TEATRO Y VIOLENCIA EN DOS SIGLOS DE HISTORIA DE COLOMBIA

CARLOS JOSÉ REYES

TOMO II

MINCULTURA

TODOS POR UN NUEVO PAÍS
PAZ EQUIDAD EDUCACIÓN

MINCULTURA

TODOS POR UN NUEVO PAÍS
PAZ EQUIDAD EDUCACIÓN

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 Hanna Paola Cuenca Hernández
Equipo Área de Teatro y Circo Nathalia Contreras Álvarez
Miguel Ángel Pazos Galindo
Julia Gauch
Coordinación Editorial Nathalia Contreras Álvarez

≈

≈

Primera edición, noviembre de 2014
Bogotá D.C, Colombia

≈

ISBN: 978-958-753-188-6

≈

≈

Producción Teatro R101
Edición y diseño editorial Unai Reglero / www.CaldoEstudio.com
Fotografías Gabriela Córdoba Vivas
Corrección de estilo Saúl Gómez Mantilla
Impresión y acabados http://lineasdigitales.com.co

≈

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

CAPÍTULO SEGUNDO
LA SEPARACIÓN DE PANAMÁ

CAPÍTULO TERCERO
DISCRIMINACIÓN Y CONFLICTOS ÉTNICOS

CAPÍTULO CUARTO
LA HUELGA DE LAS BANANERAS

CAPÍTULO QUINTO
9 DE ABRIL DE 1948
EL "BOGOTAZO"

CAPÍTULO SEXTO

INICIOS DE LA VIOLENCIA (1948-1954)

* * *

PRESENTACIÓN

≈

MARIANA GARCÉS CÓRDOBA
Ministra de Cultura de la República de Colombia

≈

En épocas de reflexión y búsqueda de caminos hacia la paz resulta esencial el análisis de nuestra historia, sus luchas, conflictos y cambios sociales para la construcción de un futuro de esperanza. En esta retrospectiva, el estudio de la violencia debe realizarse desde diversas ópticas.

El segundo tomo de *Teatro y Violencia en dos Siglos de Historia de Colombia* es la continuación de una minuciosa investigación realizada por Carlos José Reyes Posada, que aborda la mirada de las artes escénicas hacia nuestros conflictos históricos. Es un trabajo que enriquece el estudio sobre el teatro colombiano y contribuye a entender de qué modo nuestro país ha elaborado simbólicamente sus propias tragedias, al mismo tiempo que nos muestra la evolución de la dramaturgia en Colombia.

Esta publicación es un reconocimiento del Ministerio de Cultura al maestro Carlos José Reyes por su destacada labor como investigador, dramaturgo y director de teatro. Los dos tomos de esta obra son de gran interés para estudiantes, docentes, investigadores y creadores, y constituyen un aporte invaluable a la construcción de la memoria del teatro colombiano.

* * *

TEATRO Y VIOLENCIA EN DOS SIGLOS DE HISTORIA DE COLOMBIA

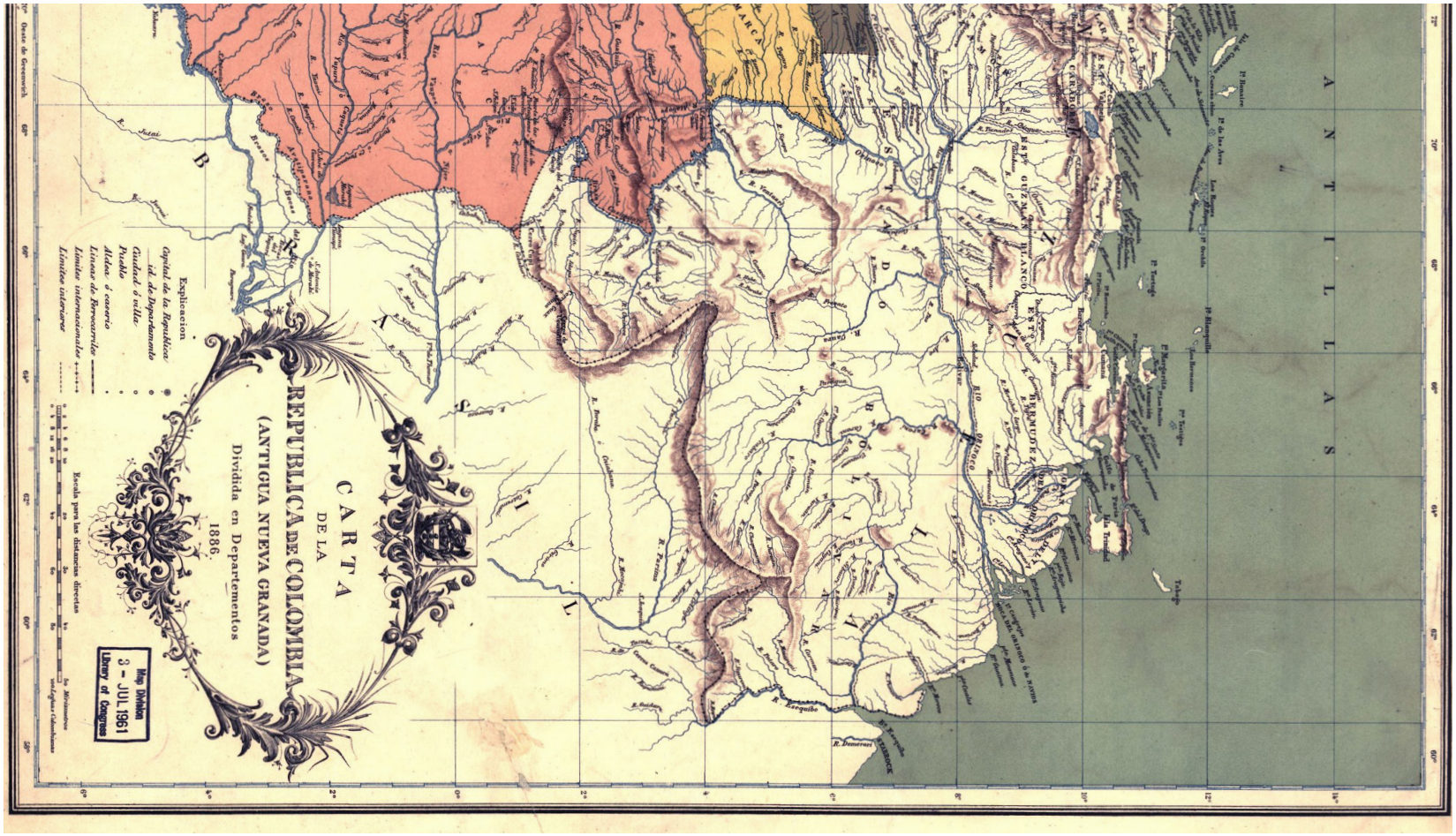
—

CARLOS JOSÉ REYES

TOMO II

IMÁGENES


Longitud Occidental de Paris
Longitud Occidental del Meridiano de Bogotá
Longitud Oriental del Meridiano de Bogotá
Oeste de Paris
MAR DE LAS
OCEANO PACÍFICO
COSTA DE MOSQUITOS
Cabo de Gracias á Dios
Iª de Providencia
Iª de S. Andrés
Cayos de Perlas
Puerto de S. Juan de Nicaragua
S. José
Isla Escudo de Veragua
Colon
PANAMÁ
GOLFO DE PANAMA
GRAN GOLFO DE PANAMA
ARCHIPIELAGO DE LAS PERLAS
ISLA DE COIBA
Bahia Honda
Santiago
Los Santos
David
GOLFO DE URABÁ Ó DEL DARIEN DEL NORTE
GOLFO DE MORROSQUILLO
CARTAGENA
Barranquilla
SANTAMARTA
Riohacha
PENINSULA GOAJIRA
Isla Oruba
ENSENADA DE VENEZUELA
Maracaibo
ESTADO ZULIA
FALCÓN
LARA
Barquisimeto
Mérida
Barinas
S. Cristobal
Trujillo
VENEZUELA
DEPARTAMENTO DE BOLIVAR
Mompox
Corozal
DEPARTAMENTO DEL MAGDALENA
Valledupar
Ocaña
DEPARTAMENTO DE ANTIOQUIA
Antioquia
Medellin
Marinilla
Rionegro
Sonson
Salamina
Quibdó
DEPARTAMENTO DE BOYACA
Tunja
Socorro
Velez
Moreno
Pore
BOGOTÁ
DEPARTAMENTO DE CUNDINAMARCA
DEPARTAMENTO DEL TOLIMA
Honda
Ibagué
Neiva
La Plata
Cartago
Buga
Cali
Popayan
Pasto
Tuquerres
Ipiales
Barbacoas
Buenaventura
Bahia de la Buenaventura
Cabo Corrientes
Bahia de Solano
Isla Gorgona
Esmeraldas
Cabo de S. Francisco
Linea equinoccial
Cabo Pasado
Cabo S. Lorenzo
IMBABURA
Ibarra
Otavalo
PICHINCHA
QUITO
Latacunga
Ambato
CHIMBORAZO
Riobamba
GUAYAQUIL
Guayaquil
Golfo de Guayaquil
Iª Puná
Cuenca
Loja
Tumbes
Cabo Blanco
Paita
Piura
Bahia de Sechura
Sechura
Pta Aguja
Jaen de Bracamoros
PROVINCIA de ORIENTE
ECUADOR
R. Napo
RIO MARAÑON
R. Putumayo
R. Caquetá
R. Meta
R. Guaviare
R. Vaupés
R. Apure
Tabatinga
Yahuarí
R. Yavarí
Meridiano de Bogotá
Oeste de



Carta de la República de Colombia (Antigua Nueva Granada) dividida en Departamentos. 1886.

—

Grabado por Erhard hermanos, 8 calle Nicols, París. Map Division. 3-Jul.1961. Library of Congress.

Escudo del Batallón Rifles

—

Anónimo. Escudo del Batallón Rifles No.1 del ejército liberal de la República de Colombia que perteneció al general Anibal Currea, Ca. 1899. Cosido y bordado.

Billete emitido por el gobierno revolucionario liberal durante la Guerra de los Mil Días, denominación cinco pesos, 15.6.1900.

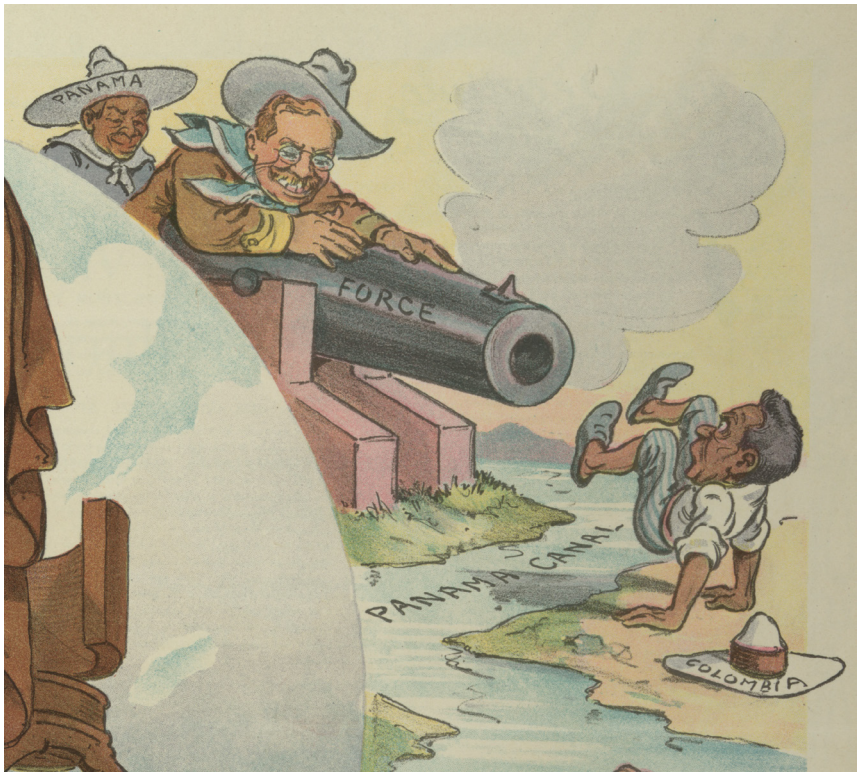
—

Gaitán, Darío / Peregrino Rivera Arce (1877 - 1940) / Gobiemo Provisional / Hipólito Montaña. Xilografía de pie (Tinta de grabado / Papel). 9,1 x 15,7 cm. Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 1681.4. Foto: ©Museo Nacional de Colombia / Danilo Parra

A revelation in revolutions / Kep.

—

Uncle Sam Well! Well! You boys have at last had a revolution which will help the whole world.
Illus. in: Puck, v. 54, no. 1395 (1903 November 25), cover.
Copyright 1903 by Keppler & Schwarzmann.
Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C. 20540 USA



What would Lincoln do? / J.S. Pughe.

—

Illus. in: Puck, v. 56, no. 1439 (1904 September 28), centerfold.
Copyright 1904 by Keppler & Schwarzmann.
Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C. 20540 USA

Página siguiente:

Christmas on the Isthmus / Keppler.

—

Illus. in: Puck, v. 54, no. 1399 (1903 December 23), centerfold.
Copyright 1903 by Keppler & Schwarzmann.
Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C. 20540 USA
http://hdl.loc.gov/loc.pnp/pp.print

CHRISTMAS ON T

J. OTTMANN LITH. CO. PUCK BLDG. N.Y.

ON THE ISTHMUS.

Después de la hojarasca. United Fruit Company en Colombia, 1899-2000

—

Fotografía de portada del libro de Marcelo bucheli.
Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales / Banco de la República de Colombia.

3. Condiciones sociales de las familias viviendo en la zona bananera. 1925.

—

4. Dormitorios de Ingenieros y salas de máquinas destruidas por manifestantes en Sevilla (Magdalena). 10 de diciembre 1928.

—

Colección Fotográfica de la United Fruit Company, Caja 30, No. 643.
Baker Library Historical Collections, Harvard Business School

Jorge Eliécer Gaitán en el teatro Municipal

—

Bogotá, 10 de octubre de 1947
Archivo fotográfico de Sady González, Biblioteca Luis Ángel Arango

Sobre el costado sur de la plaza de bolívar, vehículo y tranvías quemados

—

Bogotá, 9 de abril de 1948
Archivo fotográfico de Sady González, Biblioteca Luis Ángel Arango


CANICK

Requisas y toque de queda durante los días y noches posteriores al Bogotazo

—

Bogotá, 9 de abril de 1948
Archivo fotográfico de Sady González, Biblioteca Luis Ángel Arango

(Página anterior)

Machetes

—

Bogotá, 9 de abril de 1948
Archivo fotográfico de Sady González, Biblioteca Luis Ángel Arango

TEATRO Y VIOLENCIA EN DOS SIGLOS DE HISTORIA DE COLOMBIA

—

CARLOS JOSÉ REYES

TOMO II

PRÓLOGO

En el primer tomo del estudio sobre *Teatro y violencia en 200 años de historia de Colombia* se analizaron aquellas obras escritas con posterioridad a la independencia, a lo largo de los dos siglos de vida republicana, hasta llegar a finales del siglo XIX, con el inicio de la llamada *Guerra de los mil días*, la contienda más cruenta de este primer siglo de vida como nación independiente, que se prolongaría dos años más, con nefandos efectos sobre la vida nacional.

De la misma forma que en el primer tomo, cada capítulo de este volumen tratará sobre un tema histórico determinado. La cronología en la que se desarrollarán los estudios se lleva en correspondencia con el orden en que se produjeron los acontecimientos históricos que inspiraron las piezas teatrales.

A lo largo de la historia colombiana, en la ardua tarea de construir una nación independiente, la violencia ha sido una constante como un medio perverso para resolver los problemas. La intolerancia, la discriminación, las vías de hecho, los atentados, la falta de respeto por la vida humana, se han adueñado de las gentes cada vez que se presenta un motivo o surge una chispa que desencadena el incendio. Las grandes diferencias económicas, culturales, ideológicas o religiosas se hallan en la raíz de estas confrontaciones. En cada capítulo estudiaremos sus causas y efectos, desde la mirada de las obras teatrales que se escribieron sobre cada uno de esos aspectos. Desde luego, las obras no son un espejo directo y meridiano en relación con los hechos reales, a veces las imágenes se deforman, como anotaba don Ramón del Valle Inclán al referirse al *esperpento*, comparando aquella deformidad con un espejo cóncavo.

Los autores teatrales, de acuerdo con su época y condición, asumen determinadas posiciones frente a los hechos narrados. En obras que juegan a la vez con la ficción y la realidad, los hechos acaecidos y la forma de encararlos, muchas veces con personajes de libre invención, no pueden tener la objetividad de un estudio científico o de rigor histórico sobre esos acontecimientos. Pero, en múltiples casos, la mirada del escritor, del dramaturgo, descubre aspectos reveladores del comportamiento humano y aporta un punto de vista que enriquece la visión sobre la realidad, tantas veces confusa y enredada con la neblina de los prejuicios, temores, odios y prevenciones con que las gentes responden ante los hechos que los perturban.

En una frase ingeniosa y perspicaz, el filósofo español José Ortega y Gasset anotaba que "los árboles no dejan ver el bosque". De algún modo, se refería a la dificultad que se presenta para comprender los hechos cuando están muy próximos a nosotros. Un justo balance de un determinado acontecimiento histórico requiere de una cierta distancia temporal para que se decanten los factores que intervinieron en su desarrollo. Un hecho inmediato nos sorprende y cautiva, más en lo emotivo que en lo racional, y tiende a generar reacciones de apoyo o rechazo de acuerdo con nuestra situación personal y la forma como el suceso acaecido pueda afectar o tener alguna relación con nuestras vidas.

En cada acontecimiento de cierta relevancia intervienen muchos factores, se generan contradicciones y aparecen distintas miradas e interpretaciones. Por eso es tan compleja y difícil una acertada y objetiva interpretación de la historia, ya que los testimonios que sirven de base para su estudio suelen estar comprometidos con determinados intereses, reflejan creencias e ideologías particulares, por ello, lo más justo y conveniente es lograr un equilibrio entre las distintas voces y sopesar tanto las ideas como los hechos, para lograr un acercamiento a la mejor comprensión de los acontecimientos.

En el primer tomo de este estudio nos ocupamos del análisis de varias piezas teatrales sobre el mismo hecho histórico, como fue el caso de la Revolución de los Comuneros o la prisión y muerte de Policarpa Salavarrieta, entre otros, con el fin de cotejar visiones, épocas e ideologías de obras sobre el mismo tema.

En este segundo tomo abordaremos una temática más cercana, que va desde el final de la Guerra de los mil días, hasta avanzada la compleja problemática del siglo XX, con hechos tan cruentos hacia el medio siglo como el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán.

Las distintas obras, con sus personajes y conflictos específicos, pueden contribuir no tanto a esclarecer hechos que aún permanecen en penumbra,

o sometidos al juicio de la opinión pública, sino más bien a abrir un espacio de reflexión para nuevas preguntas, así como un acercamiento a los aspectos humanos y sensibles relacionados con cada uno de los temas tratados en sus respectivos capítulos.

La diversidad de obras estudiadas muestra un amplio caleidoscopio sobre las vivencias del desarrollo histórico nacional. Al respecto, se ha tratado de incorporar un amplio número de piezas, sin hacer una selección de calidad artística, sino más bien buscando las obras que presenten una mayor pertinencia con los acontecimientos históricos estudiados. En muchos casos, estos hechos son tratados de manera directa, casi periodística, sobre todo cuando los eventos tuvieron lugar en un tiempo cercano al de la escritura de la obra. Así sucedió a grandes rasgos con la literatura de la violencia, en una primera etapa, en la cual se mostraban los hechos en forma cruda y directa, como un testimonio periodístico. Con el paso de los años y la decantación de la que hemos hablado, las obras adquieren una dimensión más poética y compleja, enriquecida con metáforas y analogías que permiten relacionar los hechos con otros tiempos y personajes, de tal modo que sus argumentos llegan a adquirir una mayor complejidad, no sólo en el contenido manifiesto del texto, sino en sus alusiones subyacentes, que enriquecen la polisemia y por lo tanto, la variedad de posibles interpretaciones.

* * *

CAPÍTULO PRIMERO

≈

DESARROLLO Y CONSECUENCIAS DE LA GUERRA DE LOS MIL DÍAS

(1900-1902)

PRELUDIO

Los últimos días del siglo XIX, cuando se iniciaba una guerra civil en contra del gobierno conservador encabezado por el anciano presidente Manuel Antonio Sanclemente, los ánimos se hallaban perturbados no sólo en la capital y en las ciudades más cercanas a los primeros enfrentamientos, sino en general a lo largo y ancho del país, pues la confrontación generaba el reclutamiento forzoso, como vimos en la obra *El Soldado*, de Adolfo León Gómez, estudiada en el tomo anterior[1], que afectaba tanto a las gentes del campo como a los jóvenes de las clases populares que eran obligados a tomar las armas para defender una causa que, por lo general, no entendían ni tenía que ver con ellos. Así describe el historiador y analista Joaquín Tamayo el ambiente que se vivía en los primeros días del nuevo siglo:

> *El ambiente era de suspicacias, intrigas, apasionamiento y desconfianza. La vida se hizo dura en las ciudades; terrible en las aldeas. Los gobiernistas en todo el territorio, revestidos con los aditamentos más exagerados de la violencia partidista, se mostraron implacables; sus adversarios respondieron a sus ofensas con la venganza. Dramáticamente, el concepto de nacionalidad se dislocó. Nadie estaba seguro. Las delaciones más solapadas, las cobardías más vergonzosas, las iniquidades más inauditas desquiciaron la fisonomía espiritual de la república, engendrando odios como nunca –ni aún en los tiempos más amargos de la reconquista española– se habían conocido.*

1. Reyes, Carlos José. *Teatro y violencia en dos siglos de historia de Colombia. Tomo I.*

> *Para desgracia de los colombianos, en aquel infierno se confundieron desenfadadamente negocios de orden político y creencias religiosas. Las familias divididas en bandos enemigos disputaron con ferocidad y palabras agresivas; no quedó nada en pie.*[2]

Como siempre ocurre en estos casos, en cada uno de los lados del enfrentamiento se pensó que la situación se iba a resolver en forma rápida y contundente. Los liberales levantados en armas creyeron que se podía derogar la constitución de 1886 y regresar a la Constitución de Rionegro de 1863, que garantizaba las más amplias libertades. Suponían que el gobierno del doctor Sanclemente iba a caer muy pronto y, por lo tanto, la revolución se iba a resolver a favor del radicalismo, enterrando las políticas de la llamada *Regeneración*.

El nuevo siglo se inició con un recrudecimiento de la guerra hasta alcanzar un alto índice de víctimas que no se había visto en tan alta proporción en las contiendas anteriores. Los principales agentes de lado y lado, por lo general militares improvisados, sin técnicas ni estrategias adecuadas para conseguir acciones exitosas, habían proyectado un enorme odio de partido contra sus antagonistas, que de una u otra manera se extendía como una mortífera epidemia a la gran masa popular, comprometida a la fuerza en esa lucha, sin tener mayor conciencia de las razones y motivos que los habían involucrado como carne de cañón en esa guerra, de la cual eran sus principales víctimas, así como sus familias, que quedaban sin amparo. Más allá de los testimonios, memorias y recuentos de quienes participaron en la confrontación de uno y otro lado, la responsabilidad cabe a los dos bandos, por no haber buscado una solución más sensata a sus discrepancias, porque ni se llegó al intento de humanizar las reglas del juego de esa guerra, que adquirió connotaciones de extrema crueldad y villanía, más allá de toda posible justificación.

La prueba de los desaciertos cometidos se dio en la batalla de *Palonegro*, en cercanías de Girón y Bucaramanga, donde hoy se encuentra el aeropuerto de la capital santandereana. El recuento de aquellas jornadas apocalípticas se halla expuesto, de manera crítica y emotiva, por la pluma de Joaquín Tamayo:

> *A las tres de la tarde del once de mayo, las avanzadas de la revolución abrieron el fuego. (…) Palonegro no fue el resultado de un estudio estratégico, ni una exhibición científica. Fue un combate agotador, en el cual 25.000 hombres tomaron parte por espacio de dos semanas, con encarnizamiento probado en los dos bandos, pero*

2. Tamayo, Joaquín. La *revolución de 1899*. Capítulo V. Editorial Cromos. Bogotá. 1938. p. 93.

> *sin que en ellos los combatientes obedecieran a un cerebro genial". (…) Conservadores y revolucionarios se despedazaron cuerpo a cuerpo hasta morir, en partidas de mil y de dos mil hombres, casi de continuo a machetazos, unos por carecer de municiones, otros por ignorar el manejo del fusil.*[3]

El juicio de Joaquín Tamayo es implacable; no busca condenar a unos y justificar a los otros. Condena por igual a los participantes en esa danza de la muerte sin control, que dejó hondos estigmas de resentimiento en los herederos de aquellos baños de sangre:

> *Liberales y conservadores se mataron con gesto mecánico, estúpido, rabioso, sometidos a un impulso de odio impersonal.*[4]

La mortandad en Palonegro fue una pérdida irreparable para cuantos intervinieron en aquella confrontación cuerpo a cuerpo, cada uno pensando que lo hacía por la patria, la libertad, el orden o la justicia, palabras que en medio de aquel caos desenfrenado habían perdido todo el sentido. Los mismos comandantes que encabezaban las acciones parecían víctimas de una conmoción delirante.

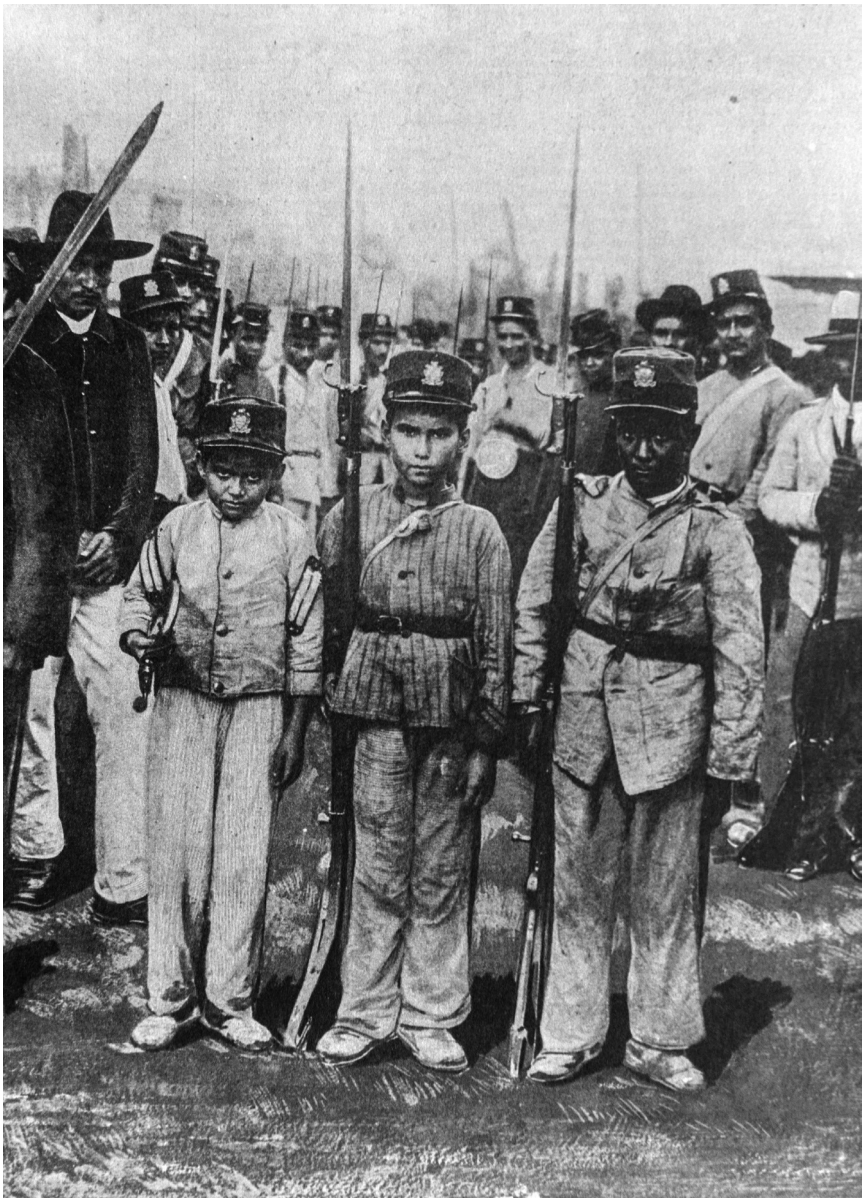
> *Surgió de la derrota de Palonegro poderosa y funesta guerra de montoneras, con su cortejo de tragedias y torturas; final lento de la revolución herida de muerte desde el 26 de mayo de 1900.*[5]

Los comandantes:

> *Eran amos exigentes. Hacían la guerra a su modo; vencidos, vencedores, jugaban a la pólvora sin medir su responsabilidad y sin importarles el futuro. No había ejércitos. Eran partidas de hombres armados.*[6]

Hemos tomado como referencia estos textos, escritos con una adecuada distancia de los acontecimientos tratados; pues, Joaquín Tamayo escribió su libro en 1936, ya superada la hegemonía conservadora, en tiempos de la llamada *República Liberal*, por los días de la llamada *Revolución en marcha* del

3. Ibíd. p. 96.
4. Ibíd. p. 98.
5. Ibíd. p. 102.
6. Ídem.



NIÑOS SOLDADOS EN LA "GUERRA DE LOS MIL DÍAS"
L'Illustration, 1902.

presidente López Pumarejo, quien realizó importantes reformas tendientes a encaminar al país por las rutas del progreso y superar el estadio de constantes guerras civiles, que después del desastre de Palonegro y de toda la Guerra de los mil días, invitaba a superar los tiempos bárbaros, dejando señales de advertencia para que en el futuro algo semejante no volviera a ocurrir. Sin embargo, aquella estela de odio y violencia apenas había quedado temporalmente adormecida y sólo requería de una chispa para que se volviera a prender el incendio.

Pero no nos adelantemos a aquellos acontecimientos que se estudiarán en otros capítulos más adelante. Entre tanto, tendríamos que preguntarnos qué ocurría con la autoridad, dónde estaba el gobierno, qué posibilidades tenía de detener aquella sangría e imponer un orden que no fuera el de las tumbas en los cementerios.

El gobierno, mientras la guerra se extendía por los cuatro puntos cardinales, parecía estar inmerso en un relato costumbrista y pintoresco. No sólo se movía por los pueblos de tierra caliente, Tena, Anapoima o Villeta, debido al precario estado de salud del presidente Sanclemente, sino que conspiraba en los mentideros de la catedral, entre los grupos políticos que intentaban pescar en río revuelto y, muy especialmente, alrededor de la figura del vicepresidente José Manuel Marroquín, a quien algunos notables del partido Conservador Histórico le habían advertido que un eventual triunfo de los revolucionarios radicales significaba un grave peligro para la iglesia católica. Marroquín aceptó entonces dar un golpe de estado en contra de Sanclemente, cuya permanencia fuera de la capital había generado el caos y desgobierno que se estaba viviendo. Pero, mientras los *históricos*, encabezados por Carlos Martínez Silva, intentaban convencer a Marroquín para que tomara las riendas de aquel potro desbocado, otros ciudadanos viajaron a Anapoima el 28 de julio de aquel año y se presentaron ante el presidente para pedirle que tomara medidas para acabar con el desangre que estaba destruyendo al país.

El presidente, adormecido por los vapores de la tierra caliente, no estaba al tanto de lo que ocurría más allá del pintoresco paisaje montañoso que tenía ante sus ojos. Sus familiares, asesores y ayudantes habían impedido que se enterara de la verdad de los hechos, para no agravar su precario estado de salud, así la salud del país estuviera en estado de coma.

Finalmente lograron hacer que recibiera una carta donde exponían el estado alarmante que vivía la nación:

> *Hoy hace un año de la declaración oficial de turbación del orden público y van corridos nueve meses de la guerra civil a mano ar-*

mada. En este lapso de tiempo el gobierno no ha podido dominar la revolución, ni esta, a pesar del entusiasmo, de la perseverancia y heroísmo de las legiones, ha podido derrocar al gobierno; nadie ha logrado hasta ahora realizar su antagónico deseo; nadie ha ganado, si se exceptúan las aves de rapiña.
Más de cien batallas y combates en que ha habido horribles hecatombes –veinte mil muertos en los campos de batalla-, millares de heridos y mutilados, enjambre de mujeres y niños sumidos en la orfandad y en la miseria, derroche de la riqueza pública y privada, paralización de todas las industrias, desequilibrio en todos los resortes del organismo económico, incesantes emisiones de papel moneda, escándalo ante las naciones civilizadas, tal es el cuadro pavoroso que presenta en estos momentos nuestra patria.[7]

El doctor Sanclemente debió quedar abrumado ante aquellas noticias, pero no tuvo tiempo de tomar medida alguna, porque unos días más tarde vino el golpe que lo dejó físicamente "amarrado" en Villeta, custodiado por guardias armados, que tenían la orden expresa de no dejar entrar a nadie a hablar con él.

El 31 de julio de 1900 el vicepresidente José Manuel Marroquín sustituyó al gobierno de Manuel Antonio Sanclemente, dejándolo arrinconado en Villeta y asumiendo el mando del ejecutivo en calidad de vicepresidente; lo que equivalía a tomar las riendas a nombre del Conservatismo Histórico, en contra del Nacionalismo Conservador, cuya principal figura era Miguel Antonio Caro, el principal aliado de Rafael Núñez en la empresa de eliminar la Constitución de Rionegro y redactar la nueva constitución de 1886, carta constitucional que regiría, con algunas modificaciones, los destinos de la nación a lo largo de más de un siglo.

El primer y grave error de Marroquín al iniciar su mandato fue el nombramiento, en un alto cargo oficial, del general Aristides Fernández, quien encarnó la postura más violenta y represiva del aparato gubernamental. Varias figuras del gobierno, entre ellas el doctor Carlos Martínez Silva, quien había sido el principal inspirador del golpe, resolvieron presentar su renuncia como protesta por el nombramiento de Fernández, quien desde el primer momento contribuyó al incremento de la violencia y propició el alejamiento de aquellos personajes que consideraba débiles para llevar adelante su empresa de persecución y liquidación de los enemigos políticos del gobierno.

La actitud beligerante de Fernández exacerbó aún más los ánimos y llevó la estrategia militarista hasta un callejón sin salida; pues, ni las tropas

7. Ibíd. p. 103.

oficiales estaban en condiciones de vencer, ni los radicales estaban dispuestos a ceder en sus pretensiones de buscar un cambio político.

La desesperación ante una lucha que parecía no tener fin ni llegar a ninguna parte, afectó tanto las acciones oficiales como las iniciativas de los rebeldes. El general Benjamín Herrera se dirigió con sus tropas a Panamá, justo en un momento en que se adelantaban las negociaciones con los Estados Unidos para la construcción final del canal interoceánico que, a la postre, produjo la separación de Panamá, promovida por el propio presidente Teodoro Roosevelt, lo que significó una dolorosa mutilación del territorio nacional, contra la cual no era posible intentar ninguna maniobra de reconquista, pues el zarpazo imperialista tenía un carácter irreversible, como veremos más adelante.

El tema religioso era otro aspecto que pesaba en las decisiones oficiales, como lo expresó más tarde el propio presidente Marroquín en sus recuerdos históricos:

> *Afirmábase en la tertulia aquella*[8] *que el triunfo de la revolución era muy preferible al de un gobierno tal como el que nos regía. Yo explicaba que esto no podía admitirse, estando de por medio los intereses de la religión y de la iglesia. Contradecíame Carlos Martínez Silva diciendo que hasta cuándo se habían de tolerar los gobiernos como el de Caro y el de Sanclemente, sólo porque no hicieran guerra a la iglesia.*[9]

Las operaciones militares proseguían sin contemplaciones. Los comandantes conservadores se mostraban agobiados, sin esperanzas de lograr el triunfo. Así lo relata el propio Marroquín en sus recuerdos históricos:

> *El triunfo de la revolución se consideraba como inminente; las victorias alcanzadas por las fuerzas del gobierno antes lo debilitaban que lo hacían fuerte y temible. De la famosa jornada de Palonegro y de toda la campaña del norte había resultado la desorganización del ejército que había hecho. Me atrevo a afirmar esto, porque el propio general Pinzón me dijo más de una vez: Yo no sirvo sino para desorganizar.*[10]

8. Tertulia organizada por Carlos Martínez Silva y otros representantes del Conservatismo Histórico, a la que asistía el vicepresidente Marroquín y en la cual se lanzaron duras críticas a los nacionalistas.
9. Marroquín, José Manuel. *Escritos históricos.* Biblioteca del Banco Popular. N° 109. Bogotá. 1982. p. 218.
10. Ibíd. p. 216.

El general Próspero Pinzón había sido nombrado comandante del ejército del norte el 30 de abril de 1900, aún durante el gobierno de Sanclemente. Comandó las fuerzas oficiales en la batalla de Palonegro, cuyo triunfo resultó discutible por el desorden general en el que se llevaron las acciones, sin una adecuada estrategia de ataque que permitiera sostener las acciones y capturar a los jefes enemigos. Estas campañas, en medio de condiciones infrahumanas y un ambiente hostil, afectaron la salud del general Pinzón, quien falleció en Bogotá el primero de enero de 1901, probablemente de fiebre amarilla, sin llegar a ver el fin de la guerra.

Entre tanto, para los liberales radicales insurrectos las cosas tampoco marchaban mejor. El entusiasmo de los primeros meses había decaído en forma considerable y tampoco veían la posibilidad de un triunfo cercano, pues carecían de armas suficientes y poco a poco se les había ido agotando la munición.

Después de librar algunas batallas y escapar en forma astuta del asedio al que intentaba llevarlo el general Pedro Nel Ospina para capturarlo, Rafael Uribe Uribe logró encontrarse con el supremo director de las fuerzas liberales, el general Gabriel Vargas Santos, en la población de Riohacha, que más tarde sería la capital del departamento de la Guajira. Allí, Uribe Uribe le planteó a Vargas Santos las precarias condiciones en que se hallaban sus fuerzas, arrastrando a muchos hombres heridos y otros tantos desmoralizados, sin posibilidad de vencer a las fuerzas oficiales, a menos que pudieran conseguirse, de algún modo, nuevos pertrechos, fusiles y munición, pues en la situación en la que se hallaban era del todo imposible continuar la guerra. Después de discutir varias opciones, acordaron que lo mejor sería que Uribe Uribe viajara a los Estados Unidos en busca de armas. Con el gran prestigio internacional que tenía, no le resultaría difícil conseguir el armamento que les permitiera modificar la correlación de fuerzas entre los combatientes. Así lo describe el historiador Eduardo Santa, en su biografía de Uribe Uribe:

> *En una de esas charlas amistosas con el director de la guerra se convino que Uribe viajara al exterior a fin de obtener recursos para la revolución. El prestigio de Uribe fuera del país era inmenso. En América se hablaba de él con infinita admiración. Vargas Santos dio por escrito amplios poderes a Uribe a fin de que dirigiera la revolución en el Cauca y en Antioquia, y además le dio credencial con fecha 25 de diciembre de 1900, para que como agente de la revolución celebrara contratos y obtuviera apoyo en el exterior en beneficio de la revolución colombiana. (…) En cumplimiento del acuerdo llegado con Vargas Santos marchó Uribe, primero hacia Caracas, a*

> *fin de conferenciar personalmente con Cipriano Castro, presidente de Venezuela, para obtener un empréstito de su gobierno. Pero a pesar de todos los esfuerzos realizados por el caudillo colombiano, no fue posible obtener ninguna ayuda.*[11]

En los Estados Unidos tampoco le fue mejor. El gobierno de Teodoro Roosevelt estaba interesado en sacar adelante las negociaciones con el gobierno colombiano para tomar las riendas y finiquitar las obras del canal interoceánico de Panamá y no estaba dispuesto a entrar en aventuras bélicas, a menos que representaran una oportunidad de dar el zarpazo y apoderarse del istmo y poner las reglas del juego para establecer a perpetuidad la zona del canal bajo la soberanía de los Estados Unidos. Este aspecto lo veremos más adelante, en el capítulo correspondiente.

Decepcionado ante el rechazo general a sus solicitudes, Uribe Uribe comprendió que en esas condiciones no era posible continuar la guerra. Entre tanto, el presidente Marroquín había enviado a los Estados Unidos, como negociador de los asuntos del canal a Carlos Martínez Silva; de este modo mataba dos pájaros de un tiro (en ese momento en que los tiros no cesaban de oírse en el territorio de su mandato), pues tenía a un político hábil al frente de las negociaciones y a la vez, se deshacía de un crítico sobre sus medidas relacionadas con la guerra, en especial a causa del nombramiento de Aristides Fernández frente a los asuntos del orden público, quien no dejaba de llamar a los rebeldes levantados en armas "cuadrilla de malhechores".

Uribe Uribe buscó reunirse lo antes posible con Martínez Silva con dos propósitos tácticos: intentar abrir un espacio para una negociación que pusiera fin a la guerra en condiciones honrosas para los liberales e informarse del tema del canal interoceánico; pues, por un lado, el general Benjamín Herrera se había dirigido a Panamá, en cuyo puerto ya se encontraba una flota de barcos americanos lista a entrar en acción, con el pretexto de defender la vía del ferrocarril, la *Panamá Rail Red Company*, como se había acordado años atrás entre el gobierno colombiano y los Estados Unidos.

En compañía de un panameño y un diplomático ecuatoriano, Uribe Uribe buscó a Martínez Silva en Nueva York, para darle un carácter más oficial a la entrevista y alertarlo sobre la delicada misión a la que había sido enviado frente al gobierno americano. Sin duda, la soberanía colombiana estaba en juego. Uribe le planteó la posibilidad de llegar a un acuerdo de paz y detener la guerra contra el gobierno, que ya había causado grandes males y un monstruoso derramamiento de sangre. Tal como estaban las cosas, en

11. Santa, Eduardo. *Rafael Uribe Uribe. Un hombre y una época*. Capítulo 27. Editorial Bedout. Medellín. 1973. p. 259.

esa guerra no habría vencedores: todos resultaban vencidos por las circunstancias, los centenares de muertos, las familias destruidas y el bienestar y progreso del país sometido al mayor retroceso de la historia de su primer siglo de vida independiente.

Martínez Silva le envía de inmediato un cable al presidente Marroquín, pues está seguro de que se trata de una oportunidad para llegar a un acuerdo de paz que no se puede dejar pasar. Así decía el comunicado:

> *En conferencia con los señores Pablo Arosemena y el general Uribe Uribe, por intervención del señor Carbó, ministro del Ecuador; aquellos se comprometen a dirigir un manifiesto a sus copartidarios, excitándolos a la paz y al desarme interior y exterior, si se convoca un Congreso encargado de reformar la constitución y leyes esenciales, y si se les garantizan veinticinco representantes en la cámara, nueve senadores de los dieciocho que corresponde renovar y la tercera parte en las asambleas departamentales. En las elecciones se designarían veinticinco círculos en que sólo votasen los liberales, absteniéndose ellos de sufragar en los demás. Medidas preliminares, restableciendo el orden público, libertad de presos políticos, indulto, prensa. Si aceptan, autorícenme para suscribir convenio.*
> *Carlos Martínez Silva.*[12]

Por su parte, Uribe Uribe también escribió a sus correligionarios:

> *Saben todos que me retiré de la lucha para salir en busca de elementos, por cuya absoluta carencia terminó la campaña de Bolívar, y con ese propósito firme de volver a la guerra en cuando los adquiriera. Mientras esperé conseguirlos, nada dije, pero desvanecida hoy la esperanza de una inmediata realización de nuestros deseos, es deber mío anunciarlo aquí con franqueza. (…) Sólo por cuando no veo por ahora posibilidad de triunfar, es por cuanto creo que debemos poner término a la guerra y reservar para una mejor oportunidad los elementos y recursos que tenemos y los que estamos en vías de conseguir. El objetivo de la apelación a las armas no es la guerra por sí misma, sino el triunfo. (…) Hace muchos meses que esta campaña está limitada a un infructuoso tejer y destejer de operaciones, y a tomar y dejar territorios que a nada conduce.*[13]

Desde el inicio de la guerra el partido liberal estaba dividido entre

12. Ibíd. p. 262.

13. Carta dirigida por Uribe Uribe, el 12 de abril de 1901, desde Nueva York a los comandantes liberales insurrectos. Citada por Joaquín Tamayo. p. 186-187.

pacifistas y guerreristas. Los unos creían en la posibilidad del diálogo y la negociación, o bien en seguir la lucha política y lograr amplios consensos, mientras los otros consideraban que este camino estaba cerrado y la única vía para lograr cambios sustantivos en la política nacional era por medio de las armas. Por eso cuando recibieron la carta de Uribe Uribe, que hasta el momento había sido uno de los caudillos más beligerantes, se produjo un ambiente de sorpresa y estupor.

Por su parte, Uribe Uribe pensaba que si el gobierno aceptaba las condiciones propuestas, obtendrían el mayor triunfo de esa guerra no precisamente con las armas, sino por el contrario, acallándolas. Tenían a su favor, para negociar, el no haber sido derrotados, ya que para las amplias mayorías nacionales la guerra se había convertido en algo intolerable, que sólo acarreaba desgracias y ningún beneficio. Era, por lo tanto, el momento más indicado para lograr un acuerdo en condiciones beneficiosas. Faltaba por ver hasta donde Marroquín y sus aliados conservadores estaban dispuestos a ceder y abrirle un espacio político a sus opositores.

Desde luego, el arreglo no se iba a producir de inmediato. Para el partido de gobierno no era viable compartir el poder, ya que en la guerra el ejército oficial tampoco había sino derrotado. Aún se necesitaría un año de negociaciones en medio de las batallas, para formular el armisticio que puso fin a la guerra y del que hablamos en el tomo primero.

Esta guerra, la más terrible y desastrosa ocurrida en Colombia después de la independencia, tiene aún muchas facetas que deben ser investigadas. Como en otras contiendas nacionales, es imposible precisar el número exacto de muertos o de pérdidas materiales. Aparte de los testimonios y memorias de algunos de los participantes en la contienda, aún está pendiente el hacer un balance serio y objetivo, sin sectarismos partidistas ni juicios apresurados sobre responsabilidades. La verdad de la historia sólo puede salir de un conjunto de fuentes contradictorias, de voces dispares o de datos diversos para encontrar un punto de equilibrio, tan difícil de lograr en los análisis históricos colombianos. Así lo plantea el investigador Alberto Abello, en un estudio reciente sobre esta guerra que enlazó los primeros dos siglos de nuestro devenir histórico:

> *A más de un siglo del estallido de ese conflicto bélico, las explicaciones manidas no permiten llegar al fondo del drama desgarrador, ni siquiera se alcanza a cuantificar el monto de la autodestrucción y barbarie que desgarró el vientre de la patria hasta dejarnos exangües y como paralíticos.*[14]

14. Abello, Alberto. *El laberinto de la guerra (1899-1903). Intriga internacional contra Colombia*. Sic Editores S. A. Bucaramanga. 2004.

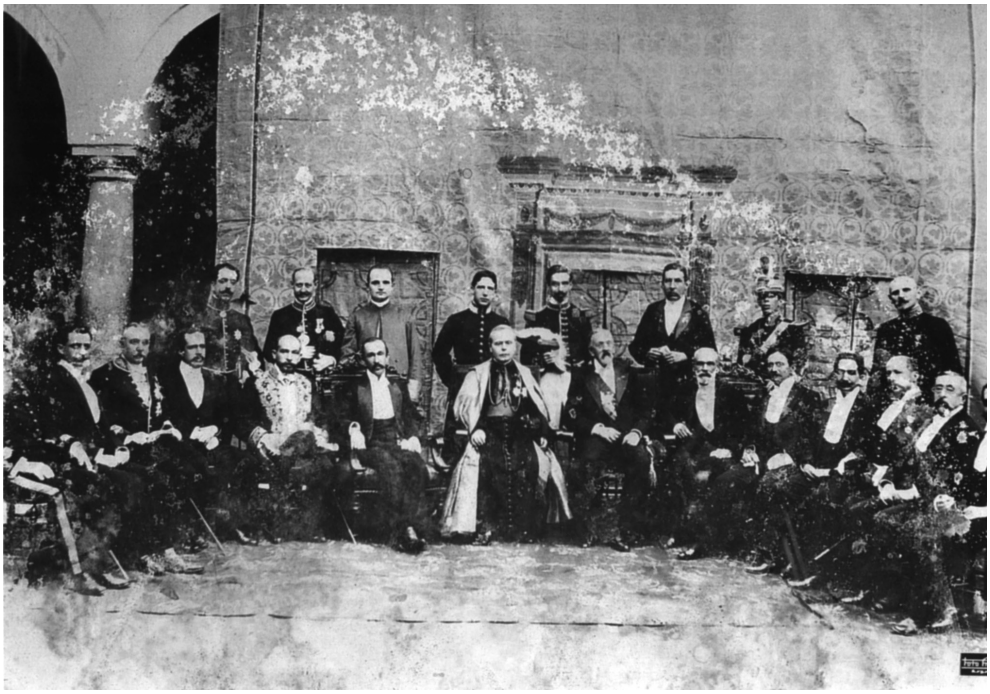
La ampliación de las reflexiones sobre la Guerra de los mil días y la introducción del tema del canal interoceánico, sobre el cual también existen obras teatrales, tiene un amplio sentido, porque permite examinar los efectos causados por la guerra en la población y las implicaciones sociales y políticas de esta confrontación, en correspondencia con el actual conflicto colombiano, que ya sobrepasa el medio siglo, como si no hubiera sido posible aprender de las experiencias pasadas.

Se sabe cómo comienzan las guerras, pero rara vez se puede calcular cuánto duran y cómo terminan y, lo que es aún peor, cual es el saldo de pérdidas materiales y de vidas humanas. La Guerra de los mil días fue apenas un anticipo, el preludio de lo que vendría medio siglo más tarde y por ello su examen no es sólo un recuento histórico de hechos pasados, sino ante todo una reflexión sobre las causas y los efectos de los conflictos que se prolongan de manera indefinida, afectando no sólo a los combatientes enfrentados, sino ante todo a una población inerme, que incluye mujeres, ancianos y niños, que sólo tienen que ver con estas confrontaciones en la medida en que se convierten en sus víctimas más impotentes.

Las obras que siguen muestran miradas y actitudes frente a esta guerra, vistas desde una perspectiva de lejanía en el tiempo. Más que estudios históricos rigurosos, que se basan en testimonios y memorias de quienes hicieron parte de la guerra, se trata de argumentaciones libres, con personajes imaginarios, que juegan determinados papeles frente a una guerra que aparece como telón de fondo o como eje del conflicto. Las obras seleccionadas son: *Vida nueva*, de Max Grillo, que data del año de 1908, *Los infortunios de la bella Otero*, de José Manuel Freydel, escrita en 1985, *Olivos y aceitunos, todos son unos*, de Jorge Prada Prada, de 1989, *Historia del caratejo Longas, que ayer llegó de la guerra*, de Gilberto Martínez Arango, estrenada en 1998 y *Los dientes de la guerra*, de Enrique Buenaventura y Jacqueline Vidal, del año 2000, última pieza de Buenaventura, que estaba escribiendo poco antes de su muerte, ocurrida en Cali el 31 de diciembre de 2003.

* * *

EJERCITO LIBERAL DE CUNDINAMARCA
GENERAL BENITO ULLOA Y SU ESTADO MAYOR GENERAL. 1902
Archivo fotográfico familiar de Camilo Grajales Ulloa.



CELEBRACIÓN DE LA FIRMA DEL TRATADO DEL WISCONSIN EN BOGOTÁ. 21-11-1902
Anónimo. Fotografía propiedad de Joaquín Vargas Rocha.
Tiempos de paz: acuerdos en Colombia, 1902-1994 / Museo Nacional de Colombia, Bogotá, 2003.

MAXIMILIANO GRILLO JARAMILLO (MAX GRILLO)

≈

El escritor, político y periodista Max Grillo nació en Marmato, Caldas, el 28 de agosto de 1868 y falleció en Villeta, Cundinamarca, el 9 de diciembre de 1949. Veterano de la Guerra de los mil días, abogado, periodista, crítico, poeta y autor dramático. Fue senador de la república por el partido liberal. Con Rafael Uribe Uribe fundó el periódico El Autonomista, en 1898, en el que publicó el sainete de sátira política *La conferencia de Anapoima*, pequeña pieza burlesca sobre los antecedentes de la Guerra de los mil días, posiblemente concebida en conjunto con Uribe Uribe, cuyo comentario incluimos en el tomo primero de este estudio.

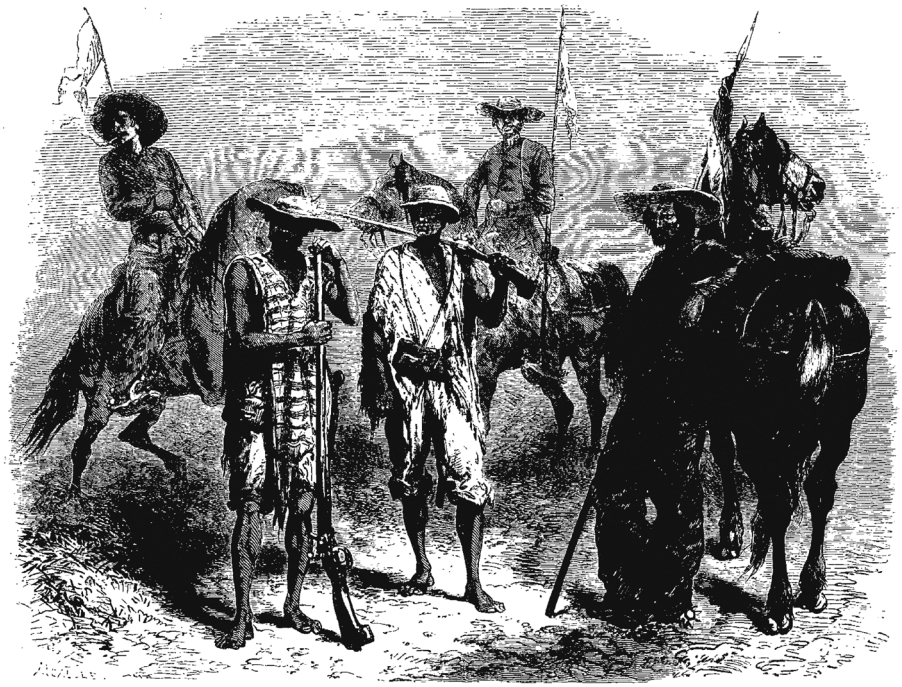
– MAX GRILLO –
Galeria de Notabilidades. Biblioteca Luis Ángel Arango.

Max Grillo fue el fundador de la revista *Gris* en 1892 y, más tarde, de la revista *Contemporánea*, que apareció en 1905, junto con Baldomero Sanín Cano, Laureano García Ortiz y Ricardo Hinestroza Daza.

Hizo parte del variopinto movimiento de *La Gruta Simbólica*, junto con otros poetas, repentistas, autores de coplas y chascarrillos, bohemios irreverentes que se reunían en las noches, en distintas casas de sus miembros, burlando el toque de queda impuesto por el gobierno de José Manuel Marroquín en tiempos de la Guerra de los mil días. Por medio del humor buscaban construir un contrapeso a la angustia y terror generados por la guerra.

Max Grillo también fue autor de la obra *Raza vencida*, cuyo estudio incluimos en el primer tomo de esta obra.

* * *



Types de l'armée du Cauca. — Dessin de A. de Neuville, d'après un croquis de l'auteur.

TIPOS DEL EJÉRCITO DEL CAUCA
Saffray, Charles, Diseño de A. de Neuville, con base en un croquis del autor
Grabado. 23,6 x 16 cm, blanco y negro.
Publicado en: Saffray, Charles. *Voyage à la Nouvelle Grenade*.
En: Le Tour de monde. Paris, Librería Hachette, 1869, p. 121.

– MAX GRILLO –

≈

VIDA NUEVA

En su prólogo a la edición de *Vida Nueva*, de 1908, C. A. Urueta anota:

> *En tres actos se cumple el drama de Vida Nueva. La guerra se siente en todos ellos, pero no se alcanza a ver en ninguna de sus escenas. Para evocar en el alma del espectador la infinita desolación de su patria, Grillo no ha tenido necesidad de describir el huracán que pasa. Apenas se oye un rugir lejano. En cada personaje del drama repercute su eco siniestro.*[1]

Vida Nueva se estrenó el 1° de septiembre de 1908 en el Teatro Colón de Bogotá. La pieza desarrolla dos historias paralelas, teniendo como telón de fondo a la Guerra de los mil días, aunque, no se ven batallas ni movilizaciones directas de la confrontación del radicalismo liberal contra el conservatismo histórico del presidente José Manuel Marroquín.

La trama tiene lugar en tres escenarios, en una casa modesta, en un lugar indeterminado del campo colombiano y en una casona cercana. En el rancho campesino vive Cándida con su hija Carmen y Memo, un niño adoptado al morir su madre, al que Carmen considera y trata como si fuese su hermano carnal. Carmen tiene un romance con un joven campesino, Andrés, que debe permanecer oculto para evitar el reclutamiento que lo expondría a los peligros de la guerra. El gamonal de aquellas tierras, don Melquíades, es el encargado de señalar a los jóvenes aptos para prestar el servicio, aunque aún la profesión militar no está regularizada y las tropas se forman por medio de un alistamiento forzoso, como ejércitos de leva.

La segunda historia que se entrelaza con el romance de los jóvenes campesinos y sus dificultades, tiene lugar entre Honoria, una joven inglesa

1. Grillo, Max. *Vida nueva*. Imprenta Eléctrica. Bogotá. 1908. p. 8.

recién llegada al país en busca de aventuras y Manuel, un ingeniero dedicado a la minería. Si los primeros son víctimas directas de la guerra, la segunda pareja es testigo indirecto y en el caso de Manuel, crítico severo de la guerra civil. De algún modo, se presenta un cotejo entre la acción y la reflexión; el drama costumbrista, aldeano y un teatro dramático que se balancea entre el romanticismo y el teatro de tesis. Con los recursos de su época y algunos intentos de exploración de nuevos caminos, Max Grillo escribe su drama seis años después de terminada la guerra, tiempo durante el cual su actitud y pensamiento ha variado en forma notable desde que hizo parte activa del levantamiento radical, en compañía de su colega, amigo y en este caso comandante, Rafael Uribe Uribe.

El acto primero se desarrolla frente a una casa modesta, de aspecto risueño, con materas de flores y colores vivos que dejan ver el cuidado de la mano femenina. Cándida y su hija Carmen hablan con unos viajeros que pasan por el camino. El ambiente es tenso, pues han llegado noticias de la guerra y el alistamiento de campesinos, tanto para ingresar a las filas del ejército gubernamental como a las tropas de los rebeldes; aunque Max Grillo se cuida de mencionar a los bandos contendientes y se limita a hablar de la guerra como algo genérico. Cándida le habla a su hija sobre la muerte de su padre, que tuvo lugar diez años atrás, le cuenta que los soldados rodearon el rancho que él mismo había levantado y se lo llevaron, con los brazos amarrados a la espalda con una soga:

> *CÁNDIDA:*
> *Y lo mataron, no se supo dónde. Yo nunca pude averiguarlo. ¡Quién sabe dónde quedarían sus huesos, pobrecito, quedar sin sepultura, a la pampa.*[2]

Los muertos de la guerra o de los conflictos prolongados, cuya tumba se ignora, no dejan a sus deudos en paz para cumplir su duelo, abriendo un espacio vacío entre la memoria y la presencia. Los muertos en batalla o asesinados en masacres suelen ser enterrados en fosas comunes, para ocultar la forma como fallecieron. Los familiares, esposas, hijos o parientes y relacionados de los fallecidos no pueden tener paz mientras no puedan enterrar a sus seres queridos como es debido. Aunque sobrevivan a los derramamientos de sangre, son víctimas de la guerra y la violencia que se ejerce contra campesinos desarmados o forzados a hacer parte de un enfrentamiento con el que nada tienen que ver. Reclutados a la fuerza, son llevados al campo de batalla como carne de cañón.

2. Ibíd. Acto I. Escena I. p. 2.

Max Grillo, que como hemos dicho participó en la Guerra de los mil días y pudo observar el dolor del pueblo en medio de los odios partidistas y los miles de reclutas caídos en combate, escribió sus propias memorias de la guerra poco después de terminada la conflagración.[3] Pero, en su pieza de teatro dejó el testimonio del miedo y el dolor de quienes se vieron afectados por la guerra.

Memo, el protegido de doña Cándida y su hija, ha observado lo que le pasa a la abuela en aquellos tiempos oscuros:

> *MEMO:*
> *Mamá Cándida: la agüelita la llama. No quiere sosegarse. Está hablando sola. Parece otra vez idiática. Ve bultos en los rincones. Desvaría y llama al dijunto Nicolás. No puede aguantar. La agüelita está hechizada.*[4]

Con el grupo de personajes campesinos, Grillo busca recrear sus palabras y giros verbales. Aquí se muestra que también el niño está aterrado y teme que regresen los difuntos. Viejos o jóvenes, aunque estén lejos de los campos de combate, los familiares padecen esa guerra, como una pesadilla en medio del desvelo:

> *Que vienen los muertos del otro mundo es verdá. Vienen a recoger sus pasos. A la niña Josefa le tiran todas las noches de los pies, y la tienen amarilla que ni una toronja y embejucada mismamente que una bruja.*[5]

Carmen está preocupada por Andrés, su novio. Teme que se lo lleven en el reclutamiento. Su caso es el de miles de mujeres, desde aquella guerra hasta el presente, pese a que ha pasado más de un siglo. Manda al niño a decirle a Andrés que se cuide, que se esconda, que no se deje coger:

> *Le dices que se esconda bajo la tierra, porque todavía está la tropa en el pueblo.*[6]

Carmen trata al pequeño Memo como a un hermano; pero, él sabe que no lo es:

3. Grillo, Maximiliano. *Emociones de la guerra*. Imprenta de la Luz. Bogotá. 1903.
4. Grillo, Max. Op. Cit. Acto I. Escena 2. p. 3.
5. Ibíd. Acto I. Escena 2. p. 4.
6. Ibíd. Acto I. Escena 4. p. 5.

A mí me recogieron en un rancho abandonao. Mi madre había muerto de virgüelas, y cuando iban a quemar el rancho, me vieron y me trujeron aquí.[7]

Mientras el niño se dirige al rancho de la anciana, por el monte aparecen don Manuel, un coronel y Honoria, la inglesa, vestida como una amazona, con pistola al cinto. Don Manuel manda al niño a avisar de su llegada y le dice a sus acompañantes que se cree que el niño es hijo de un inglés y de una peona que trabajó en las minas. Poco a poco se van esclareciendo las relaciones que existen entre los distintos personajes, sus miedos, actitudes, fantasías e ideas frente a lo que está sucediendo.

Honoria, aventurera de espíritu romántico, ve la guerra como una aventura digna de ser vivida. La tempestad de la confrontación crea sentimientos contradictorios entre las gentes. Algunos, como esta mujer de armas tomar, enfrenta la situación como un juego emocionante, por lo cual, el coronel, que es un hombre de armas, la elogia con admiración.

HONORIA:
Un poeta bogotano me llamaba Juana de Arco, que no habla, eso sí, de libertar a ningún pueblo. Créame usted, coronel: las emociones del combate son deliciosas.

(…)

MANUEL:
Nadie puede explicarse por qué una noble extranjera, joven y hermosa, se expone a los peligros y se mezcla en estas luchas. La leyenda de usted será magnífica; será, por supuesto, todo lo contrario a lo que es en realidad.

HONORIA:
Pasaré por una aventurera, por una inglesa estrambótica que se vestía de esta manera y buscaba peligros en comarcas desconocidas. ¡Admirable! ¡Tener una leyenda! [8]

Manuel, ingeniero de minas, no comprende el entusiasmo que esa joven extranjera siente por la guerra. Su posición plantea una clara divergencia en contra de la violencia y el odio que se ha desencadenado en los campos:

7. Ídem.
8. Ibíd. p. 7.

> *… la guerra me parece la más espantosa locura en la que puede caer un pueblo; lo peor que puede parecerme una cosa, vulgar, supremamente vulgar. No me atrae el bárbaro deporte a que se hallan entregados mis compatriotas. No soy político ni militar. Siento verdadero gusto por la ciencia y amo la paz. Si la he seguido a usted es porque deseo evitarle peligros; por cumplir un deber. Si la sigo a usted es porque me interesa su vida, porque usted me parece un ser extraordinario, por extremo inquietante. Me atraen los problemas, y usted es un problema.*[9]

El tema de la guerra y el papel del pueblo campesino sometido a tomar partido en un conflicto que no entiende y del cual es su principal víctima, adquiere otro matiz con la aparición de estos personajes: Manuel, un científico e ingeniero cuya posición parece ir en sentido contrario a la tempestad de la guerra; la joven inglesa, que ha llegado a este país de Latinoamérica, atraída por el mito romántico de la tierra caliente y la euforia de los trópicos, del que hace parte la guerra civil vista como una emocionante aventura. El ingeniero señala la razón que supone ha traído a la joven a estas tierras de continuas confrontaciones:

> *Es usted el brote de una raza caballeresca que se va extinguiendo en la inacción o al consagrarse al industrialismo. Es usted la flor retardada de un árbol viejo que se muere, que se murió en esa Europa sabia, calculadora y escéptica. De cuando en cuando aparece un retoño del árbol envejecido, alimentado de la antigua savia que duerme, que yace bajo la tierra; y entonces nos acordamos de la extinta raza de los aventureros nobles que conquistaron mundos, que peleaban por Cristo y hacían grandes locuras. Hoy esas conquistas las realiza la ciencia o la política.*[10]

Max Grillo señala en la joven británica un rasgo quijotesco, al querer vivir aventuras como los caballeros andantes, que seguramente ha leído en novelas, dejándose llevar por la ensoñación, como una nueva Juana de Arco, que transgrede el espacio de su condición femenina en una época en que la mujer estaba destinada tan sólo a las tareas del hogar, para entrar al territorio masculino, al áspero terreno de la confrontación, la violencia y el riesgo mortal al que estaban abocados los hombres impulsados por el sectarismo político. La propia Honoria reconoce la sagacidad de las palabras del ingeniero:

9. Ibíd. p. 7-8.
10. Ibíd. p. 8.

HONORIA:
Es cierto. Mi existencia era mediocre, sujeta a un estiramiento preconcebido, ceremonioso, sin variedad, sin emoción.[11]

En este punto se confrontan dos visiones opuestas, paradójicas o encasilladas en esquemas preconcebidos: una América latina exuberante y vital, en la cual es posible vivir grandes aventuras y episodios llenos de emoción; una Inglaterra ceremoniosa y aburrida, víctima de su propia tradición. Lugares comunes cuya realidad es sólo aparente, vista desde lejos.

Así lo percibió décadas atrás Manuela Sáenz, cuando escribió a su esposo, James Thorne, para anunciarle las razones de su separación para irse con Simón Bolívar, la gran aventura de su vida:

Déjeme usted, mi querido inglés. Hagamos otra cosa: en el cielo nos volveremos a casar, pero en la tierra no. ¿Cree usted malo este convenio? Entonces diría yo que es usted muy descontento. En la patria celestial pasaremos una vida angélica, toda espiritualidad (pues como hombre usted es pesado). Allá todo será a la inglesa, porque la vida monótona está reservada a su nación. (En amores, digo, pues en lo demás, ¿quiénes más hábiles para el comercio o la marina?) El amor les acomoda sin placer, la conversación sin gracia, y el caminado, despacio; el saludar, con reverencia; el levantarse y sentarse, con cuidado; la chanza, sin risa; estas son formalidades divinas, pero yo, miserable mortal que me río de mí misma, de usted y de esas sociedades inglesas, ¡qué mal me iría en el cielo! [12]

En su carta, Manuela alude al aburrimiento que le produce la vida inglesa, con su protocolo, solemnidad y buenas maneras. En Vida Nueva, una joven inglesa ha salido de su patria por las mismas razones, en busca de una aventura romántica que le dé alientos a su personalidad inconforme. La diferencia radica en la visión de las distintas épocas, ya que la Guerra de los mil días, en el paso del siglo XIX al XX, no tenía la gloria ni los grandes motivos como eran la lucha por la libertad y la independencia. En el diálogo de estos dos personajes se perciben las diferencias a que nos hemos referido:

11. Ibíd. p. 9.

12. Carta de Manuela Sáenz a James Thorne, cuya copia envió a Simón Bolívar. Está citada en la biografía de Bolívar, de Indalecio Liévano Aguirre, en nota de pie de página. Editorial Oveja Negra. Bogotá. 1971. p. 395.

MANUEL:
¿Y el amor? A su edad se ama.

HONORIA:
No me hable de amor. No entiendo sino oscuramente lo que el amor significa. Hábleme, Manuel, de la ambición. Hábleme de aventuras; de expediciones a través de su tierra; de cacerías de tigres en las montañas del Magdalena; cuénteme algo de la guerra que ustedes sostienen por la libertad.

MANUEL:
¡La libertad! Oiga usted, Honoria: la guerra civil nunca ha hecho libres a los hombres. Por el contrario, ha solido exterminar la libertad. Los hombres se corrompen en la lucha, los ideales no aparecen al día siguiente de la victoria, si se triunfa; y si los vencen, la derrota pervierte.[13]

Max Grillo escribió esta obra cuando la guerra civil ya había terminado, por eso podía ver los hechos desde otra perspectiva, sin ilusiones ni mentiras. El balance de lo ocurrido estaba muy lejos del espíritu romántico con el que se había iniciado la contienda, como lo reconoció el propio general Uribe Uribe, copartidario y amigo del dramaturgo. Su pieza no es un testimonio vivencial de lo sucedido ni una apología de ninguno de los bandos en pugna, sino un juicio crítico cuando la guerra había quedado atrás sin vencedores ni vencidos: era el país en su conjunto y con sus miles de víctimas el que había resultado perdedor.

El primer acto de *Vida Nueva* concluye con la llegada de un soldado con un pliego para el coronel. Una cosa son las conversaciones y opiniones sobre la guerra o la libertad, como conceptos genéricos y otra las noticias directas de lo que está sucediendo en los campos. Como en la antigua tragedia griega, los hechos de sangre no se ven en escena, son narrados por mensajeros o testigos de los hechos.

El coronel lee el mensaje en voz alta:

Una paz digna que salvará la honra de los combatientes, es imposible obtenerla en estas circunstancias. Hay hombres interesados en prolongar la guerra. Es un negocio en el que por una parte se sacrifican inocentes, pero que por otra se enriquecen unos pocos a costa de la sangre de sus compatriotas. Se dice que convendría a ciertos

13. Grillo, Max. Op. Cit. Vida nueva. Acto I. Escena 5. p. 9.

políticos en estos momentos, una derrota de las fuerzas que sostienen al gobierno en esa región, con la cual derrota no peligraría el éxito final de la guerra; así a lo menos lo creen, y sí serviría de maravilla para que el cambio suba unos tres o cuatro mil puntos más, pues para los interesados en el negocio la ocasión es oportuna para vender. Necesita el gobierno pagar una gran reclamación.

HONORIA:
¡Pero este país está podrido!

MANUEL:
La guerra es la escuela del mal.[14]

El siguiente acto se inicia con la llegada de Melquíades, el gamonal, a la casa de Cándida y su hija Carmen. Desde el momento en que aparece se descubren sus segundas intenciones: quiere saber dónde se esconde Andrés, el amor de Carmen, pues le conviene entregarlo a las tropas para que se lo lleven bien lejos, con el deseo de que no regrese jamás. En ese sentido la guerra le conviene, pues, saldrá de su rival y tendrá a Carmen para él.

Melquíades la interroga una y otra vez, ella le responde siempre que no sabe dónde está. En medio de la actitud burda del hombre y su acoso constante, la muchacha se deja llevar por un lirismo evocador: su mente está en otra parte. El propio Max Grillo se entusiasma con el sesgo poético de su personaje, como una forma de contrapesar la ordinariez de su acosador, que se ampara en el telón de fondo de la guerra para lograr sus fines. Cuando el hombre, ansioso y lascivo intenta abrazarla, ella responde con una bofetada que en un primer instante produce una reacción de sorpresa del gamonal y luego un sentimiento de odio y venganza.

Cuando Melquíades sale furioso de la casa, aparece Cándida, atraída por los gritos de su hija pidiendo ayuda y temerosa por lo que pueda estar sucediendo. Carmen le relata los hechos, la madre se asusta, pues, sabe lo peligroso que es provocar al tigre.

En medio de esa sensación de incertidumbre se escuchan ruidos; las mujeres adoptan una actitud de alerta, pero el que aparece, entrando escondido por la huerta trasera de la casa es Andrés. Ellas se habían encerrado en sus habitaciones, por lo cual el muchacho toca el tiple que ha traído con él y canta para dar cuenta de su presencia.

Carmen sale entonces, advirtiéndole que ha cometido una imprudencia en presentarse en una noche tan clara, cuando lo buscan para reclutarlo

14. Ibíd. Acto I. Escena 8. p. 12.

en las tropas y mandarlo a combatir en la guerra. Ella habla de los efectos pero no de la causa: no menciona el acoso del gamonal para no alebrestar al joven y enfrentarlo con un viejo marrullero, pues su vida se pondría en peligro. Le advierte que el zorro de Melquíades lo está buscando para mandarlo de soldado.

En este punto quedan claros los elementos del conflicto en esa historia de amor, en medio de las rivalidades de la guerra, que aparece frente a las distintas situaciones como un gran telón de fondo. Andrés ha permanecido escondido para evadir el servicio, lo que puede hacerlo ver como un desertor por su rival, a quien urge desembarazarse de él lo antes posible. Un triángulo de amor y odio que se repite en muchísimas obras del mismo estilo, en la novela y el teatro, con sus ribetes melodramáticos, pero, que a la vez, era un buen gancho para el público de la época, que aún se hallaba estremecido por la sombra de la guerra.

La escena de los enamorados se desarrolla con la presencia del niño Memo, para evitar suspicacias. Está concebida en un lenguaje costumbrista, con toques románticos y otros picarescos, como se acostumbraba a fines del siglo XIX y comienzos del XX.

En un momento Andrés habla de haber visto a Carmen en el río, causando sorpresa y rubor en la joven. Memo, crédulo y afecto a las historias de fantasmas y aparecidos, trae a cuento la historia del mohán, un mito popular del centro del país, un espíritu inquieto y enamorado, con fama de ser un gran perseguidor de las mujeres.

Cuando los enamorados se dan cuenta de la aparición de Melquíades en compañía del mocho y dos hombres, Andrés emprende la fuga a la carrera, retomando el camino por donde llegó para evitar que lo atrapen. Al llegar, el gamonal dice que vienen en busca de un criminal que puede haberse escondido por allí, pero, el mocho alcanza a verlo mientras intenta saltar la tapia y de inmediato Melquíades ordena hacer fuego. Carmen entra a la casa, evitando la presencia de su acosador. Después de los disparos, el mocho le dice al patrón que si lo mataron, le corresponde anotar esa muerte en su cartera. Al momento, Carmen aparece de nuevo acusando a Melquíades de asesino. El gamonal sabe que en tiempos de guerra, una muerte más no tiene ninguna gravedad. Hace parte de un inventario de sangre que se puede pasar por alto.

El tercer acto vuelve a poner en escena el diálogo entre Manuel y Honoria, el ingeniero y la aventurera británica. De nuevo discuten sobre el tema de la guerra, de tal modo que sus reflexiones se convierten en la encarnación de los puntos de vista y tendencias que se presentaron a comienzos del siglo XX en relación con la Guerra de los mil días. Dos historias de amor en medio

de la violencia: la una, el drama de la joven campesina, su amor y el acoso del gamonal, triángulo que hace parte de la trama de la novela Manuela, de Eugenio Díaz, una de las obras más representativas de la problemática en la segunda mitad del siglo XIX.

Por otra parte, se desarrolla el diálogo entre Manuel y Honoria, que plantea otra visión de la guerra: el espíritu romántico de la joven extranjera, frente a una realidad que le atrae pero desconoce en sus vericuetos más profundos. Su actitud rebelde y emocional se halla enfrentada a la posición crítica del ingeniero, que intenta situarla en la realidad, tal como él la percibe:

> *MANUEL:*
> *El drama ha terminado; ha sido un drama de sangre, y en la escena sólo quedaron en pie tres personajes de tragedia: la fatalidad, inexorable como el destino griego, la desolación y la anarquía.*
>
> *HONORIA:*
> *Tú, generalizando siempre. Yo me resisto a creer que tantos sacrificios resulten inútiles. Quiero seguir pensando que la lucha de tus compatriotas fue para algo grande, por algo digno de la victoria, y que la sangre derramada no ha de ser estéril para tu patria.*
>
> *MANUEL:*
> *En nuestra época ya no puede decirse que la sangre es fecunda. Se ha desacreditado la metáfora.*
>
> *(…)*
>
> *… El mundo, Honoria, se ha envejecido prematuramente. Antes, los héroes quedaban consagrados. La historia no removía el proceso de sus hazañas sino bien tarde. Entonces era ya imposible establecer la verdad: el tiempo había sancionado la gloria, los héroes pertenecían a la leyenda. Cuántas virtudes antiguas y cuántos heroísmos homéricos no hubieran sido pulverizados en esta época del telégrafo sin hilos, de los reporters y los periódicos de caricaturas.*
>
> *(…)*
>
> *El heroísmo no resolverá ya ningún problema.*[15]

15. Ibíd. Acto III. Escena I. p. 27-28.

Se ha producido un notable viraje en relación con la concepción romántica del héroe, aspecto en el cual Max Grillo aparece como un precursor en Colombia. La irrupción del hombre común en el escenario, que antes era breve y ocasional, como parte de la servidumbre, adquiere otra dimensión al aparecer con fuerza en las obras realistas o naturalistas de André Antoine o Antón Chejov, más tarde, desde otra perspectiva política y social, en el teatro épico brechtiano.

En su obra sobre Galileo Galilei, Brecht plantea el tema del héroe, tras la abdicación de Galileo, ante el temor de la tortura o de ser llevado a la hoguera. La negación de sus descubrimientos científicos y la abdicación de sus teorías no aparece en escena, sustituida por la salida avergonzada de Galileo, frente a su alumno más devoto y sucesor de su legado, Andrea Sarti. El joven, con el dolor de su decepción frente a la actitud cobarde de su maestro, lo increpa con acento acusador:

¡Desgraciada la tierra que no tiene héroes!

Y unas líneas más adelante, Galileo le responde:

Error. Desgraciada la tierra que necesita héroes.[16]

Estos parlamentos fueron escritos varias décadas después que el texto de Max Grillo, que pese a lo modesto de su pieza, aparece como un adelantado en relación con su tiempo. El conocimiento directo de los horrores y la miseria de la guerra, los miles de muertos dejados en uno y otro lado de la contienda, oscurecían la idea de cualquier tipo de heroísmo que ocultara el hecho de la cruda carnicería.

En la pieza de Grillo, en especial en las conversaciones entre Manuel y Honoria, se percibe por momentos una búsqueda de nuevos planteamientos en el diálogo dramático en relación con el juicio histórico. La manera como entrelaza la acción con la reflexión; el drama campesino y los efectos colaterales de la guerra, hacen que los diálogos de la joven aventurera inglesa con el ingeniero de minas, adquieran otro carácter frente al teatro de su época y en relación con la percepción de los espectadores. En este sentido, podríamos decir que adquiere una función didáctica.

Al comprender mejor la naturaleza de los hechos, la dama inglesa termina por aceptar los argumentos del ingeniero, pero aferrándose a su espíritu romántico por la vía del amor:

16. Brecht, Bertolt. *Galileo Galilei*. Escena 13. Diana impresores. Bogotá. 1977. p. 97-98.

HONORIA:
El pacifista rindió mi corazón mejor que si hubiera sido una plaza fuerte y el asedio condujera miles de soldados.

MANUEL:
Eso te probará que los triunfos de la paz son los más difíciles.[17]

En los diálogos de estos personajes Max Grillo revela un mundo y unas preocupaciones más cercanas a las suyas. En las escenas de los campesinos el drama fluye con su acento costumbrista y aldeano, como el agua de un manantial, aunque teñida de sangre. En las escenas del ingeniero y su amiga inglesa con la que llega a consolidar una relación amorosa, los temas humanitarios, filosóficos y poéticos priman sobre la acción y el conflicto dramático, como si se tratase del coloquio de dos asistentes a una tertulia literaria donde se hubiera expuesto el tema de la guerra. Se trata de tanteos del autor, en busca de salirse del encasillamiento y los preconceptos sobre una guerra que había sido antecedida por otras guerras civiles locales y nacionales, a causa de la inmadurez de una nación para resolver sus diferencias de manera pacífica.

Terminada la guerra, Honoria volverá a su patria, pero no lo hará sola. Manuel viajará a Europa con ella, con la intención de dar a conocer sus descubrimientos sobre la forma de amalgamar los metales. Así, también se han integrado dos vidas formadas en cauces diferentes; la memoria de la guerra y el recuerdo del paisaje los hará regresar en el futuro al lugar donde se inició el romance, desde la mirada de dos continentes en medio de un conflicto armado; así lo señala el ingeniero:

Aquí volveremos a comenzar una vida nueva. Sobre las ruinas edificaremos el hogar futuro, la patria nueva.

(…)

El drama de sangre ha concluido, el drama de la patria; mas quedan los pequeños dramas de cada uno. El drama de los humildes, el de Carmen.[18]

En este punto se entrelazan las dos líneas que han marchado cada una por su lado, hasta encontrarse: la reflexión discursiva y el drama

17. Grillo, Max. Op. Cit. *Vida Nueva*. Acto III. Escena I. p. 29.
18. Ibíd. p. 30.

personal, vivido por Carmen, cuyo novio desapareció y hasta el momento no se sabe si está vivo o muerto; con su madre muerta, en medio de la angustia y preocupaciones por la suerte de su hija. Una violencia que no sólo afectaba a los combatientes en los campos de batalla, sino que sus efectos se extendían hasta los rincones más humildes, incluso por parte de quienes habían tratado de permanecer al margen de la confrontación, pero la furia desatada por la guerra había penetrado las distintas capas de la sociedad, donde muchos intentaban lograr beneficios personales a la sombra de la conflagración: económicos, políticos o emocionales; como en este caso, en las pretensiones del gamonal para forzar los favores de la joven campesina, a pesar de sus negativas. Melquíades aprovecha su situación privilegiada en el pueblo, a la manera de los señores feudales que se sentían con el derecho (llamado de pernada) de poseer a las jóvenes vírgenes que vivían en los territorios de su jurisdicción, hijas de los siervos de sus tierras, con el fin de ser los primeros en desvirgarlas, como una marca de propiedad análoga a la que se impone con hierros candentes sobre la piel del ganado.

Después de mostrar el conflicto de Carmen, la desaparición y presunta muerte de Andrés, Max Grillo se plantea el problema de cómo dar a la obra un final en el que la muerte y la violencia no cierren todos los caminos y se deja abierta una puerta a la esperanza.

En un primer intento, Carmen, que no ha podido olvidar el amor de su vida, expresa sus sentimientos desde un profundo dolor convertido en melancolía, en expresión poética que surge como una compensación a las tristezas, uno de los recursos del melodrama:

> *CARMEN:*
> *(…) Fijo los ojos en un punto oscuro, y de repente veo la sombra de Andrés, y lo veo que pasa por el platanal; oigo sus pasos, me quedo alelada para no perder una siquiera de sus pisadas, y cuando voy a correr a abrazarlo, suena una descarga, ¡la misma de aquella noche! Al fin me levanto, voy hasta la puerta, y ha sido el viento que tumba las naranjas maduras y rompe las hojas del platanal.*[19]

Manuel le entrega una carta a Carmen, que crea en ella una gran expectativa, pues, aunque siempre ha creído que Andrés murió aquella noche y Melquíades ocultó su cuerpo, nunca apareció el cadáver ni ha tenido noticia del eventual lugar de su sepultura, por lo tanto, su fantasma sigue revoloteando a su alrededor, ya que nunca pudo tener una certeza y asumir un duelo como una forma de aminorar el dolor.

19. Ibíd. Acto III. Escena 2. p. 33.

Este es el otro gran tema de los conflictos y guerras civiles: la suerte de los desaparecidos, el dolor y la incertidumbre de sus seres queridos, situación vivida por miles de víctimas, en especial mujeres, madres, hijas, hermanas, esposas o novias de los hombres caídos en la guerra o desaparecidos, sin que se haya vuelto a tener noticia de su suerte.

Ella piensa, desea o necesita que la carta sea de Andrés, que le dé la certeza de que aún vive. Da la impresión de que el escritor se compadece de su personaje. La carta no es de Andrés, sino de Memo, su hermano adoptivo. De nuevo una sombra cruza por su mente a pesar de la alegría por tener noticias del pequeño, que también desapareció aquella noche trágica. Es Manuel quien le lee la carta: Memo buscó a Andrés en los distintos batallones, hasta que alguien que lo conocía le dijo que estaba vivo y gracias a su valor había conseguido un ascenso militar.

Es evidente que Max Grillo no quiere dejar ni a su personaje ni a su público sumido en la tristeza y la desesperanza, aunque la eficacia dramática se resienta. Para salvar la situación, la carta se convierte en un *Deux ex machina*, que trae una solución como por arte de magia. Manuel le dice a Carmen que las tropas van a ser licenciadas, por lo que, Andrés regresará pronto.

Manuel y Honoria se despiden de la muchacha, pues al día siguiente parten para tierras lejanas, Carmen vuelve a quedar sola con sus pensamientos, con dudas sobre el posible regreso de su amado, pues teme que la carta haya sido escrita antes del fin de la guerra y Andrés haya caído en un combate antes del cese de hostilidades.

Cuando salen el ingeniero y la inglesa, aparece Dolores, una yerbatera, campesina santera y medio bruja, cuyas creencias religiosas se enredan con fantasmagorías y mitos populares; la otra cara de la moneda, que pertenece a una tradición telúrica y fantasiosa. La vieja agorera le trae estampas, yerbas, bebedizos, talismanes y otra suerte de objetos, conjuros o íconos a los que la tradición popular atribuye poderes de sanación y otros beneficios para hacer menos dura la vida de los pobres.

Carmen, sin embargo, después de todas las pruebas por las que ha pasado, ya no cree en sortilegios ni embrujos que le despierten ilusiones. En su mundo interior, aún conserva una brizna de esperanza para que se produzca un cambio de suerte en su vida.

Cuando sale Dolores de la casa de Carmen, aparece Melquíades, la sombra negativa del drama. El gamonal viene borracho, tambaleándose, mientras la muchacha, que no lo ha visto, entra a su habitación. Los tragos le han vuelto a despertar sus apetencias sexuales y viene en busca de Carmen con el propósito de hacerla suya pese a sus negativas. Un recurso que algunos años después fue usado por la radio o las telenovelas.

Melquíades se alegra al ver que la muchacha está sola en su casa y entra decidido a realizar por fin un deseo que le ha sido negado tozudamente por ella. Para él ha llegado el momento del desquite. Ya dentro de la casa, espera que Carmen aparezca, para caer sobre ella como un tigre hambriento sobre una frágil gacela. Se recuesta en la hamaca, listo a dar el zarpazo, pero la borrachera es tan grande que poco a poco se va quedando dormido.

Cuando entra Carmen, ve el bulto de un hombre recostado en la hamaca, sin saber de quién se trata. Sus sentimientos son contradictorios. ¿Podría ser Andrés, que llegó agotado de un largo viaje? Cuando descubre que se trata del odiado Melquíades, toma la resolución de defenderse, aunque le cueste la vida. Pensamientos oscuros entran como ráfagas en su mente; ahora el hombre está en sus manos, sólo se requiere tomar un cuchillo y acabar con su vida. Por fin sería libre de los temores y pesadillas que le han amargado la existencia. En un arranque impetuoso, toma la decisión de matarlo, pero ve que la está mirando la Virgen del Carmen que le dejó la santera y queda como paralizada por unos instantes. Sin embargo, enseguida reacciona, toma un paño de la mesa y cubre la imagen. En el momento en que levanta el cuchillo, el gamonal comienza a despertar, la mira con una mezcla de odio y deseo, tratando de incorporarse. Cuando ella está a punto de clavarle el cuchillo, aparece Andrés, quien con un solo golpe de ojo se da cuenta de la situación:

ANDRÉS:
(SE ADELANTA HACIA MEQUÍADES, CIEGO DE LA IRA):
Defiéndete. Me mandaste a la guerra a que me enseñaran a matar.
Pues bien, recibí la lección, aprendí a matar.

MELQUÍADES:
Vamos fuera, al campo raso.

ANDRÉS:
No. Aquí mismo, donde te encuentro. (LUCHAN. CAE MELQUIADES) ¡Aprendí a matar!

CARMEN:
¡Ah! ¿Estás herido?

ANDRÉS:
No es nada. No te asustes; murió el gamonal. La guerra se ha acabado. Ahora, ¡al trabajo! A labrar la tierra. ¡Vida nueva! [20]

20. Ibíd. Escena final. p. 40.

De la guerra grande se pasa a la guerra pequeña y personal. Venganza y violencia para acabar con la violencia. Max Grillo terminó de escribir su obra en marzo de 1908, seis años después de la firma de paz en el *Wisconsin* y en la hacienda de *Neerlandia*, y unos meses antes de la publicación y presentación de su obra en el teatro Colón. Los amores desgraciados, frenados por la guerra, logran realizarse al fin.

Desde luego, se trata de un final complaciente como el público, a la manera del *happy end* que el cine de Hollywood desarrolló al máximo de sus posibilidades, en películas como las de Frank Capra y otros directores de tendencia semejante, con el propósito de ganar espectadores, pero también, en el caso colombiano, e dar una luz de esperanza frente a los estragos de la guerra y la violencia que había asolado los campos.

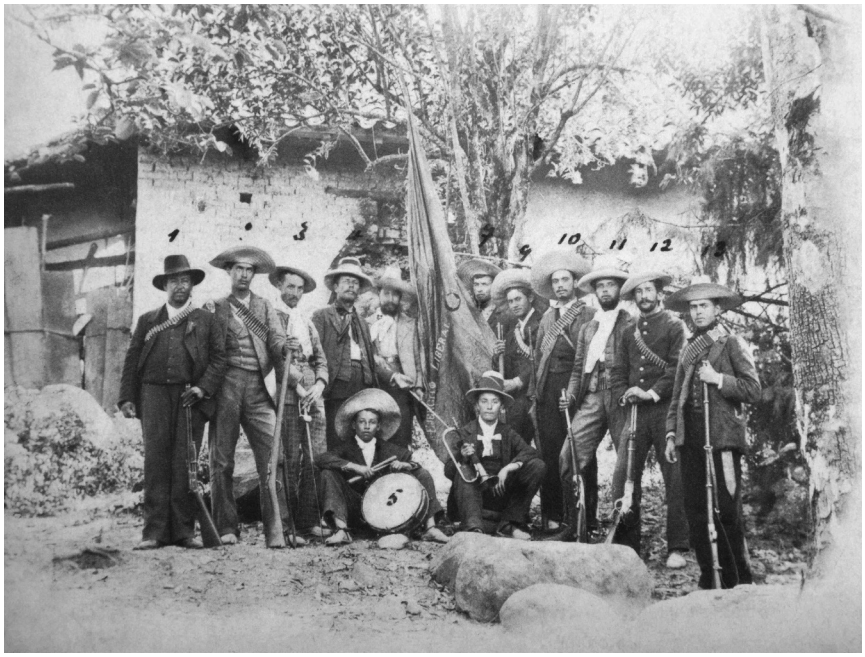
Andrés acaba de regresar de la guerra, donde aprendió a matar; pero, Max Grillo también fue testigo de aquel derramamiento de sangre que se desarrolló a lo largo de mil días. Un sentimiento de frustración embargó a aquella generación que había emprendido un levantamiento contra el gobierno conservador, a causa de la suspensión de libertades, la persecución y censura contra el partido liberal. La radicalización de los dos bandos y la idea de resolver los problemas por medio de la guerra, sólo dejó como resultado muerte y desolación. Nunca se podrá establecer un cálculo exacto del número de víctimas y de pérdidas materiales, pero el balance permite tener la certeza de la inutilidad de aquella contienda.

* * *

ENCUENTRO DEL GENERAL URIBE URIBE CON TROPAS LIBERALES

—

Quintilio Gavassa Mibelli (1861 - 1922) - Atribuido. Ca. 1899. Copia en albúmina (Emulsión fotográfica / Papel). 20,8 x 25,4 cm. Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 4972
Foto: ©Museo Nacional de Colombia / Samuel Monsalve



GUERRILLA LIBERAL DE ZIPAQUIRÁ DURANTE LA GUERRA DE LOS MIL DÍAS. 1901

—

Rozzo. Fotografía Colombiana contemporánea.
Bogotá: Taller la Huella Editores, Carlos Valencia, imp., 1978. s.p.

JOSÉ MANUEL FREIDEL

≈

Santa Bárbara, Antioquia, 24 de septiembre de 1951, Medellín, 28 de septiembre de 1990.

Como lo señala Adela Donadío, José Manuel Freidel logró escribir y llevar a escena cerca de cuarenta obras, concebidas desde una notable intuición poética, una visión espontánea, creativa del espacio y el tiempo del arte escénico.

Con la intempestiva muerte de Freidel, asesinado una noche en un bar de Medellín, como si fuese el oscuro reflejo de uno de sus personajes, se han venido publicando ediciones de sus distintas obras y nuevos montajes de sus trabajos más destacados, tanto por parte del propio grupo que fundó y dirigió, la *Ex Fanfarria*, como por otros directores en Medellín y en Bogotá.

– JOSÉ MANUEL FREIDEL –
Fotografía: Archivo de Exfanfarria Teatro.

La obra de Freidel ha sido estudiada y reconocida por distintos críticos e investigadores, como Gilberto Bello, Joe Broderick o Adela Donadío, quien trabajó con él en algunos de sus montajes. Después de su muerte, la propia Adela ha llevado a escena sus obras: *Los infortunios de la bella Otero*, estrenada en la Casa del Teatro Nacional, en Bogotá, el 23 de abril del 2003; así como *Las burguesas de la Calle Menor*, estrenada en mayo del 2001.

* * *

Los infortunios de la bella Otero y otras desdichas,
de José Manuel Freidel

—

Exfanfarria Teatro. Fotografía de Carlos Mario lesma. 1978.

– JOSÉ MANUEL FREIDEL –

≈

LOS INFORTUNIOS DE LA BELLA OTERO Y OTRAS DESDICHAS

José Manuel Freidel escribió esta obra[1] para mostrar los infortunios causados por la guerra sobre la población civil, en el marco de la Guerra de los mil días, que aparece como el sumun de violencia y compendio de los distintos enfrentamientos y guerras civiles que asolaron los campos de Colombia a lo largo del siglo XIX.

La referencia dada con el nombre de la bella Otero alude a la bailarina española Carolina Rodríguez, conocida bajo el pseudónimo de *la bella Otero*, nacida el 4 de noviembre de 1868 en Valga, Galicia, España y muerta el 12 de abril de 1965 en Niza, Francia, a los 97 años de edad. La vida de esta artista de cabaret constituye toda una leyenda. Hija de madre soltera, antes de llegar a la adolescencia escapó de su pueblo de Valga, tras ser víctima de una violación y no regresó nunca. Al escapar de su hogar, cambió su nombre de pila, Agustina, por el de Carolina, con la intención de borrar esa mancha que le resultaba insoportable. Pronto se unió a una compañía de cómicos ambulantes portugueses, que daría un vuelco a su vida para siempre, llevándola al mundo de la farándula, donde terminó convirtiéndose en una bailarina de renombre.

Antes de convertirse en bailarina ejerció varios oficios e incluso se dedicó durante un tiempo a la prostitución –lo que la emparenta con el personaje de Freidel-, a causa de sus dificultades económicas y la lucha por la vida, aprovechando el único bien con el que contaba: su belleza.[2]

En 1888 conoció en Barcelona a un banquero que la quiso promocionar como bailarina en Francia y la llevó a Marsella. A raíz de este primer

1. Freidel, José Manuel. *Teatro*. Ediciones Autores Antioqueños. Volumen 83. Medellín. 1993. p. 73 - 128.

2. Datos biográficos de la bailarina española conocida como *La bella Otero*, tomados de: *Nueva Enciclopedia Larousse*. Tomo II. Editorial Planeta. Madrid. 1981. p. 1117. Y de es.wikipedia.org/wiki/la_Bella_Otero.

viaje ella entró de lleno al mundo del espectáculo. Su vida se convirtió en una leyenda; afirmaba ser andaluza y se decía que era hija de una gitana. Se presentó en Nueva York en 1990 y luego realizó giras por América y por diversos países del mundo. En Rusia llegó a conocer a Rasputín. Actuó durante muchos años en el Folies Bergère de París.

A pesar de sus éxitos artísticos, la escalada en su carrera de bailarina la logró prostituyéndose y haciéndose amante de varios hombres influyentes. Sus últimos trabajos se efectuaron en el famoso Casino de Montecarlo, en Niza, donde se estableció al dejar la danza en 1910. Retirada del espectáculo vivo, su leyenda fue narrada de muchas formas en biografías noveladas o películas, donde se mezclaban los hechos reales con historias que ella contaba para dar más color y picardía a su vida. Al perder sus encantos y sus recursos económicos, logró sobrevivir tantos años gracias a una pensión que le estableció el Casino de Montecarlo, en agradecimiento por los ingresos que había dejado su paso como bailarina de éxito en aquel lugar de enorme atractivo para los turistas de la Costa Azul, a comienzos del siglo XX.

Varios elementos de la personalidad y la leyenda de la famosa *Bella Otero* le sirven a Freidel como base para construir su personaje. En este caso, también se trata de una mujer hermosa que termina, a causa de la guerra, ejerciendo el oficio de la prostitución que la deja en pleno desamparo, cuando el hombre que la mantenía se incorpora a las filas de los rebeldes en la guerra civil.

La obra *Los infortunios de la bella Otero* se inicia con el asesinato de un maestro llamado Jeremías, descubierto mientras imprimía unas hojas clandestinas en las cuales se incitaba a las gentes a levantarse contra el gobierno conservador. Es evidente que muchos periódicos y folletos de la época habían lanzado fuertes críticas contra los gobiernos de la llamada Regeneración, sobre todo, en contra del gobierno conservador ejercido por el anciano presidente Manuel Antonio Sanclemente. Los autores materiales del asesinato del maestro fueron varios hombres encapuchados, que entraron a saco en la modesta tipografía donde el maestro se dedicaba a imprimir sus hojas volantes, en una clara analogía con los atentados paramilitares y de los sicarios bajo el mando de los carteles de la droga; en la época en que Freidel escribió su obra, imperaba el terror bajo las órdenes de Pablo Escobar.

Otro de los personajes, llamado Paiche, llega al pueblo, después de dejar las filas de combate y regresa a su casa. Se encuentra con un mendigo quien se lamenta de los desastres de la guerra:

¡Ay! Que´l pueblo
¡Ay! Que´l sórdido,
Un hombre viene a casa
Luego de guerrear
Y todo sigue pior
Ya se han robado el mar.[3]

El Paiche constata que los cantos del mendigo antes eran alegres y ahora se han vuelto sombríos. El hombre es un testigo y un cronista de los sucesos del pueblo, que ahora relata al amigo que dejó las armas y regresó al pueblo:

> *Al Zoilo, en su barbería, con un sigilo de muerte, lo encontraron detrás de la laguna, tu sabes, sin miembros… no, es falso, con ellos en la boca. Dos, al Zota le enredaron el abecedario en la garganta; ahora nos hemos quedado sin escuela. Tres, al Zancudo le cortaron los brazos, piernas y alas.*[4]

Para situar la obra en el lenguaje de principios de siglo, según cuenta Adela Donadío, Freidel evocaba la forma de hablar de su abuela. Por eso más que una reconstrucción gramatical basada en estudios históricos o filológicos, se inspira en sus propios recuerdos de una abuela dicharachera, a la que le oyó contar muchos cuentos.

Tras esta traumática iniciación, que evoca a la vez las imágenes de la violencia entre liberales y conservadores de los años cincuenta, la acción se ubica en la alcoba de la bella Otero, mientras duerme. A su alrededor danza un grupo de bufos que hacen comentarios, entre siniestros y jocosos, sobre ella:

> *La bella Otero duerme y sueña cremaciones y potasios. Se mece y estremece, corre y salta, se adoba, se acuclilla y se acamarca.*[5] *Vaya a saber Dios santo de los cielos, con qué doncel bien fiero en sus alas dormita; o por quién ya se agita, pérfida, saltarina, danzante, lisa y guisa. En la comadría toda no dan un peso por su alma.*[6]

3. Freidel, José Manuel. Op. Cit. *Teatro*. Primera parte. Escena 2. p. 8.
4. Ibíd. p. 8.
5. Aquí Freidel utiliza arcaísmos o inventa palabras, quizá recreando giros utilizados por su abuela en otros tiempos, como *acamarcarse*, *cuamalquero* o *repichingas*, que usará en parlamento más adelante. Repichinga, por ejemplo, se usa en ciertas regiones de Colombia como sinónimo de fiesta.
6. Freidel, José Manuel. Op. Cit. *Teatro*. Escena 3. Comentas bufas. p. 77.

Freidel juega con las palabras en forma burlona. Arma giros insólitos, con un cierto barroquismo entre lírico y esperpéntico, como hacía Valle Inclán al castellanizar a su modo palabras y expresiones gallegas. No se detiene a dar explicaciones ni a buscar en diccionarios los significados de muchos de sus vocablos, porque seguramente no los va a encontrar. Su léxico es memorioso, personal, a veces rebuscado y en muchos casos juguetón con los aspectos semánticos, como cuando habla de comadría para referirse a una reunión de comadres.

Los bufos han hecho un dibujo pintoresco y satírico de la bella Otero, un apodo que como hemos dicho, fue tomado prestado de una bailarina española, semejante en muchos aspectos a nuestro personaje, que en realidad se llama María Botero.

Ludovina, la criada, contempla a su ama mientras duerme. Como las viejas criadas de provincia, que evocan rasgos del antiguo esclavismo, son leales y cómplices con su ama, sobre todo cuando ha quedado sola y desprotegida. Se convierte, de algún modo, en la sombra de la patrona, rasgo primordial de la antigua servidumbre, desarrollando sentimientos afectivos maternales, cuando no de rechazo y odio larvado. En este caso, la criada se interroga sobre los sueños de su ama, con un deseo mórbido de hacer parte, así sea en forma indirecta de sus aventuras y pasiones:

¿Con quién sueña mi amita? Qué retozos de placer deja escapar…
Con cenas, lujos, algarabías, fiestas y repichingas.[7]

Esta escena marca un significativo punto de partida, pues la bella se encuentra en un momento feliz, de jolgorio y amoríos, pese a que hemos visto que el ambiente que la rodea es más bien sórdido y temible.

La Bella trata a su criada en forma despótica y altiva, mientras la mujer, en un tono quejumbroso afirma que lleva siete meses sin paga. Si no hubiera sentido un afecto especial por su ama, sin duda haría tiempo que se habría ido, pero la lealtad, en este caso, implica una particular relación afectiva no sólo con el ama, sino también con su forma de vida, sus placeres y amores. Ante la queja de su sirvienta, la Bella le responde preguntándole dónde ha comido, dormido y se ha vestido; le echa en cara todo lo que lleva puesto, que deben ser vestidos viejos que el ama ya no usa.

Luego, como dejando el tema de la paga en el limbo, le pide a Ludovina que le traiga el desayuno y le ordena que se dedique a los trabajos de aseo y otros menesteres del servicio, pero la vieja, insistiendo en referirse a

7. Ibíd. Escena 4. p. 78. En este caso se da una redundancia, pues repichinga significa fiesta.

las carencias por las que atraviesan, le dice que no hay escoba ni comida. En las tiendas ya no les quieren fiar. La situación es ruinosa, a causa del remezón de la guerra.

> *Sólo quedan cuentas, deudas, préstamos y empeños (…) Acreedores que acechan, culebreros, rapapiñas, roedores, vampiros.*[8]

No acaba de enunciar Ludovina las carencias y dificultades en las que se hallan, cuando aparece un grupo de desalmados acreedores, que entran y observan lo que le queda a la dama del esplendor de otros tiempos. Los acreedores están representados por los mismos danzantes bufos del comienzo y con un sórdido impulso de sevicia improvisan un juicio contra la bella Otero. El juez determina que debe pagar la deuda con todos sus enseres, lo que equivale a dejarla en la pobreza absoluta. La señora y su criada se lamentan de la implacable voracidad de los acreedores. Pero no bastan los adornos, muebles y enseres. Los acreedores dejan traslucir sus deseos ocultos al despojar a la dama de sus prendas y tesoros, en una rapiña lúbrica que coloca a la bella como el principal objeto del deseo de los incómodos visitantes.

Afuera, en la plaza, dos mujeres comentan la situación, mientras piden limosna en la puerta de la iglesia. Escenas que evocan tanto a las figuras goyescas del esperpento valleinclanesco, en especial el grupo de aguafuertes de Goya llamado *Los desastres de la guerra* que calzan como anillo al dedo con esta otra guerra de una antigua colonia española. Entre tanto, el mendigo de andar, como el ciego de Gondar, de las *Divinas Palabras* de Valle Inclán, se dirige a las mujeres, con voces altaneras:

> *Buenos días, y que la guerra esté con vosotras. ¡Aparten sus esqueletos, engendros pérfidos!* [9]

El sacristán, como el Pedro Gailo de Valle, aparece en la puerta de la iglesia. Como aquel, también es avaro y lujurioso. Mira con ojo avizor a la gente que cruza por la plaza en el momento en que una pobre viuda, Hermelina, la del Carmelo, le pide una ayuda para enterrar a su hombre, muerto en la guerra:

> *¡Era mi hombre! Quiero enterrarlo santamente y necesito plata. Perdigones con pólvora le explotaron en corpúsculos diminutos; per-*

8. Ibíd. Final de la escena 4. p. 80.
9. Ibíd. Escena 7, en la plaza. p. 83.

dóneme, gran señor. ¡Estoy tan abatida, que no siento sino pájaros muertos en mi alma! [10]

La voz quejosa de la mujer expresa un planto lírico de duelo. Los mendigos hacen burlas morbosas de la situación. Para colmo de males, Hermelinda, la plañidera, está embarazada y próxima al parto. El sacristán pregunta con tono de morbo:

¿Dónde lo hubiste horizontal?

El mendigo es quien responde, con sorna macabra:

De algún muerto.[11]

El sacristán le da una moneda a la pedigüeña y luego le pregunta al mendigo qué se dice o, qué pasa por los caminos, pidiéndole que no invente, sino que le cuente lo que ha visto:

Pon verdad en tu lengua… caben en tu boca más mentiras que palabras.[12]

El mendigo representa el papel de un informante, se mueve de un lado al otro por el pueblo y se entera de los chismes, las intimidades y problemas de sus parroquianos. Para algunos viene a remplazar el papel que jugaría un periódico o lo que más tarde serían los noticieros de radio, que se establecieron en el país algunas décadas más tarde. Ahora trae noticias de la guerra:

Las tropas liberales están cerca; se toparon en la sierra con las tropas del general Galindo, estaban al descuido y ahí fue. Cambiaron escopetazos casi una hora; el cielo se puso negro de humo y el pertrecho se acabó. El suelo se puso rojo de sangre, afusilaron a más de ochenta. ¡Yo lo vi! [13]

La plaza es la gran vitrina del pueblo. La escena es una oportunidad, en los distintos montajes, para crear personajes episódicos que den cuenta de la situación general. Como ocurría en la Santa Fe de la época colonial o en la

10. Ibíd. Escena 7. P. 87-88.
11. Ibíd. Escena 7. p. 89.
12. ídem.
13. Ídem.

Bogotá decimonónica, el punto de reunión y encuentro de las gentes era el atrio o altozano de la catedral. Algo semejante ocurre con las iglesias de los pueblos, ubicadas por lo general en la plaza principal del municipio. Es también el territorio del sacristán, que a su vez es el informante del cura párroco. El sacristán recoge las limosnas y negocia como puede con las indulgencias, misas, bodas o bautismos como intermediario directo del cura. En el caso de esta obra, se trata de un personaje sórdido, astuto, avaro y desconfiado. De centavo en centavo ha ido amasando una fortuna. Entre sus oficios ocultos, que le representan un interesante incremento en sus ingresos, se halla el de celestino, arreglador de relaciones de pareja, quien utiliza su papel en la iglesia como una máscara para ocultar o disfrazar sus entuertos, cuando hay daño a terceros.

La Bella, en compañía de Ludovina, sale a la plaza con temor. El aire se siente pesado, como si algo fuera a pasar. Un soldado les pide el santo y seña para dejarlas pasar. Ludovina inventa un acertijo que sorprende a su ama, luego, como vieja veterana, da cuenta de su propia experiencia en otras guerras:

> *Mis huesos han traquetiado*[14] *todas las guerras del siglo. Este tiempo, mi niña, nació oscuro y andrajoso. Antes, cuando las guerras eran a piedra y panelazos, las consignas sumían de placer el oído y el cerebro; hoy todo es bagatela y sueño y por qué no decirlo, niña: un costalado de mierda.*[15]

Ludovina se acerca a pedirle ayuda al sacristán para su ama, la señora María Botero.[16] El caso de la Bella es muy distinto de la anterior mujer, de la cual el sacristán se libró dándole una miserable moneda. Con la señora Botero, muy apetecida por más de un ricachón del pueblo, las cosas se dan a otro precio. Antes de entrar en negocios oscuros, asume su papel de hombre de iglesia y la manda a confesarse y arrepentirse de sus pecados, pero no le da ni un centavo. Sabe que en otra forma, ella puede incrementar sus ingresos. Dejando este interrogante pendiente, termina la primera parte.

En lo que hemos visto hasta el momento, la guerra ha ido llegando al pueblo, comprometiendo a sus gentes. El drama de las mujeres, separadas de sus hombres a causa de la guerra o muertos en combate, es el objetivo central de la trama argumental de esta obra.

14. *Traquetiado*, o *traqueteado*: viene de la palabra *Traqueto*, colombianismo para definir al que negocia con el narcotráfico.

15. Freidel, José Manuel. Op. Cit. *Teatro*. Final de la escena 7. p. 91.

16. De ahí el juego de palabras para llamarla *la bella Otero*, por analogía con la bailarina española.

Al inicio de la segunda parte, como un preludio de la violencia que está enrareciendo el ambiente, Zoilo, el barbero, juega con su navaja mientras termina de afeitarse. En una acción rápida y mortal, los bufos encapuchados entran y le hacen un corte de franela.

La escena tiene una relación más directa con la violencia de los años cincuenta, cuando el conflicto entre liberales y conservadores había llegado a una posición extrema: bastaba llevar una corbata roja o azul, para que los partidarios de la corriente contraria llegaran a los extremos más aberrantes de violencia, como el famoso "corte de franela", que era literalmente un degüello, que abría el final del cuello y la parte superior del pecho con la forma en arco de esta prenda íntima de vestir.

En la escena siguiente, la Bella deja salir a flote muchos de sus deseos reprimidos. En el sueño, convertido en pesadilla, la bella María Botero siente la apremiante necesidad de un hombre que la acompañe en su soledad. Esta necesidad se extiende sobre varios tópicos, que se mezclan en medio del discurso onírico. La urgencia sexual se entrelaza con la económica y sus carencias se convierten en una herida lacerante. A su lado duerme el Paiche, quien hace poco ha regresado de la guerra y ahora intenta pasar los efectos de la borrachera. La Bella lo observa y le reclama su necesidad de caricias de amor, en un tiempo vacío en el que lo ha perdido todo. Al oler su sudor, ella siente que el macho ha estado con otra hembra. Sus celos le aguzan el olfato y sus reclamos se desbordan en las fronteras del sueño:

> *¡Paiche! ¡Me perdiste! ¡Puto! (…) Me voy a putiar. El sol verá que mi calimbra*[17] *respira dulzuras y los hombres van a deleitarse, a aromatizar mi presencia.*[18]

El Paiche la golpea, enfurecido. La agresión y la violencia se han aposentado en la cotidianidad. El lamento de la Bella es a la vez un reclamo y una canción:

> *¡Qué tristeza más triste, más tristísima, qué desolada soledad tan triste, que soledad más fría, más solísima!* [19]

Las brujas entran, como para cerrar el capítulo onírico y juzgan el desplante agresivo del Paiche.

17. Voz arcaica, quizá en los recuerdos de las expresiones de la abuela de Freidel, para referirse al órgano sexual femenino.

18. Freidel, José Manuel. Op. Cit. *Teatro*. Segunda parte. Escena I. p. 94.

19. Ibíd. Segunda parte. Escena 2. p. 94.

En la siguiente escena aparece: Jofaina la del Carmelo, don Francisco Elías y Juana la lista,[20] sobre los cuales anota Freidel que enredan la lista. En sus nombres y réplicas se percibe un eco del esperpento valleinclanesco. Jofaina se lamenta por la ausencia de los hombres. Constata con tristeza que los jóvenes se han marchado a la guerra, dejando trunco su negocio. Su tono lírico se asemeja a la cantinela de las brujas en el Sabbat. Muchos de los que han partido a los campos de batalla no volverán jamás. El pueblo se ha llenado de cansancio y pesadumbre.

La Jofaina es como una Celestina viuda de sus favorecidos. El sacristán la expulsa del lugar junto con los fantasmas del ruido y la fiesta pecaminosa. Como en *Divinas Palabras*, de Ramón del Valle Inclán, parece librarse en el pueblo la vieja guerra entre don Carnal y Cuaresma. Se trenza un duelo entre don Francisco, el sacristán y la trotaconventos. Por lo visto, el ayudante de la parroquia se tomó el negocio de la vieja y ahora quiere sacarla del juego. En ausencia de sus antiguos clientes, cerró el burdel, con un discurso moralista ahora le dice a la vieja que se ponga trajes decentes:

Han de ser tu máscara para la guerra.[21]

Aparece Ludovina y el sacristán le pregunta por la Bella. Con un guiño malicioso la criada le responde que se halla en espera del placer.

El sacristán también actúa con su doble moral, le pregunta a Ludovina si la Bella estaría dispuesta a dar sus favores al general Galindo (que por referencias anteriores sabemos que pertenece a las fuerzas del oficialismo). También pregunta por una posible visita clandestina del arzobispo a la dama. La criada, avezada en los asuntos de su dama le responde que para el general, la tarifa es de treinta en oro, pero para el arzobispo la tarifa sube a más del doble.

El versito malicioso de la vieja parece evocar el tono irreverente y juguetón de la picaresca, así como la oculta lascivia del poder:

¡Ay, madre de los cielos!
Si están todos en vinagre,
Hasta el viejucho de barbas
Que es el presidente ciego.
¡Lo más granado y selecto!
Ha de caer plata al cesto.[22]

20. Ibíd. p. 95.
21. Ibid. Segunda parte. Escena 2. p. 96.
22. Ibid. p. 97.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

LA BELLE OTERO

—

CNews. Reproduction d'une photographie Reutlinger de 1902 / photographie de presse Agence Rol. Mars 1922.

El sacristán, esbirro de la parroquia, es también un agente torcido de la Jofaina y promotor de enlaces putescos, todo ello a las escondidas y con cara de yo no fui:

> *Sin más ni por tres te digo, que en Paiche saliendo, putiamos a la María, ¡y todo el negocio es cierto!* [23]

Jofaina se muda en Juana la Lista, la otra máscara que usa para los negocios. Pero, ahora asume otro papel muy diferente al tráfago prostibulario. Las gentes envueltas en los lances de la guerra necesitan de una imagen de lo sagrado para apoyar la causa, como si se tratara de una cruzada de la moral y la fe. La doble moral galopa por aquellos contornos y, por eso, ahora el sacristán le habla al oído, como si fuera un secreto de confesión:

> *Juana, en estos tiempos de guerra y perfidia hay que construir una imagen que salve al pueblo del hundimiento cataclístico que se avecina. (…) El rostro de la virgen ha de lucir de graciosa y tierna mirada, de la linda moradora de esta comarca llamada María Botero.*[24]

De esta manera describe en forma bipolar el rostro de la mujer, como puta y santa a la vez, una especie de Juana de Arco que se prepara a dar la batalla en el terreno de la pulsión erótica.

Ahora la guerra entra al pueblo, por eso hay que preparar las maniobras como si se tratase de una estrategia bélica, aunque con otras armas. La acotación de Freidel fija su posición personal frente al conflicto:

> *El general comandante y jefe de guerrerencias grises dijo: ¡Fuego!*
>
> *CORO: Y rodó un siglo de luces muertas en este pequeño país que me alucina.*[25]

El general exhibe sus alardes machistas al equiparar la guerra con una violación, a la que le da el rango de botín de guerra:

> *Siempre habrá guerras para violar a las putas. Todas las guerras son una puta violada, una y mil veces. ¡Que vivan las mil y una guerras del siglo!* [26]

23. Ídem.
24. Ibíd. Segunda parte. Escena 2. p. 98.
25. Ibíd. Segunda parte. Escena 3. p. 98.
26. Ibíd. Segunda parte. Escena 3. p. 99.

La guerra parece haber quebrado los límites, incluso del lenguaje. Al contar con la fuerza como el principal recurso para obtener algo, el general Galindo alardea de su potencial ante el sexo femenino. A la vez, se muestra duro e implacable con el enemigo, mientras habla de la herejía liberal. Se expresa con el tono de un viejo inquisidor, su sentencia evoca el castigo impuesto a José Antonio Galán tras la rebelión de los Comuneros, cuando da órdenes en contra de un combatiente liberal:

> *Mátenlo. Es un vil y asqueroso liberal. Huele a herejía. No es sino olfatearlo a la distancia: a herejía liberal. ¡Preparen armas! Que su cuerpo sea mostrado para escarnio de los revoltosos en todas las plazas.*[27]

Es casi imposible llegar a un diálogo o conciliación con un antagonista, cuando se le sataniza con toda clase de epítetos denigrantes, como era el caso de llamar hereje a un liberal en una época de fanatismo religioso. En la transición entre el siglo XIX y el XX, uno de los aspectos ideológicos de la guerra era el tema religioso, como lo proclamaba sin ambages el arzobispo de Pasto, Ezequiel Moreno, sacerdote agustino recoleto de origen español que luego fue llevado a los altares como santo. En sus sermones proclamaba que el liberalismo era pecado, e instaba a sus fieles a luchar en su contra.

Con la llegada al pueblo del general Galindo, Jofaina vuelve por sus fueros y hace campaña entre los soldados para conseguirle clientela a la Bella. Comprende que la guerra es una buena gestora para los negocios ilícitos.

Entretanto, el general ha confundido a un bobo mudo con un enemigo liberal y masón, por lo que no se ha demorado en dar la orden de pasarlo por las armas. Ludovina le aclara que el pobre es mudo de nacimiento y que sólo venía a traerle la razón de una cita amorosa con la Bella. En un gesto cínico el general felicita a Ludovina por haberle salvado la vida a un inocente. Cuando ella le pide que se disculpe, el general responde:

> *Guerra es guerra, Ludovina. ¡Guerra es guerra!* [28]

En la siguiente escena, Barbicilio, el barbero, se lamenta por la ausencia de clientela en esos días de confrontaciones bélicas. Entra el sacristán y le pide al barbero que le haga un corte prusiano. Se da cuenta que con la llegada del general al pueblo no puede tener un aspecto sospechoso. Mientras corta el pelo al sacristán, las conversaciones del barbero aluden a temas de

27. Ídem.
28. Ibíd. Segunda parte. Final de la Escena 3. P. 100.

actualidad, en esos días del inicio de un nuevo siglo. Sus referencias apuntan a temas históricos significativos, en medio de una guerra a muerte entre liberales y conservadores:

> *Todo este embrollo y esta confusión del siglo, resulta insospechadamente peligroso… Como usted sabe… canal francés en tierra arriba. Contrato al traste. El gringo aviva.*[29]

En efecto, por aquellos días había sobrevenido la ruina de los franceses al fracasar la construcción del canal interoceánico de Panamá, de acuerdo con el proyecto de Ferdinand de Lesseps. Ahora los americanos querían adueñarse del asunto para tener las riendas del canal en exclusividad, pero el congreso y el gobierno de Colombia eran un obstáculo y en las negociaciones no se llegaba a nada. Teddy Roosevelt, el presidente de los Estados Unidos, era un hombre duro y estaba dispuesto a seguir adelante en su plan, aunque tuviera que echar por la borda al presidente Marroquín y al gobierno colombiano, como veremos más adelante en el capítulo correspondiente.

El barbero completa su información con una aguda frase sobre la política del momento:

> *No se mueva, que Prusia ya pasó de moda. Ahora el corte es el americano.*[30]

El barbero, con asomos de anarquista, da rienda suelta a sus reclamos y lanza sus dardos no exentos de veneno:

> *Esta caterva nuestra de atarbanes distrayendo con guerras y arlequinadas… ¿Para tener qué? ¡Ah! Un gobierno ladrón, un presidente tuerto y maníaco, una guerra hueca, y…*[31]

El sacristán busca la forma de callar los exordios anárquicos del barbero en el momento en que entra Jeremías, el maestro, quien ha escuchado las últimas réplicas del iracundo peluquero. El sacristán y el maestro se trenzan en un duelo de indirectas:

> *JERÓNIMO:*
> *Lluvias… Son extraños los nubarrones cuando los agita el fuego…*

29. Ibíd. Segunda parte. Escena 4. p. 101.
30. Ibíd. Segunda parte. Escena 4. p. 101-102.
31. Ídem.

SACRISTÁN:
Agua y fuego se complementan.

JERÓNIMO:
Guerra y negocios se avivan…

SACRISTÁN:
¡Malandrín! La secreta busca papeles ocultos de revoltosos.

JERÓNIMO:
A palabras necias…32

El maestro ha captado la amenaza, enseguida cambia el rumbo de la conversación, sin dar respuesta a la advertencia del camandulero de doble moral. Ahora, habla de los avances de la ciencia, el estudio del inconsciente y la interpretación de los sueños.[33]

El sacristán sabe que la tropa se aloja en la iglesia y trata que los soldados se trasladen a la escuela. Para ello, se dirige al maestro y renueva sus amenazas de denunciarlo al general por liberal y subversivo si no lo hace. El sacristán sale, dejando esta inquietud en el aire, en momentos en que entra el Paiche. Les anuncia a sus amigos que debe partir hacia el mar. La pelea ha cambiado de rumbo, ahora trasunta un robo de tierras y la apropiación de grandes territorios. Para completar el panorama oscuro del presente, en las negociaciones sobre el canal, aún no existe una vía de entendimiento entre los delegados del presidente Marroquín y los representantes del gobierno americano.

Aquí, Freidel apunta a un hecho cierto del momento, los americanos no daban el brazo a torcer y los delegados de Colombia no lograban abrir un espacio que permitiera un avance en las negociaciones. Por otra parte, la posición del gobierno colombiano también resultaba errática. El golpe de estado dado a Sanclemente había puesto a Marroquín en un lugar incómodo frente al debate internacional de Colombia. Miguel Antonio Caro y sus aliados del partido Nacionalista Conservador se hallaban en la oposición y no dejaban de atacarlo en el congreso. La gobernabilidad se había vuelto difícil y la actitud del presidente Marroquín tenía un mayor componente de testarudez que de firmeza.

32. Ídem.

33. En relación con la escena 4ª y las referencias del maestro al inconsciente y la interpretación de los sueños. Es poco probable que hubiera sido conocida por un maestro de pueblo en Colombia, alrededor de 1901; Freud publicó su *Interpretación de los sueños* en 1899, su traducción al español tardó aún varios años y aún la noticia en un recorte de prensa resulta poco creíble.

Luego de las amenazantes alusiones del sacristán, Barbilicio se asusta. Jeremías esconde papeles mientras habla en clave. Don Francisco, el sacristán, regresa, ocultándose para espiar. Jeremías da instrucciones cifradas a Paiche, después de escuchar una dulzaina que le indica que el sacristán se ha alejado.

Ahora entra el boticario. La barbería aparece como un escondrijo de conspiradores subversivos. El boticario habla de su encuentro con el sacristán-espía y explica la forma como logró evadir sus requisitorias. El boticario da consejos a Paiche para que se marche a la guerra, pues ese pueblo se llenó de putas y él ya no tiene nada que hacer allí. Paiche se muestra escéptico frente a los posibles resultados de la contienda:

> *¿Guerrear por la patria? ¿Para qué? Si es una simple sirena encantada a quien le quitaron el mar.*[34]

El Paiche está a punto de despedirse de sus amigos, cuando se aparece Juana la Lista –la otra cara de la Jofaina–.

Juana, quien ha recibido supuestas visitas de un ángel, le cuenta a Paiche que en su aparición, el alado visitante le dijo que había que construir una imagen con el rostro de María –la Bella, mujer del Paiche, por supuesto–, para salvar del pecado a los moradores del pueblo. Escéptico, el boticario responde que en ese pueblo ninguna virgen sirve.

A la Juana le ofrecen un trago, ella se niega, exhibiendo un falso pudor, pero luego acepta, afirmando que sólo uno, más tarde pide un segundo, y otro, y otro, hasta que se emborracha y comienza a soltar la lengua. Los presentes le ofrecen más bebida mientras le hacen preguntas capciosas, que la vieja zorra esquiva y asumiendo una actitud angelical, les pide sus contribuciones para la procesión de María.

En una nueva escena, el Paiche se despide de la Bella, que duerme como la princesa de un cuento, baja la escalera para perderse de nuevo en la contienda.[35]

La Tercera Parte se inicia con la aparición de Zancudo, conocido como Ramiro el Haitiano, quien viaja de un lado a otro con su maletín de pócimas. Los bufos juegan a ser el presidente, el general, el obispo y una viuda quejosa.

Entre tanto, doña Bárbara y don Francisco negocian. Ella es una gran matrona, dueña de tierras y trata a su criado, Estrello, como a un esclavo. Le notifica su propósito de mandarlo castrar o, para que entienda, capar; pero, antes le ordena que busque a don Francisco, el sacristán. Cuando éste llega,

34. Freidel, José Manuel. Op. Cit. Teatro. Segunda parte. Escena 4. p. 105.
35. Ibíd. Segunda parte. Escena 4. p. 108. Despedida de Paiche.

La Bella Otero y otras Desdichas, de José Manuel Freidel

—

Exfanfarria Teatro. Dirección: Nora Quintero.
Fotografía de Beatriz E. Hernández O. 2008.

La Bella Otero y otras Desdichas, de José Manuel Freidel

—

Exfanfarria Teatro. Dirección: Nora Quintero.
Fotografía de Beatriz E. Hernández O. 2008.

la matrona le pide dos negros azules para sus noches y a la Bella para su deleite. La Bella ha pasado de unas manos a otras: guerra es guerra y entre las luchas, los negocios.

En medio del secreteo de los bufones, con risas y sahumerios, aparece el general. La Bella le dice a Ludovina que no se cree capaz, que le devuelva el vino a don Francisco, pues no se va a entregar por tan misérrima paga. Ludovina le responde que negocio es negocio y en él están metidas hasta el tuétano. Escondido a un lado de la escena, el soldado Nicolás escucha la conversación de las mujeres.

Entra el general, mira hacia uno y otro lado, tiene delirio persecutorio y teme un atentado. Le ordena a Ludovina que cierre puertas y ventanas. La escena de amor entre la Bella y el general es un conversatorio sobre la paz y la guerra. Aunque ama la guerra y desprecia la paz, sus andares bélicos parecen inhibirlo para la pasión amorosa. Tras decirle algunas ridículas babosadas, sale sin tocarle siquiera la punta de un dedo.

Aprovechando la vergonzosa retirada de su comandante, el soldado Nicolás se aproxima al recinto íntimo de la Bella. Ludovina intenta echarlo, alegando que sólo hace parte de esa chusma que apesta, pero su ama le pide que lo deje pasar. Cuando el joven se retira un poco más tarde, ella afirma que es bello y le dice que vuelva cuando quiera.

Como si tuviera el siguiente turno, Ludovina anuncia la visita del obispo, así como la llegada de un mensaje del Paiche.

Entretanto, en Panamá, el bufo presenta al Paiche, quien se ha metido a un prostíbulo en vez de ir al campo de batalla. La Paja, comadrona del burdel, le dice que allí se viene a hacer lo que hacen todos o se va. Paiche, muy borracho, reniega de la guerra y del propio bando por el cual abandonó a su mujer y se metió en la pelea. Le pide a la Paja que le escriba una carta para María. Sólo quiere eso, decirle a su mujer que abandona la guerra y que pronto volverá a su lado.

La Bella termina de leer la carta y le pide a Ludovina que devuelva los regalos que le envió el sacristán, ya que el Paiche puede llegar de un momento a otro. Ludovina la responde que ya no se puede echar para atrás, pues el obispo está a punto de llegar y ella tiene tantas deudas, que no puede darse el lujo de rechazar visitas tan oportunas (sobre todo ésta, porque con el obispo, la visita es sagrada).

Para recibir a su Eminencia, la Bella se ha vestido con un traje semejante al del niño tamborcillo de Manet, mientras el obispo aparece con un atuendo tomado de Goya. La ironía de Freidel se proyecta sobre sus acciones, como un signo de complicidad con directores y actores. El diálogo de mon-

señor y la trotaconventos es melifluo y de una refinada ambigüedad. En medio de blasfemas oraciones, el acto erótico se convierte en una ceremonia. La Bella, travestida en un hermoso adolescente, satisface los anhelos del obispo, como si se tratase de un ritual ecuménico. La acotación con la que se cierra la escena permite captar el tono burlón e irreverente de Freidel:

> *Entre inciensos se consuma el sacrificio; la escena se desdobla en la bella/bello, que sale cabalgando sobre el lomo de un marrano con algo de dignidad obispal. Sigue el rataplán.*[36]

El sacristán le quita el anillo del obispo a Ludovina, luego la interroga sobre el paradero de los tres sospechosos: el barbero, el maestro y el boticario, los presuntos conspiradores. Ella sólo responde que, hasta donde sabe, se han esfumado.

Los grandes fastos aún no han terminado, falta la visita presidencial. En un juego que parece recordar el sarcasmo provocador de Vargas Vila, ante la puerta de la casa de la Bella, convertida gracias a la guerra en recinto prostibulario, aparece ahora el propio presidente de la república. Así lo describe Freidel:

> *El presidente tiembla. Cojea un bastón. Viejo como rinoceronte milenario y flaco como el perro de zorrilla se acomoda a la puerta.*[37]

También aparece ante la puerta Nicolás, el soldado, Ludovina lo echa de nuevo con gesto agresivo y términos destemplados; también echa al viejo tembleque, sin saber de quién se trata. El presidente, en una enérgica rabieta, revela su identidad y la Bella lo hace seguir. La acotación de Freidel prosigue su juego de lanzar dardos picantes:

> *La tos del viejito y las risas de las mujeres hacen un dúo de locas luciérnagas.*[38]
>
> *La escena trascurre con deslices de bastón y aventuras de la falda, temblor, miradas lascivas con tos y temblorina. Risas… Por fin el viejo, magistral con el espejo recorre pies, muslos, y se detiene ahí, donde la tos lo ataca, no se sabe si de placer o de locura erótica. Lo cierto es que marrano viejo y con beriberi abandona el cuarto.*[39]

36. Ibíd. Segunda parte. Escena 4. p. 118.

37. Cuando el autor habla del perro de Zorrilla, es directa su alusión a *La perrilla*, de Marroquín: *Es flaca sobremanera/ Toda humana prevención/ pues en más de una ocasión / Sale lo que no se espera.*

38. Freidel, José Manuel. Op. Cit. *Teatro*. Tercera parte. Escena 5. p. 119.

39. Ibíd. Tercera parte. Escena 5. p. 121.

Cuando se acuesta sola, para dormir, la Bella sueña entregada a una danza con el hermoso soldado. El despertar es sombrío, por la noticia de muchos niños muertos envenenados por sus madres al no tener cómo darles de comer. Vemos como la obra, a medida que la guerra avanza, pasa de lo grotesco a la trágico.

En un arranque nervioso, la Bella tiene un desborde lírico. Ludovina le dice que su hombre no ha de venir. Está demostrado que el que se va, no regresa. Ellas viven sólo de los mendrugos que les manda don Francisco, el sacristán, quien se ha hecho rico con las dádivas de los visitantes de la bella Otero. Como último cliente llega un adinerado comerciante, Ludovina le dice que María Botero duerme en un extraño colapso. La vieja añade que tal vez él conozca un remedio para hacerla despertar, de modo que pueda cumplir su cita de amor, que luego les permita a ellas hacer la sopa de guineos con que les paga.

El comerciante responde con otro delirio poético, afirmando que es mejor que duerma, así el podrá actuar con toda tranquilidad. Ludovina le dice que se le acabó el tiempo, y lo echa de la casa.

La situación ha llegado a un punto, en que la criada tiene que buscar socorro para su ama. Se dirige entonces a la casa del sacristán y a gritos le dice que su ama se muere. Aparece entonces Juana, quien asume su rol en una pretendida defensa de la moral y las buenas costumbres. Le pide silencio frente a esa casa de Dios, le dice que don Francisco se fue, porque le robaron todos los dineros que había ahorrado en su santo servicio. Salió con quince baúles y tres maleticas llenas de papeles. Ludovina pregunta por el dinero de los visitantes de la señora, del cual a ella le tocaba el treinta por ciento, y lo acusa de ladrón.

Juana se muestra sorprendida. ¿Ladrón de qué? Si le robaron todo. Ludovina, desesperada, incrementa sus reclamos, apostrofando al sacristán evadido con una sarta de insultos. Juana acusa a los rebeldes liberales de los robos, según ella, eso hace parte de la naturaleza de los masones y herejes.

El desgaste de la Bella no se detiene. El final se precipita, aún en plena juventud, el trajín del cuerpo en el ejercicio forzoso de una sexualidad indiscriminada ha dejado su huella mortal. Freidel abre la escena con un breve fragmento de las coplas de Jorge Manrique a la muerte de su padre:

Como nos llega la vida,
Como nos viene la muerte, tan callando,
Cuán presto se va el placer,
Cómo después de acabado da dolor.[40]

40. Ibíd. Escena final. p. 125.

Freidel ha tomado los primeros versos de la elegía de Manrique, con algún pequeño cambio, quizá por haberlo escrito a partir de sus recuerdos sin verificar cada uno de los versos del poeta castellano. El texto original dice así:

Recuerde el alma dormida,
avive el seso y despierte,
contemplando
cómo se passa la vida,
cómo se viene la muerte
tan callando;
cuán presto se va el plazer,
cómo después, de acordado,
da dolor;
cómo, a nuestro parescer,
cualquiera tiempo passado
fue mejor.

Los ligeros cambios en algunos versos dan cuenta de la forma de trabajar de Freidel, escribir de un tirón, sin corregir, y al terminar una obra pasar a escribir otra; a diferencia de otros autores, como es el caso de Enrique Buenaventura que corregía una y otra vez, escribiendo con el paso de los años distintas versiones de sus obras a medida que hallaba nuevas técnicas, tanto escénicas como literarias y semióticas, tratando de algún modo de actualizar su escritura y adecuarla al momento presente de su evolución como autor. En Freidel, en cambio, lo prodigioso es el acto de escribir de una sola tirada y sentir que esa era su obra, así le había salido en un solo impulso, lo que podría entenderse como un estupendo boceto que quizá hubiese requerido de una cuidadosa revisión para darle un acabado definitivo.

El temperamento apasionado y veloz de Freidel, volcado sobre una abundante producción dramática, incluye palabras inventadas o tomadas de recuerdos de la forma de hablar de su abuela y que no se encuentran en diccionarios, como *calimbra*, *guerrerencias*, *temblorina* y otras muchas que no hemos citado y que hacen parte de su terminología personal, que de extenderse su uso, más allá del ideolecto compartido por sus actores y espectadores, podrían hacer parte de expresiones novedosas del español.

La trama se va cerrando poco a poco, como ocurre con la llama que va consumiendo a la esperma que la sostiene. Ludovina le pide perdón a su ama, le pide que se tome el caldo y se mejore, para que la castigue de todas sus culpas. La Bella le habla del demonio que ha venido por ella para llevársela al

infierno. Le pesa su infidelidad y su sexualidad desmedida, sentida ahora con el peso abrumador del pecado. Sin embargo, está claro que el gran pecado del proceso que llevó a esta mujer a la prostitución fue la guerra. En su juicio, Freidel no duda en incluir como promotores de la destrucción de esta mujer, como una metáfora de la ruina de la población civil, al general, incitador del enfrentamiento bélico, al sacristán, al obispo y al presidente de la república, como visitantes nocturnos que con el pretexto del placer desgarraron a esta mujer como una víctima hasta conducirla a las puertas del sepulcro.

Ludovina se espanta, al ver que su ama está delirando; no hay tal demonio, es la fiebre que la abrasa. Le pide que se desahogue como pueda, pero que no desfallezca. En medio de su arenga suplicante, Ludovina toma conciencia y se pronuncia en contra de la guerra, causante de tantos males:

> *Despierte, no importa, insulte a la guerra, a los hombres que elaboran los trágicos tiempos que vivimos, insulte al siglo o al destino, pero no desfallezca.*[41]

Aquí, recordamos entre sueños de lecturas, el reclamo que Sancho Panza le hace a don Quijote para que no se muera:

> *¡Ay!, -respondió Sancho llorando-. No se muera vuestra merced, señor mío, sino que tome mi consejo y viva muchos años, porque la mayor locura que puede hacer un hombre en esta vida es dejarse morir, sin más ni más, sin que nadie le mate ni otras manos le acaben que las de la melancolía. Mire no sea perezoso, sino levántese desa cama y vámonos al campo vestidos de pastores, como tenemos concertado: quizá tras de alguna mata hallaremos a la señora Dulcinea desencantada, que no haya más que ver. Si es que se muere de pesar de verse vencido, écheme a mí la culpa, diciendo que por haber yo cinchado mal a Rocinante le derribaron; cuanto más que vuestra merced habrá visto en sus libros de caballerías ser cosa ordinaria derribarse unos caballeros a otros y el que es vencido hoy ser vencedor mañana.*[42]

También Freidel deja entrever grandes lecturas y una riqueza de lenguaje que propone otras expresiones y juegos de palabras. Con la sombra tu-

41. Ibíd. Escena final. p. 126.

42. Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. 2ª parte. Capítulo LXXIIII. *De cómo don Quijote cayó malo y del testamento que hizo y su muerte.* Ed. Instituto Cervantes. Tercera edición revisada. Barcelona. 1999.

telar de las letras castellanas y el inicio de una obra que quedó interrumpida de manera temprana, en una oscura noche en la que tal vez iba en busca del placer y se encontró de pronto frente a la violencia y la muerte, que había dibujado en sus obras como una vislumbre anticipatoria.

Luego, la Bella cree ver un ángel que llega para salvarla; Ludovina le insiste en que no hay nadie, pero, para la Bella agonizante la visión es cosa cierta, y le habla, en fuerte competencia con el demonio, como si se tratase del final de un misterio medieval.

En la disputa entre el ángel y el demonio se trasluce el deseo de paz y liberación de la propia agonizante. El ángel le dice al demonio que pese a todos los pecados que ella cometió, no le dieron placer ni ganancia alguna. Por eso es una santa y debe ir al cielo. Luego llega la muerte, llevando un hermoso sudario, según parece ver la Bella en su tránsito al más allá.

Ludovina, desde esta franja de la vida, como vieja escéptica y descreída, ve el delirio de su ama como un absurdo:

> *¡Ya si quedose sin juicio! La muerte, no creo que en este país tenga tiempo de traer sudarios, ha de andar tan cansada y trémula, metida en los cañones, en las balas y en los puñales de los asesinos.*[43]

La lucha entre el bien y el mal parece jugar sus últimos lances. La Bella siente a la vez el hedor del azufre y el olor del incienso. Aparece Nicolás, el soldado, Ludovina intenta detenerlo una vez más, pero él dice que trae un mensaje para María Botero y una pócima. Una vez más, la Bella le ordena a su criada que lo deje pasar.

Ludovina lee un poema sobre la muerte, la historia y la soledad, mientras su ama fallece. En el último instante aparece Peiche, quien viene de regreso para rehacer la unión con la bella Otero, pero ya es demasiado tarde.

La obra de José Manuel Freidel, *Los infortunios de la bella Otero*, tiene como objetivo mostrar el drama de las mujeres mientras los hombres marchan a la guerra. María Botero, la bella Otero de esta historia, es una representación del viaje al inframundo de la prostitución al que se ve abocada una mujer que dependía de un hombre que la abandona, para irse a engrosar las filas de combatientes en una guerra sin sentido, por lo que la deja expuesta a la soledad y la miseria; pues, más allá de sus atractivos físicos no tiene una carrera o un oficio que le permita defenderse en la vida.

Freidel no hace alusiones directas a los hechos ni a los personajes reales de la Guerra de los mil días; pero, la deja como una referencia de tantas guerras que asolaron nuestro siglo XIX y proyectaron su influjo nefasto sobre el

43. Freidel, José Manuel. Op. Cit. *Teatro*. p. 126.

siglo siguiente, como una confrontación de ideologías políticas, sectarismo y fanatismo religioso. Los personajes que encarnan el poder tienen un viso caricaturesco, parecen grandes mascarones de feria, lo cual constituye un reclamo crítico del autor frente a las instancias de un poder de doble moral, que no sólo no ha traído felicidad y bienestar a los ciudadanos, sino que los ha empujado a resolver sus diferencias con la violencia y las armas, en guerras fratricidas que han retrasado el progreso y dejado un saldo de muertos y destrozos que sólo puede verse como una mancha oscura en la historia nacional.

* * *

JOSÉ MANUEL MARROQUÍN

—

Galería de notabilidades colombianas, Biblioteca Luis Ángel Arango.

JORGE PRADA PRADA

≈

Bucaramanga, 1957. Actor, director teatral, dramaturgo, crítico y docente de teatro. Fundador del Teatro Quimera de Bogotá.

Jorge Prada realizó sus estudios de teatro en la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD), donde recibió el título de Maestro en Artes Escénicas. Ha sido docente del proyecto curricular de Artes Escénicas en la Facultad de Arte (ASAB) de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Como crítico teatral es miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Teatro, A.I.C.T., con sede en París.

Recibió el premio de crítica teatral en el 2004, así como el premio de pasantías internacionales del Ministerio de Cultura, con una estadía de trabajo en México, en la modalidad de dramaturgia. Hace parte del consejo directivo de la revista *Teatros*, de Bogotá.

– JORGE PRADA PRADA –
Archivo fotográfico del autor.

Ha publicado los libros: *Investigación y Praxis teatral en Colombia* (Colcultura, 1994): *Teatro: juegos del absurdo y de la guerra* (Universidad Autónoma de Colombia, 2002) y *Santiago García, el teatro como coraje*, escrito en compañía de Fernando Duque Mesa (Investigación Teatral Editores y Ministerio de Cultura, Bogotá, 2004).

Como dramaturgo, es autor de las obras: *El compromiso*, (1983); *La muerte de un poeta*, (1988); *Historia de boleros y bandoleros*, (1989); *Olivos y aceitunos, pieza épica sobre la guerra de los mil días*, (1989); *Mariposas en mi cabeza* (1991); *Cuentos de descalabros y otros infortunios* (1993); *Nocturnos del pobre amor –voces de cabaret–* (1996); *La novia de Jeisón*, (2000); *No se lo digas a nadie, o El pan de cada día*, (2002); *Escucha, cómo me late tu corazón*, (2002).

* * *

OLIVOS Y ACEITUNOS, de Jorge Prada.

—

Teatro Quimera, 2014. Fotografía de Sebastian Montt Lozano.

– JORGE PRADA PRADA –

≈

OLIVOS Y ACEITUNOS (PIEZA ÉPICA SOBRE LA GUERRA DE LOS MIL DIAS)

Jorge Prada inicia la escritura de su texto inspirado en la Guerra de los mil días.[1], con una cita de un fragmento del relato testimonial de Max Grillo, titulado: *Emociones de la guerra*.

> *Al sexto día de las bregas semejaba el camino de Palonegro a las Bocas, una procesión de espectros asociados por el insomnio, la fatiga y la desilusión suprema. El desengaño, el horrible desengaño, se reflejaba ya en todos los oficiales, en los soldados. La victoria sería de los amigos de la libertad siempre que hubiese durado 12, 24 o 36 horas, el tiempo de las grandes contiendas libradas en la época moderna. Pero aquello era sensiblemente estulto, era pugilato sin destreza, donde el vencedor saldría en definitiva tan quebrantado como el vencido. Estaban los liberales tan cansados de matar y matar infelices reclutas, quienes si al comienzo embistieron con brío, por temor a los cintarazos[2] con la duración de la lucha y el embotamiento de los instintos, acabaron por ser soldados que disputaban con ahínco la victoria y ponían esfuerzo ciego en su tarea. Los revolucionarios oyeron salir varias veces este grito de las trincheras enemigas: ¡Empujen para que se acabe esto!* [3]

1. Prada Prada, Jorge. *Juegos del absurdo y de la guerra. De olivos y aceitunos*. Ed. Universidad Autónoma de Colombia. Fondo de Desarrollo de la Educación Superior, FODESEP. Talleres gráficos de la Editora Guadalupe. Bogotá. 2002. p. 75 - 104.

2. *Cintarazo: Golpe que se da con el cinturón, o con la parte plana de una espada*. es.thefreedictionary.com/cintarazos.

3. Grillo, Max. *Emociones de la guerra. Apuntes tomados durante la campaña del norte, en la guerra de tres años*. Casa Editorial Santa Fe. Los clásicos de Colombia. Bogotá. 1934.

* Prada Prada Jorge. Op. Cit. *Juegos del absurdo y de la guerra. De olivos y aceitunos*. p. 75.

A su vez, en sus apuntes sobre el montaje de esta obra, Jorge Prada anota:

> *Por mi parte, tenía una gran motivación, y fue el encuentro de un cuento en Lecturas Dominicales de El Tiempo, ahora no recuerdo la fecha, de la escritora colombiana Flor Romero, intitulado "Soplan vientos de guerra". Dicho cuento sirvió de base para la construcción dramática. Luego vendrían los encuentros de valiosos textos, como "Pax", de Lorenzo Marroquín y Rivas Groot y "Camino a Palacio", -cuentos sobre una guerra civil- de Luis Alberto García, otros de José María Vargas Vila y de Max Grillo.*[4]

Es interesante observar la forma como el autor se ha valido tanto de la investigación histórica como de la literatura para construir la trama de su obra. Sin embargo, como veremos en las líneas siguientes, aunque abundan las referencias a hechos históricos reales de la política colombiana y de la Guerra de los mil días, en especial de la batalla de Palonegro, (cosa por demás lógica, ya que Jorge Prada es oriundo de Bucaramanga), muchos de los hechos, alusiones o conflictos mostrados en la obra se refieren a otras épocas más recientes de la historia colombiana, en especial los hechos de violencia acaecidos luego de la muerte de Jorge Eliecer Gaitán en 1948. El título de la obra se basa en una frase tomada del refranero español, cuyo texto dice: *Olivos y aceitunos, todos son unos*, si bien en este caso se omite la segunda parte, para un lector o espectador mínimamente informado, es clara la alusión a los partidos tradicionales liberal y conservador, cuyas contiendas desembocaron en la guerra.

La acción se inicia con un grupo de espectros que se levantan y caminan silenciosos. Sus compañeras, llamadas Juanas, como las que seguían a los soldados patriotas en los días de la Independencia, cantan su trágico lamento:

> *Sentado sobre los muertos*
> *Que se han callado,*
> *Beso zapatos vacíos*
> *Y empuño rabiosamente la mano.*[5]

El viejo Ángel María parece estar agobiado por sus recuerdos. Se encuentra enfermo y sin esperanzas. Sólo espera morir en el pueblo en que

4. Ibíd. p. 21.
5. Ibíd. Escena 1. Prólogo. p. 76.

nació, y que lo echen al hoyo sin ataúd y sin mortaja, en un solitario gesto de despojo. De un viejo baúl saca una charretera, recuerdo de muchas batallas en las que participó (y las perdió todas, como el coronel Aureliano Buendía, de García Márquez).

> *El propio abuelo de García Márquez, el coronel Márquez Mejía, había militado en las filas del general Rafael Uribe Uribe (1859-1914), uno de los pocos caudillos de la historia de Colombia y cuya trayectoria inspiró a su vez al personaje del coronel Aureliano Buendía.*[6]

La literatura va creando genealogías, relaciones, afinidades y lazos entre personajes de la historia con los que emergen de la ficción. Este es el caso del viejo Ángel María, creado por Jorge Prada con la estampa de un antiguo veterano de la guerra, orgulloso y arrogante, que recuerda sus tiempos de lucha como un tiempo heroico, y ve con actitud crítica la forma como se desarrollan las contiendas en el presente:

> *Recuerdo cuando nos encontrábamos con el enemigo en Quebradablanca. Esto si era una guerra de hombre a hombre, en donde a cada paso nos jugábamos el pellejo. Ahora lo que valen son las bombas que arrasan hasta los huecos.*[7]

Llega el rumor de que las tropas gobiernistas han desatado otra vez la violencia. Ángel María recuerda los tiempos cuando, durante el reclutamiento, se llevaban los indios amarrados para que no se escaparan.

Aunque en algunos pueblos lejanos a la capital hubiera corrido el rumor sobre el inicio de la guerra por parte de las tropas gobiernistas, en realidad los promotores del levantamiento militar fueron los caudillos del radicalismo liberal, en especial Uribe Uribe, quien convenció al general Vargas Santos para que dirigiera las fuerzas revolucionarias, como hemos dicho en páginas anteriores. Los liberales estaban descontentos con la suspensión de la Constitución de Rionegro, que propendía por las más amplias libertades y acusaban a Núñez y sus seguidores de haber traicionado al partido liberal y haberse aliado con los conservadores, para imponer una nueva constitución autoritaria, elaborada por un consejo de delegatarios, sin participación alguna del partido liberal.

6. Krauze, Enrique. www.letraslibres.com/revista/convivio/gabriel-garcia-marquez-la-sombra-del-patriarca.

7. Prada Prada, Jorge. Op.Cit. *Juegos del absurdo y de la guerra. De olivos y aceitunos*. Escena 2. *Soplan vientos mortíferos*. p. 67.

En relación con la movilización forzosa de los indios, las Juanas cantan:

¿Por qué llevan indios, ciento
En larguísimo rosario?
Es por el reclutamiento
Que llamamos voluntario.[8]

Las gentes discuten sobre las diferencias políticas y concluyen que las elecciones fueron una farsa de los conservadores. En realidad, las elecciones más cercanas al inicio de la guerra (1899) fueron las de 1898, en las cuales el candidato del partido liberal era don Miguel Samper Agudelo, patriarca del liberalismo, (Guaduas, Cundinamarca, octubre de 1825 - Anapoima, Cundinamarca, marzo de 1899). Samper Agudelo representaba la corriente pacifista y negociadora del partido liberal, mientras que Uribe Uribe, Benjamín Herrera y demás caudillos de las distintas regiones, estaban convencidos de que a las buenas no iban a lograr nada, por lo que la lucha armada era la única vía para suspender la Constitución de 1886 y regresar a la de 1863, quizás con algunas modificaciones. La idea de Prada al señalar a las fuerzas gobiernistas de iniciar la violencia, en este caso no corresponde a la realidad, pero le sirve para exponer sus preferencias políticas.

Cuando termina el llamado reclutamiento voluntario, entre otros jóvenes campesinos, se llevan a José Aquimín; las Juanas cantan una nueva copla:

Ya los llevan por las buenas,
Los llevan a combatir
Atados cual mansos bueyes
Condenados a morir.[9]

La guerra está a punto de estallar, Ángel María se prepara para alistarse, porque comprende que, como está la situación, la guerra es necesaria:

BENJAMÍN:
Dicen que la guerra estallará en tres días.

ÁNGEL MARÍA:
Nunca he estado de acuerdo con las guerras, pero esta vez creo que es la única salida.

8. Ibíd. Escena 3. p. 78.
9. Ibíd. Escena 4. p. 79.

BENJAMÍN:
Es hora de decidir, si ir a la guerra o continuar la lucha pacifista.
La trompeta de la revolución liberal ha comenzado a sonar.[10]

Las Juanas entonan otro estribillo que se recogía en las crónicas de la época:

Tú vas a la guerra, Juan,
De la guerra pocos vuelven
Y a la guerra muchos van.[11]

El nombre de José Aquimín plantea el mestizaje, al combinar un nombre judeo-cristiano con otro de estirpe indígena, que por otra parte, corresponde a una de las obras perdidas de Luis Vargas Tejada, *Aquimín*. El joven José Aquimín se encuentra sólo, limpiando su fusil, cuando una de las Juanas se le acerca y le ofrece compañía. No se trata de una prostituta que estuviera ofreciendo sus servicios, que por otra parte debían abundar en la guerra, sino de una mujer que perdió a su marido en alguna de las batallas y ahora se encuentra sola en el mundo. Le dice que puede lavarle la ropa y ayudarle a limpiar el fusil; su esposo le enseñó cómo hacerlo. Pero, el muchacho no quiere comprometerse; en realidad, es ella quien necesita compañía en su prematura viudez.

Los soldados tienen miedo en sus trincheras, uno de ellos recibe un disparo en el brazo. La acción se desarrolla en medio de escenas breves. Prada ha adoptado una estructura fragmentaria, con personajes del común, en cuya primera parte sólo aparecen gentes del pueblo, campesinos alistados como soldados, que representan un personaje colectivo, como se presenta en el teatro La Candelaria, en la elaboración de su obra *Nosotros los Comunes*, dirigida por Santiago García.

En la estación del tren, Ángel María se prepara para viajar a Zipaquirá. Sara, una copartidaria, le advierte del peligro: apenas baje del tren será reducido a prisión. Ella le indica cómo escapar y le describe al hombre que lo busca. Debe salir por detrás del muelle de la estación y esconderse en una pequeña casa situada cerca de la línea del ferrocarril.

Un forastero relata su experiencia en la batalla de Palonegro, aunque no la nombra:

10. Ibíd. Escena 5. p. 79.
11. Ídem.

> *Han transcurrido casi mil días y aún no termina. Estuve en una batalla que duró quince días. Se acabaron las balas y terminaron dándonos machete noche y día.*[12]

El modo de expresión trabajado hasta el momento cambia de golpe. Ahora la acción pasa a los terrenos del poder y adopta un estilo caricaturesco. Un grupo de asesores y secretarios comenta el descontento que existe con el anciano presidente (Manuel Antonio Sanclemente), quien ha decidido ejercer en un pueblo de tierra caliente, fuera de la capital, a causa de su delicado estado de salud. Se rumora la posibilidad de un golpe de estado.

En la escena siguiente aparece el vicepresidente, José Manuel Marroquín, que informa a su secretario que el golpe está previsto para el 31 de julio (de 1900) y le ordena que se dirija a Anapoima con la misión de notificar al presidente que desde ese momento cesan sus funciones.

En una muy breve escena que se desarrolla tras una elipsis (sin referencia al paso de tiempo), Sanclemente se niega a presentar la renuncia de su cargo y afirma que él es el representante de la legitimidad.

La acción vuelve de inmediato a la capital, donde se muestra a Marroquín furibundo, al recibir la noticia de la negativa del presidente titular; allí dice algo fuera de tono, en un estilo que nunca hubiera adoptado el propio Marroquín, que era un intelectual, poeta y gramático, aunque mal político:

> *¡Enciérrenlo en una jaula y recorran con él toda la república y luego desaparézcanlo para siempre de mi vista!* [13]

Un clérigo llamado Malaquías aparece en la plaza, al lado del ahora presidente Marroquín, y pronuncia un sermón apocalíptico, apoyado en una diatriba contra los ateos. Es claro que habla de los liberales, presuntamente masones y por lo tanto apóstatas, según piensa el prelado. Como una especie de Torquemada, dice que hay que tratarlos a sangre y fuego. Hay que recordar que esa expresión, a sangre y fuego, fue usada cerca de medio siglo después, en una sesión en el parlamento, el ministro de Gobierno del presidente conservador Mariano Ospina Pérez, José Antonio Montalvo,[14] lanzó esa consigna contra los liberales en noviembre de 1947, cuando la violencia política se había incrementado en varias regiones del centro del país, lo que motivó la llamada *marcha del silencio* por Jorge Eliécer Gaitán, entonces director del partido liberal. Gaitán sería asesinado pocos meses después. Por otra parte, el

12. Ibíd. Escena 9. El Forastero. p. 82.
13. Ibíd. Escena 10. El golpe. p. 84.
14. José Antonio Montalvo, Bogotá, febrero de 1892 † junio de 1970.+3sxz| ||

nombre de Malaquías, aplicado al cura de la obra, corresponde a uno de los profetas mayores de la biblia.

En la plaza, Marroquín ordena abrir fuego contra los liberales, lo que no sucedió como está representado, pues la guerra no se libró en Bogotá. Ante la rebelión popular, ni siquiera el virrey Amar y Borbón, dio la orden de disparar contra las gentes enardecidas en la plaza mayor. Esta escena corresponde más a la idea de una sátira esquemática y caricaturesca, que nunca sucedió en la realidad. Por otra parte, las medidas represivas más radicales no fueron tomadas de manera directa por el presidente Marroquín, sino por su agente Aristides Fernández, quien radicalizó las posiciones en la guerra impidiendo una solución más rápida al conflicto.

La escena de Marroquín ejerciendo la primera magistratura se sigue desarrollando en la plaza pública (¿No había una oficina presidencial?) Allí, las gentes furiosas por la guerra y el golpe de estado intentan atacarlo, Marroquín busca defenderse, en una escena del todo inventada, que más parece un sketch panfletario:

> *Marroquín (AL SER ATACADO EN LA PLAZA):*
> *¡Soy el presidente! ¡Auxilio, auxilio!*
>
> *EMBAJADOR:*
> *Mr. President, I´m sorry. Usted nos pide nuestra ayuda y no podemos negársela. Pero usted está de acuerdo con nosotros si le digo que es necesario dar para recibir. (…)*
>
> *El embajador le ha entregado a Marroquín un pergamino.*
>
> *MARROQUÍN (LEYENDO):*
> *Devaluación de la moneda, intereses de mora, puertos abiertos, canal… ¿Canal? ¿Acaso tenemos canal?*
>
> *EMBAJADOR:*
> *No lo dude tanto, excelencia. Firme.*[15]

En esta escena encontramos otra alteración de la historia para acomodarla a los propósitos ideológicos del autor, que da por sentada la dependencia mecánica y sumisa del gobierno colombiano con las órdenes del imperialismo yanqui. En realidad, por esos días se venía discutiendo un tratado con los Estados Unidos relacionado con la terminación de las obras del canal

15. Ibíd. Escena 11. Los infortunios del señor presidente. p. 85.

interoceánico, con este propósito Marroquín había nombrado como encargado plenipotenciario a Carlos Martínez Silva, el principal representante del conservatismo histórico. Ni el gobierno, ni el congreso, ni mucho menos Marroquín a título personal, entregó el canal o la provincia de Panamá a los Estados Unidos para que defendieran su gobierno. Lo que sucedió fue justamente lo contrario. El congreso colombiano discutía cada renglón, cada inciso, cada frase de los proyectos de tratado, hasta que el presidente Teodoro Roosevelt, esta vez sí se puede decir sin exageración alguna, armó el golpe de estado en Panamá para negociar directamente el tema del canal, en un auténtico raponazo que el propio Roosevelt reconoció en su famosa frase: *I took Panamá*, que dio título a la obra que estudiaremos en el capítulo siguiente. Los hechos históricos tuvieron suficientes visos de tragicomedia, estudiando los hechos en profundidad, de tal modo que no hubiera sido necesario inventar una farsa tan elemental, con un Marroquín que, además de ignorante, parece un retardado mental. Sus desaciertos y actos fallidos como encargado del ejecutivo habría que buscarlos en otro lado, lo cual permitiría una mayor complejidad y verosimilitud en su desarrollo dramático.

Las escenas que vienen también tienen un desfase histórico, más bien parecen aludir a situaciones acaecidas casi medio siglo más tarde. Un hombre sale a la calle en busca de un médico, pues, su madre se encuentra muy mal. Pregunta por un doctor Mendoza, pero le responden que el doctor fue fusilado. El cura Malaquías habla sobre el estado de la guerra en la capital:

> *Allí abrieron un enorme hueco, pero se llenó de cadáveres y ahora no saben dónde echarlos. En el cementerio pasó lo mismo. La cosa está cada vez peor. La gente se desgaja como cocos en las calles y ya no hay quien los recoja.*[16]

La Guerra de los mil días se desarrolló más que todo en la provincia, en campos de batalla, en Santander, Antioquia o Panamá. En Bogotá no se dio ninguna batalla con centenares de muertos como se describe en la obra. Esta hecatombe apocalíptica ocurrió el 9 de abril de 1948, como expresión de la ira popular tras el asesinato de Gaitán, su caudillo, y no en 1900. Esto quiere decir que, tal como está resuelta la obra, aquella guerra que engarzó los siglos XIX y XX está presentada como un crisol que condensa otras épocas y guerras. Quizá debió haber sido presentada así, en ejercicio de una plena libertad de expresión, pero, sin comprometerse de un modo tan directo con los hechos y personajes de un momento histórico tan preciso.

16. Ibíd. Escena 12. La otra guerra. p. 86.

En las últimas escenas se vuelve a insistir sobre la arbitrariedad, digna de los nazis, de un sector de las fuerzas en pugna. Aparece un nuevo personaje, Andrés, un joven que lee un libro, ajeno por completo a los avatares de la guerra, como de hecho sucedió con los bogotanos que no se alistaron en ninguna de las filas de la contienda. El muchacho sale a la calle a ver qué está sucediendo, allí, se encuentra con el cura Malaquías, con quien tiene un diálogo imprevisto y un tanto descabellado:

ANDRÉS:
No he debido salir de casa, no debí hacerlo.

MALAQUÍAS:
¿No está usted con la guerra?

ANDRÉS:
No.

MALAQUÍAS:
Si lo atrapan, ¿a qué partido pertenece?

ANDRÉS:
No pertenezco a ningún partido.

MALAQUÍAS:
Todos debemos estar con la guerra. Si lo ven, no lo sueltan."

Hay un aspecto interesante y cierto, por extraño que parezca, sobre la intervención de algunos sectores extremistas y fanáticos de la iglesia en medio de la pugna entre los partidos. Desde un comienzo, la iglesia estuvo relacionada con el partido conservador, y en la Guerra de los mil días atacó al liberalismo como aliado de la masonería y el demonio. Hay que recordar el papel del padre Ezequiel Moreno, sacerdote agustino recoleto español, que sirvió como vicario apostólico en Casanare, luego fue nombrado obispo de Pasto, en Colombia, durante la Guerra de los mil días usó sus escritos y predicaciones para atacar al partido liberal colombiano y para llamar a los católicos a defender su religión con *rémingtones y machetes*, prometiendo absolución inmediata. Juan Pablo II lo proclamó santo en 1992.[17]

17. Alfaro, 9 de abril de 1840 † Monteagudo, Navarra, agosto de 1906. Es.wikipedia.org/Ezequiel-Moreno-Díaz.

También, habría que considerar la figura de monseñor Miguel Ángel Builes, [18] arzobispo de Santa Rosa de Osos, donde desarrolló desde el púlpito una campaña feroz en contra del partido liberal, en fechas anteriores al 9 de abril de 1948, y luego, después del *Bogotazo*, aún con más ahínco, incitando a los católicos a liquidar a los liberales, por ser inspirados por el demonio. Sin duda monseñor Builes influyó en la radicalización de posiciones políticas y doctrinarias que incitaron a la violencia de aquellos años (1946-1954).

Estos referentes son importantes para ilustrar la elaboración del personaje del padre Malaquías, concebido por Jorge Prada. La escena de Malaquías con Andrés prosigue con la entrada de dos uniformados y la rápida salida del cura. Andrés se desespera y corre.

> *ANDRÉS:*
> *¡Padre Malaquías! ¡Padre!... ¿Qué se hizo? ¡Padre!*
>
> *UNIFORMADOS:*
> *¡Alto!, ¡Alto!*
>
> *Suenan disparos. Andrés se detiene y siente un frío enfermizo en el cuerpo y cae. Los uniformados huyen despavoridos.*[19]

Aunque las heridas de bala son evidentes, un viejo, testigo de la acción, dice que ha sido el cólera. El padre Malaquías reaparece, retoma su discurso fanático y apocalíptico:

> *¡Es castigo de Dios, por tanto engaño y mentira! Para castigar los pecados Dios envió las siete plagas de Egipto. Por tanta corrupción, por tanto robo, por tanta guerra. ¡Ay de los que hayan ido contra las leyes de Dios!, porque él bajará con espada de fuego y cortará cabezas… ¡Zas!... ¡Zas!... ¡Zas!*[20]

El acto arbitrario y gratuito de la muerte del joven queda como un elemento más de los desmanes de la guerra, pero tal como está mostrado, se acerca más al concepto reciente de los llamados falsos positivos: un crudo asesinato pintado como un rebelde caído en medio de una acción militar. Este, como otros de los ejemplos mostrados por Prada en su obra, se parece

18. Donmatías, Antioquia, septiembre de 1888 † Medellín, septiembre de 1971.
19. Prada Prada, Jorge. Op. Cit. *Juegos del absurdo y de la guerra. De olivos y aceitunos*. Escena 12. *La otra guerra.* p. 86.
20. Ibíd. p. 87.

más a hechos contemporáneos y recientes que a hechos acaecidos en la Guerra de los mil días.

Súbitamente, como un *Deus ex machina*, se da la noticia del fin de la guerra, sin que haya surgido como consecuencia de la acción dramática ni del desarrollo argumental de la pieza.

Con el fin de la guerra y la supuesta reconciliación, las mujeres esperan el regreso de sus hombres: hijos, padres, maridos, hermanos, novios, compañeros, amigos. Pero, tras una ansiosa espera, sólo aparecen unos pocos hombres, maltrechos y malheridos. Se trata de una escena que nos recuerda el final de muchas películas de guerra, en especial, de las dos guerras mundiales, que no han dejado de generar infinidad de películas desde su propia época hasta el presente.

La acción prosigue en una chichería, en momentos en que dos hombres discuten en voz alta. Aunque la guerra haya terminado oficialmente, la tensión aún permanece en el ambiente. El parlamento del primer hombre parece una conclusión del autor:

> *No han bastado nueve guerras civiles en menos de cincuenta años, que bien podríamos decir que fue una sola, porque las hostilidades continúan. Es como si algunos quisieran que este país viviera siempre en guerra.*[21]

Ángel María, quien también sobrevivió a los desastres de la guerra, tiene oscuros recuerdos de Palonegro y sus centenares de muertos.

La escena final, la N° 16, llamada: el fusilamiento; rompe los códigos narrativos desarrollados hasta el momento e introduce un deliberado anacronismo: se escucha el ruido de un helicóptero que se acerca. Esta acción nos remite a la segunda escena, titulada: Suenan vientos de guerra, en la cual se muestra a Ángel María, viejo, evocando las guerras en las que participó años atrás. Sin embargo, por viejo que fuera, no podrá sumar más de 100 años a la época en la que combatió en Palonegro; pues, los helicópteros artillados son de aparición más reciente, que en los últimos años se han utilizado para atacar a la guerrilla, oculta en las espesas regiones selváticas.

Al final, toda la gente del pueblo huye (los viejos sólo se definen como liberales pacíficos). ¿A qué se alude con esta acción militar de alta tecnología? ¿Al ataque de Marquetalia, Riochiquito y Guayabero? Aquellas llamadas zonas de autodefensa campesina, reducto de las antiguas guerrillas del llano de los años 50, que se organizaron como centros de orientación política marxista, orientadas por el partido comunista.

21. Ibíd. Escena 15. *El encuentro*. p. 88.

Durante el gobierno conservador de Guillermo León Valencia (1962-1966), a finales del mes de mayo de 1964, se adelantó esta operación con el propósito de eliminar los focos insurgentes de las llamadas repúblicas independientes, como las llamó el senador Álvaro Gómez Hurtado en un debate en el congreso. En esa oportunidad, fue la primera vez que se utilizaron helicópteros y aviones prestados por el gobierno de Estados Unidos. Como veremos luego, desde el punto de vista de los objetivos oficiales, la operación fue un fracaso, y dio lugar, no exactamente a la desaparición del foco revolucionario, sino a su crecimiento como movimiento guerrillero, con diversos frentes a lo largo del territorio nacional.

La obra es un mosaico variopinto de estilos y situaciones, cuyas acciones en varios casos son descritas mediante el diálogo, más que representadas como acciones desarrolladas en el escenario. La utilización de esta variedad cronológica y espacial de referentes puede tener como argumentación de defensa la libertad creadora de la ficción escénica, lo cual podría valerse si se tratase de personajes imaginarios con vínculos analógicos con los que existieron en la realidad. Pero la entrada a escena de personajes reales, como el presidente Sanclemente o el vicepresidente José Manuel Marroquín, sitúa la acción escénica en un marco histórico preciso.

Esta inquietud nos remite a la problemática de la creación artística y su relación con las fuentes documentales o testimoniales, en las que se basa el relato histórico como un medio de conocimiento de los hechos del pasado. Lo que suele suceder, en muchos de estos proyectos de dramaturgia que aluden a distintos aspectos y etapas de nuestra historia, es que para abordar la complejidad y realidad de los conflictos no se cuenta con una investigación profunda, sino apenas una información global sobre los hechos, sin profundizar en las circunstancias, motivos, personajes, creencias y demás aspectos que constituyen el tejido social e histórico de una nación.

Los hechos no se construyen como situaciones dramáticas que se desencadenan en acciones, sino como informaciones que se transmiten a través de los diálogos. Muchos de los hechos resultan falseados, cuando no inventados, desvirtuando o tergiversando la realidad histórica, para ajustarla a unos objetivos ideológicos y políticos determinados. Una cosa es la interpretación de los hechos y otra su falseamiento.

En la obra de Jorge Prada, sobre todo en la primera parte, hay aspectos interesantes y valiosos, como es el caso de fragmentar los acontecimientos en pequeñas acciones significativas, el usar diálogos breves y concisos; así como la inclusión de canciones, coplas o baladas, algunas tomadas de la época y otras elaboradas para ilustrar el sentido de algunas escenas y situaciones. El

problema más grave se da cuando aparecen personajes reales. Un segmento interesante y ajustado a la realidad histórica es la representación del golpe de estado dado por Marroquín, quien había sido elegido como vicepresidente, contra el presidente titular, Manuel Antonio Sanclemente. En cambio, la forma caricaturesca de presentar a Marroquín y la relación con el embajador de los Estados Unidos de la época, no tienen mayor verosimilitud, resultan forzadas y descritas con un evidente desconocimiento de los hechos, que hubiera permitido lograr un desarrollo más complejo, con interrogantes más certeros sobre la historia y su relación con el presente. Quizá deberíamos concluir con la idea de que una obra debe ayudar a clarificar los hechos y mostrar su complejidad y proyección hacia el futuro, en vez de confundir y caer en las trampas a la que nos llevan las formulaciones ideológicas.

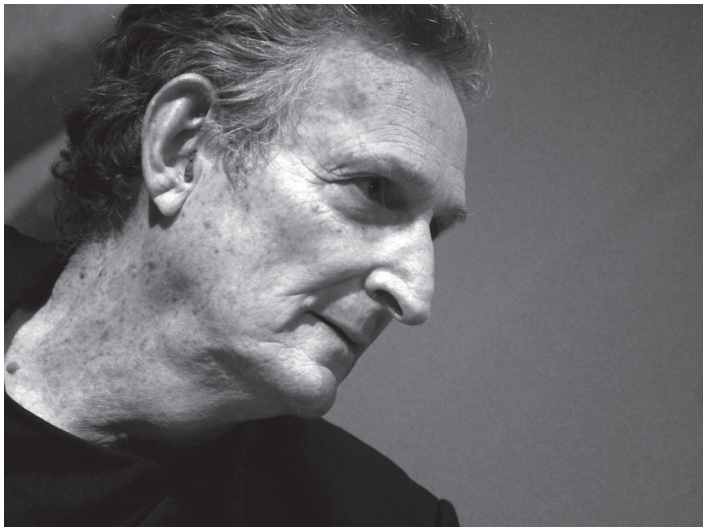
De esta situación se desprende una posible reflexión sobre lo que ha significado a lo largo de la historia de Colombia la figura de la vicepresidencia, que se inició con los nombres de Simón Bolívar y Francisco de Paula Santander en la etapa fundacional de la república, como una forma de tener al vicepresidente al frente del ejecutivo, mientras el presidente titular continuaba su campaña libertadora al sur del continente. El problema se creó cuando Bolívar regresó del Perú y entre los dos gestores de la independencia se produjeron divergencias políticas sobre temas tan delicados como la constitución nacional.

El problema sigue abierto, no han faltado voces que discutan la validez de este cargo, que en otro tiempo tuvo como exponente a un primer designado o al ministro de gobierno como eventuales y posibles remplazos del presidente titular en caso de necesidad.

* * *

GILBERTO MARTÍNEZ ARANGO

≈



Medellín, 24 de marzo de 1934.

En el tomo I incluimos una nota biográfica sobre Gilberto Martínez, maestro y pionero del teatro en Medellín. A esta descripción tendríamos que agregar nuevas obras que han enriquecido su repertorio, entre cuyos títulos podemos citar:

· *La controversia de Valladolid*, adaptación de la obra de Jean Claude Carrière, que trata sobre la famosa controversia que tuvo lugar entre fray Bartolomé de las Casas y Ginés de Sepúlveda, en el año de 1551, sobre la pregunta de si habría que considerar a los indígenas del nuevo mundo como seres humanos, con plenos derechos o, por el contrario, tratarlos como a unos salvajes, en estado casi animal, a los que había que domesticar.

· *Los demonios de Loudun*, versión del libreto operático de Krszysztof Penderecky, basado en la novela homónima de Aldous Huxley, sobre el fana-

– GILBERTO MARTÍNEZ ARANGO –
Archivo fotográfico Casa Del Teatro.

tismo religioso y el ataque colectivo de histeria de un grupo de monjas en el convento de las monjas Ursulinas, por una supuesta posesión del demonio.

· *La señora del Cervantes*, obra construida con fragmentos de apuntes de viaje e impresiones de una visita a Buenos Aires, donde frente a la puerta del Teatro Cervantes, por los días en que se representaba la obra *Las criadas*, de Jean Genet, con el nombre de *Las Mucamas*; una mujer habita en un tacho de basuras y se encuentra con un ciego, a quien le relata casos de la represión y asesinatos en la época de las dictaduras militares.

Otros títulos de su producción más reciente son: *Arlequino en una comedia de improviso*; *El Clown o la última rutina*; *Aquí se ensaya Antígona*; *La última clase*; *Hoy no voy a trabajar*, basada en la obra *La Fiaca*, del autor argentino Ricardo Taleslik; y *Manuela, la mujer, guardiana insepulta del amor huracanado*, sobre Manuelita Sáenz.

En este capítulo incluimos una obra relacionada con la Guerra de los mil días, *El parlamento del caratejo Longas, que llegó de la guerra*, estrenada bajo la dirección del autor en la Casa del Teatro de Medellín el 12 de noviembre de 1998 y publicada en una edición limitada de la *Revista Teatro*, dirigida por Gilberto Martínez Arango[1].

* * *

1. La biografía de Gilberto Martínez Arango se encuentra en *Teatro y violencia en dos siglos de historia de Colombia*. Tomo I. Capítulo III: *El levantamiento de los comuneros de 1781*. p. 380.

– GILBERTO MARTÍNEZ ARANGO –

≈

EL PARLAMENTO DEL CARATEJO LONGAS QUE LLEGÓ DE LA GUERRA

Esta obra está basada en el cuento de Tomás Carrasquilla titulado *¡A la plata!* [2] *(Para hombres solos)* y su título nos recuerda también la farsa renacentista de Angelo Beolco,[3] *Parlamento de Ruzante que ayer llegó de la guerra*, inspirada a su vez en la comedia de Plauto,[4] *El soldado Fanfarrón* (escrita en torno al 205 a. C.), cuyo protagonista, Pirgopolinice, es un fanfarrón de quien todos se burlan a sus espaldas. Esta y otras obras sobre temas y personajes análogos constituyen una cadena significativa relacionada con la guerra y las falsas hazañas de quienes regresan a sus pueblos y casas, por lo general malheridos, agobiados y más miserables de lo que eran antes de entrar en las contiendas.

Tal es el caso del Caratejo Longas,[5] campesino de un pueblo de Antioquia y mayordomo de la hacienda de Pedro Ardila, como lo define Carrasquilla:

> *El rojo más recalcitrante y más urdemalas en cien leguas a la redonda, un pícaro, un bandido.*[6]

Sin embargo, ni en el cuento ni en la pieza teatral se muestran las fechorías del personaje, quizá juzgado por ser rojo, liberal radical, masón y hasta comunista, en una época de hondo sectarismo, como la que se vivía en la Colombia de finales del Siglo XIX y comienzos del XX.

2. Carraquilla, Tomás. *Obras Completas*. ¡A la plata! Tomo I. Editorial De Bedout. Medellín. 1958.p. 578.

3. Angelo Beolco (Padua, 1502 † 1542)

4. Tito Maccio Plauto (Sarcina, Romaña, 254 a. C. † Roma, 184 a. C.)

5. *Caratejo*: persona que tiene carate.

6. Carrasquilla, Tomás. Op. Cit. *Obras completas*. p. 578.

— *CARATEJO* —

EL PARLAMENTO DEL CARATEJO LONGAS QUE LLEGÓ DE LA GUERRA,
de Gilberto Martínez Arango. Corporación Casa Del Teatro de Medellín, 1998.
Fotografía: Archivos de Casa Del Teatro.

Tal como aparece en el cuento, quizá Carrasquilla quería significar que fue el amo del Caratejo quien lo envió a combatir junto con las fuerzas revolucionarias del radicalismo liberal, en el levantamiento contra el gobierno de Sanclemente y Marroquín, que dio origen a la Guerra de los mil días. En su cuento, Carrasquilla no menciona esta contienda con nombre propio, pero, es presumible que se refiriese a ella, al hablar de la guerra como algo genérico, ya que ésta fue la última confrontación bélica de la época en la que el autor escribió su relato.

Gilberto Martínez ubica su pieza en el marco de esta guerra, inicia el desarrollo de la trama, tal como está en el cuento, en una plaza de mercado de pueblo, como dice Carrasquilla:

Aquel enjambre humano debía presentar a vuelo de pájaro el aspecto de un basurero.[7]

En medio del vocerío de la plaza en día de mercado, se escucha una retahíla versificada, que expresa la opinión del común:

Eso cuesta un ojo de la cara,
Si no que lo diga el tuerto,
Que por la plata baila el vivo
Y por la plata baila el muerto.

-¡Por la plata! ¡Por la plata!
Bailan todos a la lata.[8]

En sus acotaciones, Gilberto Martínez incluye algunos fragmentos descriptivos del propio Carrasquilla, como una guía para el director de escena y el trabajo de los actores, que bien podrían ser dichos por un narrador al margen de la escena, como suele hacerse con las acotaciones y descriptivas en los esperpentos de Valle Inclán.

Las voces variopintas de la gente en la plaza prosiguen la ronda, con coplas dedicadas ahora a la guerra que parece próxima a estallar, jugando con un versillos populares de antigua procedencia:

A que te cojo, ratón,
A que no, gato ladrón.
…

7. Ibíd. p. 578.

8. Martínez Arango, Gilberto. *El Parlamento del Caratejo Longas que llegó de la Guerra*. Folleto de Dramaturgia. Ediciones Revista Teatro. Medellín. 1998. p. 7.

Mambrú se fue a la guerra
Montado en una perra…

Y por ahí deja colar una estrofa del himno nacional:

Oh gloria inmarcesible,
Oh júbilo inmortal.[9]

El Caratejo Longas aparece tras las rejas, en la cárcel del pueblo, mientras Rufa, su mujer, lo visita sentada en un banco, al lado de la reja. El alcalde ha ordenado cogerlo para enviarlo a la guerra que se avecina. Como hemos dicho en el caso de otras obras de la época, a los campesinos y aldeanos se les amarraba para forzarlos a entrar en la pelea, en enfrentamientos impuestos desde arriba, que nada tenían que ver con ellos.

Longas le cuenta a su mujer cómo lo cogieron. Aquí no parece haber sido enviado por el patrón, el "rojo" Ardila, sino por la autoridad municipal para defender las filas oficialistas; lo que no cambia nada para el personaje, al estar en uno u otro lado, ya que la tarea que se planteaba a estos hombres humildes no era la de acabar con el supuesto enemigo, sino, ante todo, salvar el pellejo, defender su propia supervivencia. Así se lo dice el caratejo a su mujer:

A yo, lo que es matarme, no me matan.[10]

La malicia y astucia del hombre del pueblo para sobrevivir en circunstancias hostiles y de peligro, ha sido dibujada en muchas oportunidades en comedias y farsas, en las cuales la cobardía aparece más como una virtud que como un defecto contra la dignidad humana, pues, ayuda a salvar la vida y hacerle el quite a la muerte cada vez que se vislumbra un anuncio de peligro.

El Caratejo le deja un buen número de instrucciones a su esposa sobre los asuntos de la hacienda, el cuidado de los sembrados y animales, pero, sobre todo, la atención a los hijos, ya que los muchachos son fiesteros y despreocupados, principalmente a Eduviges, quien reclama más cuidados por ser mujer:

Decile a Eduviges que no se meta de filítica[11]*con el patrón, que es muy abierto.*[12]

9. Ibíd. p. 8.
10. Ibíd. p. 9.
11. *Filítica*: Caprichosa, resabiada.
12. Martínez Arango, Gilberto. Op. Cit. *El Parlamento del Caratejo Longas que llegó de la Guerra*. p. 9.

El Caratejo guardaba un secreto deseo de que el patrón pusiera el ojo en su hija, porque era una oportunidad única de salir de pobres. Tras la despedida del nuevo recluta a su esposa, se inicia la gran marcha hacia los campos de batalla y se suceden las prácticas del segundo modo del reclutamiento, la del menudeo.[13]

Otra breve copla define al personaje:

Campesino de la triste figura,
Quijote macilento,
Caratejo sin Sancho,
Sin molinos, sin viento.[14]

En un juego de sombras, desfilan los soldados hacia la batalla. Se escucha una voz que lee un decreto firmado por el Libertador Simón Bolívar acerca de la forma de ejecutar la práctica del menudeo:

> *La recluta debe conducirse a este cuartel general libertador con una vigilancia, cuidado y seguridad sin ejemplar, porque la experiencia ha manifestado que los reclutas aprovechan el menor momento, la menor falta, el más pequeño descuido para fugarse; así es que debe ser conducida con buena escolta, bien atada y encargados los conductores de examinar, a cortas distancias, las ataduras, los bolsillos y el cuerpo del recluta, para saber si tienen cuchillos, navajas o cualquier otros instrumentos con que rompan las ligaduras.*[15]

Tras un juego de sombras que representan los ataques de los unos contra los otros, en un mecanismo sangriento de destrucción mutua, reaparece por un lateral, destacándose en medio del tumulto, el cojitranco Caratejo, quien se desprende de la confrontación e inicia el viaje de regreso a su pueblo. Su aspecto da cuenta del estado en que se encuentra:

> *El vestido mugriento de coleta, los golpes rojos y desteñidos del cuello y de los puños, los pantalones holgados y caídos por las pozas.*[16]

13. Sobre el reclutamiento, ver estudio sobre la obra de Adolfo León Gómez: *El soldado*, en el Tomo I de esta obra. p. 772 a 784.
14. Martínez Arango, Gilberto. Op. Cit. *El Parlamento del Caratejo Longas que llegó de la Guerra.* p. 10.
15. Ibíd. p. 10. Referencia: *Boletín Militar, 1900*, citado por Gilberto Martínez.
16. Ibid. p. 12.

Como hablando consigo mismo (o más bien con el público) se pregunta por qué vino, y manifiesta su resquemor ante las miradas extrañas:

Siento como que me miran y me siento maluco, como indispuesto.[17]

Es lógico que así sea, no vuelve como un héroe, trayendo las medallas y trofeos de guerra del vencedor, sino como uno de tantos, disminuido y golpeado por las afugias de la guerra, pero, a diferencia de otros muchos dados de baja, por lo menos vivo. Él mismo responde a su pregunta, mientras le da vueltas a una idea en la cabeza:

¿Qué por qué vine? Eso de saber que se tiene nieto no es cosa de todos los días.[18]

La noticia o el rumor del embarazo de su hija le llegó por alguna vía irregular a los campos de batalla, sin tratarse de información familiar o de allegados cercanos, que al pasar cierto tiempo, han concluido que él hace parte de la larga lista de fallecidos en la contienda.

El Caratejo Longas es un campesino pobre, al que su trabajo como administrador de una hacienda no le da recursos para salir de su mala situación económica. Para un hombre de su condición, la llegada de un hijo es una bendición, porque le sirve de apoyo y refuerzo a su trabajo; pero, en su caso personal no le ha ido nada bien, sus dos hijos están dedicados a las fiestas, a tocar vihuela y cantar serenatas, sin ayudar en lo más mínimo al peculio casero. La esperanza está en su hija, que en un primer momento le pareció un estorbo, porque las mujeres –según él-, sólo sirven para quedarse en casa haciendo los oficios hogareños, sin aportar nuevos recursos al patrimonio familiar. Otro caso lo constituye una hija bonita, que pueda conseguirse un marido que la saque de pobre y eleve el rango de toda la familia, como espera en este caso.

La vida del Caratejo Longas se ha desarrollado en medio de grandes esfuerzos y necesidades, por eso la llegada de su hija se percibió como una carga y una condena. Ahora, como piensa el niño que espera puede ser hijo del señor Ardila, su patrón, el desliz de Eduvigis se le aparece como un premio y una posibilidad de redención. Cuando supo la noticia, cogió su mula y se escapó del servicio militar para regresar a su casa. Está dispuesto, además, a que no lo vuelvan a reclutar en esa matazón absurda en la que se convirtió la guerra:

17. Ibid. p. 12.
18. Ídem.

Esta vez me escondo debajo de la falda de mi Rufa, y que pague el patrón los diezmos de la guerra, que pa´eso tiene. El caratejo cojitranco no irá más a la guerra. ¡No más batallas, no más soldados pintados de acero![19]

En su delirio gozoso, el Caratejo enumera todas las cosas agobiantes de las que cree haberse librado y concluye:

Me cansé de ser gallinazo, escarbando entre los desperdicios.[20]

Pobres guerras miserables que ni siquiera pueden ofrecer un buen botín, como las guerras de otros tiempos, en los que se tomaba una ciudad por asalto después de vencer las defensas y murallas que la protegían, para ganarse el derecho de hacer suyo todo lo que pudiera coger por asalto, como hacían en los tiempos de caballerías los soldados de los señores europeos, según cuentan las viejas historias. La guerra, incluso era emocionante, un deporte de caballeros en que se jugaba la vida. Ahora sólo queda esculcar a los muertos, a ver si llevan alguna cosita de valor, cosa poco probable, pues, los que son lanzados como carne de cañón suelen ser los más pobres.

Cuando el Caratejo escucha ruidos, trata de esconderse, al haber desertado siente que lo persiguen hasta sus propios fantasmas. Frente a él aparece un antiguo conocido, que también se asusta al ver su aspecto harapiento y sucio de la cabeza a los pies:

SIMPLICIO:
Pero no, no puede ser… ¿Es usted, compadre? (…) No es que luzca muy hermoso, no, compadre… No lo luce… Está tan desfigurado… tanto que parece ánima en pena salida de los profundos infiernos.[21]

Simplicio le dice al Caratejo que en el pueblo lo creían muerto o desaparecido. Ha pasado mucho tiempo, como no volvía, ahora Simplicio es el capataz. Al Caratejo la noticia no le llega nada bien. No lo mataron en la guerra y ahora casi lo están matando en el pueblo.

En un gesto un tanto insólito, saca un aparato que le dieron en las trincheras de la guerra, una bomba de flit, un aparatejo de fumigación para acabar con los piojos, que son el peor enemigo en el campo de batalla:

19. Ibid. p. 14.
20. Ibid. p. 15.
21. Ibid. p. 17.

Los piojos, Suplicio,
Son todo un suplicio,
No son extranjeros,
No son nacionales,
Ni suyos ni míos,
Son universales.[22]

Estas estrofas, de versos populares y coplas burlescas, muchas veces de autoría anónima, recuerdan el papel de los famosos "Songs" brechtianos, usados en las obras de teatro épico del autor alemán. Canciones que recuerdan el cabaret, pero también a los cantores callejeros, los famosos *chansonniers* de las calles de París y otros intérpretes populares que sirvieron de referencia a la música de Kurt Weill y otros compositores de las piezas de Brecht:

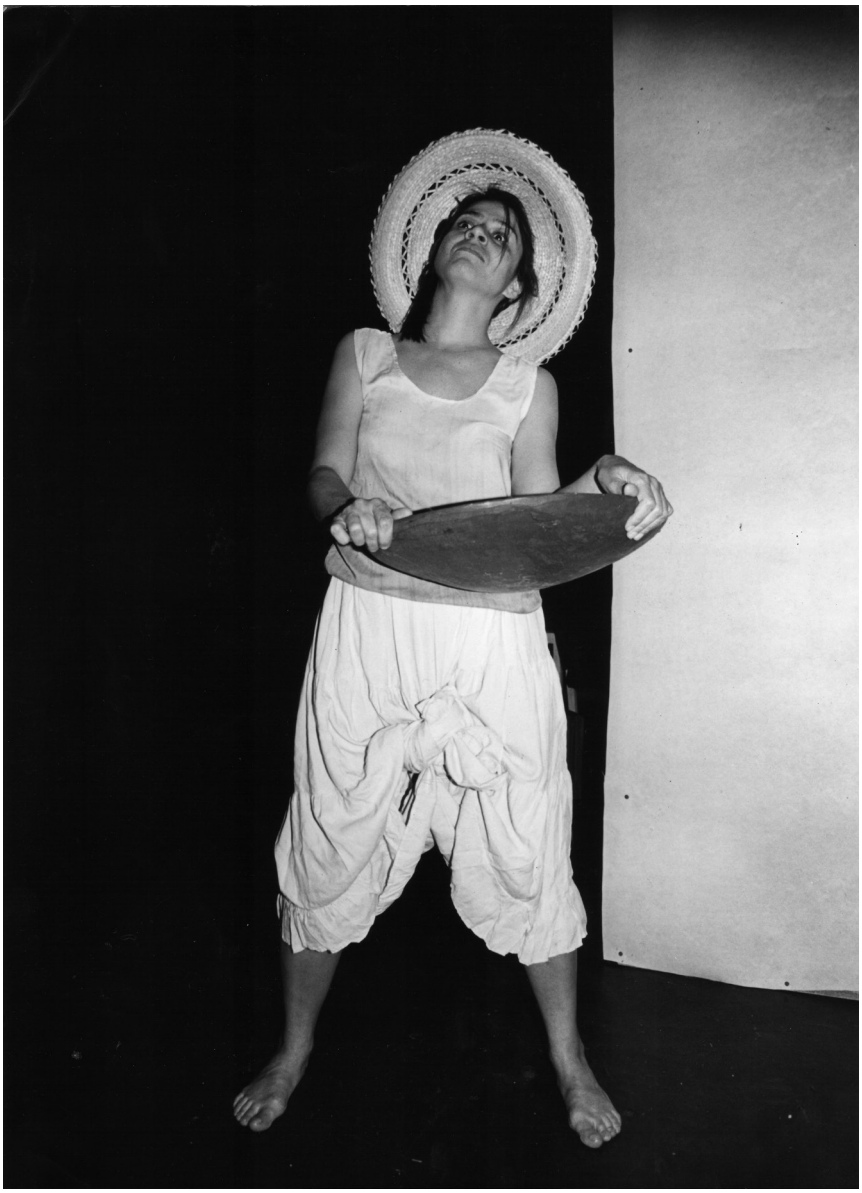
Piojo comunista,
Piojo nacional,
Piojo derechista,
Todos son igual.[23]

El Caratejo se descarga frente a Simplicio de todo lo que piensa de la guerra y de cuantos la promueven. Recoge la tradición de Plauto y Ruzante al mostrar la visión de los que sólo sacaron de la guerra una mayor cuota de infortunio. Después de lamentarse y lanzar maldiciones, el Caratejo le pregunta a Simplicio por su mujer y su hija.

Al otro extremo aparece Rufa, la mujer del Caratejo, ella pronuncia un monólogo que se presenta como parte del relato de Simplicio. Gilberto Martínez explica la procedencia de este parlamento:

El texto que sigue a continuación fue escrito como ejercicio de monólogo interior por la actriz Berta Nelly Arboleda, e incorporado al espectáculo durante los ensayos. Lo dice mientras realiza la acción de barequeo[24]*, proscenio derecho.*[25]

22. Ibíd. p. 22.
23. Ibíd. p. 22.
24. Barequeo: Acción y efecto de barequear. En Colombia también se llama Mazamorreo, que significa: extraer el oro de sus yacimientos, sin técnica y de modo primitivo, lavando en una batea la arena en que se encuentra el mineral, para separarle de éste. Tomado de: *Nuevo Diccionario de Americanismos*. Tomo I: Colombianismos. Instituto Caro y Cuervo. Santafé de Bogotá. 1993. p. 42.
25. Martínez Arango, Gilberto. Op. Cit. *El Parlamento del Caratejo Longas que llegó de la Guerra*. p. 28.



— DOÑA RUFA —

EL PARLAMENTO DEL CARATEJO LONGAS QUE LLEGÓ DE LA GUERRA,
de Gilberto Martínez Arango. Corporación Casa Del Teatro de Medellín, 1998.
Fotografía: Archivos de Casa Del Teatro.

El monólogo narra la forma como fue atrapado el Caratejo Longas al comienzo de la guerra, cuando un grupo de hombres armados cercaron la plaza para forzar el reclutamiento a mano armada. Ella sólo pudo verlo una vez, cuando fue a visitarlo a la alcaldía:

> *Y después… recuerdo que se perdió en la lejanía. Me dejó sola con sus consejos. (…) Sola con la Eduvigis, que no sabía cómo resguardarla de las miradas.*[26]

Rufa expone todos los trabajos y penurias que tuvo que padecer, sin un hombre que la apoyara y protegiera, con el temor constante de que el patrón los echara de la casa sin tener a dónde ir. El largo monólogo de la madre es un recuento de lo que debieron padecer centenares de mujeres durante la guerra, que sin duda significó un verdadero desastre para el país, en todo sentido, como hemos visto en las distintas obras que tratan este tema.

Simplicio termina de contarle al Caratejo todo lo que trabajó su mujer, cuando el viento destructor de la guerra asoló los campos y las haciendas, entre las cuales se encontraban los dominios de don Perucho Ardila, quien por ser rojo, era señalado como enemigo del gobierno, aunque no hubiera tenido arte ni parte en la contienda. Por eso el antiguo patrón tampoco le sirvió de ninguna ayuda. Entonces la Rufa se dedicó al mazamorreo, con su paila en el río buscando pepitas de oro, mostrando con ello una voluntad de hierro para no dejarse derrotar por la vida.

Aquí, Gilberto Martínez muestra otra actitud de la mujer para salir adelante en el atolladero, diferente a la que plantea Freidel, pues las circunstancias, temperamento y habilidades de la Rufa, como campesina recia y trabajadora, son muy diferentes a las de la bella Otero, quien sólo contaba con las gracias de su cuerpo para sobrevivir.

Mientras Simplicio narra los esfuerzos y peripecias que la Rufa tuvo que afrontar, ella aparece en escena en plena actividad, cantando una copla que le sirve como motivación para entrar en la acción, en vez de quedarse en las simples lamentaciones:

> *"Por la plata baila el rico,*
> *Por la plata baila el pobre,*
> *Cuando el asunto es de plata…*
> *Todos pelamos el cobre.*
> *A la plata… a la plata…*[27]

26. Ibíd. p. 28.
27. Ibíd. p. 32.

Como relata en su cuento Carrasquilla, no fue sólo la madre, sino también la hija la que se dedicó al oficio de la minería, reemplazando a la Rufa cuando ésta no se sentía bien, a causa de tantas tareas acumuladas:

> *Dada a la minería pasaría la vida entera, a no ser por un cólico que la retuvo en la cama varios días, y que se le repitió más violento al volver al oficio. Más, no cedió en el propósito: mandó entonces a la Eduviges, a quien le sentaron muy bien las aguas de la Cristalina. Mientras la hija pasaba de sol a sol en la mazamorrería, la madre cargaba con todo el brete de la finca… ¡Y tan campantes y satisfechas!* [28]

Simplicio parece olvidar con quién está hablando, cuando se deja llevar por una descripción afectiva y sensual de Eduviges, que pone a la defensiva al Caratejo Longas sobre la suerte de su hija. Reacciona con furia contra Simplicio, en momentos en que aparece su mujer, de verdad y en el momento presente. Apenas la ve acercarse, el Caratejo se pone nervioso, en un impulso súbito, saca de la maleta una casaca militar y se disfraza, como una especie de espantapájaros para distraer la atención de su esposa.

Al entrar, ella parece no verlo, le habla directamente a Simplicio, quien le hace señas para indicarle que allí se encuentra su Marido. Cuando ella lo ve, queda atónita, pues ya se había hecho a la idea y organizado su vida como si él no fuese a regresar nunca, y simula no reconocerlo o, el hombre ha cambiado tanto y se encuentra tan averiado, que ella lo desconoce:

> *RUFA:*
> *¿Y este quién es?*
>
> *CARATEJO:*
> *¿No me ve? Acabo de llegar.*
>
> *RUFA:*
> *No veo nada. Parece que veo un árbol con todos unos chamizos, como si un rayo le hubiera caído encima.*[29]

El Caratejo está confundido, le pregunta si la guerra le hizo olvidar todo. Doña Rufa, sorprendida, le pregunta a Simplicio, si acaso él no les dijo que estaba muerto. Sólo atina a responder que fue un rumor que corrió por el pueblo y todos lo dieron por difunto.

28. Carrasquilla, Tomás. Op. Cit. *Obras completas*. p. 580.
29. Martínez Arango, Gilberto. Op. Cit. *El Parlamento del Caratejo Longas que llegó de la Guerra*. p. 34.

Una situación análoga se produce en la obra *Tambores en la noche*, la primera pieza teatral de Bertolt Brecht, escrita en 1919, en la que muestra la situación de un veterano de guerra, Andreas Kragler, quien retorna a su pueblo después de haber estado desaparecido durante cuatro años al haber sido hecho prisionero, hasta que terminó la primera guerra mundial. Su novia y prometida, Anna Balicke, tiene un nuevo pretendiente. Anna está embarazada y su novio le ofrece seguridad, a diferencia del reaparecido, cuyo aspecto y condición no puede ser más deplorable. También, en la escena final del *Parlamento de Ruzante que ayer llegó de la guerra*, el soldado que regresa apaleado y sin un céntimo, comprueba que lo ha perdido todo, cuando su mujer lo abandona para irse con un espadachín, bien vestido y compuesto. De este modo, vemos como se construye una concatenación, un tejido armado con piezas teatrales elaboradas con situaciones y conflictos similares. Doña Rufa también tiene una cruel decepción al ver a su marido:

> *Pero si estás hecho un desastre… Estás más pobre y más feo que cuando te fuiste…*
>
> *EL CARATEJO LONGAS:*
> *¿Te parece poco que haya vuelto?* [30]

El Caratejo pregunta por Eduviges. La Rufa piensa que su marido aún no sabe nada. Después de darle dos o tres vueltas al asunto, se da cuenta que no puede ocultárselo, y señala el sitio donde se encuentra el recién nacido, en una batea. Temerosa, Rufa dice que su hija piensa que él la va a matar. La reacción del Caratejo, sorprende a su mujer, al contrario de lo esperado, se muestra muy alegre y le pide a su esposa que llame a la muchacha, pues, quiere verla. Ni corta ni perezosa, Rufa llama a gritos a Eduviges, diciéndole que su padre no está bravo.

Antes de que su hija aparezca, el Caratejo pregunta por el patrón, y aquí se destapa el equívoco:

> *RUFA:*
> *¿Y el patrón qué?*
>
> *CARETEJO:*
> *Siempre le habrá dejado a la muchacha… por lo menos sus tres vacas… ¿y le habrá dao mucha plata pa´ los gastos?´*

30. Ibíd. p. 35.

RUFA:
¡Eh! ¿Qué está diciendo? Usté por qué ha determinao que fue don Perucho? [31]

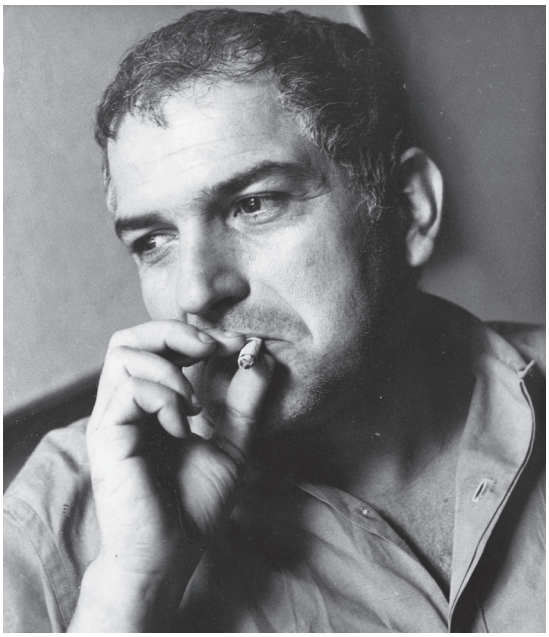
Aquí se desata la tremolina. Doña Rufa señala a Simplicio como el padre de la criatura, y el mundo se le viene al suelo al Caratejo. El sueño de unas mejoras de vida se esfuma de un solo golpe, su hija ha caído con un pobre diablo, tan misérrimo como ellos, acabando con sus esperanzas. Ahora, se siente deshonrado y no quiere ver a su hija, a la que califica con los peores epítetos. Un final más cerca de lo real que de los sueños ilusos que se había hecho el pobre Caratejo.

* * *

31. Ibíd. p. 40.

ENRIQUE BUENAVENTURA

≈



Cali, febrero 19 de 1925 † 31 de diciembre de 2003.

Como dramaturgo profesional dedicado a la investigación, escritura y práctica del arte escénico en sus más diversos aspectos, después de haber realizado un amplio recorrido por el Caribe y por América del Sur, en especial por Brasil y Argentina, Enrique Buenaventura regresó a Cali, donde se puso al frente de la Escuela Departamental de Teatro, de donde surgiría la primera promoción de actores que daría origen al Teatro Experimental de Cali o Teatro Escuela de Cali, TEC, grupo que algunos años más tarde consolidaría como un teatro profesional independiente, con su propia sede y repertorio.

– ENRIQUE BUENAVENTURA –
Diario Occidente (1975). Enrique Buenaventura, dramaturgo y Fundador del TEC.
Santiago de Cali: Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero.

A lo largo de más de medio siglo, la producción dramática de Buenaventura es una de las más fecundas, no sólo del teatro colombiano, sino de América Latina, varias de sus producciones han sido presentadas en diversos países. Su dramaturgia cubre un amplio campo geográfico e histórico, afincado no sólo en Colombia, también en el Caribe y en diversos países de Centroamérica. Su formación teatral parte de una actividad empírica, que posteriormente se va cimentado con sus viajes, su experiencia europea, así como sus metódicos estudios y lecturas, que cubren un amplio panorama, desde los clásicos del Siglo de Oro español, la obra de Shakespeare, el esperpento de Valle Inclán o el teatro didáctico y épico de Bertolt Brecht.

De su numerosa producción destacamos las obras más relevantes:

· *A la diestra de Dios padre*. Basada en el cuento homónimo de Tomás Carrasquilla. De esta obra Buenaventura realizó 5 versiones, en los años de 1958, 1960,1975 y 1997.

· *El monumento*, (1959), Sátira al culto a los héroes patrios.

· *La tragedia del rey Christopher*. (Versiones en 1961 y 1963) Primera obra sobre un personaje histórico caribeño: Christopher Christoferson, monarca de Haití en los primeros años de su independencia de los franceses.

· *Un réquiem por el padre las Casas*, (1963).

· *Historia de una bala de plata*, (1965-1976). Una nueva mirada sobre la historia del emperador Henri Christophe, de Haití (1767-1820). Christophe se erigió como emperador de Haití en 1811, e hizo construir la sólida fortaleza *Laferrière*, en la que estableció una corte, como parodia del imperio napoleónico. Enfermo y agobiado, al sentirse aislado y perseguido, decidió suicidarse con una bala de plata, antes de ser víctima de un golpe de estado.

· *La trampa*, (1967).

· *Los inocentes*, (1967). Versión de la obra *Monserrat* (1948), del autor argelino Emmanuel Roblès (1914-1995).

· *Los papeles del infierno*, (1968). Ciclo de piezas de un acto, sobre el tema de la violencia, de los años 1946 a 1954:

· *La Maestra*.

· *La tortura.*

· *La autopsia.*

· *La Audiencia.*

· *La requisa.*

· *La orgía*, (1968). En un comienzo hizo parte de *Los Papeles del Infierno*, pero luego Buenaventura[1] la trabajó como obra independiente, al estilo del esperpento Valleinclanesco.

1. Ver esbozo biográfico de Enrique Buenaventura en el tomo I de esta obra. p. 144.

· *Seis horas en la vida de Frank Kulak*, (1969). La historia de un antiguo soldado que participó en la guerra de Vietnam, al regresar a los Estados Unidos, con psicosis de guerra, disparó contra los dependientes y clientes de un almacén de juguetes para niños, muchos de los cuales representaban tanques de guerra y otros aparatos bélicos.

· *El convertible rojo*, (1970).

· *Soldados*, (1971). Escrita a partir de la adaptación teatral de Carlos José Reyes de la novela de Álvaro Cepeda Samudio.

· *La denuncia*, (1973). Denuncia presentada por Jorge Eliecer Gaitán por la matanza realizada por el ejército contra los huelguistas de la Zona Bananera en 1928.

· *El menú*, (1974). Estrenada en el teatro La Candelaria bajo la dirección de Santiago García.

· *Se hizo justicia*, (1977).

· *El entierro*, (1986). En un comienzo recibió el nombre de *El encierro*, escrita inspirada en el relato de Gabriel García Márquez: *Los funerales de la mama grande*.

· *La estación*, (1989).

· *Crónica*, (1989). Se inspira en el relato de los marineros españoles Gonzalo Guerrero y Jerónimo de Aguilar, quienes después de navegar por el Caribe arribaron a la isla de Cozumel, donde fueron hechos prisioneros por indios mayas, que los integraron a su comunidad. El conflicto se produce cuando tienen que tomar una determinación entre regresar con los españoles o seguir viviendo en la tribu indígena.

· *Proyecto Piloto*, (1991). En medio de las distintas formas de violencia que se desarrollan en Colombia, de manera simbólica aparecen cuatro tipos de muerte:

· 1: *La muerte rata*. Que es la muerte de alcantarilla, de los bajos fondos, de los mal llamados desechables.

· 2: *La muerte muerte*. De los anónimos, los comunes.

· 3: *La muerte de cuello blanco*. La de las oficinas y de los hospitales.

· 4: *La opulenta*. La muerte de arriba.

Estas muertes manejan la obra, en medio de un mundo de confusión y vacío de futuro.

· *Escuela para viajeros*, (1992). Basada en El Guardagujas, cuento del escritor Mexicano Juan José Arreola.

· *El nudo corredizo*, (1994). Pieza sobre piratas y ahorcados.

· *El Guinnaru*, (1997). Basada en cuentos populares africanos.

· *La isla de todos los santos*, (1999).
· *La huella*, (2001). Obra sobre las llamadas "Limpiezas sociales"
· *Los dientes de la guerra*, (2001/2003).

Aparte de estas obras, Enrique Buenaventura realizó un buen número de adaptaciones teatrales, para niños y adultos. Entre estas últimas se encuentran varios cuentos de Tomás Carrasquilla, a quien siguió trabajando además de las cinco versiones realizadas de *A la diestra de Dios Padre*. Estos cuentos fueron: *El ánima sola*, *La Guariconga* y *San Antoñito*.

Realizó adaptaciones de obras clásicas del repertorio universal, como *Antígona* de Sófocles, *La Celestina* de Fernando de Rojas, *Ubú Rey* de Alfred Jarry o la ya citada, *Monserrat* de Emmanuel Roblès. También realizó una adaptación de la obra de don Ramón del Valle Inclán, *Tirano Banderas*, a la que el propio Valle Inclán calificó como "novela de tierra caliente", quizá en un doble sentido, refiriéndose al clima y a la violencia.

En este capítulo estudiaremos la obra *Los dientes de la guerra*, cuyo segmento central alude a la Guerra de los mil días y más adelante se analizarán otras obras, en los capítulos correspondientes.

* * *

– ENRIQUE BUENAVENTURA Y JACQUELINE VIDAL –

≈

EN LOS DIENTES DE LA GUERRA[1]

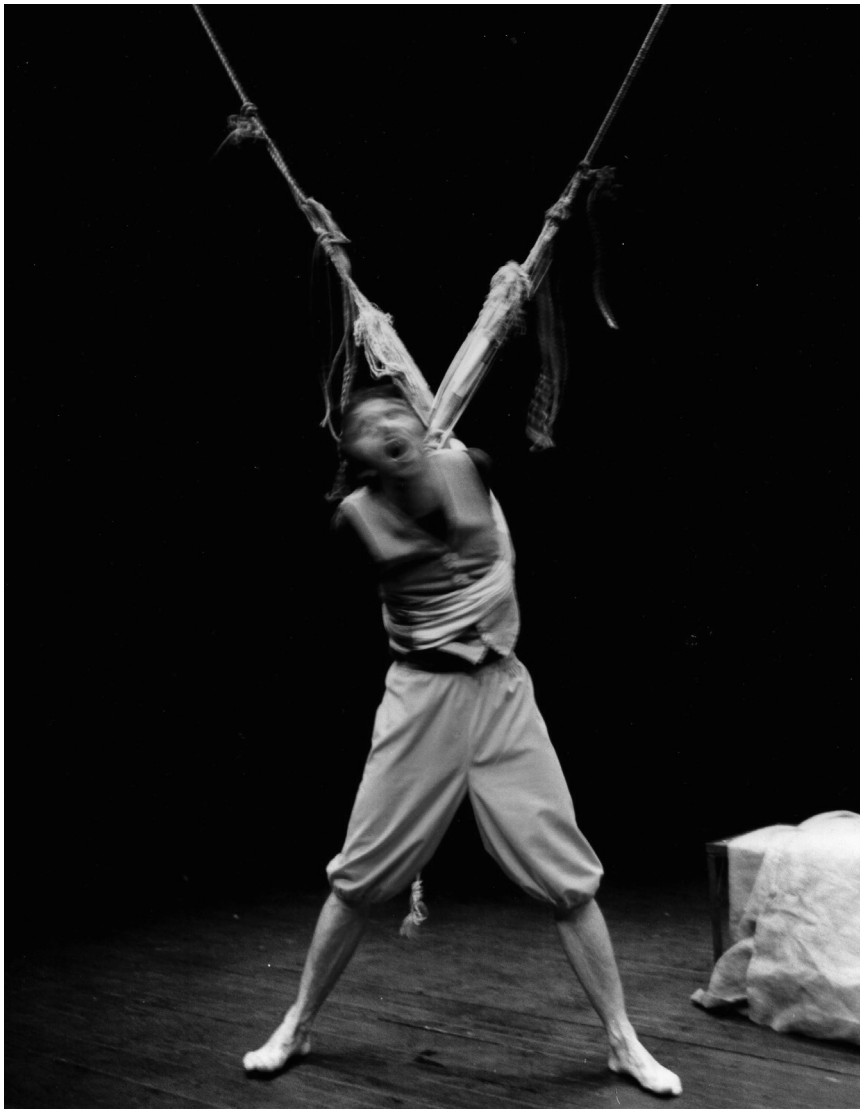
La violencia y las confrontaciones armadas han tenido diversas representaciones de acuerdo con la época y carácter del conflicto bélico. En este proyecto, Buenaventura quiso plantear una reflexión sobre las distintas confrontaciones armadas en Colombia, de tal modo que en una narrativa sobre las guerras civiles, un grupo de artesanos y trabajadores hicieran una especie de viaje por la historia, en sus conversaciones, suscitadas por el conflicto armado del presente. En este ir y venir por los caminos y vericuetos de la historia, se emplea un lenguaje coloquial, en las charlas y discusiones de artesanos y personajes populares, como si fueran ellos los que intentaran comprender la historia a su manera, de un modo crítico y no como les es contada desde las esferas del poder. Se trata de la visión de un grupo de desplazados a causa de la guerra, por eso sus testimonios no son la simple expresión de pensamientos sobre el tema, sino que encarnan vivencias, sentimientos y conflictos que han padecido en carne propia, pues de algún modo han sentido la mordedura de *los dientes de la guerra*.

Esta es la última obra que comenzó a escribir Buenaventura alrededor del año 2000, dejándola inconclusa. Tras su muerte en la nochevieja del 2003, Jacqueline Vidal la siguió trabajando junto con el grupo, por medio de improvisaciones para llevarla a escena, su estreno tuvo lugar en el 2005 en la sala del TEC.

La investigación e improvisaciones del grupo se dividieron en las siguientes etapas de la situación conflictiva de la historia de Colombia:

· La resistencia durante la conquista.
· El levantamiento de los comuneros.
· La guerra de independencia del continente.

1. Buenaventura, Enrique. *Los dientes de la guerra*, copia del original en edición del Teatro Experimental de Cali.



LOS DIENTES DE LA GUERRA, de Enrique Buenaventura y Jaqueline Vidal
Teatro Experimental de Cali
Fotografía de Fernell Franco. 2005.

· La Guerra de los mil días.
· La llamada "Violencia".

Los desplazados evocan los fantasmas de un pasado agobiado por la angustia de la guerra. En la narrativa de la memoria de los conflictos, se entrelazan los diálogos en prosa con poemas y canciones que trascienden el simple testimonio naturalista para convertirse en dramaturgia del conflicto.

La obra se inicia con un diálogo entre la abuela y el panadero:

LA ABUELA:
¿Qué es la guerra?

PANADERO:
Una inmensa calavera
Una calaca gigantesca
Que devora vivos y muertos
Porque es caníbal y carroñera
Es un ave de rapiña
Un felino salvaje,
Es perra, zorra, hiena.[2]

La referencia a animales depredadores muestra el carácter irracional, agresivo y destructor de la guerra. La muerte está representada por la calavera, la carraca y la carroña, así como por la calaca, una expresión mexicana para referirse al esqueleto.

Las primeras réplicas de los personajes están elaboradas con un lenguaje esencialmente narrativo, de acuerdo con los planteamientos expuestos por Bertolt Brecht, en el sentido de elaborar un teatro más narrativo que dramático, para hablarle más a la razón que al sentimiento.

Los panaderos que aparecen en escena se muestran desconfiados y asustadizos. Como los desplazados de muchas regiones están huyendo, sin saber muy bien a dónde ir. Se esconden tras una reja, espiando lo que sucede en escena, atentos a la conversación que se desarrolla entre la abuela, el panadero y el zapatero. El panadero da cuenta de lo que ha significado la guerra para él:

Ahora quiero olvidar. Olvidar todo. La guerra me dejó sin trabajo, sin ropa. Puras mechas.[3]

2. Ibíd. p. 1.
3. Ídem.

Una mujer, a la que le han quitado cuatro hijos para enviarlos a la guerra, da gracias a Dios por permitirle conservar a su último hijo, en un texto no exento de amarga ironía:

Gracias a Dios
Que mi último hijo
Es flaco y enfermizo
Porque así se salva
De la guerra.[4]

Un enajenado salta y grita, señalando a un mutilado:

¡Miren, miren! Le faltan tres dedos. Se los mordió la guerra. Usted se asoma por aquí o por allí, y… ¿qué ve? Doctor: ¡Son los dientes de la guerra! [5]

Se encadenas textos de diversa naturaleza, en prosa o en verso, situaciones y referencias de distintas épocas históricas, por medio del hilo conductor de la violencia y las guerras civiles. Tal como aparecen estos textos, se siente que Buenaventura estaba adelantando una investigación para escribir la obra; elaboró algunas escenas y en otros casos, las fuentes históricas que le sirven de referente aparecen en bruto, es decir, el documento, la noticia o el testimonio se incluyen sin convertirlos en acciones escénicas, por lo cual, la fuente histórica aparece sin hacer un adecuado juicio crítico sobre el contexto, la naturaleza de los conflictos, los objetivos de los personajes, etc.

Como boceto, nos permite examinar las inquietudes de Enrique Buenaventura como dramaturgo, ya que de esta primera recopilación de datos se iría armando una estructura argumental y una cadena de conflictos dramáticos que no alcanzó a lograr un adecuado desarrollo, por cuanto, como a muchos de los que participaron en las guerras, le sobrevino la muerte antes de que hubiera terminado su obra. De ahí que las escenas se sucedan por medio de saltos bruscos y puntos de giro que no alcanzan a plasmar una adecuada justificación dramática.

Continúan esbozos de escenas de los desplazados, campesinos y artesanos. Un albañil le construye un columpio a su hija y juega con ella, rodeándole de casas imaginarias, como si tuviera el sueño de protegerla en una ciudad amable y acogedora, creada por su imaginación. En forma simultánea aparece el fantasma de un muerto, cantando la canción del antihéroe. Las primeras estrofas dan la pauta:

4. Ibíd. p. 3.
5. Ídem. .

Yo no puedo alistarme de nuevo.
Ya estoy muerto, me dieron
De baja, no figuro en documentos
Ni listas, ni papeles, laureles, banquetes.

Nos han ido matando a todos juntos
Y a cada uno de uno en uno
Con un tiro en la nuca,
En la espalda, en el pecho,
La cabeza y al abismo.[6]

Los distintos parlamentos, en prosa o en verso, son los testimonios de las víctimas en este primer segmento de la obra antes de que comiencen a desfilar personajes y hechos históricos, presentados desde el punto de vista popular, como si estos personajes de desplazados "representaran" su propia versión del papel de los personajes que se irán sucediendo en esa especie de viaje o procesión de figuras emblemáticas del devenir histórico nacional. La entrada de uno u otro personaje no resulta ingenua o exultante de los héroes patrios, sino tamizada por la crítica, la ironía o el juicio popular, asumido por Buenaventura como el juez omnisciente de los hechos históricos. Debemos reconocer que algunas opiniones o juicios sobre hechos o personajes resultan discutibles, por haber sido tan sólo el enunciado de un material puesto sobre la mesa para ser trabajado.

En estas primeras secuencias tenemos el testimonio de las víctimas, pero, no se ven los victimarios. Estos aparecen como una ausencia significante. La idea de las víctimas pasivas tiene un giro, como si su paciencia se hubiese agotado y la furia ocupase el lugar del sometimiento y la resignación:

El pueblo asaltó el estanco. Queremos el papel sellado.
(…)
¡Los rebeldes están levantando pueblos de indios![7]

Los referentes históricos se ubican a finales del siglo XVIII: levantamientos indígenas en distintas partes del continente, el alzamiento de Tupac Amaru II, José Gabriel Condorcanqui,[8] el más importante de los movimientos indígenas en Suramérica. Encabezó la rebelión, junto con su esposa, Micaela Bastidas, haciendo tambalear al régimen colonial peruano. En este caso

6. Ídem.
7. Ibíd. p. 5.
8. Noviembre de 1780 - mayo de 1781.

se trata de una referencia al movimiento de los comuneros en el Nuevo Reino de Granada, al cual nos referimos en el Tomo I de esta obra.[9]

Aquí se insinúan detalles que permiten situar la época y las circunstancias, protestas contra los impuestos, corren vientos libertarios que promueven la independencia en muchas regiones de América del Sur:

> *Y despertaron; despertaron en el Cauca, en Chile y en Paraguay, y despertaron en Panamá, en Bolivia y en Quito.*[10]

Hay que recordar que en esa época (último tercio del siglo XVIII) Bolivia no existía como tal. Era una región del alto Perú, que había sido agregada al virreinato del Rio de la Plata (hoy Argentina), en 1776. La insurrección con el propósito de lograr la independencia se inició en Chuquisaca en 1809, e influyó sobre La Paz, creando sus propias juntas de gobierno como en otras ciudades de América del sur en 1810. La independencia definitiva sólo se consolidó con el triunfo de Ayacucho, a finales de 1824, y la proclamación de la nueva república tuvo lugar al año siguiente, en agosto de 1825, llamada en un comienzo *República de Bolívar* y posteriormente Bolivia.

Luego de estas referencias, la trama prosigue con una inquietud de la abuela (que de algún modo representa las tradiciones populares), quien pregunta de quién eran las armas que lograron la independencia. Las respuestas son diversas y contradictorias: se habla de las manos de los indios, *las viles manos de la plebe*, los campesinos y peones de brega, así como los criollos que necesitaban la libertad para tener las riendas del poder y crear una república independiente de España. Mientras el albañil encarna a Galán, el comunero responde:

> *ALBAÑIL:*
> *Yo soy José Antonio, nacido de la plebe. Sí. Soy hijo de la plebe.*[11]

Otro (probablemente Juan Francisco Berbeo, sin nombrarlo), le confiere un cargo en la revuelta:

> *No me importa qué ideas tengan de mí los perezosos y holgazanes. Usted queda nombrado capitán volante. Eso quiere decir que irá de pueblo en pueblo, de aldea en aldea y de caserío en caserío, levantando la plebe y dándoles y enseñando a manejar armas.*[12]

9. Reyes, Carlos José. Op. Cit. *Teatro y violencia en dos siglos de historia de Colombia*. Tomo I. Capítulo III: Los comuneros. p. 339 - 430.

10. Buenaventura, Enrique. Op. Cit. *Los dientes de la guerra*. p. 5.

11. Ídem. p. 5.

12. Ibíd. p. 6.

Un fantasma místico, encarnado en la figura de un enajenado, invita a emprender la lucha armada:

> *He venido a este pueblo que yace en las tinieblas para traer la luz… (…) ¡No he venido a traer la paz, sino la espada! He venido a separar al hijo de su padre, a la hija de su madre y a la nuera de su suegra.*[13]

Estas palabras de Cristo se encuentran en Mateo 10, versículos 34-36.

El enajenado usa la figura emblemática de Jesucristo, como tantos cristeros, alucinados y fanáticos, que recorrían las tierras de la América española propiciando movimientos rebeldes, primero contra la corona, y luego contra los gobiernos en formación de las nuevas repúblicas, como la llamada *Guerra de Canudos*, descrita por Mario Vargas Llosa en su novela *La guerra del fin del mundo*, inspirada en *Os sertaos*, del escritor brasilero Euclides da Cunha, publicada en 1902. En esta historia, otro alucinado cristero, Antônio Conselheiro (Antonio Vicente Mendes Maciel), comanda un movimiento campesino que logra conmocionar al nuevo estado brasilero.

Buenaventura trae a cuento la religiosidad popular y la presenta como una forma de enajenación, pero, a la vez, alude a los sacerdotes que se convirtieron en guerrilleros, como el padre Camilo Torres Restrepo, o los curas españoles Domingo Laín o Manuel Pérez, comandantes en ciertas etapas del E.L.N.

El enajenado deja su rapto místico y su obsesión con la figura de Jesús y se transforma en un narrador, tras un corte brusco que parece un efecto de distanciamiento brechtiano, para referirse al caso de un hombre que participó en la Guerra de los mil días en las fuerzas del general Tulio Barón.[14] El hombre se llamaba Alí Villanueva,[15] y cuando llegó la hora de las rendiciones se negó a entregar las armas.

El panadero corta este relato y se remonta de nuevo a la guerra de independencia, como si se tratara de imágenes emblemáticas y persistentes en la memoria colectiva:

> *General, general, el recuerdo de la guerra está vivo, general… un ejército harapiento, hambriento, de hombres desnudos, revolcándose*

13. Ídem.

14. Tulio Barón o Varón, como se registra en las crónicas de su época, combatió en las filas liberales en el Tolima, donde fue dado de baja en septiembre de 1901.

15. Alí Villanueva aparece citado en el capítulo: *Guerras civiles y vida cotidiana*, Pág. 191, de la obra: *Historia de la vida cotidiana en Colombia*. Beatriz Castro Carvajal, editora. Editorial NORMA, Bogotá, 1996.

en el lodo, los españoles tenían trabucos que lanzaban llamas y nosotros lanzas o palos puntiagudos.[16]

Esta descripción corresponde a las fuerzas del ejército libertador que cruzaron el páramo de Pisba, en 1819. El coronel Barreiro, comandante del ejército español, las calificó como "ejército de pordioseros", cuando se enfrentó a ellas en la batalla del Pantano de Vargas. El ejército español contaba con uniformes, dotación militar, y una formación académica. El ejército Libertador se formó de un modo casi espontáneo, movido por una pasión impetuosa por la libertad, y poco a poco fueron tomando las armas de sus contrarios, a medida que vencían en las confrontaciones.

También en la Guerra de los mil días, las armas de los liberales insurrectos eran tomadas en gran parte a los enemigos. La falta de un adecuado armamento prolongó la guerra en infinidad de escaramuzas, hasta que al final, por iniciativa en una primera instancia del general Uribe Uribe resolvieron negociar y establecer unas capitulaciones dignas para dejar las armas. Una situación análoga a la presente, en la que ni el gobierno ni las guerrillas están en condiciones de vencer al contrario y la prolongación de la guerra sólo conseguiría aumentar el baño de sangre.

El místico enajenado ha llegado a esa situación por una razón que explica una de las madres que hace parte del grupo de desplazados:

Le mataron a sus padres y se hundió en la selva. Sólo oyó el aullido de las fieras.[17]

Entre ese grupo de desplazados también se observan actitudes muy diferentes, así como prejuicios y posiciones machistas y misóginas, como la del zapatero, que piensa que todos los males provienen de las mujeres:

Las furias, las parcas, las sirenas, las arpías, las víboras. A todos tientan. Al mozo, al varón, al viejo y al sabio… y todos caen y sucumben con ellas.[18]

En esta agrupación de personajes populares, artesanos de diversos oficios, de raigambre campesina, se perciben las ideologías, mitos y creencias que van moldeando su cultura y sus tradiciones, que sirven como caldo de cultivo a la violencia, que lleva a los más pobres y desamparados a convertirse en alimento de los dientes de la guerra.

16. Buenaventura, Enrique. Op. Cit. *Los dientes de la guerra*. p. 7.
17. Ibíd. p. 7.
18. Ibíd. p. 8.

LOS DIENTES DE LA GUERRA, de Enrique Buenaventura y Jaqueline Vidal
Teatro Experimental de Cali
Fotografía de Fernell Franco. 2005.

Mientras trabajan en sus respectivos oficios, expresan sus opiniones sobre lo que significa la guerra:

LA MADRE:
¿La guerra? ¿Usted sabe sumar?
Sume primero las guerras de independencia, cuando las tierras que el rey de España le había devuelto a los indios, se las repartían los generales…

PANADERO.
Falso.

ALBAÑIL:
¿Usted sabe sumar? Esta guerra empieza en 1899 y se la llamó de los mil días. Esos mil días casi empatan con las primeras violencias. La paz es sólo un día despejado en medio de la tempestad. ¡Este es un país de guerra![19]

En medio de sus protestas y resentimiento, las personas muestran un escepticismo total frente a las autoridades y las instituciones que representan el poder:

Para todos los males hay remedios, menos para el gobierno. Yo, si voté en algunas elecciones, no me acuerdo. Que suban como puedan y se bajen como quieran.[20]

La actitud de protesta se proyecta sobre la evocación de la Guerra de los mil días:

"Reuniones secretas, amotinamientos que se encienden y apagan como fuegos fatuos. ¡Pum! El siglo cayó muerto. El año de 1899 voló en pedazos. ¡Recojan las cenizas![21]

La abuela, por su parte, explica cómo los liberales movilizados conseguían las armas:

Si quiere un fusil, mate a un enemigo y rescátelo, dijo mi general

19. Ídem. p. 8.
20. Ibíd. p. 9.
21. Ibíd. p. 10.

Uribe, y agregó: las armas y municiones que tiene el enemigo no caben en 600 mulas.[22]

Una práctica que se ha prolongado hasta las guerrillas del presente. Hay que recordar que Camilo Torres Restrepo cayó cuando trataba de conseguir un arma que llevaba un soldado caído en combate. Los guerrilleros liquidaron una patrulla que marchaba por un vericueto de la montaña. Lo que no percibieron fue que tras ellos venía un destacamento con una tropa más numerosa. En medio de la balacera, la mayor parte de los guerrilleros lograron huir, pero el padre Camilo fue dado de baja en la primera acción en la que intentó participar, y por eso en su paso por el movimiento armado no llegó a disparar un solo tiro.

La madre que hace parte del grupo de desplazados trae a cuento una imagen que, de algún modo, puede servir de paradigma a la guerra:

¿Ha visto usted un osario? Un ranchito con una cruz y 2.500 calaveras, una encima de otra. ¡Triste monumento! Las calaveras lavadas por el ventisquero se ríen de la guerra. Gime de noche el viento en las cuencas vacías.[23]

Imágenes de figuración surrealista que se apartan de cualquier dibujo naturalista, para presentar una visión onírica de lo que deja la guerra a su paso, recuerdan las pinturas y dibujos del mexicano Guadalupe Posada, como las litografías y aguafuertes de Los desastres de la guerra, de Goya.

Por su parte, la abuela trae a cuento el gesto rebelde de Manuela Beltrán, al romper el edicto que ordenaba el pago de nuevos impuestos, y se pregunta cuál fue su utilidad:

Manuela: ¿De qué te sirvió romper el edicto? Micaela Bastidas: ¿de qué te sirvió conseguir municiones, vestir y alimentar a los rebeldes? No se hizo justicia, sino barbarie; a las niñas y mujeres las violaron, les cortaron la lengua, les arrancaron los brazos y las piernas, mataron a sus hijos, abandonaron sus cuerpos a las aves de rapiña.[24]

El texto de esta obra no sólo está provisto de parlamentos de miembros del grupo de desplazados, que por momentos representan a personajes históricos, o de baladas y poemas que buscan convertir la partitura dramática

22. Ídem.
23. Ídem.
24. Ibíd. p. 12.

en obra de arte. También hay fragmentos en prosa que tienen el estilo del ensayo y el análisis político e histórico, como sucede en el momento en que el panadero se refiere a la Carta Encíclica de León XIII, evocando un ensayo del presidente Rafael Núñez:

> *Trata sobre la condición de los obreros. El egregio pontífice trata in extenso con magistral sabiduría, como era de esperarse, el complicado y urgente problema. "No fácil de resolver, ni exento de peligro", según sus palabras. Es difícil, en efecto, precisar en justicia los derechos y deberes que deben unir recíprocamente la riqueza y el proletariado, el capital y el trabajo y hay por otra parte peligro en discutir el asunto, porque los hombres audaces y turbulentos tratan, con frecuencia, de desnaturalizar el sentido del problema y aprovechar la ocasión para excitar las multitudes y fomentar trastornos.*[25]

¿Quién habla en este parlamento? ¿Enrique Buenaventura, el autor? ¿El panadero, el personaje? ¿Rafael Núñez, el personaje histórico, refiriéndose a la encíclica de León XIII? Este es sólo un fragmento de lo que parece ser una disertación de un líder sindical o bien una conferencia académica. Se incluye en medio de opiniones, quejas, voces airadas, denuncias , como parte de un tejido de voces diversas y contradictorias, que van dando cuenta del impacto social de la guerra, sus antecedentes y consecuencias, y de lo que, según el punto de vista marxista, equivaldrían a testimonios de la lucha de clases.

La diversidad de referentes apunta ahora hacia el período llamado *la Regeneración* y a la obra reformadora de Rafael Núñez, bajo cuyo mandato se proclamó la Constitución de 1886, hasta el momento, la carta constitucional que ha tenido una vigencia más prolongada en la historia colombiana. Pero, al traer a cuento el tema de Núñez, personaje enigmático y contradictorio, la crítica de la época se apoya más en una moral tradicional, así como en prejuicios y habladurías, que en un análisis juicioso de su pensamiento:

> *MUJERES:*
> *¡Muera el bígamo! ¡Abajo la lora!*
>
> *PANADERO:*
> *(SIN DUDA; REPRESENTA A RAFAEL NUÑEZ): Mis dos mujeres: Dolores Gallego, unión bendecida, y mi amada Soledad Román, el amor, me hicieron aceptar el apoyo irrestricto de los conser-*

25. Ibíd. p. 13.

> *vadores, paradójicamente menos puritanos. Lograron el divorcio. Y la anulación de mi matrimonio apostólico y romano vino unida a la creación del ejército conservador bajo el mando del general Leonardo Canal, que luego se incorporó mediante el decreto 26 de 1885 a las fuerzas oficiales. ¡Oh gloria inmarcesible! ¡Oh júbilo inmortal!* [26]

Este texto alude a hechos históricos diversos que conviene aclarar. El primero es el que tiene que ver con las relaciones afectivas y matrimoniales de Rafael Núñez, con las dos mujeres que marcaron épocas y compromisos en su vida.

Dolores Gallego, su primera esposa (en la época dirían: su legítima mujer), se casó con Rafael Núñez en la población de David, en Panamá, el 13 de junio de 1851. Dolores Gallego era cuñada del político panameño José de Obaldía, quien según algunos críticos de Núñez lo ayudó a conseguir una curul en la cámara de representantes, en 1853. Esta observación la desmiente el historiador cartagenero Eduardo Lemaitre, anotando que ya Núñez tenía una carrera política y no necesitaba de esa clase de ayudas. Como sea, el matrimonio no duró mucho tiempo. Cuando Núñez tuvo que viajar a la capital a posesionarse de su cargo, su esposa se negó a acompañarlo. Prefirió quedarse en David, en la provincia panameña de Chiriquí, quizá por el temor de enfrentar a la sociedad capitalina, ya que padecía de epilepsia. Núñez no regresó y el matrimonio se desbarató sin que doña Dolores hubiera influido de ningún modo en las posiciones políticas de su efímero consorte.

La vida amorosa de Núñez tuvo varios giros, entre ellos el romance con una mujer casada, doña Gregoria de Haro, con quien viajó a Nueva York por los días en que fue asesinado el presidente Abraham Lincoln (15 de abril de 1865). Núñez viajó luego a Liverpool, aunque ya sin su ocasional amante, donde tuvo un viraje profundo en su ideología y visión política. En su juventud había hecho parte del partido liberal, en la facción Gólgota, e hizo parte de la Convención de Rionegro en sus primeras sesiones, como miembro del radicalismo liberal, que había conseguido unir a los dos bandos en los que se hallaba dividido el partido: *Gólgotas y Draconianos*. A su regreso, asumió una actitud crítica frente a los excesos de su partido, pero no entró a las filas del conservatismo, sino que fundó una nueva organización política, con el nombre de Partido Liberal Independiente, con el cual realizó varias alianzas para ganar las elecciones y de este modo sacar adelante la reforma.

Al regresar de Europa, Núñez se reencontró con Soledad Román en Cartagena, a quien había pretendido cuando apenas comenzaba a salir de la adolescencia, sin ser correspondido. Por su parte, ella había tenido algunos

26. Ídem. p. 13.

pretendientes, pero no se había casado y cuando se encontraron de nuevo en 1876, se produjo un mutuo flechazo de parte y parte, se inició un romance que dio lugar a toda clase de habladurías, tanto en Cartagena como más tarde en Bogotá. Las gentes sabían que Núñez se había casado por el rito católico, así llevara años separado de su esposa, este fue un buen motivo para que sus rivales políticos lo atacaran en forma inclemente. Pese a la resistencia de familiares y amigos, el amor pudo más que los prejuicios, tras la disolución de su matrimonio, por la muerte de su primera esposa, Núñez y Soledad Román se casaron por lo civil. El matrimonio tuvo lugar –por poder-, en julio de 1877, en el consulado de Colombia en París, a donde ella viajó con el pretexto de hacerse examinar el corazón, como anota el historiador Eduardo Lemaitre Román.[27]

Ninguna relación existió, entre Dolores Gallego y Soledad Román, para influir de manera simultánea sobre las posiciones políticas de Núñez. Las habladurías, la doble moral y la *petite histoire* han montado todo un novelón sobre este romance, así como la sociedad bogotana se ensañó con los amores de Bolívar con Manuela Sáenz apenas culminada la guerra de independencia.

Rafael Núñez cambió de opinión sobre la política colombiana en su viaje a Europa. Luego, al entrar de lleno en la política a su regreso, asumió una actitud crítica frente a la Constitución de Rionegro y los excesos del radicalismo liberal, buscó una alianza con el partido conservador, y plantear una reforma profunda, para lo cual era necesario derogar la Constitución de Rionegro y proclamar una nueva, que diera estabilidad a las instituciones. El propio Núñez se había asomado al balcón de palacio y lo había anunciado de viva voz: "¡La Constitución de Rionegro ha dejado de existir!" Había planteado el dilema para impulsar la reforma:

Regeneración fundamental o catástrofe.[28]

Desde luego, los radicales no estuvieron de acuerdo, así se llevó a cabo el primer intento de revolución, en 1885, comandado por Ricardo Gaitán Obeso (1851-1886), quien fue derrotado y capturado por las fuerzas oficiales. Fue enviado a Panamá donde falleció a causa de un veneno, digitalina, que le fue dado, convirtiéndose en un claro crimen oficial, como sostiene su biógrafo Rodrigo Llano Isaza.[29]

27. Lemaitre, Eduardo. *Núñez y su leyenda negra*. Editorial Tercer Mundo. Segunda edición. Bogotá. Julio de 1978. p. 84.

28. Ibíd. p. 146.

29. Llano Isaza, Rodrigo. *Ricardo Gaitán Obeso, mártir del liberalismo*. Academia Colombiana de Historia. Colección Bolsilibros. Bogotá. 2013.

La aparición de un ejército dirigido por el general conservador Leonardo Canal fue uno de los tantos ejércitos de leva, organizados sobre la marcha por medio del reclutamiento forzoso, al cual nos hemos referido en el capítulo final del primer tomo.

La irregularidad en la formación de tropas, de uno u otro partido, muchas veces propiciadas por caudillos regionales, como lo fue la llamada *Guerra de los supremos* de 1840, o tantos levantamientos emprendidos por el general Tomás Cipriano de Mosquera, no tenían el carácter de verdaderos ejércitos, sino apenas montoneras instigadas por las rivalidades políticas y las apetencias de poder de los caudillos que se levantaban en armas.

Fue por esto que, tras la terrible experiencia de la Guerra de los mil días, el presidente Rafael Reyes impulsó la creación de la Escuela Militar, con la ayuda de un grupo de oficiales chilenos, cuyo fin era profesionalizar la carrera militar, con sus correspondientes jerarquías y escalafones. Otra medida tomada al crear la institución militar, fue la de establecer el carácter neutral de las fuerzas armadas, sin filiación a ninguno de los partidos políticos, para evitar su utilización por parte de algunos de ellos, lo cual sólo se ha cumplido parcialmente.

La historia de la formación de un contingente militar bajo el mando del general conservador Leonardo Canal, se produjo mediante un acuerdo cerrado a comienzos del mes de diciembre de 1884, en conferencia secreta realizada entre Núñez y el general Canal, es decir, mucho antes de que los radicales santandereanos hubieran traspuesto sus fronteras. En su conferencia, Canal recibió del presidente el encargo de proceder a formar un ejército provisional de reserva, "sin una autorización oficial o sin un nombramiento que el gobierno, rodeado de enemigos, no podía darle sin provocar una insurrección en la Guardia Nacional". Así lo expone Máximo A. Nieto, amigo muy cercano a Soledad Román, quien le relató cómo se había desarrollado esta operación defensiva.[30]

El siguiente personaje en aparecer es el indio Quintín Lame, defensor de los indígenas de una amplia región del centro y sur del país.

Manuel Quintín Lame Chantre nació en la hacienda Polindara, en cercanías de Popayán, el 26 de octubre de 1880 y falleció en Ortega, Tolima, el 7 de octubre de 1967. Sus ancestros provenían de algunas de las comunidades indígenas del Huila y el Tolima, que marcaron su personalidad e inspiraron sus luchas y denuncias. Su padre, Mariano Lame, era descendiente del pueblo Paez y su madre, Dolores Chantre tenía un origen Guambiano Misak. Su historia y la de su familia están marcadas con signos trágicos por las guerras civiles de finales del siglo XIX e inicios del XX.

30. España, Gonzalo. *La guerra civil de 1885. Núñez y la derrota del radicalismo*. El Áncora editores. Bogotá. 1985. p. 114.

Su hermana Licemia, muda de nacimiento, fue violada durante la guerra civil de 1885. En la Guerra de los mil días, su hermano Feliciano fue mutilado. Él mismo tuvo que padecer el reclutamiento forzoso, obligado a ser parte de las fuerzas gobiernistas conservadoras en 1901, a los 21 años de edad y enviado a Panamá. Allí pudo conocer y valorar la lucha del indígena rebelde Victoriano Lorenzo.[31] Participó en la Guerra de los mil días, luchando contra las injusticias que cometían las autoridades conservadoras. Gracias a su constancia y entereza, Victoriano Lorenzo fue nombrado general de división de las tropas liberales. A lo largo de su actividad militar, desató la rebelión de los indígenas istmeños defendiendo su lucha por la tierra.

En 1902 se firmó la paz en el barco norteamericano Wisconsin. El 28 de noviembre, Victoriano Lorenzo fue capturado, con el argumento de que no estaba de acuerdo con la firma de la paz y que tomaría de nuevo las armas. El gobierno, temeroso ante la posibilidad que el indio rebelde volviera a organizar las guerrillas, lo calificó de malhechor, tras un rápido consejo de guerra fue condenado a muerte y ejecutado el mismo día del fallo, el 15 de mayo de 1903.

Por su parte, Quintín Lame asume algunos años después de la guerra, la defensa de las comunidades indígenas, por lo cual plantea una crítica frontal en contra de los blancos europeos que, según su opinión y la de sus ancestros, se apoderaron de una tierra que no les pertenecía:

> *Los blancos sólo traicionaron a nuestro señor. Trajeron a América lujuria, robaron el oro y los indios tuvieron que cargarlo.*[32]

Por sus luchas a favor de los indios, Quintín Lame fue arrestado en distintas oportunidades; en su cautiverio más largo permaneció cuatro años en prisión, lo que no frenó, sino que incrementó su capacidad de lucha. Al salir de la cárcel, arremetió con más energías su crítica contra la discriminación racial. Propició la llamada *minga* indígena, palabra de origen quechua, para significar una reunión de amigos para trabajos comunitarios.[33]

Curiosamente, Quintín Lame adoptó la religión católica, pero la interpretó en defensa de los indios y contra la discriminación impuesta por los blancos, es decir, buscó juzgar sus actos con las mismas armas que ellos habían empleado para sojuzgarlos:

31. Penonomé, provincia de Coclé, Estado Soberano de Panamá, 1867 † Ciudad de Panamá, 15 de mayo de 1803.

32. Castrillón Arboleda, Diego. *El indio Quintín Lame*. Editorial Tercer Mundo. Colección Tribuna Libre. Bogotá. enero de 1973. p. 78.

33. Academia Colombiana de la Lengua. *Breve diccionario de colombianismos*. Bogotá. 2007. p. 148.

> *Todo lo que dice el himno nacional es mentira, porque la libertad no ha llegado para los indios. Yo vengo a defender las tribus de indios desposeídos, débiles, ignorantes, abandonados por los "blancos" que nos gobiernan. Sin derecho se han adueñado de las tierras de América, que Nuestro Señor Jesucristo nos dio para que las trabajemos y defendamos. Yo estoy escribiendo una ley para llevársela al gobierno de Bogotá pidiéndole que ordene que nos devuelvan las tierras que tienen los blancos. Los indios no tenemos por qué pagar terraje, porque Colombia es un gran baldío, que el rey de España no podía dar en encomienda a los blancos conquistadores que vinieron a robarnos y asesinarnos.*[34]

Los distintos personajes que aparecen en esta obra están relacionados a través del tramado de la violencia y de la guerra; pero, las referencias a cada uno de ellos son escasas, sin dar mayores datos sobre el contexto, los motivos y consecuencias de sus acciones o pronunciamientos. Por eso se han añadido datos que explican un poco más las circunstancias y el papel que jugaron en su respectivo momento histórico.

En la dramaturgia que tiene que ver directamente con referentes históricos precisos, la mayor dificultad que se encuentra, para una adecuada elaboración, es la contradicción que se presenta entre la información y la acción en el desarrollo dramático de los conflictos. Un exceso de explicaciones atenta contra la fuerza de la acción dramática, ya que la explicación de los hechos y el comportamiento de los personajes en determinada situación debe verse a través de las acciones y tareas escénicas y no con explicaciones discursivas que pertenecen más al ámbito de la narrativa literaria o histórica que al desenvolvimiento de la representación teatral.

En el caso de *Los dientes de la guerra*, concebida dentro de pautas postmodernas, al integrar fragmentos de distinto tipo de discursos, diálogos, canciones, documentos, relatos, citas y monólogos, su estructura se nos presenta como el ordenamiento de un material preparatorio que Enrique Buenaventura no llegó a desarrollar plenamente. El grupo, con el método de improvisaciones y creación colectiva, no puede remplazar la profundización del conocimiento histórico, por lo cual se cae en la trampa de esquematizaciones ideológicas. La improvisación debe tener en la investigación su principal soporte para no caer en el esquematismo y el panfleto ideológico.

Otro personaje que se toma prestado de la historia es el militar y presidente caucano José Hilario López.[35] La acción retorna a los días de la in-

34. Castrillón Arboleda. Op. Cít. p 91-92.

35. Popayán, febrero 18 de 1798 † Campoalegre, Huila, noviembre 27 de 1869.

dependencia. Así lo expresa el albañil que interpreta al personaje desde la mirada popular de un artesano desplazado:

> *Soy el general José Hilario López. Desde temprana edad me enrolé en el ejército libertador. En 1810 se instaló en Popayán la primera junta revolucionaria y el 26 de marzo de 1811 se dio la primera batalla de la independencia.*
> *Y allí empecé mi aventura de mil batallas bajo el mando de los generales Cabral, Baraya, Serviez, Nariño, Córdova, Santander y Bolívar. Y tenía sólo 12 años.*[36]

Al no completar la información, parece como si hubiese combatido en todas esas batallas a los doce años. Tenía, en efecto, esa edad cuando se proclamó la junta revolucionaria en 1810, como un reflejo del golpe del 20 de julio en Santafé de Bogotá. En 1811 tenía 13 años, y en las siguientes batallas fue aumentando su edad. Cuando fue obligado a hacer parte del regimiento fijo de Bogotá y conoció a la Pola, en 1817, tenía 19 años de edad.

Con estos antecedentes, el personaje de José Hilario López, representado por un albañil desplazado, que a la vez es interpretado por un actor, va contando los pormenores de una batalla, que no es una acción dramática sino un relato histórico. En medio del relato, también expresa un juicio crítico:

> *Los prisioneros de guerra eran fusilados o ahorcados. No temo la muerte, desprecio la vida y lamento la suerte de la patria mía. Siempre creí que el idealismo político liberal de Bolívar era una hipocresía. Me dijo un día: Comandante, es usted demasiado honrado; todo extremo es vicioso y peligroso para nuestra causa.*[37]

De nuevo hacemos la pregunta: ¿Quién habla?, ¿José Hilario López o el artesano que desarrolla su papel? Si la intención era tratar la situación en los dos tiempos (guerra de independencia/desplazados del conflicto actual) esta doble mirada no resulta clara, ya que el texto aparece como una cita y no como una interpretación. En el texto que se incluye renglones arriba, las primeras palabras atribuidas a José Hilario, en realidad corresponden a una cuarteta del poeta José María Arcos, dicha en el momento en que iba a ser fusilado junto con Policarpa Salavarrieta:

36. Buenaventura, Enrique. Op. Cit. *Los dientes de la guerra*. p. 15.
37. Ibíd. p. 16.

No temo la muerte,
Desprecio la vida,
Lamento la suerte
De la patria mía.[38]

Las divergencias entre José Hilario López y Bolívar, que en esta obra se mencionan fuera de contexto, tuvieron lugar muchos años después, en 1826, al regreso de Bolívar del Perú, una vez consolidada la independencia y cuando el Libertador había escrito una constitución para Bolivia, país que adoptó el nombre en su honor, ya que en un comienzo se llamó *República de Bolívar*, por iniciativa de los habitantes de *Chuquisaca* (hoy Sucre). En esta constitución, Bolívar planteaba, entre otras cosas, la creación de un senado hereditario (como la Cámara de los Lores de Inglaterra, a la que Bolívar llamaba: "La patria de la gloria") y un presidente vitalicio, iniciativa tomada del gobierno de Haití, cuando Bolívar conoció y recibió la ayuda del presidente Petión.

El presidente vitalicio y el senado hereditario nunca se pusieron en práctica, y su intento de imponer su constitución en Colombia fue la causa principal de las divergencias entre Bolívar y Santander. Así recuerda José Hilario López el episodio que tuvo con Bolívar a su paso por Popayán, que se halla sintetizado fuera de contexto en la obra de Buenaventura:

> *Hablaba el Libertador de continuo contra los que sostenían la Constitución*[39] *dándoles el epíteto de visionarios, teóricos, ideologistas, ambiciosos, y por último, sus miserables enemigos; y en una de esas ocasiones, mirándome con semblante apacible, me dijo: "Usted, señor comandante, es demasiado honrado: usted pudiera hacerlo con sus límites sin tanto exceso de delicadeza, pues usted sabe que todo exceso es vicioso.*[40]

Sin solución de continuidad, irrumpe el enajenado, poseído de un delirio místico, habla con tono de sermón. Dice con cierta prosopopeya el poema *Agonías*, que trasluce el escepticismo de Enrique Buenaventura en sus últimos años:

He venido a buscar
Ese lugar sin ricos

38. López, José Hilario. *Memorias*. Tomo I. capítulo X. p. 143.
39. Se refiere a la Constitución de la Villa del Rosario de Cúcuta, proclamada en 1821, la primera constitución colombiana.
40. Hilario López, José. Op. Cít. *Memorias*. Capítulo XIX. p. 232.

Ni pobres. Ese paraíso
Sin explotadores
Ni explotados y…
¿Qué encuentro?

Un lugar en ruinas
Un paredón acribillado
Una ciudad vacía
Por donde sólo cruzan
Unas ratas crueles y vivaces
Que roen los últimos huesos.[41]

¿A qué país, a qué lugar se refiere?, ¿se trata del escepticismo de un hombre de izquierda, después de la caída del muro de Berlín y el retorno al capitalismo de los países que hicieron parte de la Unión Soviética?, ¿a dónde se fue la revolución?

Los desplazados, el pueblo en el presente, sempiterna víctima de la guerra, también se halla dividido en grupos enfrentados a muerte: guerrilleros y paramilitares:

> *¡Virgen de los asesinos! ¡Me dieron en la cabeza, malditos! ¿Por qué hacen la guerra? Sí, sí, soy un "para" y ahora, aquí, soy un para nada. Tengo este lado muerto, soy un medio muerto. ¡Pero estoy vivo, no pudieron acabar conmigo! ¿Qué están esperando, que me muera? No les voy a dar ese gusto, a ustedes les gustan los muertos, pajarracos, aves de rapiña.*[42]

La acción se ha situado en el conflicto del presente, desde donde se mira la cadena de atrocidades y guerras civiles del pasado. En realidad, siempre ha estado en el presente, las evocaciones a momentos históricos son tan sólo recuerdos o citas de los desplazados que se mueven tanto en el espacio como en el tiempo. Parecería, sin embargo, que la historia se repite; es un juego de sombras, un *continuum* de violencia que reaparece una y otra vez, como una situación obstinada que no se puede superar.

Tras las referencias al conflicto actual, se retorna a la Guerra de los mil días, que aparece como el epicentro y punto de referencia de ese estado de guerra que no termina:

41. Buenaventura, Enrique. Op. Cit. *Los dientes de la guerra*. p. 17.
42. Ídem.

> *También hay problemas en la marina, en el combate del Pacífico. Se hundió el buque Lautaro, los soldados están angustiados, no han encontrado el cadáver del general Albán.*[43]

En efecto, el general conservador Carlos Albán tuvo que interrumpir un viaje a Europa, donde se hallaba al frente del consulado de Hamburgo, para participar en la Guerra de los mil días, en el cargo de jefe civil y militar de Panamá, nombrado por el presidente Marroquín. Por aquellos días, Albán sostenía una polémica con Carlos Martínez Silva, quien era el negociador en los Estados Unidos del tratado sobre el canal interoceánico, que vuelve a tener una plena vigencia en el presente, pues en aquel momento Albán argumentaba que la construcción de un canal por Nicaragua, que posiblemente construirían los Estados Unidos, en nada afectaría al que se abriera en Panamá, y que por el contrario, ayudaría a preservar los derechos colombianos. Es posible que de ser así, Panamá y su canal aún hicieran parte de Colombia, o bien, que se hubiera abierto el canal por Nicaragua y el de Panamá hubiese quedado inconcluso, ante la quiebra de la compañía francesa. Estas son simples especulaciones, el canal por Nicaragua fue desechado a causa de los volcanes y la actividad sísmica de la región, pero, hoy vuelve a escena con el proyecto de abrir el canal con la intervención de la República Popular China, situación que, en vez de ayudar, afecta los intereses de Colombia a raíz del fallo de La Haya sobre las millas marinas que rodean al archipiélago de San Andrés y Providencia.

La polémica de Albán con Martínez Silva quedó trunca tanto por el viraje de la situación de Panamá por la intervención americana, como veremos en el próximo capítulo, como por la sorpresiva desaparición del general Carlos Albán frente a las costas de Panamá. Albán murió el 20 de enero de 1902, cuando se hundió el barco de guerra "Lautaro", en un combate naval.

En las páginas finales de *Los dientes de la guerra* se acentúa la idea de que se trata de un boceto inconcluso. Los parlamentos se disparan como delirios, saltando de un tiempo al otro, como si en realidad todo estuviera registrado en una actualidad marcada por la sombra de una violencia consuetudinaria:

> *¡Crisis! Los gobernantes estafan al pueblo. ¡Crisis! Siempre nos hablan de crisis, en las tripas tengo yo crisis, cuando a las tripas no les cae un mendrugo de nada, empiezan a comerse unas a otras. Se devoran. La barriga es un nido de víboras. El hambre las enloquece. Hay que asesinar para sobrevivir.*[44]

43. Ibíd. p. 18.
44. Ibíd. p. 20

Los segmentos finales aparecen marcados por el signo de la desesperanza; la misma ideología se muestra quebrada en su interior, como se aprecia en los postreros parlamentos de esta obra inconclusa:

PANADERO:
Todos somos mercenarios. ¡Es una guerra civil! Declaro que la lucha de clases no existe. ¡Es más, no existen las clases! Sólo existen los bandos. Un bando contra otro bando.

ALBAÑIL:
Se están rindiendo. Uno tras otro se están rindiendo, se quitan un peso de encima. Han nadado demasiado contra la corriente. Ahora descansan.

HIJA:
Es bueno rendirse. Es bueno. Pero hay que vaciarse por dentro. ¡Si sólo fuera rendirse!

ALBAÑIL:
Es quedar vacío.

HIJA:
Queda algo carcomiendo las entrañas.

ALBAÑIL:
Peor es quedar volteado al revés, con las tripas para afuera. ¿Cuánto cuesta un ideal?

HIJA:
Un número incontable de cadáveres.[45]

Enrique Buenaventura falleció a finales del 2003, cuando se intensificaba la guerra contra las guerrillas con la llamada *Política de Seguridad Democrática* del presidente Uribe Vélez. Es posible que el final de la obra hubiera sido diferente, de haber estado presente frente al actual proceso de paz, pero tal como planteó *Los dientes de la guerra* en sus líneas finales, sólo queda un amargo y vacío tiempo de espera para estos desplazados, en busca de una solución que nunca llega. La guerra parece haber acabado incluso con la esperanza. La pregunta que queda en el aire es la de saber para qué han

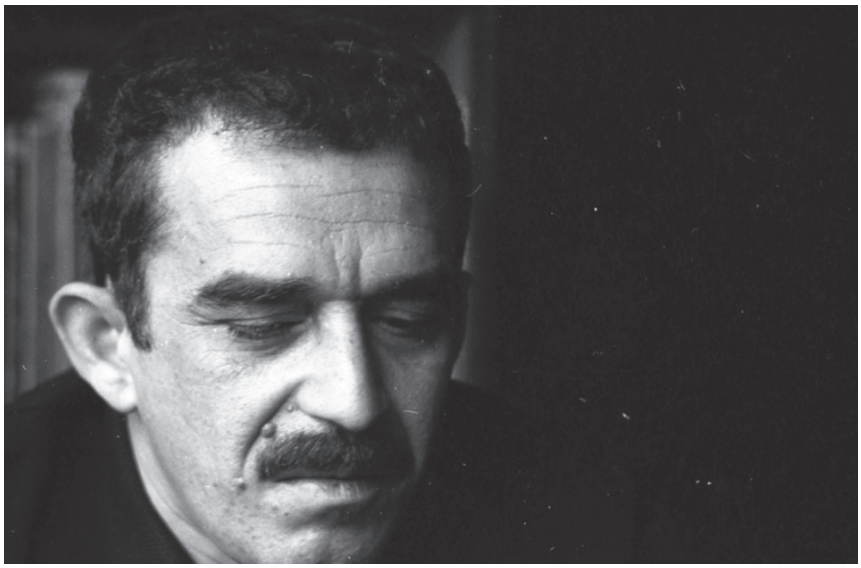
45. Ídem. p. 20.

servido tantas luchas, tantos sueños, tantas ilusiones puestas en una causa condenada, como en el destino de la tragedia griega, a la bajada del telón inexorable de la muerte.

* * *

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

≈



Aracataca, Magdalena, 6 de marzo de 1927 † México, D. F., 17 de abril de 2014.

Considerado como el escritor más importante de Colombia en todos los tiempos y uno de los narradores en lengua castellana más destacados del siglo XX, fue galardonado con el Premio Nobel de Literatura en 1982. García Márquez vivió toda su vida de la pluma, como periodista, autor de cuentos y novelas, ocasional guionista de cine y autor de una obra teatral, *Diatriba de amor contra un hombre sentado* (1987), presentada en Colombia por la actriz Laura García en una coproducción del Teatro Libre de Bogotá con el Teatro Nacional, bajo la dirección de Ricardo Camacho, en 1994.

La obra narrativa de García Márquez, sus cuentos y novelas e incluso muchos de sus artículos periodísticos, hacen parte del llamado *realismo má-*

– GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ –
Fotografiado por Nereo López en mayo de 1964.
Biblioteca Nacional de Colombia.

gico, un estilo literario que descubre lo maravilloso y sorprendente que se esconde en la realidad del mundo latinoamericano y del Caribe, con remotos ecos y alusiones a los cronistas de Indias, las novelas de caballerías -por algo la abuela desalmada de Eréndira lleva unas bolsas con la osamenta de los Amadises en sus recorridos por la Goajira, en los que vende el amor de su nieta-, así como guiños y referencias a los autores preferidos: Kafka, Juan Rulfo, Julio Cortázar o William Faulkner, entre otros.

Desde su primera novela, *La hojarasca* (1955), se inicia la saga de un pueblo legendario, *Macondo*, con analogías de la *Comala*, de Juan Rulfo o del pueblo de Jefferson, situado en el imaginario condado sureño de *Yoknapatawpha*, de William Faulkner. Cada uno de estos míticos lugares, que aparecen como creaciones literarias y en su entraña más profunda, recogen la sabia, la imaginación, los personajes, las creencias y los mitos de las gentes del Caribe, de México, o del sur de los Estados Unidos, en una especie de cofradía de la imaginación que vincula a estos autores tan diversos y a la vez tan comprometidos con los problemas y las historias de sus propios pueblos.

Si bien García Márquez sólo escribió una pieza de teatro como tal, muchos de sus relatos, fragmentos de novelas o historias completas han sido llevadas al teatro, adaptados al cine o la televisión, en distintas versiones realizadas en distintas partes del mundo.

Quizá en el cine, una de las pasiones más intensas del fabulador de Aracataca, con muy contadas excepciones sus películas no lograron los resultados deseados, tal vez por el hecho de no encontrar la forma de concebir las imágenes literarias en un equivalente cinematográfico, ya que la ambigüedad y la riqueza de sus descripciones y figuraciones del *realismo mágico* son sugerentes en la lectura y dejan al lector la puerta abierta para imaginar múltiples posibilidades, mientras que al definir una imagen ilustrativa en el cine la magia se evapora y el realismo cae en la trampa de una imaginería superficial, quizá con la excepción de *Tiempo de morir*, escrita en su versión original como guión de cine, y llevada a la pantalla en su primera versión por Arturo Ripstein, en México, en 1966, y más tarde en Colombia, en una primera adaptación para televisión y luego como película, ambas bajo la dirección de Jorge Alí Triana veinte años más tarde.

Fueron muchos los relatos y algunas novelas de García Márquez que hicieron su viaje del papel a la pantalla cinematográfica. Otra de sus historias también concebida originalmente como guión cinematográfico fue *La cándida Eréndira y su abuela desalmada*, llevada al cine por el brasilero Ruy Guerra.

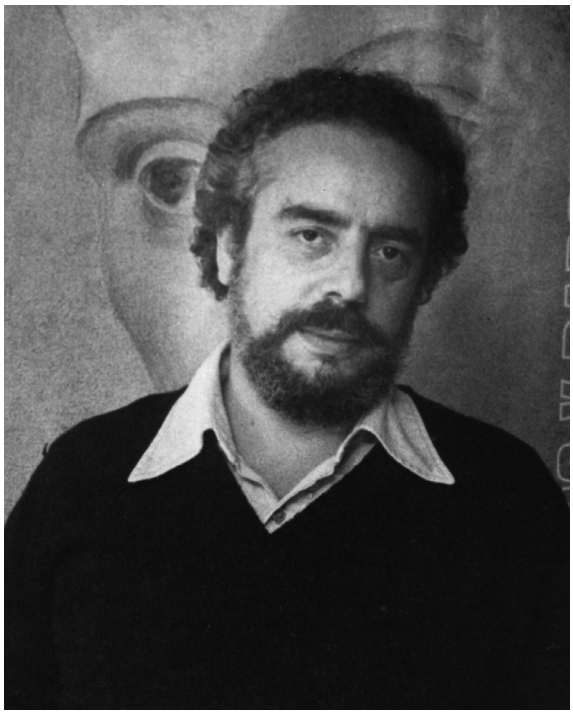
Fragmentos de *Cien años de soledad*, así como muchos de sus cuentos, fueron adaptados al teatro. Entre ellos varias versiones, llevadas a escena en

distintos países del mundo, de *La cándida Eréndira*. Los primeros relatos en ser llevados al teatro fueron *Los funerales de la Mama Grande*, adaptados y dirigidos por el autor de estas líneas, junto con otros cuentos sobre Macondo titulados: *Un día de estos*, *Flores artificiales* y *Un día después del sábado*, presentados en el Festival Nacional de Teatro Universitario de 1967 por el grupo de la Universidad Externado de Colombia.

* * *

EDUARDO CAMACHO GUIZADO

≈



Tunja, 1937.

Filósofo de la Universidad de los Andes de Bogotá, doctor en filología románica de la Universidad Central de Madrid, España. Profesor de literatura en la Universidad de los Andes, catedrático en universidades de Madrid, España y de los Estados Unidos. Director del *Spanish Graduate School* de la Universidad de Middelbury, Vermont, Estados Unidos.

– EDUARDO CAMACHO GUIZADO –
Archivo fotográfico del Teatro Libre de Bogotá

Ha escrito varios libros sobre poetas como Pablo Neruda o José Asunción Silva, así como ensayos y diferentes artículos sobre novelas y relatos de Gabriel García Márquez. Entre ellos se cuentan: *Del criollismo al neorrealismo en el cuento colombiano. Del cronotopo americano en "Los funerales de la Mama Grande"* [1]; *Acerca de los géneros de lo fantástico, lo maravilloso y la mitoficción* [2]; *Estudio sobre la novela "La mala hora"* [3]. Entre sus estudios filológicos y literarios se destacan: *Poética y poesía en José Asunción Silva* [4]; *De Leones y caballos*. Ensayo sobre Don Quijote [5]; *Estudios sobre literatura colombiana, siglos XVI y XVII"* [6]; *Elegía funeral de la poesía española.* [7]

Además de los estudios filológicos y literarios, es autor de las novelas *Sobre la raya* (1985) y *Aquellos rojos años* (1990). También ha realizado varias incursiones al teatro, que han sido llevadas a escena por el Teatro Libre de Bogotá bajo la dirección de su hermano Ricardo Camacho Guizado, como *La Tienda*[8], y más tarde una pieza sobre los últimos días de José Asunción Silva titulada: *Sobre las arenas tristes*, estrenada en 1986 y luego llevada al cine en una película de mediometraje para televisión, dirigida por Luís Alfredo Sánchez, con el título de *Gotas Amargas*. Su adaptación de la novela de García Márquez *El coronel no tiene quien le escriba*, escrita en 1958, como una versión para televisión, pero que tiene todo un trabajo de espacio y tiempo válido para una representación teatral, fue impresa en una edición limitada por el Teatro Libre de Bogotá, en cuyo texto nos basamos para el estudio que sigue a continuación.

* * *

1. *Anales de literatura hispanoamericana, N° 27.* Ejemplar dedicado al cuento criollista y otros estudios. p. 125-138.

2. *Literatura, teoría, historia y crítica*. N° 5, 2003. p. 61-78.

3. *Gabriel García Márquez: Testimonios sobre su vida y ensayos sobre su obra. Para que mis amigos me quieran más*. Selección y prólogo de Juan Gustavo Cobo Borda. El Siglo del Hombre Editores. p. 174-176. Bogotá, 1992.

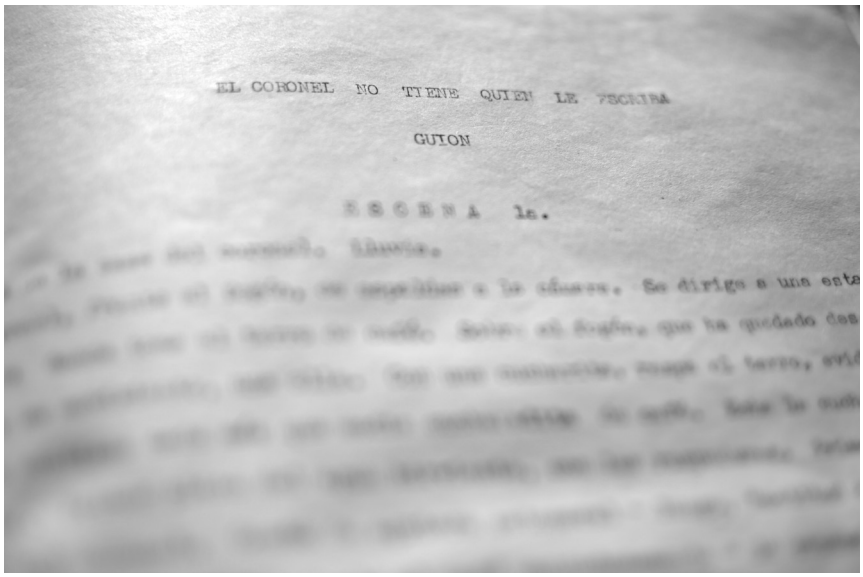
4. Ediciones Universidad de los Andes, 1968. Existe una nueva edición realizada por El Áncora editores, Bogotá 1993.

5. *Don Quijote en las aulas*. Coordinado por Amalia Iriarte Núñez. 2006. p. 25-42. ISBN 978-665.088.5

6. Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura. Bogotá, 1978.

7. Editorial Gredos, Madrid, 1968.

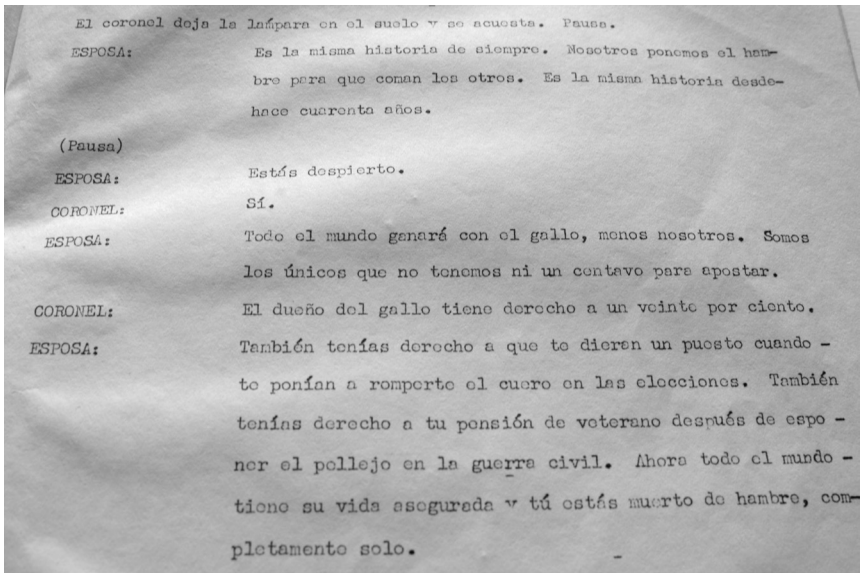
8. Revista *Razón y Fábula*, de la Universidad de Los Andes. N° 5. Bogotá, marzo/abril de 1968. p. 108-133.



EL CORONEL NO TIENE QUIEN LE ESCRIBA

GUION

E S C E N A 1a.



El coronel deja la lámpara en el suelo y se acuesta. Pausa.

ESPOSA: Es la misma historia de siempre. Nosotros ponemos el hambre para que coman los otros. Es la misma historia desde hace cuarenta años.

(Pausa)

ESPOSA: Estás despierto.

CORONEL: Sí.

ESPOSA: Todo el mundo ganará con el gallo, menos nosotros. Somos los únicos que no tenemos ni un centavo para apostar.

CORONEL: El dueño del gallo tiene derecho a un veinte por ciento.

ESPOSA: También tenías derecho a que te dieran un puesto cuando te ponían a romperte el cuero en las elecciones. También tenías derecho a tu pensión de veterano después de esponer el pellejo en la guerra civil. Ahora todo el mundo tiene su vida asegurada y tú estás muerto de hambre, completamente solo.

EL CORONEL NO TIENE QUIEN LE ESCRIBA.
Adaptación para teatro y T.V. de Eduardo Camacho.
Original mecanografiado. Biblioteca Luis Ángel Arango.

– GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ –

≈

EL CORONEL NO TIENE QUIEN LE ESCRIBA

≈

ADAPTACIÓN PARA TEATRO Y T.V. DE EDUARDO CAMACHO GUIZADO[1]

Gabriel García Márquez escribió su segunda novela cuando se encontraba en París, alrededor de 1960. Como otras de sus obras, en especial cuentos y novelas, han sido adaptadas al teatro, el cine y la televisión en diversas oportunidades. Uno de los sueños de García Márquez fue el de ser guionista de cine, de este modo, se aproximó a los estudios de Cinecitá, en Roma, con este propósito. Más tarde, en Cuba fue uno de los promotores de la creación de la Escuela de Cine de San Antonio de los baños, que contó con el decidido apoyo del comandante Fidel Castro, amigo personal del premio Nobel colombiano, para sacar adelante el proyecto.

La televisión colombiana presentó a comienzos de los años setenta la versión de *El coronel no tiene quien le escriba*, luego una ambiciosa versión de *La mala hora*, llevada a la pequeña pantalla por RTI, en 1977, bajo la dirección de Bernardo Romero Pereiro. Más tarde fue llevada al cine y a la televisión *Tiempo de morir* (escrita como guión cinematográfico), bajo la dirección de Arturo Ripstein (1966), primero en versión televisiva con RTI y luego como película, bajo la dirección de Jorge Alí Triana (1986). También fue llevado a la pantalla otro de sus guiones, que más tarde se convirtió en relato literario: *La cándida Eréndira y su abuela desalmada*, bajo la dirección del brasilero Ruy Guerra, en 1985.

Muchos otros de sus relatos han sido llevados al cine, con resultados discutibles en la mayor parte de los casos, ya que el lenguaje del llamado

1. Camacho Guizado, Eduardo. *El coronel no tiene quien le escriba* de Gabriel García Márquez. Versión para teatro y televisión. Edición mimeografiada, publicada por el Teatro Libre de Bogotá.

realismo mágico, en su escritura literaria, tiene una magia poética que motiva la imaginación del lector gracias a su ambigüedad, que al concretar las imágenes en la pantalla pierden ese encanto, pareciendo más ilustraciones forzadas del estilo de García Márquez que no consiguen encajar de manera convincente con el lenguaje cinematográfico.

En el caso del teatro, la única obra que García Márquez ha escrito para la escena es el monólogo titulado *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, estrenada en Buenos Aires en 1988 y luego presentada por el Teatro Libre de Bogotá, con la actuación de Laura García y la dirección de Ricardo Camacho, en 1994.

La adaptación de *El coronel no tiene quien le escriba*, realizada para televisión tiene una plana validez para la representación teatral. Fue un trabajo de Eduardo Camacho Guizado, el hermano mayor de Ricardo Camacho, director del Teatro Libre de Bogotá. Eduardo Camacho es filólogo y profesor de literatura, desarrolla sus actividades docentes y de investigación en España desde hace muchos años. Camacho Guizado tomó la línea principal de la historia narrada por García Márquez, con los personajes esenciales de la trama, para plantear el drama de los ancianos que esperan durante años la llegada de una pensión ofrecida pero nunca cumplida.

Se ha escogido esta obra como parte del capítulo relacionado con la Guerra de los mil días, ya que se trata de la espera de una pensión prometida a los veteranos de la guerra, poco después de la firma de la paz de Neerlandia. García Márquez sitúa esta historia en los años sesenta, fecha de su redacción en París, lo que quiere decir que si el coronel tenía entre 20 y 25 años en la época de la guerra, en el tiempo de la narración es un anciano que se acerca a los ochenta y cinco años de edad.

Si se busca una problemática que se encuentre en la mayor parte de las novelas de García Márquez, ésta es la de los problemas de la vejez: la supervivencia, el amor, la soledad, son algunos de los temas que afloran en su obra, y todos ellos hacen parte esencial de *El coronel no tiene quien le escriba*.

En este caso se trata de examinar la situación de un veterano al que se le ofreció una pensión, como a otros muchos que participaron en esta confrontación. La vida del coronel se transformó en una larga espera, durante la cual se presentaba todos los viernes a las oficinas del correo de su pueblo (Macondo, que puede ser el símbolo de centenares de pueblos de la provincia colombiana) con la esperanza de recibir una carta que nunca llega, con noticias del pago de su pensión. Entre tanto, los distintos gobiernos que se sucedieron a lo largo de esos sesenta años han olvidado a los hombres que participaron en aquella contienda que saltó del siglo XIX al XX y que, en

algunos casos, aún viven, como este coronel cuyo nombre ni siquiera conocemos, que sobrevive pese al estado cercano a la indigencia en que se halla y pese al dolor profundo de la pérdida de su único hijo, asesinado por causas políticas al inicio de la época de la violencia, otra guerra civil no declarada.

Macondo, creación de García Márquez, como el Jefferson de William Faulkner, puede considerarse un símbolo de infinidad de pueblos del Caribe. El coronel dejó a Macondo para ir a la Guerra de los mil días, en los contingentes que comandaba Rafael Uribe Uribe. Se hallaba con el resto de aquellas tropas durante la firma del tratado de paz en la hacienda de Neerlandia, en la zona bananera del Magdalena, cerca de Ciénaga, el 24 de octubre de 1902. Como a muchos otros combatientes, le tocó esperar varios años para el regreso a su pueblo, por fin pudo hacerlo en 1906, cuando regresó a Macondo. Durante 40 años ha estado esperando el pago de la pensión ofrecida, la trama de la novela se desarrolla justamente en 1946, cuando el partido liberal perdió las elecciones y el partido conservador recuperó el poder bajo el mandato de Mariano Ospina Pérez. El drama del coronel quedó sin resolver, porque nunca recibió la tan esperada pensión.

Vamos a seguir las líneas de la trama de la historia del coronel, tal como se presentan en la versión realizada por Eduardo Camacho Guizado. La obra se inicia en la cocina de la casa del coronel, quien se sirve la última cucharada de café que le queda en un tarro. Mira la despensa vacía, que refleja su precaria situación económica. Está viejo y cansado. Muy joven participó en la Guerra de los mil días hasta llegar al grado de coronel, y aún espera una pensión que ofreció el gobierno de aquella época para los veteranos de la guerra.

Su esposa entra a la cocina, en momentos en que se escuchan las campanas de la iglesia llamando al oficio de difuntos. Se trata del entierro de un hombre joven; así lo deja entender ella, pensando con tristeza en su propio hijo:

> *Nació en 1922. Exactamente un mes después de nuestro hijo, el 7 de abril. Debe ser horrible estar enterrado en octubre.*[2]

La época llamada de la violencia está comprendida entre los años de 1946, cuando se dividió el partido liberal entre las candidaturas de Gabriel Turbay y Jorge Eliécer Gaitán, y el regresó al poder el partido conservador con la presidencia de Mariano Ospina Pérez. En diversas regiones, especialmente en los departamentos del centro del país, se inició una persecución contra los liberales, que fue denunciada por el propio Gaitán, que como

2. Ibíd. p. 1.

caudillo popular organizó varias manifestaciones multitudinarias por la paz, como la llamada *Marcha de silencio*, que tuvo lugar el 7 de febrero de 1948. Al llegar frente al Palacio de la Carrera o Palacio de Nariño, el caudillo popular se dirigió al presidente con estas palabras:

> *Os pedimos que cese la persecución de las autoridades; así os lo pide esta inmensa muchedumbre; os pedimos una pequeña y grande cosa: que las luchas políticas se desarrollen por los causes de la constitucionalidad.*[3]

La violencia no sólo no se calmó, sino que se incrementó tras el asesinato de Gaitán, llegó a extremos de horror que no se habían visto a lo largo de la historia, pese a las muchas confrontaciones entre partidos que tuvieron lugar a lo largo del siglo XIX, hasta llegar a la suma de todas ellas en la Guerra de los mil días. Sin embargo, poco antes de que se cumpliera medio siglo del fin de aquella contienda, los fantasmas de la violencia partidaria volvieron a aparecer en el escenario de nuestra historia, como veremos en los capítulos correspondientes más adelante.

Si el hijo del coronel nació en 1922, tendrá alrededor de 25 o 26 años cuando fue asesinado en tiempos de la violencia. Sin embargo, esta nueva muerte de un joven, anunciada por el toque de difuntos de las campanas de la iglesia parroquial, tiene otro carácter, como lo señala en coronel, destacando lo peculiar de su ocurrencia:

> *Este entierro es un acontecimiento. Es el primer muerto de muerte natural que tenemos en muchos años.*[4]

Este comentario del coronel revela que la violencia ha llegado al pueblo, dejando su estela de muertos, entre ellos, su propio hijo. Del muchacho, además de su doloroso recuerdo, le queda un gallo de pelea que el viejo espera llevar en unos meses a la gallera para enfrentarlo a otro gallo tal como lo había planeado su hijo. En el pueblo, muchos de los amigos del muchacho están pendientes de esa pelea. Así lo señala el coronel:

> *Todos están ahorrando para apostarle al gallo.*[5]

3. Álape, Arturo. *Jorge Eliécer Gaitán*. Revista Credencial Historia. Edición 37. Bogotá. Enero de 1993.

4. Camacho Guizado. Eduardo. Op. Cit. *El coronel no tiene quien le escriba*. p. 3.

5. Ibíd. p. 5.

La referencia al gallo trae el recuerdo, al coronel y su esposa, sobre la forma como su hijo fue asesinado en la gallera por distribuir información clandestina. En esa pelea están cifradas las esperanzas no sólo del coronel, sino de muchos de los habitantes del pueblo, como suele ocurrir con los juegos de azar, la lotería o en forma más reciente el *Baloto*, con el que sueña un alto porcentaje de la población como una milagrosa posibilidad de salir de pobres.

Entretanto, el coronel va todos los viernes a la oficina de correos, a ver si por fin llega alguna noticia de su pensión de veterano. El casillero que corresponde al coronel está vacío, y cuando entra el administrador de correos con una bolsa llena de correspondencia, su expectativa crece, pero después de mirar el paquete de cartas que ha llegado en esa última entrega, dice con un tono monótono, sin levantar la cabeza, como si fuera una letanía:

"Nada para el coronel".
El coronel baja la cabeza y murmura:
No esperaba nada. Yo no tengo quien me escriba".[6]

El coronel aparenta indiferencia, pues su orgullo le impide reconocer en público la situación de indigencia en la que se encuentra. Al regresar a su casa, lee un periódico que le ha prestado el médico al salir del correo. Su esposa le pregunta con ansiedad, si no dicen nada de los veteranos.

CORONEL:
Nada. Al principio, por lo menos, publicaban la lista de los nuevos pensionados. Pero hace como cinco años que no dicen nada.[7]

El médico va a visitar al coronel, y de paso examinar a su mujer que sufre de asma. Mientras ella entra a la alcoba, el médico le pasa al coronel una hoja donde se habla del estado de la resistencia armada en el interior del país y le pide en voz baja que la haga circular. Cuando el coronel le pregunta al médico que cuánto le va a cobrar por atender a su mujer, este le responde que por ahora nada, pero que le pasará una cuenta grande cuando gane el gallo.

El coronel sabe que los últimos centavos que le quedan son para comprar maíz para el gallo. No puede defraudar la confianza que los muchachos han puesto en la pelea.

El tiempo pasa como si las imágenes se repitieran en forma mecánica. En la oficina de correos, el médico y el coronel vuelven a encontrarse, lo que

6. Ídem.
7. Ibíd. p. 8.

significa que otra vez es viernes. El administrador de correos se acerca a ellos con un sobre en la mano. El coronel no le quita los ojos de encima. Es el médico el que pregunta:

> *MÉDICO:*
> *¿Nada para el coronel?*
>
> *ADMINISTRADOR:*
> *El coronel no tiene quien le escriba.*[8]

Esta frase se convierte en un estribillo, que gracias a su repetición adquiere un significado análogo a la espera de Godot en la obra de Samuel Beckett. La espera aún significa un residuo de esperanza, pero tras ese tiempo muerto se halla el vacío del incumplimiento de la promesa (o más bien, el ofrecimiento que adquirió el carácter de compromiso oficial), de atender las necesidades de los veteranos de guerra después de firmada la paz. Una paz que en el presente del coronel sigue trayendo los muertos de la violencia partidista que no termina. El hijo del coronel ha sido una de sus víctimas.

La esposa del coronel también manifiesta su opinión sobre la larga espera padecida por su marido:

> *Ya hemos cumplido con esperar. Se necesita tener esa paciencia de buey que tú tienes para esperar una carta durante quince años.*
>
> *CORONEL:*
> *Hay que esperar el turno. Nuestro número es el mil ochocientos veintitrés.*
>
> *ESPOSA:*
> *Desde que estamos esperando, ese número ha salido dos veces en la lotería. Hace 19 años que el congreso aprobó la ley. Luego, vino el proceso de justificación, que duró ocho años. Luego, seis años más para hacerte incluir en el escalafón. (PAUSA) Esa fue la última carta que recibiste.*[9]

Lo kafkiano no sólo está en la concepción literaria de García Márquez, gracias a la influencia que despertaron en él las lecturas de *La Metamorfosis*, *El Proceso* y otras obras de Franz Kafka. También se encuentra

8. Íbíd. p. 10.
9. Ibíd. p. 11.

en el mecanismo de la burocracia oficial, cuyo engranaje absurdo el autor checo pudo desentrañar en toda su magnitud. Tal es el caso que se reitera una y otra vez en la Colombia del presente, en la que para poder acceder al goce de una pensión, aún después de haber cumplido todos los requisitos, se hace necesario acudir a una acción de tutela, mecanismo instaurado por la Constitución de 1991, muchos años después de que el coronel hubiera fallecido, por prolongada que hubiera sido su vida. Las listas de espera de las pensiones de jubilación han crecido hasta el punto de considerar que el tema puede llegar a tener una extrema gravedad, por lo cual se le califica como "la bomba pensional".

Si esto ocurre en la capital del país, donde existen oficinas de las entidades pertinentes y toda clase de tinterillos especialistas en reclamaciones, ¿qué se puede decir de un pueblo como Macondo, y tantos otros simbolizados por él, en los cuales se espera durante años un correo que nunca llega?

El coronel se aferra a una última esperanza, consulta con su mujer sobre esa posibilidad:

> *CORONEL:*
> *¿Tienes aún aquel anuncio de la agencia de abogados? Se comprometían a una gestión activa de las pensiones de guerra.*
>
> *ESPOSA:*
> *Desde que estás con el tema de cambiar de abogado, ya hubiéramos tenido tiempo hasta de gastarnos la plata. Nada sacamos con que nos la metan en el cajón, como a los indios.*[10]

Alrededor de estas reclamaciones aparece toda una pléyade de supuestos facilitadores que pululan como moscas alrededor de un tarro de miel. Entre ellos brotan tinterillos que presumen de juristas; abogados de baja estofa, dispuestos a montar toda clase de triquiñuelas y entablar pleitos que pueden durar los años de los años. Por eso, el coronel decide volver a la oficina del abogado que ha manejado su caso, a ver qué noticias tiene. El jurisconsulto siempre tiene un modelo de respuesta para todo:

> *ABOGADO:*
> *Yo le advertí que la cosa no era de un día para otro. Mis agentes me escriben con frecuencia diciendo que no hay que desesperarse.*

10. Ídem.

CORONEL:
Es lo mismo desde hace quince años. Esto empieza a parecerse al cuento del gallo capón.

ABOGADO:
Hace quince años era más fácil. Entonces existía la Asociación Municipal de Veteranos, compuesta por elementos de los dos partidos. La unión hace la fuerza.

CORONEL:
En este caso no la hizo. Todos mis compañeros han ido muriendo esperando el correo.[11]

Ni las explicaciones ni las disculpas logran convencer y tranquilizar al coronel, quien no puede dejar de expresar su inconformidad ante la falta de resultados, así tenga la paciencia del santo Job:

Esto no es una limosna. No se trata de un favor. Nosotros nos rompimos el cuero para salvar a la república.

ABOGADO:
Así es, coronel. La ingratitud humana no tiene límites.

CORONEL:
(PENSATIVO, HABLANDO CASI PARA SÍ): Esa historia la estoy escuchando desde el día siguiente del tratado de Neerlandia, cuando el gobierno nos prometió auxilios de viaje e indemnizaciones a doscientos oficiales de la revolución. Acampamos en torno a la gigantesca ceiba de Neerlandia. Éramos un batallón revolucionario compuesto en gran parte por estudiantes fugados de la escuela. Esperamos durante tres meses. Luego regresamos a nuestras casas por nuestros propios medios y allí seguimos esperando. Casi sesenta años después todavía espero…[12]

Esto quiere decir que el coronel pasa de los ochenta años, de ahí que la larga espera llega al terreno del absurdo. El coronel ya no puede seguir escuchando las disculpas del jurista y le dice que ha tomado una última determinación: cambiar de abogado. Es decir: ¿Empezar con otro para que la rueda de la fortuna siga girando en el vacío?

11. Ibíd. p 12.
12. Ibíd. p. 13.

Aquí encontramos otra analogía con la obra de Kafka, esta vez con la imagen del abogado de *El Proceso*, que aparece acostado en su lecho rodeado de legajos con toda clase de papeles. (El abogado de García Márquez está acostado en su hamaca). El leguleyo mira a su cliente con actitud burlona, luego le entrega al coronel una hoja que encontró después de buscar en un rimero de papeles:

ABOGADO:
Rompa usted mismo ese poder.

CORONEL:
No. Son veinte años de recuerdos.[13]

El coronel le pide al abogado el resto de los documentos, éste, abriendo los brazos con un gesto de impotencia, le dice que eso es imposible. El coronel le responde alarmado:

> *Son documentos de un valor incalculable. Hay un recibo escrito de su puño y letra del coronel Aureliano Buendía.*[14]

El coronel Aureliano Buendía es el patriarca tutelar de *Cien años de soledad*, la cabeza de la familia Buendía, cuyo prestigio se fundamentó en su activa participación en la Guerra de los mil días:

> *El coronel Aureliano Buendía promovió treinta y dos levantamientos y los perdió todos. (…) Llegó a ser comandante general de las fuerzas revolucionarias, con jurisdicción y mando de una frontera a la otra, y el hombre más temido por el gobierno, pero nunca permitió que le tomaran una fotografía. Declinó la pensión vitalicia que le ofrecieron después de la guerra y vivió hasta la vejez de los pescaditos de oro que fabricaba en su taller de Macondo.*[15]

Aureliano Buendía era el segundo hijo de José Arcadio Buendía, el fundador de Macondo, y de Úrsula Iguarán. Su referencia como uno de los principales comandantes revolucionarios durante la Guerra de los mil días permite asociarlo con la figura del caudillo liberal Rafael Uribe Uribe, aunque desde luego, no se trata de una relación directa o biográfica. Aureliano

13. Ibíd. p. 14.
14. Ídem.
15. García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Edición conmemorativa de la Real Academia Española y la Asociación de Academias de la Lengua Española. Colombia. marzo de 2007. p. 125.

Buendía tiene mucho de mito, con su arrogancia, su sensualidad desbordada y su obstinación en relación con cualquier actividad que emprendiera, hasta llegar a la vejez, en la que hacía y deshacía pescaditos de oro; todo ello y otros tantos detalles significativos lo convierten en un mito, que el humilde coronel de la historia venera como a uno de los padres de la patria.

La desaparición de esa carta y otros documentos del coronel también recuerda la carta que el agrimensor K trae con una orden de trabajo, que los funcionarios enredan, dejándolo en un limbo de espera, ya que no aparecen los certificados que podrían determinar la naturaleza de la actividad asignada a K, por ello permanece ocioso en el pueblo aledaño al castillo, mientras espera una respuesta.

La espera del coronel y las explicaciones que se le dan sobre los documentos requeridos, hacen parte de una misma situación kafkiana, que da vueltas sobre su propio eje, sin llegar a resolver nada. La respuesta del abogado del coronel hace parte de ese universo abigarrado a causa de la montaña de documentos dispersos y aglomerados sin orden ni catalogación de archivo:

> *ABOGADO:*
> *Esos documentos han pasado por miles y miles de manos y miles y miles de oficinas hasta llegar a quién sabe qué departamento del Ministerio de Guerra.*
>
> *CORONEL:*
> *Unos documentos de esa índole no pueden pasar inadvertidos para ningún funcionario.*
>
> *ABOGADO:*
> *En los últimos quince años han cambiado muchas veces los funcionarios. Piense usted que ha habido siete presidentes, que cada presidente cambió por lo menos diez veces su gabinete y que cada ministro cambió sus empleados por lo menos cien veces.*[16]

La argumentación del jurista expresa la idea de una concatenación *ad infinitum* de enredos judiciales y cambios burocráticos, cuyo mecanismo enreda más y más el problema en vez de solucionarlo. El coronel piensa que los documentos sobre su caso no pueden pasar inadvertidos para ningún funcionario, pues él está en el epicentro de un universo personal del cual es

16. Camacho Guizado. Eduardo. Op. Cit. *El coronel no tiene quien le escriba*. p. 14.

el protagonista. Pero, para la administración y, sobre todo, para las lejanas instancias del poder, tanto el coronel como el resto de veteranos que participaron en aquella guerra han pasado a las filas del olvido.

La vida sigue para el coronel, aunque no le lleguen las soluciones. Se ve forzado a dar explicaciones cada vez menos creíbles para que el tendero le fíe el mínimo necesario para la supervivencia. Le dice, entre otras cosas, que está a la espera de una plática que debió llegar el pasado viernes, y se sabe lo que significan los viernes en el calvario del coronel.

En medio de la tragedia de ese par de ancianos, García Márquez no deja de sacar a relucir agudas chispas de humor. La mujer del coronel le pide –con el tono imperativo de una orden- que vaya a vender el viejo reloj de pared que tienen desde tiempos inmemoriales. El coronel le responde:

> *Es como andar cargando el santo sepulcro. Si me ven por la calle con semejante escaparate, me sacan en una canción de Rafael Escalona.*[17]

Tras una vuelta vergonzante e infructuosa, el reloj no se vende, no tanto porque le rechacen la oferta, sino porque el coronel no se atreve a ofrecerla, pues su orgullo le impide caer en un acto que él considera como algo que va en desmedro de su dignidad.

García Márquez escribió esta novela cuando se hallaba en París, a comienzos de los años sesenta. Era aún la época del neorrealismo en el cine italiano, con gran influencia sobre el arte cinematográfico en el mundo entero. Es probable que hubiera visto una obra clásica de Vittorio de Sica, *Umberto D*, realizada en 1952, que trata sobre un humilde maestro que busca su pensión, en una historia análoga a la del coronel de García Márquez. Aquel maestro tiene un perrito por única compañía, mientras el coronel y su esposa tienen un gallo, en el cual se depositan sus esperanzas.

La presencia de los amigos de su difunto hijo, pendientes de la situación del gallo, surge como una tregua al conflicto que padecen los ancianos. Los jóvenes le ofrecen al coronel alimentar el gallo, mientras llega el día de la pelea. Por lo menos el animal no va a morir de hambre, aunque no se sabe de qué se van a alimentar el coronel y su esposa.

Don Sabas, un comerciante ambulante que llegó al pueblo sin segunda camisa qué ponerse y se enriqueció vendiendo cachivaches y engañando a los incautos con negocios de usura, le recomienda que venda el gallo antes de que sea demasiado tarde. Le dice que puede sacar hasta novecientos pesos por él, lo que en las condiciones del veterano coronel equivale a una pequeña

17. Ibíd. p. 16.

fortuna. Sin embargo, en ese momento surge un problema de conciencia para el coronel. El gallo pertenecía a su hijo, que lo estaba adiestrando cuando fue asesinado en la gallera. Era el gallo de Agustín, lo único que queda de él, y venderlo para hacer un sancocho equivale a una traición hacia su hijo difunto. Su hijo también era como un gallo de pelea, y vender al que guardan en el corral equivaldría a matarlo dos veces.

Llega otro viernes. Desesperado, el coronel regresa una vez más al correo, y pregunta lo mismo de siempre, pero esta vez con una inusitada y extrema ansiedad:

CORONEL:
Estoy esperando una carta urgente. Es por avión.

El administrador busca en las casillas. Luego se vuelve lentamente y mira al coronel en silencio. Se sacude la palma de las manos.

CORONEL:
Tenía que llegar hoy con seguridad.

ADMINISTRADOR:
Lo único que llega con seguridad es la muerte, coronel.[18]

Al regresar a su casa, el consuelo del coronel es otro toque de humor siniestro con el que se defiende de su propia angustia:

CORONEL:
(SONRIENDO LEVEMENTE): Estoy pensando en el empleado de quien depende la pensión. Dentro de cincuenta años nosotros estaremos tranquilos bajo tierra, mientras ese pobre hombre agonizará todos los viernes esperando su jubilación.

ESPOSA:
Mal síntoma. Eso quiere decir que ya empiezas a resignarte.[19]

Para sorpresa del coronel, su mujer ha preparado una mazamorra y le explica a su marido que los muchachos han traído tanto maíz, que el gallo decidió compartirlo con ellos.

El diálogo entre el coronel y su esposa adquiere acentos melodramáti-

18. Ibíd. p. 19.
19. Ídem.

cos, ella relata su amarga experiencia de salir en busca de una solución, aunque sólo fuera por unos días, tratando de vender o empeñar las pocas cosas que les quedan. El padre Ángel (el mismo de las demás novelas y cuentos de Macondo) le dijo que no podía prestarle sobre sus anillos de matrimonio, porque es pecado negociar con las cosas sagradas, y nadie quiso comprar el viejo reloj de pared, porque están vendiendo a plazos unos relojes modernos con números luminosos. Ni siquiera quisieron comprarle el cuadro que hay en la sala, porque casi todo el mundo tiene el mismo.

El coronel responde, avergonzado:

CORONEL:
De manera que ahora todo el mundo sabe que nos estamos muriendo de hambre.[20]

El coronel resuelve hacer el intento de venderle el gallo a don Sabas, pues ya no encuentra otra solución. Cuando llega a la casa del negociante, este pasa varias veces frente a él, como si no lo hubiera visto. El coronel espera un rato, pero el hombre está ocupado en otros asuntos y el negocio no llega a concretarse. El coronel regresa a su casa con el rabo entre las piernas.

Unos días más tarde, cuando vuelve a plantearle el negocio a don Sabas, este le ofrece menos de la mitad de lo que había dicho: apenas cuatrocientos pesos. Hablándole aparte, el médico le dice al coronel que eso lo hace para luego revender el gallo y sacarle una buena ganancia, como suele hacer con todo lo que cae en sus manos.

Otro viernes y otra vez el coronel está en la oficina de correos. El administrador entra con un bulto de cartas al hombro, mientras a lo lejos se escucha una algarabía que viene de la gallera. Un hombre cruza frente al correo y le dice al coronel que el ruido viene por su gallo, pues ese día comienzan los entrenamientos. El coronel corre hacia la gallera y le quita de las manos el gallo a Germán, el joven que se preparaba para entrenarlo. El muchacho, apenado, le dice que trató de avisarle, pero no lo encontró en su casa.

La gente aplaude al coronel, que se muestra confundido. Agarra el gallo y regresa a su casa. Al ver el entusiasmo colectivo que ha despertado, toma una determinación: el gallo no se vende. Es un patrimonio de todo el pueblo. Confía en que si el gallo gana la pelea, tiene derecho al veinte por ciento de las ganancias, aunque no tenga dinero para apostar. La esposa, desconfiada, lo enfrenta a la realidad:

ESPOSA:
También tenías derecho a que te dieran un puesto cuando te ponían

20. Ibíd. p. 21.

a romperte el cuero en las elecciones. También tenías derecho a tu pensión de veterano, después de exponer el pellejo en la guerra civil. Ahora todo el mundo tiene su vida asegurada y tú estás muerto de hambre, completamente solo.[21]

El coronel, como el náufrago que se aferra a una tabla que queda tras el hundimiento del barco, sigue creyendo que todo cambiará cuando el gallo gane la pelea. La mujer le pregunta qué ocurrirá si pierde. Esa posibilidad no está en la mente del coronel. El gallo es lo único que queda vivo del hijo asesinado, es un sobreviviente de la violencia, ¿Cómo puede perder?, el gallo es la esperanza, por lo tanto, sólo queda tener paciencia hasta que llegue el día de la pelea.

La mujer ya no cree en milagros, ni en un golpe de suerte que cambie la fortuna. Por eso pregunta con insistencia:

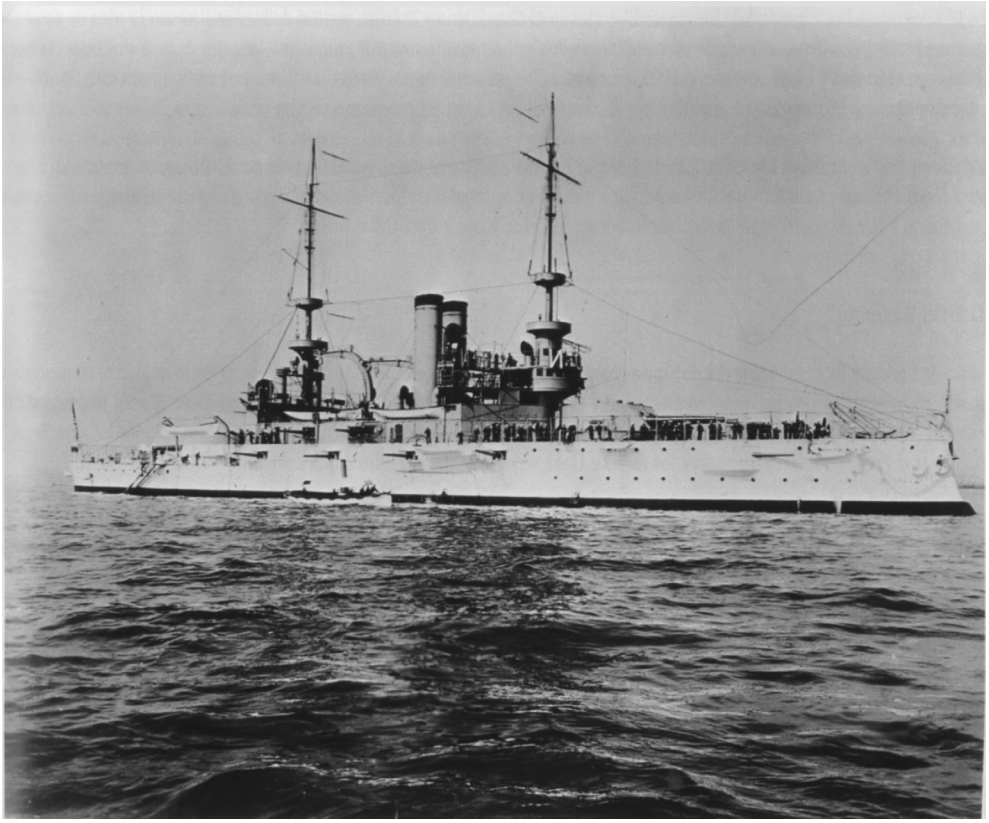
ESPOSA:
Y mientras tanto, qué comemos. (LO SACUDE CON ENERGÍA)
Dime, qué comemos…

El coronel, puro, explícito, invencible:

CORONEL:
Mierda.

* * *

21. Ibíd. p. 32.



EMBARCACIÓN WISCONSIN
Ca 1902. Anónimo. Copia fotográfica 22 x 30 cm.
Tiempos de paz: acuerdos en Colombia, 1902-1994 / Museo Nacional de Colombia, Bogotá, 2003.

CAPÍTULO SEGUNDO

≈

LA SEPARACIÓN DE PANAMÁ

(1903)

PRELUDIO

Panamá proclama su separación de Colombia en 1903. ¿Se trató de un acto autónomo, de un país que buscaba su libertad e independencia para acabar con la dominación impuesta por otra nación de manera ilegítima?

De no haber existido la negociación para terminar las obras del canal interoceánico, ¿Panamá se habría separado de Colombia? El debate sobre estos interrogantes aún genera posiciones contradictorias, tanto en Panamá como en Colombia, y pone una vez más sobre el tapete la problemática de las relaciones de los Estados Unidos con los países de América Latina. Si existe un caso sobre el cual se pueda hablar con propiedad de un raponazo imperialista, este es el de la conjura para lograr la separación de Panamá de Colombia, durante el gobierno de Teodoro Roosevelt, quien no tuvo ningún empacho en reconocer su directa intervención en esta ruptura, al afirmar: *I took Panamá (¡Yo me tomé a Panamá!).*

El sueño de hallar una forma adecuada para facilitar la comunicación entre los dos grandes océanos del planeta, el Atlántico y el Pacífico, por el centro del continente americano, de modo que los barcos venidos de Europa y de los puertos occidentales de los Estados Unidos no tuvieran que remontarse hasta el Cabo de Hornos en el extremo sur del continente, tiene una larga historia, que se inició desde el momento en que Vasco Núñez de Balboa cruzó el istmo y descubrió un enorme océano al que bautizó como "la mar del sur".

La idea de un canal por Panamá rondó a varios gobiernos desde los tiempos coloniales, sobre todo, después de la independencia, cuando Panamá se unió a Colombia en 1821, haciendo parte de una gran nación, *La Gran Colombia*, junto con Venezuela y la provincia de Quito, que unos años más tarde se llamaría Ecuador.

En la llamada Carta de Jamaica[1], escrita en 1815, Bolívar tenía una clara visión de lo que con el tiempo podría significar el istmo de Panamá:

> *Los estados del istmo de Panamá hasta Guatemala formarán quizá una asociación. Esta magnífica posición entre los dos grandes mares podrá ser con el tiempo el emporio del universo, sus canales acortarán las distancias del mundo, estrecharán los lazos comerciales de Europa, América y Asia: traerán a tan feliz región los tributos de las cuatro partes del globo. ¡Acaso sólo allí podrá fijarse algún día la capital de la tierra, como pretendió Constantino que fuese Bizancio la del antiguo hemisferio!* [2]

Y más adelante añade:

> *¡Qué bello sería que el istmo de Panamá fuera para nosotros lo que el de Corinto para los griegos!* [3]

La visión anticipatoria de Bolívar tardó un siglo para volverse realidad en relación con el canal de Panamá; aunque en su carta habló de "canales", a comienzos del presente año, Daniel Ortega, presidente de Nicaragua, habló de la iniciación de las obras para la construcción de un nuevo canal interoceánico, con la ayuda de ingenieros de la República Popular China.

El canal de Panamá tuvo en un comienzo a Francia como su gestora y a los Estados Unidos como el país que concluyó las obras, en medio de controversias y dificultades que a la larga fueron el desastre tanto para Francia como para Colombia.

Según relata el historiador Eduardo Lemaitre, el autor de la obra más completa y documentada sobre la separación de Panamá, durante la convención de Rionegro, en 1863, alguien presentó un proyecto para iniciar un

1. Bolívar, Simón. *Obras Completas*. Compilación y notas de Vicente Lecuna. Carta de Jamaica: Contestación de un americano meridional a un caballero de la isla. Carta enviada por Simón Bolívar a Maxwell Hyslop. Kingston, 6 de septiembre de 1815. Tomo I. Ediciones Tiempo Presente-Ecoe Ediciones. Fundación para la Investigación y la Cultura. Primera edición. Caracas, Venezuela, 1947. p. 155.

2. Ibíd. p. 67.

3. Ibíd. p. 168.

GARRAS DE ORO
P. P. Jambrina. 1926.
Cortometraje 50 m. 35 mm. B/N. Producción: Cali Films

estudio tendiente a construir un canal interoceánico por el istmo de Panamá, Lemaitre agrega:

> *Pero el convencionista por Bolívar, Vicente Gutiérrez de Piñeres, se opuso a ello en forma victoriosa, planteando este sencillo interrogante: "La forma de Colombia, fíjense vuestras señorías, es como la de un gallo, cuyo pescuezo es el istmo de Panamá. Pues bien: ¿Qué hacemos si viene alguien y le corta el pescuezo?* [4]

No sería, en verdad, el congreso colombiano el que sacara adelante el proyecto del canal. La previsión de Gutiérrez de Piñeres, con su chispa de humor costeño, resultó cierta a la postre. Colombia no sólo perdió sus derechos sobre la zona del canal, sino a la totalidad del entonces llamado Estado Soberano de Panamá. El gallo descabezado intentaba aún batir sus alas en medio del desconcierto de la pérdida territorial, pero, los barcos de guerra norteamericanos detuvieron cualquier intento de reconquista.

Sin embargo, aún tendrían que pasar muchas cosas antes de que un trasatlántico pasara de un lado al otro por el canal de Panamá.

En el año de 1875 se reunió en París un Congreso Geográfico en el que participaron científicos y geógrafos de toda Europa. El diplomático y empresario francés Ferdinand de Lesseps[5] había logrado abrir un canal en Egipto, en medio del desierto, que comunicaba al Mar Rojo con el Mediterráneo. De este modo, aproximaba enormes territorios que antes tenían que transportar sus productos de comercio a lo largo de extensos arenales a lomo de camello. El canal de Suez fue inaugurado con bombo y platillos en 1869, como una de las grandes proezas de la ingeniería en el siglo XIX.

Lesseps planteó en el Congreso Geográfico que esa obra había logrado la realización de un viejo sueño de la humanidad: unir sus grandes mares y océanos para acercar a los pueblos. Ahora, el paso siguiente era el de realizar el sueño de Balboa, de Goethe, de Humboldt y de Bolívar.

Al respecto de Goethe, después de haber leído los escritos de Alejandro Humboldt sobre Cuba y Colombia relacionados con la perforación de un canal en el istmo de Panamá, en sus conversaciones con Eckermann, los textos de Humboldt parecían haberle interesado muchísimo. Las observaciones de Goethe tienen un gran interés para comprender la visión de Europa, a través de uno de sus hombres más cultos e informados, sobre el tema del canal interoceánico en la América Central:

4. Lemaitre Roman, Eduardo. *Panamá y su separación de Colombia*. Biblioteca Banco Popular. Bogotá. 1972. p. 47

5. Versalles, 17 de noviembre de 1805 † Guilly, Francia, 7 de diciembre de 1894.

> *Humboldt –dice Goethe- con gran dominio del asunto, indica otros varios sitios por donde mejor que por Panamá, podría lograrse el fin que se persigue, valiéndose de algunos ríos que desembocan en el golfo de México. Pero todo esto queda reservado al futuro y a un espíritu emprendedor. Ahora bien: lo que es indudable es que si se llegase a construir un canal que les permitiese pasar del golfo de México al Pacífico, a todos los barcos, cualquiera que fuesen su tonelaje y desplazamiento, serían incalculables los beneficios que de ello se derivarían para el mundo civilizado, y para el no civilizado también. Mucho me chocaría que los Estados Unidos dejasen pasar la ocasión para apropiarse de una obra como esta.*[6]

Esto quiere decir que, a lo largo del siglo XIX, se plantearon varias posibles rutas para trazar el canal, las principales fueron Nicaragua, Panamá y México; esta última la más propicia, según la opinión de Humboldt. Es lógico que esto fuera así, ya que Humboldt cruzó por estos territorios a comienzos del siglo XIX, varios años antes de la Independencia. El virreinato de Nueva España –el México colonial- era una de las colonias más poderosas de España en América, tal vez la única en ese momento con capacidad para emprender una obra de tal magnitud. Sin embargo, en México no se planteó esta posibilidad con seriedad, ni al final de la colonia, ni durante la república o en el período del imperio de Maximiliano.

En el último tercio del siglo XIX los estudios se centraron en Nicaragua y Panamá, pero, Nicaragua se descartó a causa de los volcanes, en un tiempo en que un volcán en la isla de Martinica sepultó una población entera, como la Pompeya del Vesubio. El volcán Momotombo de Nicaragua comenzó a arrojar nubes de humo, circunstancia que se aprovechó para inclinar la balanza a favor del istmo de Panamá para decidir la ruta del canal interoceánico.[7]

Goethe vio con claridad que al tomar la decisión de construir el canal entre los dos océanos, los Estados Unidos no podían quedar por fuera, cualquiera que fuese el grupo o nación que emprendiera la construcción de la obra. Goethe acierta al pensar que los Estados Unidos no pueden dejar pasar esta oportunidad.

Esta conversación con Eckermann tuvo lugar en Weimar, el miércoles 21 de febrero de 1827, en el fragmento final de la charla de ese día, Goethe anota otra predicción que se cumplirá algunas décadas más tarde:

6. Goethe, Johan W. *Obras Completas*. Tomo III. *Conversaciones con Eckermann*. Editorial Aguilar. Colección Grandes Clásicos. Primera edición. México. noviembre de 1991. p. 303.

7. Lemaitre Roman, Eduardo. *Panamá y su separación de Colombia*. Op. Cit. p. 368-369.

> *Y por último: quisiera ver a los ingleses dueños de un canal de Suez. Querría ver realizadas estas tres cosas y valdría la pena soportar otros cincuenta años de vida por aguardarlas.*[8]

El canal de Suez se inauguró cuarenta años más tarde, pero, Goethe ya había muerto. No fueron los ingleses, como él había pensado, sino los franceses, con un diplomático y empresario a la cabeza, Ferdinand de Lesseps.

Tras la intervención de Lesseps en el Congreso Geográfico se iniciaron los estudios sobre un posible canal en Centroamérica. Lesseps y todo un grupo de geógrafos e inversionistas franceses comenzaron a diseñar un proyecto y adelantar investigaciones sobre el terreno. Fueron muchos los nombres de científicos e industriales que se fueron vinculando a esta empresa titánica: Luciano Napoleón Bonaparte Wise, descendiente de la familia del emperador; el barón Jacques de Reinach; el ingeniero naval y oficial de marina Armand Reclus y, más tarde, el soldado e ingeniero Philippe Buneau-Varilla, quienes jugaron un papel en las distintas etapas de la formación de la empresa, el inicio de la construcción del canal, hasta la ruina y liquidación de la compañía y entrega de sus restos a los Estados Unidos, tal como lo había vislumbrado Goethe.

En 1879, con ocasión de celebrarse un nuevo Congreso Geográfico en París, Lesseps anunció la creación de la Compañía Francesa del Canal e invitó a banqueros y representantes del mundo de las finanzas a invertir en la construcción de tan magna obra.

En realidad, Lesseps no era ingeniero ni constructor, sino un empresario y diplomático que había logrado fama internacional y un gran prestigio al liderar la construcción del canal de Suez. Sus atributos diplomáticos lo ayudaron a conseguir recursos en esta primera fase y en algunas de las etapas siguientes, ya que él pensaba que si se pudo abrir una zanja en pleno desierto del Sahara, como se había hecho en el canal de Suez, la operación de Panamá iba a ser mucho más sencilla. Esto lo decía al observar los mapas, sin haber pisado tierra firme en el istmo, ni haber calculado los costos reales de la empresa.

En este primer paso, comenzó a reunirse un capital importante aportado por el sector privado, sin intervención directa del gobierno francés, quien, vigilante, miraba los toros desde la barrera. Tras los estudios de Reclus y de Bonaparte Wise, se había escogido la ruta de Panamá como la más viable, con el propósito de usar hasta donde fuera posible el curso del rio Chagres, de modo que el canal abriera los segmentos que hicieran falta para comunicar los dos océanos.

8. Goethe, Johan W. *Obras Completas*. Op. Cit. p. 304.

Lesseps había planteado desde el comienzo abrir un canal a nivel, es decir, cortar las colinas o montículos que hiciera falta para lograr el paso directo, sin interferencias. Esto lo planteó a ojo, sin un estudio cuidadoso de las irregularidades del terreno, allí se presentó la primera dificultar que tuvo en jaque las obras durante varios años. El cerro de culebra era un obstáculo mucho más grande de lo que Lesseps había percibido a simple vista.

Lesseps arribó al puerto de Colón, en la costa atlántica de Panamá, en el mes de diciembre de 1879. En un primer momento no vio mayores dificultades. El clima le pareció primaveral y la naturaleza encantadora, flores y frutos que deleitaban la vista en un paisaje que hubiera sido la delicia de los pintores impresionistas. No creyó en las predicciones pesimistas de algunas aves de mal agüero que, en Francia, habían hablado de un clima malsano. Su optimismo se fue diezmando poco a poco al comprobar que las dificultades eran superiores aún a los cálculos más negativos. La misma naturaleza se resintió con el movimiento de tierras, de modo que bichos de un tamaño insignificante fueron desatando una epidemia de malaria que acabó con muchos de los técnicos e ingenieros europeos, quienes no tenían un sistema inmunológico adecuado contra las enfermedades tropicales.

Mientras avanzaban las obras con un alto costo de vidas y recursos, los Estados Unidos comenzaron a poner cuidado, con la firme convicción de que nada de lo que sucedía en el continente americano podía serles ajeno.

En 1850, Míster William M. Aspinwall y Henry Chauncey, director de la Línea de Navegación *The Pacific Mail Streamship Co*, adelantaron las negociaciones para establecer una línea de ferrocarril que comunicara al Atlántico con el Pacífico. Así se inició la construcción de la vía llamada *Panamá Rail-Road Company*, cuyas obras concluyeron el 27 de enero de 1855, bajo la dirección del ingeniero americano John C. Trautwine.[9]

Los Estados Unidos no estaban tranquilos mientras avanzaban las obras del canal francés. Su gobierno y las principales figuras de la clase dirigente se sentían cubiertos por la protección de la doctrina Monroe, que desde 1823 había lanzado su famosa advertencia: ¡América para los americanos!

Mientras los periódicos de Norteamérica afirmaban que había que hacer algo para detener a Lesseps, el presidente Rutherford Birchard Hayes[10] dio a conocer al mundo el pensamiento del gobierno americano:

> *Los americanos tienen el derecho y el deber de ejercer control y autoridad sobre toda vía interoceánica en este continente. De este modo,*

9. Lemaitre Roman, Eduardo. *Panamá y su separación de Colombia*. Op. Cit., p. 73.

10. Rutherford Birchard Hayes (1822-1893) Fue presidente de los Estados Unidos entre el 4 de marzo de 1877 y el 4 de marzo de 1881.

los Estados Unidos reclaman el derecho de ejercer un protectorado exclusivo sobre el canal que los franceses se proponen construir sobre territorio de Colombia.[11]

Con habilidad de diplomático, Lesseps dio un giro positivo al mensaje del presidente americano, que podría interpretarse como una amenaza, anotando en un telegrama enviado a Francia:

Mensaje presidencial garantiza protección del canal.[12]

El espíritu positivo de Lesseps y su fe en el proyecto, no fueron suficientes para sacar adelante la empresa. Se demostró, a la vista de los ingenieros especializados, que los relieves geográficos hacían imposible el paso a nivel. En contra de la obsesión testaruda de Lesseps decidieron rediseñar el proyecto, usando las aguas del rio Chagres para realizar un gran embalse, que a la postre se convirtió en el lago *Gatún*, construido entre 1907 y 1913 (ya muerto Lesseps y liquidada la empresa francesa), que en el momento de su construcción fue el lago artificial más grande del mundo.

Este lago tuvo que hacerse construyendo una gran represa, tras almacenar un enorme caudal de aguas, a una altura de 26 metros sobre el nivel del mar, fue necesario utilizar un sistema de esclusas, de tal modo que los barcos de cualquier tonelaje que tuvieran que cruzar el canal, tenían que subir desde el Atlántico a nivel del lago, y bajar hacia el pacífico por otras esclusas, sistema que sigue utilizándose hasta el presente.

Las dificultades geográficas y financieras eran cada vez mayores, por más que Lesseps abriera nuevas suscripciones con la promesa de jugosas ganancias, la obra del canal parecía un tonel sin fondo. Al final, el gobierno francés intervino, la empresa tuvo que declarar la quiebra, lo que generó la bancarrota de una cantidad de pequeños y grandes inversionistas, algunos de los cuales optaron por el suicidio al perderlo todo, como ocurrió durante la crisis financiera de los Estados Unidos en 1929.

De los esfuerzos de Lesseps y sus colaboradores, de la ingente tarea de miles de obreros llegados de distintas partes del mundo, sólo se había logrado abrir un enorme agujero, una especie de herida en medio de la naturaleza que en ese punto se presentaba apenas como la tumba de grandes ilusiones.

En medio de la Guerra de los mil mías, el gobierno del presidente Marroquín y el congreso colombiano adelantaban negociaciones con el gobier-

11. Lemaitre Roman, Eduardo. *Panamá y su separación de Colombia*. Op. Cit. p. 128.
12. Ídem.

no del presidente Teodoro Roosevelt. Martínez Silva, José Vicente Concha y Tomás Herrán, habían intentado sacar adelante un tratado en condiciones dignas para Colombia, de este modo se había llegado a la redacción de un proyecto de acuerdo, el tratado Herrán-Hey, que se hallaba en estudio y discusión porque el congreso colombiano, comenzando por la férrea oposición nacionalista de Miguel Antonio Caro, no admitía la entrega "a perpetuidad" de la zona colindante con el canal a los Estados Unidos, ya que esto iba en desmedro de la soberanía nacional.

¿Acaso era posible negociar, de potencia a potencia, con los Estados Unidos?, ¿Acaso el gobierno de un presidente gramático y poeta pintoresco estaba en condiciones de enfrentar el poderío de Teddy Roosevelt? La comparación entre los dos presidentes hace parte de la obra de Eduardo Lemaitre, como de la primera obra teatral escrita en Colombia sobre el tema, *I took Panamá*, de Luis Alberto García y el Teatro Popular de Bogotá, bajo la dirección de Jorge Alí Triana, que estudiaremos algunas líneas más adelante.

Fue en ese momento de alta tensión cuando entró a jugar un papel decisivo el aventurero, negociante e ingeniero francés, Philippe Buneau-Varilla,[13] quien, en calidad de representante de la Compañía del Canal Francés en liquidación, se convirtió en el eslabón de enganche entre los restos de la ilusión francesa y la intervención del gobierno americano para concluir las obras e imponer sus condiciones y soberanía en la zona del canal. Desde luego, Buneau-Varilla no intentó acercarse a Bogotá para hablar con Marroquín o convencer al congreso colombiano de la posición francesa. Se fue directamente a los Estados Unidos y buscó el contacto con un abogado del más alto nivel que tuviera acceso a la Casa Blanca. De este modo se produjo la alianza entre el ingeniero francés y el abogado norteamericano William Nelson Cromwell,[14] quien se convirtió en el asesor y consejero del presidente Roosevelt para decidir la suerte del canal interoceánico.

Al ver las dificultades que Colombia oponía para aceptar las condiciones que exigían los Estados Unidos, Buneau-Varilla presionó al gobierno americano de manera directa, con la ayuda del abogado Cromwell, sobre el presidente Roosevelt. El interés del ingeniero francés lo resume Eduardo Lemaitre en su libro:

> *Un especulador como cualquier otro, que luchaba con desesperación para salvar su caudal amenazado, y que si no le quitaba el ojo al canal, era, sencillamente, porque allí estaba enterrado su tesoro.*[15]

13. París, 26 de julio de 1859 † 18 de mayo de 1940.
14. Nueva York, enero 17 de 1854 † julio 19 de 1948.
15. Lemaitre Roman, Eduardo. *Panamá y su separación de Colombia*. Op. Cit. p. 362.

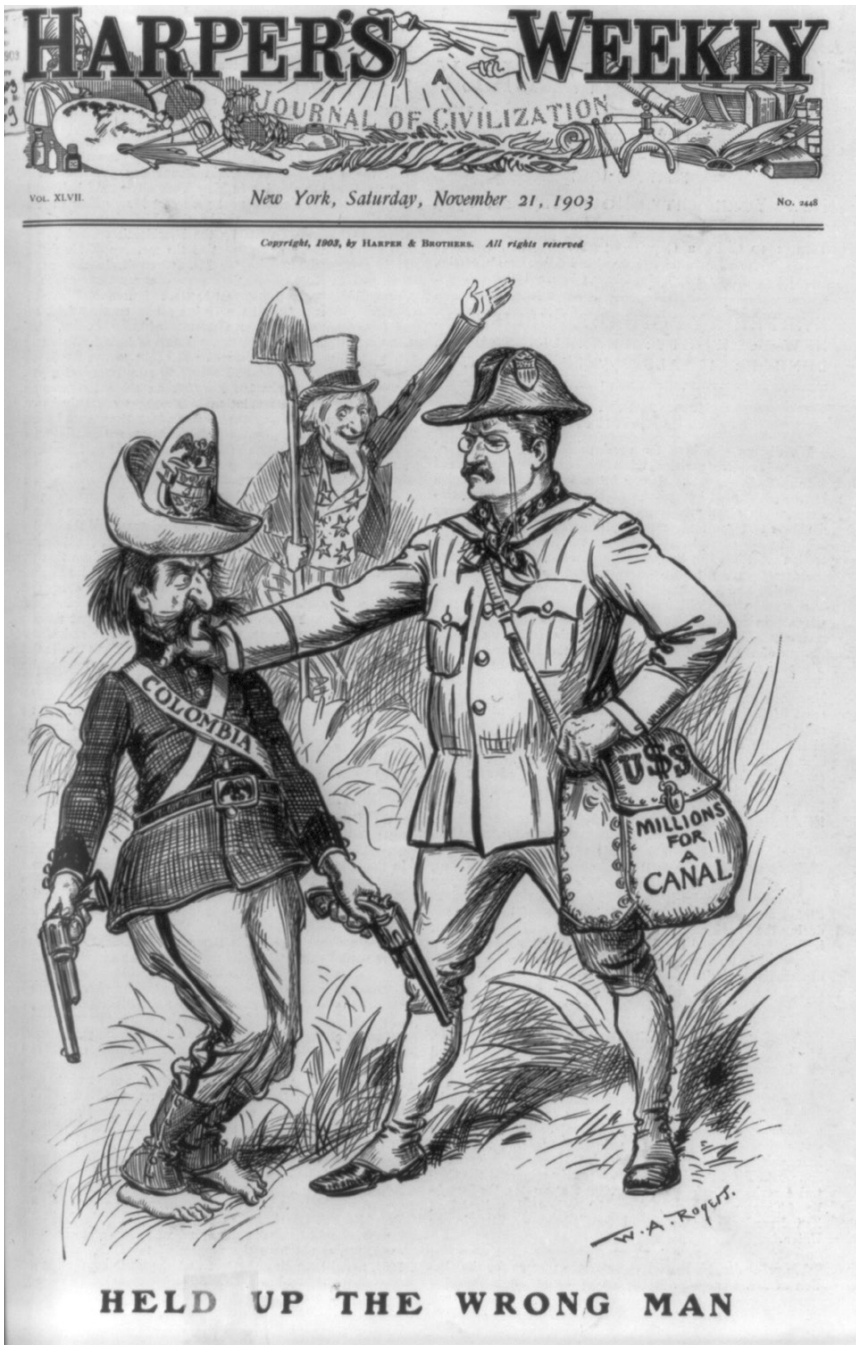
El gobierno de Teddy Roosevelt presionó el golpe separatista en Panamá, apoyando a la guardia nacional panameña, cuyo comandante, Esteban Huertas, era oriundo de Tunja. Un analista panameño, Olmedo Beluche, resume el papel de los Estados Unidos en el desenlace de esta historia:

> *Contrario a lo usualmente afirmado por la historia oficial panameña, la separación de Panamá de Colombia en 1903 no fue producto de un movimiento genuinamente popular, ni de un anhelo liberador de los istmeños frente al "olvido" en el que supuestamente nos tenía Bogotá. (…)*
> *A finales del siglo XIX Estados Unidos iniciaba su proceso de expansión en el Caribe, desplazando de allí a sus otrora rivales: España e Inglaterra. A la primera le arrebató Cuba y Puerto Rico con la guerra de 1898; con la segunda firmó el tratado Hay-Puncefote en 1901, por el cual se reconocía la preeminencia norteamericana en la posible construcción de un canal por el istmo centroamericano. El canal era una necesidad lógica del desarrollo capitalista norteamericano, ya que era la única forma de integrar y comunicar sus costas atlántica y pacífica.*[16]

La trama del golpe, sus principales personajes e inmediatas consecuencias, se analizarán a continuación, presentando el estudio de la obra *I took Panamá.*

* * *

16. Beluche, Olmedo. *Separación de Panamá: la historia desconocida. Intervención de especuladores norteamericanos en el proceso de independencia*. Revista Credencial Historia. Edición N° 166. octubre de 2003.



HELD UP THE WRONG MAN / W. A. ROGERS.
Harper's weekly, v. 47, nº. 2448 (21 Noviembre 1903).
Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C. 20540 USA

LUIS ALBERTO GARCÍA Y EL TEATRO POPULAR DE BOGOTÁ T. P. B.

≈

El actor, director y dramaturgo, Luis Alberto García, (Tunja, 1937), inició su actividad en el Teatro "El Búho", que pasó a convertirse en el Teatro Estudio de la Universidad Nacional, bajo la dirección de Fausto Cabrera, Santiago García y Carlos José Reyes; mientras adelantaba estudios de filosofía y letras en la universidad. Trabajó como actor en *La guarda cuidadosa*, entremés de Cervantes dirigido por Carlos José Reyes. Luego cursó estudios en la Escuela Nacional de Arte Dramático, bajo la dirección de Víctor Mallarino.

Durante un lustro dirigió el grupo de teatro de la Universidad de América, que tuvo como sede al antiguo teatro Odeón de la Avenida Jiménez con carrera quinta. Un teatro que había sido remodelado y manejado durante tres años por el Teatro "El Búho", bajo la dirección de Fausto Cabrera, entre

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

1960 y 1962, antes de pasar a la Universidad Nacional. La transición entre El Búho y la Universidad de América la tuvo la Corporación Festival de Teatro de Bogotá, dirigida por Ferenc Wajta y, más tarde, por Bernardo Romero Lozano. El Teatro Popular de Bogotá, después de tener la sala en arriendo durante algunos años, adquirió el edificio como su sede, en el que realizó un trabajo sin interrupción, hasta su liquidación a finales del siglo XX.

Luis Alberto García entró a ser parte del T.P.B. en 1971, como actor, director y dramaturgo, dirigiendo varias obras del repertorio del grupo. Su primer trabajo de dirección fue la obra de Jorge Alí Triana *El tío Tigre Cogelotodo*, así como la adaptación y dirección de *Michín, el gato bandido*, de Rafael Pombo, para público infantil, ambas obras presentadas en 1971.

Luego, dirigiría varias obras de teatro latinoamericano y universal, como *El Gesticulador*, del mexicano Rodolfo Usigli, (1972), *Un enemigo del pueblo*, del dramaturgo noruego Henrik Ibsen, (1973); escribiría para el repertorio del T.P.B. las obras, *Toma tu lanza Sintana*, (1974), y *La primera Independencia*, (1976), realizadas como creaciones colectivas con dramaturgia de Luis Alberto García.

El trabajo de *I took Panamá* fue su proyecto más ambicioso, escrito a partir del estudio del libro de Eduardo Lemaitre Román, al cual nos hemos referido en las páginas anteriores, así como en improvisaciones realizadas por el grupo y la dramaturgia de Luis Alberto García. Esta obra fue presentada con gran éxito en la propia sede del T.P.B., en giras nacionales e internacionales, e incluso, en la propia ciudad de Panamá, durante la presidencia del presidente Omar Torrijos, quien estuvo presente en la representación.

Torrijos fue presidente y líder máximo de la revolución panameña entre 1969 y 1981. Durante su mandato, logró firmar con los Estados Unidos el tratado Torrijos-Carter, que permitió la devolución del canal a Panamá en noviembre de 1999, recuperando de este modo la dignidad y la soberanía de la nación centroamericana. Torrijos falleció en un misterioso accidente de una nave de la fuerza aérea panameña, a los 52 años de edad, el 31 de julio de 1981.

El T.P.B. realizó varios remontajes de *I took Panamá*, con cambios en la escenografía y el reparto, conservando el texto de Luis Alberto García. Puede decirse que ésta obra fue el caballo de batalla y la insignia del T.P.B. bajo la dirección de Jorge Alí Triana, y una de las obras más representativas del teatro colombiano en el último tercio del siglo XX.

* * *

— LUIS ALBERTO GARCÍA —

≈

I TOOK PANAMÁ

≈

CREACIÓN COLECTIVA DEL T.P.B.
CON DIRECCIÓN DE JORGE ALÍ TRIANA

Después de un cuidadoso trabajo de estudio y montaje, *I took Panamá* fue estrenada en 1974, luego publicada en diversas ediciones.[1] En su programa de presentación, el director Jorge Alí Triana anota:

> *El tema histórico que desarrolla mantiene su validez en la medida en que no solamente manifiesta una postura crítica frente a la historia nacional, sino que destaca el valor y el significado que tiene el tratado Carter-Torrijos y el papel del pueblo panameño en la solución de este conflicto. La obra, a su vez, no se limita a la ilustración de una crónica o de un suceso histórico y si bien se sustenta en el documento, logra presentar dialécticamente la presencia del imperialismo en América Latina, muchos de cuyos elementos llegan incluso a tener tal expresión grotesca que parecen fruto de la imaginación teatral.*
>
> *(…)*
>
> *El acierto ha sido entonces la transformación del documento histórico en una imagen teatral, rica en conflictos, en situaciones, en tipificación de conductas, expresando finalmente el carácter tragicómico de ese suceso histórico característico de la historia latinoamericana.*[2]

1. Hernández, Carlos Nicolás y Pardo, Jorge Manuel. (Selección). *Teatro colombiano contemporáneo*. Tres culturas editores. Bogotá. 1985. p. 89-156.

2. Programa de mano de *I took Panamá* en su primera temporada, reproducido en el libro-memoria: *T.P.B., 25 años*. Centro de Artes Dramáticas y Audiovisuales, 1968-1993. Bogotá. 1983. p. 81.

I TOOK PANAMÁ, de Luis Alberto García.
Teatro Popular de Bogotá. 1974.
Fotografía de Jaime Valbuena.

La fuente principal de estudio y documentación para la escritura de esta obra fue el citado libro de Eduardo Lemaitre, *Panamá y su separación de Colombia*, pero, no se trató de una adaptación literal del libro, que de por sí tiene un desarrollo tan extenso y complejo, con tal número de personajes y situaciones que hubiera sido material para una numerosa cantidad de obras teatrales. Se utilizó la información de los últimos capítulos, correspondientes al gobierno del presidente Marroquín en Colombia y de Teodoro Roosevelt en los Estados Unidos, dos protagonistas tanto de la historia como de la comedia teatral, de muy diferente carácter y condición, cuyo nombre quedó inscrito para siempre en la separación de Panamá en 1903.

Eduardo Lemaitre conoció la versión realizada por el T.P.B., reaccionando con furia y acerbas palabras frente a la concepción del montaje. Como político conservador y laureanista de vieja data, no podía aceptar el sesgo de izquierda que presentaba la versión de Luis Alberto García y el T.P.B., y así lo expresó en un escrito categórico:

> *Jorge Alí Triana y Fanny Mikey me habían escrito para decirme que la obra en cuestión, llevada a escena por el T.P.B. había sido inspirada en la lectura de mi libro sobre la separación de Panamá. Y así parece serlo, en efecto. Pero es indudable que la filosofía general de toda mi obra, que abre la herida y la caracteriza intentando sanarla, ha sido falseada, pues en esta versión teatral de lo que se trata es de terminar con el enfermo y de demoler "el sistema" definitivamente. (…) En efecto, lo que se ha llevado a escena no es el relato de las peripecias panameñas, sino una caricatura grotesca de esta historia, hecha con el deliberado propósito de instalar en el público no sólo cierta dosis de nacionalismo anti-imperialista (lo que no está mal) sino repugnancia, indignación y odio contra la sociedad como está constituida aquí, en Panamá y en los Estados Unidos. (…) No es necesario ser un lince para adivinar hacia dónde está apuntando ese fusil.*
>
> *(…) Me fastidia tener que formular estas críticas, pero eran indispensables, pues no puedo admitir que se me impute la paternidad de tan flagrantes y malévolas distorsiones de la historia.*[3]

¿Se falseó realmente la historia?, todas las referencias a los hechos históricos, todos los datos e informaciones documentales están tomadas del libro

3. Los fragmentos de la crítica de Eduardo Lemaitre al montaje de *I took Panamá* hacen parte del citado libro *Memoria del T.P.B.,* 25 años. p. 84.

de Lemaitre. Lo que cambia es la versión caricaturesca, el tono y el estilo casi circense en el tratamiento de los personajes, elementos que permitieron que la representación de este episodio tuviera una notable popularidad. La visión caricaturesca de los personajes de Marroquín y Teddy, ya se encuentra en el divertido capítulo que el propio Lemaitre escribe como semblanza de los dos personajes. Desde luego, el tono de la crítica social tiene un alcance diferente en la versión teatral, pero, no tanto como lo piensa el historiador cartagenero, porque la reacción de indignación contra el raponazo imperialista de los Estados Unidos se produce igualmente, con toda su contundencia, en la lectura del libro de Lemaitre. Lo que ocurre, y ha sucedido con la obra de muchos autores, se halla en la vida propia que adquiere un texto, que en muchas oportunidades va más allá de que su autor creyó decir conscientemente, de tal modo que su lectura adquiere resonancias e interpretaciones que pueden ser sorpresivas para el mismo autor.

La realidad confirmó estas palabras algunos años más adelante, cuando Eduardo Lemaitre resolvió incursionar en la televisión colombiana con el programa *Revivamos nuestra historia*, del cual fui guionista en la mayor parte de sus series, como fue el caso de *Bolívar, el hombre de las dificultades*, que obtuvo el premio Simón Bolívar al mejor dramatizado de la televisión, o la propia obra de Lemaitre, *Panamá y su separación de Colombia*, dirigida por el mismo Jorge Alí Triana. Los episodios críticos del período Marroquín/Roosevelt y el golpe separatista de 1903, se presentaron con el mismo espíritu crítico de la versión teatral, sin que Lemaitre protestara. ¿Por qué el autor tuvo entonces semejante reacción? Es importante analizar este aspecto, ya que tiene mucho que ver con el estilo de la representación y los elementos satíricos y burlescos de los que se vale el arte escénico para desmitificar un hecho histórico; como ha hecho la comedia desde Aristófanes a Moliere, o como hace la crítica histórica contemporánea, al deconstruir los hechos en fragmentos contradictorios que confrontan fuentes diversas.

I took Panamá fue estrenada en el T.P.B. en 1974. La escenografía que se usó en este montaje, diseñada por Julián Castellanos, presentaba un carácter más simbólico que realista. Tal como aparece en la acotación inicial del texto. Desde la primera imagen pone sobre el tapete un enorme mapa de los Estados Unidos, para llamar la atención del espectador sobre el papel de esa potencia imperial en relación con el canal interoceánico, que terminó con la separación de Panamá de Colombia.

Desde la primera escena se entra directamente en materia:

Sobre la escena hay un tablero con el mapa de los Estados Unidos en 1774. Un personaje entra y coloca sobre el rompecabezas su pedazo. Cada personaje hace otro tanto, hasta conformar el mapa actual de los Estados Unidos junto con sus colonias. Roosevelt entra, mira el mapa detenidamente. Duda un momento y resuelve colocar el pedazo que corresponde a Panamá.

ROOSEVELT:
Este será el orden del día. Necesitamos un canal americano, en tierras americanas, para el pueblo americano. (SE FROTA LAS MANOS. ROOSEVELT SE ENCUENTRA EN PANTALONETA Y PITA COMO UN PROFESOR DE GIMNASIA. HACE SU ENTRADA A ESCENA EL GABINETE. TODOS ESTÁN EN PANTALONETA, MENOS UNO).

ROOSEVELT:
(DIRIGIÉNDOSE AL QUE ESTÁ VESTIDO) He repetido innumerables veces que este gabinete debe ser un gabinete de atletas. ¿Cómo ser consecuente con el mapa que tenemos enfrente, si no se posee un estado físico ideal? ¡Es necesario tener un estado físico a toda prueba![4]

El mapa ha ido creciendo con los estados que se fueron agregando después de la independencia de Inglaterra: Nuevo México, Texas y California. Ahora aparece la imagen de Panamá, que ni era ni fue un estado, pero, que estaba en el punto de mira del presidente Roosevelt. El hecho de que cada estado aparezca como una pieza del rompecabezas es una abstracción, un signo no sólo geográfico sino político, por cuanto el sistema democrático norteamericano, como nación federalista, para efectos electorales entra a jugar con los votos de cada estado, y no con la suma de electores contados individualmente. De este modo, no sólo entran en juego los estados que hacían parte de la primera gran confederación americana, que se conformó como nación independiente, libre y soberana. El mapa va aumentando de tamaño, incluyendo a Hawái, a Puerto Rico, como estado libre asociado en 1898, al tiempo de la ruptura de Cuba con España, pocos años antes de la separación de Panamá.

Los candidatos a la presidencia de los Estados Unidos suelen ser antiguos gobernadores de algún estado, o personajes destacados que hubieran ocupado cargos de alto nivel en la administración pública.

4. Hernández, Carlos Nicolás y Pardo, Jorge Manuel. (Selección). *Teatro colombiano contemporáneo*. Op. Cit. *I took Panamá*. Primera etapa. p. 91.

Teodoro Roosevelt[5] estudió derecho en la Universidad de Harvard, fue funcionario de la administración de Nueva York, donde se destacó por su lucha contra la corrupción. Jugó un papel destacado en la modernización del partido republicano. Como secretario de marina, cargo que ejerció entre 1897 y 1898, tuvo que participar en la guerra de independencia de Cuba, al frente del batallón de voluntarios *Rough Riders*, lo que le valió una gran popularidad y su elección como gobernador del estado de Nueva York. Elegido vicepresidente en la candidatura de McKinley (1900), ocupó la presidencia tras el asesinato de éste, el 14 de septiembre de 1901.

Roosevelt añadió un corolario a la doctrina Monroe, según el cual los E.E.U.U. se consideraban responsables de que las repúblicas iberoamericanas cumplieran sus obligaciones internacionales.[6]

Por su parte, Eduardo Lemaitre plantea una comparación entre Marroquín, el presidente colombiano y Roosevelt. Lo curioso es que por distintas razones, ambos llegaron a la primera magistratura después de ser elegidos como vicepresidentes.

Lemaitre traza algunos de los rasgos característicos de Roosevelt:

> *A los veinte años, el adolescente era capaz de caminar 20 kilómetros diarios sin fatigarse. Además boxeaba, cazaba, patinaba, nadaba y escalaba montañas que era un portento.*[7]

Años más tarde, al llegar a la presidencia, sus costumbres seguían los mismos derroteros:

> *El joven presidente, haciendo un alto todos los días en sus labores, organizaba partidas de tenis, galopaba a caballo o desgastaba sus energías sobrantes boxeando con oficiales de marina que se hacía llevar al efecto.*

Las costumbres políticas de Washington, como es de suponer, cambiaron mucho, y tomaron cierta semejanza con las de un club atlético. Todas las influencias oficiales se ejercían a través del famoso "Gabinete del Tenis", compuesto por congresistas y diplomáticos a donde solo tenían acceso los diestros en el manejo de la raqueta. También se hicieron famosas por enton-

5. Nueva York, 1858 † Oyster Bay, 1919.

6. Diccionario Enciclopédico Salvat. Tomo XVII. Salvat Editores, S. A. Barcelona. Primera edición. 1981. p. 491

7. Hernández, Carlos Nicolás y Pardo, Jorge Manuel. (Selección). *Teatro colombiano contemporáneo*. Op. Cit. *I took Panamá*. p. 251.

ces las famosas caminatas del presidente, de tal modo largas, atropelladoras y fatigantes, que iba dejando rezagados, con la lengua afuera, a sus acompañantes.[8]

Aquí se aprecia con claridad cómo la escena del gabinete de Roosevelt trotando en pantaloneta deportiva no es una invención exagerada de la pieza teatral, sino una forma de expresar, con los recursos del arte escénico, las situaciones tomadas de la investigación histórica de Lemaitre sobre el presidente americano.

En esta primera escena, el gabinete de Roosevelt discute sobre la importancia para los Estados Unidos de construir un canal por Panamá. En realidad, como se ha visto, no se trataba de iniciar una construcción partiendo de cero. La compañía francesa había adelantado la parte más dura y agobiante de la excavación; ahora sólo restaba concluir la obra inconclusa de Ferdinand de Lesseps, corrigiendo los errores y utilizando los avances técnicos de la ingeniería con que se contaba en ese momento.

La discusión del atlético gabinete se desarrolla en un tono paródico y sarcástico. Pese a algunas leves discrepancias, queda muy clara la decisión del gobierno americano de asumir la construcción final del canal; pero, aún se presenta un problema que es necesario resolver, Panamá es un departamento de Colombia y se hace necesario encontrar la forma de sacar adelante un tratado de acuerdo con las condiciones que plantean los Estados Unidos. Es indispensable que la zona del canal sea una franja territorial entregada a perpetuidad a los Estados Unidos. Este era el gran obstáculo para el congreso y el gobierno colombianos, y los americanos no estaban dispuestos a ceder un ápice al respecto.

¿Con quién hay que negociar?, ¿quién es el presidente de Colombia?, ¿acaso ese país no está en guerra? Las preguntas van y vienen entre los miembros del gabinete americano. El presidente de Colombia es un gramático y poeta, al que le gustan los acrósticos y juegos de palabras. Por eso va a ser muy difícil concretarlo. Él ha enviado a muchos representantes a discutir los términos del tratado, pero ninguno tiene plenos poderes para negociar, y cualquier artículo o cláusula, por mínima que sea, debe ser llevado, para su aprobación, al congreso nacional.

El parangón entre los dos presidentes es una parte esencial, tanto del texto histórico de Eduardo Lemaitre como de la estructura de la obra teatral; a veces, la versión de Luis Alberto García recarga las tintas del dibujo, construyendo un par de estereotipos, aunque cada uno de ellos corresponde a los respectivos rasgos de los personajes en la vida real, que sin duda tienen visos de comedia.

8. Ibíd. p. 257.

Antes de verse involucrado en los atafagos de la acción política directa, José Manuel Marroquín se había refugiado, desde hacía más de siete años, en su hacienda de Yerbabuena, varias leguas al norte de la capital, con el propósito de alejarse del mundanal ruido y dedicarse de lleno a la meditación, la lectura, la escritura y las representaciones teatrales de carácter familiar, en ciertas fechas propicias.

En una carta, Marroquín –quien nunca había tenido ningún cargo oficial ni participado en actividades políticas de ninguna clase-, le escribió a un amigo:

> *¡Vaya una cosa curiosa! Miguel Antonio Caro se inhabilitó para ser reelegido y empezaron a llover conjeturas y opiniones sobre candidatos probables. Mi nombre empezó a sonar. El día de mi santo vinieron a verme algunos personajes de la política. La gente inventó que aquellos señores habían venido a ofrecerme la candidatura. Pero ni Caro ni el comité han pensado en esa monstruosidad.*[9]

En un comienzo, Marroquín no tenía en mente dedicar su tiempo a la política, que acabaría con su tranquilidad y con la de todo el país. No podía imaginar que de la vicepresidencia pasaría de golpe a la presidencia, que en vez de saborear las mieles del poder tendría que padecer las amarguras de la guerra civil y las negociaciones truncas del canal de Panamá.

Cosa es de volverse loco
Aquella perrilla sí
No pudo cazar tampoco
Al maldito jabalí.[10]

Al final de la primera escena de la obra, el gobierno americano se muestra dispuesto a negociar con Colombia los términos de un tratado. Habrá canal sólo si Colombia accede a las exigencias americanas.

En la escena siguiente aparecen dos personajes que van a jugar un papel decisivo en este proceso: el abogado neoyorkino William Nelson Cronwell y el ingeniero y negociador francés Philip Buneau Varilla. El encuentro de estos dos pájaros de cuenta se desarrolla con el estilo irreverente de la entrada al ruedo de dos payasos de circo:

9. Ibíd. p. 265.
10. Estrofas finales del poema satírico *La perrilla*, de José Manuel Marroquín.

Entran los dos actores. Miran al tiempo el horizonte, como buscando a alguien. Miran a los laterales. Miran al público. Finalmente se miran frente a frente. Se acercan. Se remiran.

VARILLA:
Perdón: ¿El señor William Nelson Cronwell?

CRONWELL:
Perdón: ¿El señor Philip Buneau-Varilla?

AMBOS:
(SE TIENDEN LA MANO): ¡Encantados de conocernos!11

La escena tiene un humor que recuerda el estilo de ciertas comedias del cine negro de los años treinta o cuarenta. Ambos se presentan como un par de pícaros, dispuestos a sacar el mejor partido del negocio. La actitud de Buneau-Varilla está sustentada por el propio texto de Lemaitre, en un capítulo que se titula, el villano en acción,[12] al que define con estas palabras:

Un especulador como cualquiera otro, que luchaba con desesperación para salvar su caudal amenazado, y que si no le quitaba el ojo al canal, era, sencillamente, porque allí estaba enterrado su tesoro.[13]

Al abogado Cronwell, también lo define con palabras que serán incorporadas al texto de la obra:

Lo llamaban "El Gancho", y esto ya lo dice todo.

(…)

En la personalidad avasalladora de este abogado neoyorkino se aunaban atractiva simpatía personal, inteligencia sutil, experiencia profesional y formidable poder de intriga. Era personalmente un hombre encantador, y todo cuanto tocaba, gente, cosas, negocios, pleitos, se le quedaban como enganchados y sometidos.[14]

11. Hernández, Carlos Nicolás y Pardo, Jorge Manuel. (Selección). *Teatro colombiano contemporáneo*. Op. Cit. *I took Panamá*. Escena II. p. 97.
12. Lemaitre Roman, Eduardo. *Panamá y su separación de Colombia*. Op. Cit. p. 357.
13. Ibíd. p. 362.
14. Ibíd. p. 303.

En la obra teatral, Cronwell se define a sí mismo:

A mí se me conoce por "El Gancho", porque todo cuanto toco, gentes, negocios, pleitos, cosas, se me quedan como enganchados.[15]

La alianza de los dos personajes se resume en este diálogo:

CRONWELL:
¡Venderemos las instalaciones del canal!

VARILLA:
¡Por el precio más alto que podamos!

CRONWELL:
En esta disputa de naciones…

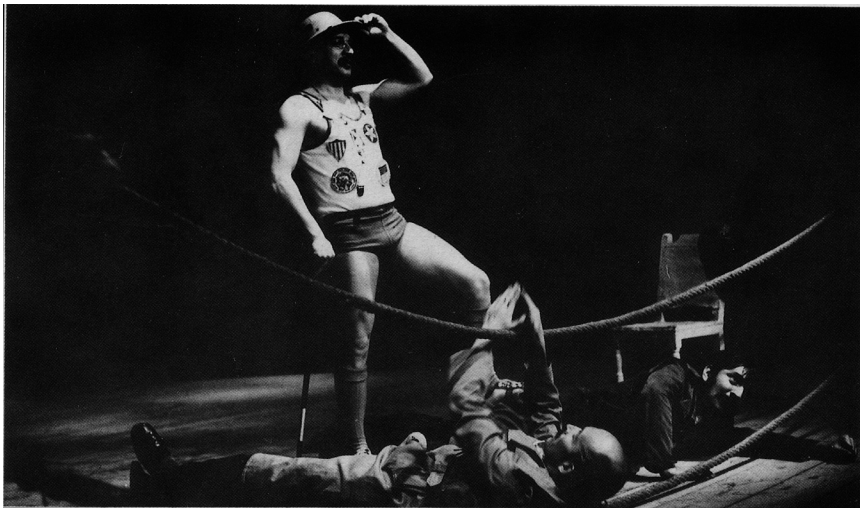
VARILLA:
Nosotros podemos salir aprovechando.[16]

El encuentro entre Cronwell y el secretario de estado americano se representa como un match de boxeo. En una esquina de la lona se halla el Secretario de Estado y en la otra el abogado Cronwell, quien observa a su contendor con ojo de lince. El abogado será remplazado luego por el representante de los intereses del canal, Buneau-Varilla, todos ellos acompañados por su manager, el señor presidente Roosevelt.

La pelea por el precio de venta arrecia los golpes de Cronwell sobre el secretario de estado, que intenta detenerlo. Cronwell amenaza con las potencias europeas, especialmente con Francia, si los Estados Unidos se toman el canal por la fuerza. A su vez, el secretario de estado les dice que si no bajan el precio, el canal se hará por Nicaragua. Los golpes van y vienen de lado y lado. Cuando la pelea se halla en su punto más álgido, el presidente Roosevelt salta al centro de la lona y habla de lo que pagará el gobierno americano, en un tono que no deja lugar a dudas:

ROOSEVELT:
Les daremos cuarenta millones solamente. Podríamos no darles nada, pero el gran hombre se reconoce por sus actos generosos.

15. Hernández, Carlos Nicolás y Pardo, Jorge Manuel. (Selección). *Teatro colombiano contemporáneo*. Op. Cit. *I took Panamá*. Escena II. P. 97.
16. Ibíd. p. 99.



I TOOK PANAMÁ, de Luis Alberto García.
Teatro Popular de Bogotá. 1974.
Fotografías de Jaime Valbuena y Lina Uribe.

VARILLA:
(DEBAJO DEL TACÓN DE ROOSEVELT): Don Teodoro: ¿No podría darnos 45 y que queden consignados 40? Esos cinco millon-cejos quedarían para mi compañero y yo… ahora que quedaremos sin empleo.[17]

Es probable que no exista documento histórico alguno que pruebe que Buneau-Varilla dijo estas palabras en la negociación. Desde luego, son un dardo clavado por el dramaturgo, pero dan cuenta no sólo del interés económico que tenían los negociadores, dado que su significado adquiere una notable actualidad, frente a las operaciones de los llamados, "Carteles de contratación", que sacaban sus buenas tajadas de los recursos destinados a financiar obras públicas.

Por otra parte, la frase *I took Panamá*, fue expresada por el propio Roosevelt en un alarde de poder. También utilizó otras expresiones que se incluyen en el texto teatral:

Caminando despacio y con un buen garrote en la mano, se llega muy lejos.[18]

La frase que da título a la obra del T.P.B., fue pronunciada por Roosevelt, en una conferencia pronunciada en el teatro griego de la Universidad de California, en San Francisco, el 23 de marzo de 1911, como un reconocimiento de su directa participación en la separación de Panamá:

Sí, estoy interesado en el canal de Panamá, porque yo lo empecé a construir. Si hubiera seguido los métodos convencionales y conservadores, yo hubiera sometido a la consideración del congreso un solemne documento de Estado sobre el cual se estaría aun discutiendo; pero yo me apoderé de la zona del canal (I took the canal zone) y dejé entonces que el congreso discutiera, no ya sobre el canal, sino sobre mí, de modo que mientras la discusión avanzaba, el canal también seguía hacia adelante.[19]

Teodoro Roosevelt fue presidente de los Estados Unidos entre el 14 de septiembre de 1901 y el 4 de marzo de 1909. Se equivoca cuando dice que

17. Ibíd. p. 104.
18. Ídem.
19. Lemaitre Roman, Eduardo. *Panamá y su separación de Colombia*. Op. Cit. p. 577.

él empezó a construir el canal interoceánico, desconociendo el trabajo de la Compañía Francesa del canal, bajo la dirección de Ferdinand de Lesseps. Según anota Eduardo Lemaitre, la frase *I took the canal zone* se transformó con el tiempo en *I took Panamá*. La conclusión de las obras y la inauguración del canal, el 15 de agosto de 1914, se debieron al presidente Woodrow Wilson, quien ejerció la primera magistratura americana entre el 4 de marzo de 1914 y el 4 de marzo de 1921.

Cuando se hicieron los primeros contactos y se decidió continuar la obra del canal, iniciada por los franceses, el congreso de los Estados Unidos autorizó al presidente Roosevelt:

Para que adquiriera, mediante el pago de una suma que no exceda de los 40 millones de dólares los derechos, privilegios, franquicias, concesiones, cesiones de tierras, derechos de tránsito, obras inconclusas, maquinarias y otras propiedades raíces, muebles y de ambas clases combinadas, sea cual fuere su naturaleza y su nombre, que la Compañía Nueva del Canal de Panamá, de nacionalidad francesa, posea en el istmo de Panamá.

> *CONGRESISTA 2°*
> *Autorízase así mismo al presidente para adquirir de la República de Colombia, en nombre de los Estados Unidos… el dominio perpetuo de una faja de tierra, en territorio colombiano, de diez millas de ancho… y el derecho de usar y mantener perpetuamente, beneficiar y proteger en aquella zona, un canal… (Artículo 2°).*

> *CONGRESISTA 3°:*
> *Si dentro de un plazo razonable y en condiciones aceptables no pudiese (el Presidente) adquirir para los Estados Unidos un título satisfactorio a las propiedades de la Compañía Nueva del Canal de Panamá, ni el dominio necesario de la República de Colombia, ni los derechos mencionados en los artículos 1° y 2° de esta ley, hará (el presidente) excavar y construir un canal para buques y una vía acuática desde el punto de la costa del mar Caribe, cerca de Greytown, por el lago de Nicaragua, hasta un punto cerca de Brito en el océano Pacífico.*[20]

Lo que quiere decir que el gobierno y el congreso colombiano tenían muy poco juego en torno a sus propios intereses para suscribir un tratado justo y equilibrado para las dos partes, por eso las discusiones del Congreso

20. Hernández, Carlos Nicolás y Pardo, Jorge Manuel. (Selección). *Teatro colombiano contemporáneo*. Op. Cit. *I took Panamá*. p. 104-105.

Colombiano versaban sobre esos puntos de manera prioritaria, las instrucciones dadas a los representantes colombianos para la discusión de un tratado, tenían estos obstáculos que parecían, y de hecho resultaron, insalvables.

La Segunda Parte de la obra trata, precisamente, sobre la forma como se negoció el canal. La acción se inicia con el presidente Marroquín concentrado en la lectura de un libro mientras entran a escena tres tías, que encarnan la mentalidad provinciana y conservadora de la Bogotá de la época.

En un coro en el que se mezclan elementos costumbristas con un estilo afín al teatro del absurdo, las tías entonan trozos de la ortografía rítmica e ingeniosa elaborada por José Manuel Marroquín en sus jornadas gramátiles y filológicas de Yerbabuena; en tanto, el presidente no se da por aludido, ni parece ver ni oír nada que lo distraiga de su lectura.

Las tías prosiguen con su cantinela gramatical, en momentos en que suena el timbre (o quizás el aldabón) de la puerta. Ellas se muestran prevenidas ante la sospecha que, de pronto, pueda ser un liberal, (lo que no resulta creíble desde una perspectiva histórica, ya que en ese momento el país se hallaba en plena guerra civil, y para un conservador tradicionalista como Marroquín, los liberales y los masones encarnaban la imagen de emisarios del demonio). En ese momento, desde el punto de vista político, cualquier visitante que llegara a Palacio a hablar con el presidente seguramente pertenecía al llamado Partido Conservador Histórico. Pero, en todo ese segmento de la obra, de carácter burlesco y caricaturesco, la relación con los hechos históricos sustentados en fuentes seguras, es muy relativa. La pintura de Marroquín está armada con una desmesura sarcástica, simplificando al personaje hasta convertirlo en un tonto, preocupado por los juegos de palabras más que por la grave situación del país.

Sigue el diálogo zumbón y ridículo de las tías, hasta que el presidente consigue salir de su letargo y aterrizar sobre la situación presente, les da la orden de abrir, porque sabe que a esa hora tenía que llegar el ministro de educación. La terminología pintoresca y chocolatera de las tías tiene cierta gracia santafereña, con reminiscencias a las tertulias y encuentros parroquiales de la vida capitalina de la Bogotá de antaño.

Cuando el ministro hace su entrada, sostiene un estrambótico diálogo con el presidente, como si se tratara de dos fantoches titiritescos. Parlotean sobre anagramas y otras figuras retóricas, como una característica tanto de la personalidad de Marroquín como del espíritu de la época.

En el mismo juego en el que Marroquín semeja a un tonto de capirote, se muestra distraído, no recuerda para qué llamó a su ministro, sus escarceos verbales y estudios gramáticos parecen tenerlo obnubilado. Los juegos

de palabras se presentan como un recurso para estirar un diálogo de dos personajes que no tienen nada que decir, lo cual los reduce a una extrema simplicidad, aunque en la realidad Marroquín era un hombre ingenioso y ocurrente, extraviado en la política por una casualidad que recayó en perjuicio de Colombia.

La razón por la que el ministro se ha presentado en el despacho presidencial fue para recordarle que ese era el día de la procesión.

En la realidad histórica, Marroquín era un católico convencido, como tal, pensaba que era necesario impedir que los liberales pudieran triunfar en la Guerra de los mil días, porque esto redundaría en un perjuicio de incalculables consecuencias para la iglesia y la religión. Luis Alberto García se basa en estos rasgos para demoler al personaje que, a nuestro modo de ver, hubiera merecido una pintura de mayor ingenio y gracia picaresca, aunque tenía a veces momentos de melancolía y un oscuro fatalismo, como si convivieran en él dos facetas antagónicas de la personalidad.

Cuando Marroquín se dispone para unirse a la procesión, llega a entrevistarse con él, el embajador de los Estados Unidos, enviado por el presidente Roosevelt para tratar el asunto del canal de Panamá. Marroquín, comprometido con la procesión le dice que no tiene tiempo y que pueden dejarlo para otra oportunidad. Sorprendido ante la actitud del presidente, el embajador americano lo amenaza, advirtiéndole que si no le da toda la importancia que merece al tema del canal, su país cambiará la ruta y lo construirá por Nicaragua, tema que como se ha dicho, ha vuelto a aparecer en los últimos tiempos.

Hace unas años tuve la oportunidad de adelantar un trabajo de investigación en el Archivo General de Indias de Sevilla, allí descubrí que los legajos pertenecientes al Nuevo Reino de Granada, a los tiempos de la guerra de independencia, y los posibles informes sobre nuestro siglo XIX, se hallaban sin catalogar, nadie se había tomado el trabajo y dejado una copia, o por lo menos del listado de los documentos existentes, la mayoría de se encuentran ordenados de modo cronológico bajo el rótulo de Audiencia de Santafé. Lo que me llamó la atención, y traigo a cuento en relación con el tema que tratamos, fue el encontrar a varios investigadores de países vecinos de Colombia, investigando sobre límites, aspectos geográficos territoriales y marítimos, pleitos y reclamaciones, sobre todo un equipo de venezolanos financiado por su gobierno, mientras que Colombia no tenía un solo investigador de estos u otros temas de interés nacional. Esta desidia o falta de interés en la investigación, le ha reportado a Colombia notables pérdidas territoriales y una situación de aislamiento parroquial en muchos aspectos, que se ha intentado modificar en los últimos tiempos.

La llamada procesión a la que intenta integrarse el presidente Marroquín está dividida en cinco pasos o estampas, tal como se usa hoy en los desfiles o marchas callejeras de los festivales de teatro, armando comparsas o grupos con determinadas características, máscaras, vestuarios, sombreros y demás aditamentos de los espectáculos de feria y de calle.

El primero de estos pasos representa a la Guerra de los mil días, que en aquel momento se hallaba en plena actividad. En este cuadro, dos soldados representan a los partidos políticos, ambos vienen del pueblo, son muy similares en edad, condición social, orígenes familiares y situación económica. Sin embargo, están enfrentados sin saber muy bien por qué, ya que uno hace parte de la insurrección liberal, mientras el otro defiende al gobierno de Marroquín.

Cada uno de estos pasos está armado a la manera de los *squetches* agitacionales de los años sesenta, como fueron los llamados "Actos" del *Teatro Campesino de California*, integrado por trabajadores agrícolas chicanos, muchos de ellos inmigrantes clandestinos, bajo la dirección de Luis Valdés; o de tantos grupos populares, obreros o campesinos que representan escenas de su vida de barrio y comunidad, como estampas de un carácter ilustrativo, pedagógico, o de sátira política relacionada con las luchas populares.

El segundo paso se titula: *Lamentaciones del Señor caído*, aunque parece indicar que se relaciona con etapas del Vía Crucis, en realidad se trata del Erario Público presentado como un personaje, tal como se hacía en los Misterios o en los Autos Sacramentales, en los cuales, las virtudes, instituciones o sentimientos aparecían como personajes de carne y hueso. En este cuadro, el Erario Público se queja de no tener recursos para pagar a los maestros, ni para sufragar los gastos de los hospitales o la inversión en carreteras u otras obras públicas de carácter urgente y necesario. Está escena esta armada como una crítica para ser representada durante una huelga, manifestación o acto político. Por eso, el presidente Marroquín se muestra muy enojado y protesta con energía, sobre todo cuando el Erario Público afirma que las arcas están vacías a causa de los saqueos de los haberes del estado por parte de la burocracia oficial. Marroquín se siendo ofendido, gritando que él no se ha robado un centavo.

El presentador anuncia el tercer paso: *Los liberales se toman a Panamá*. Refiriéndose a la forma como el general liberal Benjamín Herrera llevó la guerra al istmo de Panamá, en momentos en que se discuten los asuntos del canal. La ira de Marroquín se intensifica, le pide al embajador americano que solicite a su gobierno el envío de marines para imponer la paz en la región por medio de las armas. Las tropas de marines no demoran en desembarcar en las playas del istmo.

El cuarto paso, una vez los marines han desembarcado, representa la firma del tratado del Wisconsin, que dio término a la Guerra de los mil días. La escena sugiere que el tratado fue impuesto por el vicealmirante de la armada americana Silas Casey, sin darle a los firmantes del acta ni siquiera el tiempo mínimo para enterarse de su contenido, lo que hace parte de la sátira política al caricaturizar la forma como sucedieron los hechos.

En el quinto paso, Panamá, representada como personaje, se lamenta ante la nueva intervención del ejército americano en su territorio:

> *Nuevamente los marines gringos me han invadido. No me gustan. Son pomposos y vanidosos. Nos desprecian porque no somos del mismo color de ellos. Pero los gobernantes colombianos viven tranquilamente en Bogotá entre brumas y no conocen a Panamá ni se interesan por ella.*[21]

La procesión se deshace mostrando la incompetencia del presidente Marroquín en todos los pasos.

La contraparte del presidente conservador ya no es el radicalismo liberal, sino el gobierno de los Estados Unidos y sus interesados asesores, Philip Buneau-Varilla y el abogado Wilson Nelson Cronwell, quienes entran a escena buscando a míster Hay, el secretario de Estado. Cuando éste aparece, los dos personajes, como un par de pícaros oportunistas, lo abordan de inmediato. Al llegar el embajador colombiano, ellos ya tienen preparado un tratado, listo para la firma. El embajador lo ojea a vuelo de pájaro, hasta donde se lo permiten los voraces asesores, luego de fijarse detenidamente en un punto, considera inadmisible la cláusula donde se dice que Colombia entregará a los Estados Unidos a perpetuidad la zona donde se va a construir el canal.

Esta cláusula fue siempre la más discutida y la que, desde un comienzo, impidió llegar a un acuerdo con los Estados Unidos, ya que se trataba de una exigencia inamovible. Las distintas autoridades y negociadores colombianos pensaban que con su aplicación se vulneraba la soberanía nacional. Sin embargo, la soberanía se quebró de un modo más contundente cuando Panamá se separó de Colombia tras haber negado la firma del *Tratado Herrán-Hay*, de inmediato se suscribió un tratado con el representante francés (y no panameño) Philip Buneau-Varilla.

La obra plantea cómo en el tratado existen otras cláusulas que favorecen unilateralmente a los Estados Unidos, sin otorgar ninguna concesión a Colombia; el embajador colombiano intenta abrir una discusión sobre el

21. Ibíd. 115.

tema, pero Cronwell y Buneau-Varilla intervienen, enredándolo con argumentos sofísticos y amenazas veladas, hasta neutralizarlo por completo.

Un segundo embajador colombiano entra en escena, con órdenes del presidente Marroquín para que no se firme el tratado. Efectivamente, ni Carlos Martínez Silva ni José Vicente Concha lograron que se firmara un acuerdo en condiciones dignas y favorables para Colombia. Por ello, el gobierno de Roosevelt, asesorado por Cronwell y Buneau Varilla, resolvió más tarde dar el zarpazo.

Cuando el secretario Hay observa la discusión entre los dos embajadores colombianos, trae a cuento una opinión expresada realmente por el presidente Teddy Roosevelt:

> *Razón tiene el presidente Roosevelt cuando dice que negociar con Colombia no es negociar con una nación responsable como Holanda, Bélgica, Suiza y Dinamarca, sino con un grupo de bandidos mexicanos al estilo de Pancho Villa o Carranza.*[22]

La negociación entre el secretario de estado y el embajador de Colombia se halla interferida por la intervención insidiosa de Cronwell y Buneau-Varilla, quienes intentan aparecer como los defensores de los intereses de uno y otro lado; pero, en el fondo sólo tratan de defender sus propios intereses.

Cuando el embajador colombiano se entera que los marines americanos han invadido Panamá, cambia de opinión y decide no firmar el tratado. La negociación se ha convertido en un juego del gato y el ratón, en que el ratón intenta no dejarse comer por el gato.

El embajador cita unas palabras del delegado colombiano José Vicente Concha, dichas el 5 de octubre de 1902:

> *Debo declarar a su señoría que en ningún caso firmaré tratado alguno mientras sus tropas, contra todo principio de derecho y de justicia, continúen pisando territorio colombiano y ejerciendo allí una usurpada jurisdicción.*[23]

Cuando el doctor Concha recibió un telegrama ordenándole abstraerse del asunto de la entrada de tropas y que continúe negociando, resolvió renunciar al cargo, dejando el acuerdo colgado de la brocha.[24]

22. Ibíd. p. 119.
23. Ibíd. p. 122.
24. Ídem.

Aparece entonces un tercer negociador, Tomás Herrán, con quien casi se llega a un resultado exitoso, con la elaboración del tratado *Herrán-Hay*, que había sido del agrado de los Estados Unidos y se firmó, en primera instancia, después de negociar los montos fijados para los pagos correspondientes y las fechas de su cancelación.

Tomás Herrán[25] era hijo de Pedro Alcántara Herrán, quien fuera presidente de Colombia en el periodo 1841-1845, y Amalia Mosquera, hija del general Tomás Cipriano de Mosquera, presidente de Colombia en tres oportunidades: 1845, 1861 y 1866. Como dice Caballero Calderón en su nota biográfica sobre Tomás Herrán:

> *En un intento por expandir la economía nacional a través del comercio exterior, Pedro Alcántara y Tomás Cipriano de Mosquera dedicaron mucho tiempo al desarrollo económico del istmo de Panamá. Ambos eran conscientes de los frágiles lazos políticos y de las barreras geográficas entre Panamá y Colombia.*[26]

Con estos antecedentes, Marroquín pensó que Tomás Herrán era el indicado para negociar con los americanos. Todo parecía estar arreglado, en efecto, pero el tratado no tendría validez alguna mientras no fuera aprobado por el congreso y el gobierno colombiano. Aquí se produce un intermedio en la representación teatral.

En esta segunda parte, el estilo de la obra cambia por completo. De la caricatura mordaz se pasa a la utilización directa de referencias documentales, estudio de actas de las sesiones del congreso, correspondencia, telegramas, etc. Cuando la escena se inicia, la sesión del senado de la república se halla caldeada por el debate relacionado con el asunto de Panamá, aunque lo que se discute se refiere a problemas retóricos y formales, sin entrar en materia sobre los temas que realmente importan.

Uno de los congresistas plantea una discusión bizantina en torno a cómo se debe definir la negociación, si se trata de un tratado o de un acuerdo, como una clara referencia a las intervenciones de Miguel Antonio Caro, quien trataba de entorpecer las iniciativas y proyectos que tuvieran que ver con el gobierno de José Manuel Marroquín. Mientras unos y otros se enredaban en entresijos filológicos, se dejaba a un lado el tema principal, entre tanto, el reloj de la historia seguía corriendo.

25. Bogotá, 21 de septiembre de 1843 † 1904.

26. Caballero Calderón, Eduardo. *Tomás Herrán*. Gran Enciclopedia de Colombia. Círculo de lectores.

La discusión vuelve a cambiar de rumbo cuando otro senador plantea que el congresista que más discute (Caro, aunque en la escena no se nombra) está resentido con el actual mandatario, una problemática que ha vuelto a repetirse cuando un expresidente no quiere renunciar a las prerrogativas del poder y sigue intentando imponer sus ideas e iniciativas gubernamentales, enredando los debates del parlamento en sus propios conflictos personales. Miguel Antonio Caro nunca perdonó a Marroquín el golpe de estado contra Sanclemente. Intenta aprovechar la sesión del parlamento para deslegitimar al presidente, distrayendo la atención sobre el tema del canal, que en ese momento reviste una extrema urgencia, poniendo en peligro los intereses nacionales.

La sesión del congreso se bambolea de un lado al otro, dando la impresión de que no se va a llegar a ningún resultado. En medio de un debate en que acusaciones van y vienen, uno de los senadores pide al presidente que haga desalojar las barras, ya que no es conveniente poner las discusiones del congreso en la piqueta pública. Cuando el presidente del congreso da la orden, las protestas de los presentes, apoyadas por un grupo de senadores, hacen que la medida sea reconsiderada. Las barras no se desalojan y la comedia sigue.

El congresista panameño Juan Bautista Pérez y Soto[27] pide la palabra, después de decir que más allá del intercambio de opiniones sobre problemas formales y otras minucias, considera que el tratado *Herrán-Hay* es lesivo para la dignidad y la soberanía de Colombia, por cuanto exige que los Estados Unidos tengan el dominio de una zona a lo largo del canal, a la vez que les permite usar con toda libertad, ríos, lagos y demás accidentes geográficos, para los estudios y obras del canal, sin definir las áreas ni las fechas en las que se concederían estos beneficios.

Es curioso ver como algunos panameños, entre los que se encuentran Pérez y Soto, Oscar Terán y muchos otros, defendieron los intereses de Colombia y la pertenencia de Panamá al país, asumiendo una posición crítica frente al papel que jugaron los Estados Unidos, al que Oscar Terán califica como "atraco yanqui"[28], así como al papel del Congreso colombiano por defender el tratado *Herrán-Hay*.

En la sesión del congreso colombiano del 20 de octubre de 1903, unos días antes del golpe en Panamá, Pérez y Soto pronosticó lo que iba a suceder unos días más tarde:

27. Panamá, 24 de junio de 1855 † Roma, 30 de agosto de 1926.

28. Terán Oscar. *Del tratado Herrán-Hay al tratado Hay-Buneau-Varilla*. PANAMÁ. Historia crítica del llamado en Colombia la pérdida de Panamá y en Panamá Nuestra independencia de Colombia. Carlos Valencia Editores. Bogotá. 1976.

Honorables senadores:
Antes de discutir proyectos de ley relativos al departamento de Panamá, he creído que debíamos resolver un asunto previo: si existe Panamá. Esto es, si existe para Colombia, no sea que cuando estas leyes que vamos a dar queden sancionadas, ya el istmo no esté cobijado por nuestro glorioso pabellón: tal es la gravedad del momento presente.[29]

Los senadores pensaron que su compañero exageraba, su advertencia no tuvo ningún efecto. Más tarde, Juan Bautista Pérez y Soto escribió dos libros en los que se ocupaba de su participación en los debates del congreso, del tratado del canal y sobre su posición en relación con la pérdida de Panamá.[30]

La sesión del congreso de Colombia en la que se debate el tratado *Herrán-Hay* es la escena más importante de la obra. Más que un juicio de responsabilidades a los miembros del congreso, habría que analizar las exigencias leoninas hechas por los Estados Unidos con el pretexto de la construcción del canal. Entre otras:

· El pago de diez millones de dólares, que incluyen: el ferrocarril de Panamá y los derechos que Colombia tenía sobre toda la maquinaria de la Compañía Francesa del Canal.
· La autorización para utilizar los minerales de Colombia, sin que se hable de pago alguno.
· Colombia no cobrará derechos de aduana a los Estados Unidos por las mercancías entradas por la puerta del canal.
· La concesión de todos los puertos de Colombia al comercio americano.
· Amén de esto, los Estados Unidos se abrogaban el derecho de establecer tribunales de justicia y a emplear sus fuerzas armadas cada vez que lo estimaren conveniente.
¡Todo eso por diez millones de dólares![31]

29. Intervención de Pérez y Soto en el congreso, citada por el coronel Gentil Almario Vieda, académico de la historia. Boletín de Historia y Antigüedades de la Academia Colombiana de Historia. Vol. XC11, N° 628 del mes de marzo de 2005.

30. Pérez y Soto Juan Bautista. *INRI*. Ed. Rambla y Bouza. 1905. El segundo libro sobre la separación de Panamá se titula: *Panamá: apelación*. Editorial J. Casis. 1912.

31. Hernández, Carlos Nicolás y Pardo, Jorge Manuel. (Selección). *Teatro colombiano contemporáneo*. Op. Cit. *I took Panamá*. p. 130.

Al respecto, vale la pena estudiar el mencionado libro de Oscar Terán sobre los tratados *Herrán-Hay* y *Hay-Buneau-Varilla*, que tratan en detalle sobre los términos y condiciones de estos tratados.

Las vehementes declaraciones nacionalistas de algunos senadores, así como su firme posición en contra de las maquinaciones del gobierno de Teodoro Roosevelt, no produjeron ningún resultado o iniciativa que aportara un nuevo enfoque a los intereses de Colombia en ese conflicto.

Los Estados Unidos, por su parte, enviaron un memorándum al presidente de la república, José Manuel Marroquín, que en una de sus partes decía:

> *He recibido instrucciones de mi gobierno (del presidente Roosevelt) en el sentido de que el gobierno de Colombia no aprecia la gravedad de la situación. Si Colombia ahora rechaza el tratado o retardara indebidamente su ratificación, las relaciones amigables entre los dos países quedarían tan seriamente comprometidas, que nuestro congreso, en el próximo invierno podría tomar pasos que todo amigo de Colombia tendría que lamentar.*[32]

Las reacciones de los congresistas no se hacen esperar. Se considera que se trata de una provocación, una declaración de guerra; pero, pese a las enardecidas protestas no se toma ninguna medida o resolución al respecto. Entre tanto, el presidente Marroquín había escrito una carta a su delegado Tomás Herrán, el 24 de enero de 1903, en la cual se anota en uno de sus fragmentos:

> *La opinión general en Colombia o por lo menos la más digna de ser atendida, es la de que no se apruebe el tratado en las condiciones propuestas por el gobierno de los Estados Unidos. Se quiere menor menoscabo para nuestra soberanía y se desean ventajas pecuniarias mucho mayores que las ofrecidas.*[33]

En ese juego de órdenes y cartas de un lado al otro, el secretario de estado, John Hay, escribió al embajador norteamericano en Bogotá:

> *Básteme contar las palabras de nuestro presidente cuando le conté lo tuyo: "Indíquele a Beaupré que sea tan duro como pueda. Esas despreciables creaturas de Bogotá deben comprender de qué modo están comprometiendo su porvenir.*[34]

32. Ibíd. p. 133.

33. Terán Oscar. *Del tratado Herrán-Hay al tratado Hay-Buneau-Varilla*. Op. Cit. p. 165.

34. Hernández, Carlos Nicolás y Pardo, Jorge Manuel. (Selección). *Teatro colombiano contemporáneo*. Op. Cit. *I took Panamá*. p. 134.

Las críticas furibundas al imperialismo norteamericano, que en esta oportunidad sí se puede escribir con todas sus letras, las declaraciones de amor a la patria, las afirmaciones vehementes y los insultos de unos senadores a otros, no hacen sino demostrar la impotencia del gobierno y del congreso de Colombia frente a las maquinaciones de la nación que iba en camino a convertirse en la primera potencia mundial.

La tercera etapa de la obra se titula, *Ser o no ser, he ahí el dilema*. Un título shakesperiano al cual se le añade el acápite, *Las burdas maquinaciones del ser yanqui.* [35]

En un efecto de distanciamiento, al modo del *Verfremdum effekt* de Bertolt Brecht, el actor que ha representado al presidente del congreso deja su papel y se dirige al público en su condición de actor:

> *Espero (…) que nuestro juego teatral haya sido suficientemente claro para ustedes. Por esta vez y con la venia de ustedes, no quisiera hacer más el papel de presidente del congreso, sino el de "reportero de la historia.*[36]

Ahora, como reportero, el actor hace un recuento de lo que ocurrió en la Casa Blanca después de que el congreso colombiano negó la aprobación del tratado *Herrán-Hay*. El diálogo entre el presidente Roosevelt y el secretario de estado, aunque suene como una exageración teatral por su agresividad, está basado en las expresiones del propio presidente de los Estados Unidos, que no pueden calificarse de algo menos que desobligantes con Colombia:

> *ROOSEVELT:*
> *¿De modo que esas repugnantes criaturitas de Bogotá han rechazado el tratado?*
>
> *HAY:*
> *Sí, señor presidente.*
>
> *ROOSEVELT:*
> *Pues ahora sufrirán las consecuencias. No nos vamos a dejar dar la ley de estos tontos corruptores de Bogotá. ¡Tomaremos Panamá por la fuerza! Esto no será para nosotros sino una "Short and inexpensive"… una guerra barata y corta.*[37]

35. Ibíd. p. 136.
36. Ibíd. p. 136.
37. Ibíd. p. 137.

El secretario de estado le dice al presidente Roosevelt que, por corta que sea una guerra, puede traerle dolores de cabeza en el plano internacional. Plantea, en cambio, la posibilidad de una revolución en el interior del departamento, para que Panamá se independice de Colombia. Le relata las conversaciones previas que ha sostenido con el abogado William Nelson Cronwell y con el médico panameño, de padres cartageneros, Manuel Amador Guerrero. En realidad, en este punto hay que hacer una precisión, aunque se consideraba panameño, Amador Guerrero había nacido en Turbaco, en cercanías de Cartagena, el 30 de junio de 1833.

Hay informa a Roosevelt sobre los pasos que ha dado para apoyar la realización de un movimiento separatista. El propio hijo del presidente de Colombia, Lorenzo Marroquín, sin saberlo, les ha ayudado, logrando que su padre nombre como gobernador de Panamá a José de Obaldía, quien se ha mostrado favorable a la separación. Claro que para ello fue necesario gastar algunos dólares.

La escena va y viene, de la Casa Blanca al palacio presidencial de Bogotá. Poco a poco se va cocinando el golpe con la ayuda del abogado Cronwell y de Buneau-Varilla, quienes buscan afanosamente su parte en el pastel. Plantean la necesidad de realizar un cuantioso aporte en dólares para pagar a los miembros de la guardia nacional panameña.

Así lo relata Oscar Terán en su libro sobre los tratados de Panamá, y lo recoge Eduardo Lemaitre en un capítulo de su obra:

> *Recordad el diálogo del médico y Buneau-Varilla, en el cuarto N° 1162 del hotel Waldorf Astoria, Nueva York, sobre consecución de los recursos para la revolución, diálogo que concluye así:*
> *AMADOR GUERRERO:*
> *Necesitamos seis millones de dólares.*
>
> *Recordad, finalmente, este pasaje encontrado en el manuscrito inédito o apuntes de Amador Guerrero:*
>
> *"Buneau-Varilla partió para Washington y a los dos días me llamó a una conferencia y me dijo que aunque no había conseguido los recursos ofrecidos que aseguraban el éxito del asunto, (los tendríamos) una vez hubiéramos dado el golpe en Colón y en Panamá.*[38]

En la obra se desarrollan los siguientes diálogos entre Buneau-Varilla con el secretario de estado y el presidente Roosevelt:

38. Terán Oscar. *Del tratado Herrán-Hay al tratado Hay-Buneau-Varilla*. Op. Cit. p. 255.

VARILLA:
¡Une petite revolution!

ROOSEVELT:
¡Qué raras son las palabras! En su boca, la palabra "revolution" es agradable.

VARILLA:
Sin embargo, esa "Petite revolution" necesita su ayuda, señor presidente… Armas… dinero…

ROOSEVELT:
Llegado el momento, sabremos responder ese pedido de ayuda… En cuanto al dinero, hable con el señor Hay.

(ROOSEVELT SE VUELVE DE ESPALDAS)

VARILLA:
¡Piden seis millones de dólares!... Treinta millones de francos…

HAY:
(PENSANDO) Hmmm… ¡Bien! ¡No importa! Estamos dispuestos a gastar todo el dinero que sea necesario. ¡Cuente con ese dinero![39]

Después de conseguir el aval del gobierno americano, Buneau-Varilla planea con Amador Guerrero los siguientes pasos a seguir para que el golpe no vaya a fallar, comenzando por los económicos. Cuánto se le va a dar a cada soldado y cuánto al coronel Esteban Huertas para que organice la sublevación. En relación con el dinero, los involucrados arman sus triquiñuelas, Amador Guerrero habla una cosa con Buneau Varilla y otra muy distinta con el coronel Huertas. Por la diferencia se puede calcular el tamaño de la mordida. El diálogo de Buneau-Varilla con Amador Guerrero se encuentra, con algunas variaciones en la obra teatral, en el capítulo de la obra de Lemaitre titulado, *Room 1162*.[40]

Por petición del presidente Roosevelt, se fija la fecha del 3 de noviembre para dar el golpe, ya que ese día son las elecciones en los Estados Unidos

39. Hernández, Carlos Nicolás y Pardo, Jorge Manuel. (Selección). *Teatro colombiano contemporáneo*. Op. Cit. *I took Panamá*. p. 141.
40. Lemaitre Roman, Eduardo. *Panamá y su separación de Colombia*. Op. Cit. p. 511.

y la prensa estará ocupada en el tema y no se alebrestará demasiado por lo de Panamá.[41]

Después del golpe, es el propio Buneau-Varilla quien firmará el tratado con el secretario Hay. Las noticias sobre el golpe se suceden con la breve redacción de telegramas urgentes:

AMADOR:
Buneau-Varilla. Urgente… Malas noticias… Más de doscientos soldados colombianos vienen hacia Panamá. Úrgenos envío barco de guerra de los Estados Unidos.

VARILLA:
2 de noviembre. Washington. Señor Amador. Panamá: Barco de guerra Nashville llegará hoy Panamá. Ánimos.

AMADOR:
Noviembre 3, por la mañana. Acabamos de poner preso al general Tobar, enviado por el gobierno colombiano.

VARILLA:
¡Excelente!

AMADOR:
Noviembre 3. Al medio día. Piripipi señor Varilla… Coronel Torres del ejército colombiano ha accedido a no pelear contra las fuerzas norteamericanas y se ha reembarcado, rumbo a Colombia.

VARILLA:
¡Bravo! ¡Bravo!

AMADOR:
Noviembre 3. Por la tarde. Señor Buneau-Varilla, Washington. Considérese usted ministro plenipotenciario de la nueva república. Inicie negociaciones canal.

VARILLA:
¡Bravo! ¡Bravo!

41. Hernández, Carlos Nicolás y Pardo, Jorge Manuel. (Selección). *Teatro colombiano contemporáneo*. Op. Cit. *I took Panamá*. p. 142.

REPORTERO:
3 de noviembre de 1903: ¡Se independizó Panamá! ¡Nace una nueva república! [42]

Toda la segunda parte de la obra, especialmente esta secuencia, ha sido trabajada con los elementos del llamado *Teatro Documento*, usando recursos como telegramas, noticias, informes, actas, correspondencia, etc. Este tipo de teatro documental nació con posterioridad a la Segunda Guerra Mundial, alrededor de los años sesenta en Europa, en obras como *La Indagatoria (Die ermittlung)* de Peter Weiss, de 1965, basada en documentos de los juicios de Fráncfort; o *El Vicario*, de Rolf Hochhuth, sobre el silencio de Pio XII frente a los nazis, publicada en 1963, que generó un agudo debate internacional.

En América Latina cabe mencionar, entre otras muchas, las obras del autor mexicano Vicente Leñero, (1933), *Pueblo rechazado*, de 1968; o *El juicio*, de 1972. En Colombia, aparte de la obra que se están estudiando, también habría que considerar *Huellas de un rebelde*, pieza documento de Fernando González Cajiao.

Una vez producido el golpe en Panamá, sobra decir que los Estados Unidos reconocieron de inmediato a la nueva república. La escena siguiente se desarrolla en forma de entrevista a Buneau-Varilla y a Amador Guerrero, sobre su participación en los hechos. En un salto espacial, el periodista también interroga al presidente Marroquín:

REPORTERO:
Y usted, señor presidente, ¿qué dice de lo de Panamá?

MARROQUÍN:
Mire, joven, estoy muy cansado y le ruego que no me fastidie, a menos que quiera que le haga cerrar su periódico.

REPORTERO:
Este es un reportaje para la historia. ¿No tiene usted remordimientos de conciencia? ¿No se siente culpable por la separación de Panamá?

MARROQUÍN:
¿Bromea usted, joven? Remordimientos de conciencia, ¿por qué? ¡Me han entregado una patria y yo les devuelvo dos! [43]

42. Ibíd. p. 145-146.
43. Ibíd. p. 147.

Esta frase de Marroquín, con un pequeño cambio, se encuentra en las palabras finales del libro de Eduardo Lemaitre sobre la separación de Panamá, en unos párrafos que conviene citar como corolario a la historia:

> *Así terminó la larga, y si se quiere novelesca historia de la voluntaria anexión de Panamá a Colombia y de su posterior separación. Con ella se convirtió en realidad la frase que una leyenda maligna, pero persistente y verosímil, le atribuye a don José Manuel Marroquín, cuando para responder a los reproches que le formulaban, se asegura que dijo: "¿Y qué más quieren los colombianos? Me entregaron una república y les devuelvo dos.*
>
> *Pero así también se desvaneció, y para siempre, aquel sueño con que deliró la mente afiebrada del libertador Simón Bolívar, de una Colombia unida, grande y fuerte, capaz de representar un lúcido papel en el concierto de las naciones del globo, para dejar en su lugar cuatro pequeñas naciones débiles y Panamá la más débil entre todas, enfrentadas a los azares de un nebuloso porvenir.*[44]

En las escenas finales de *I took Panamá* se escuchan las opiniones de transeúntes en una calle de Bogotá, cuando se enteran de la noticia de la separación de Panamá. La gente enfurecida se dirige al palacio presidencial pidiendo una urgente operación militar para someter a los rebeldes y recuperar el istmo. Marroquín ordena el envío de un ejército, es decir, aprueba la marcha de un batallón de voluntarios que a la postre se disgregó y echó marcha atrás en las selvas del Darién. También fue enviado a los Estados Unidos el general Rafael Reyes, pero, el gobierno americano no quiso recibir a la delegación de la que Reyes hacía parte. Así lo expone Eduardo Lemaitre en su biografía de Rafael Reyes:

> *Pero un silencio total rodeó la llegada de los comisionados. La prensa del Distrito Federal hizo un vacío neumático sobre los diplomáticos colombianos. (…) Entonces fue cuando el general Reyes y sus compañeros, corroídos de mortal angustia, sintiendo fija la mirada de todos sus compatriotas sobre la labor que estaban desarrollando y sabiendo que todos sus esfuerzos eran vanos, presentaron ante los Estados Unidos un famoso memorial de agravios que, según testimonio de la prensa europea de la época y aún de la*

44. Lemaitre Roman, Eduardo. *Panamá y su separación de Colombia.* Op. Cit. p. 632.

misma americana, "salvó el honor para Colombia, y sus derechos sobre el territorio panameño.[45]

En su libro sobre Panamá, Lemaitre plantea así la posición de Reyes:

Reyes formó desde el principio, en las filas de los pacifistas y se convirtió en abanderado de las soluciones pacíficas y del reconocimiento de los hechos cumplidos. El creyó siempre que una confrontación con los Estados Unidos era loco empeño que no traería al país sino más humillaciones y más ruina; inclusive pensó, como muchos otros, que por ese camino podían perderse también los departamentos del Cauca, de Antioquia y de Bolívar, donde no faltaba quienes hablaran de separatismo.[46]

Muchos han sido los cambios en América Latina desde los tiempos de la independencia, en un comienzo intentó regirse por el principio del *Uti possidetis juris*, que respetaba los límites que en tiempos coloniales tenían los virreinatos, presidencias y capitanías generales. Este principio se rompió con la creación de Bolivia. Luego, mapas como los de Colombia y Paraguay, entre otros, han sufrido drásticos recortes en conflictos con sus vecinos o por descuidos administrativos. La creación de Uruguay, en la banda oriental del Río de la Plata, tuvo como propósito de servir de talanquera contra las pretensiones del Brasil, que a ritmo de samba fue ocupando tierras con el desplazamiento de colonos hacia muchos territorios del norte y sur de su mapa original.

En la actualidad aún existen litigios fronterizos no resueltos, como los que surgieron durante la llamada *Guerra de la triple alianza*, desarrollada por una coalición entre Brasil, Uruguay y Argentina. El conflicto se inició a fines de 1864 y concluyó en 1870 con la derrota total de Paraguay, que perdió más del 50 % de su territorio. En el siglo XX tuvo lugar la *Guerra del Chaco*, entre Paraguay y Bolivia, que se libró entre los años de 1932 y 1935, y la guerra entre Colombia y Perú, entre 1932 y 1933.

En la actualidad aún subsisten diversos problemas fronterizos y territoriales, entre ellos, la salida al mar por parte de Bolivia o las diferencias entre Colombia y Venezuela por el trazado de límites marítimos, así como las diferencias entre Chile y el Perú, o los viejos conflictos de México por la pérdida de inmensos territorios que hoy hacen parte de los estados del sur de los Estados Unidos.

45. Lemaitre Roman, Eduardo. *Reyes*. Capítulo XXIX: Panamá se separa. Editorial Iqueima. Bogotá. 1952. p. 211

46. Lemaitre Roman, Eduardo. *Panamá y su separación de Colombia*. Op. Cit. p. 613.

En muchos los cambios del mapa de la América Iberoamericana, se observa, directa o indirectamente, la presencia de los Estados Unidos, que ha utilizado con sagacidad el viejo refrán *divide y reinarás*.

Para concluir las consecuencias de la separación, tras un relato del viaje de los voluntarios hacia el istmo por las selvas del Darién, uno de los personajes toma la palabra para comunicar una nueva:

> *¡Abril de 1904! Se ordena disolver el cuerpo expedicionario que se encuentra en el Darién. ¡Posible acuerdo amistoso con los Estados Unidos!* [47]

La esperanza en una posibilidad de acuerdo se cifraba en la misión de la que hacían parte Rafael Reyes, Jorge Holguín, Lucas Caballero y Pedro Nel Ospina, quienes no fueron recibidos por el presidente Roosevelt o el Secretario de Estado, aunque quedó un precedente para futuras reclamaciones. Colombia vino a reconocer a Panamá en el momento en que se iban a inaugurar las obras del canal, en 1914, durante la presidencia de José Vicente Concha, quien había sido uno de los negociadores del tratado.

En las últimas escenas de la obra se hace un recuento documental de las diversas penurias que ha tenido que sufrir Panamá, desde la construcción del canal, en su relación con los Estados Unidos. Se muestra el caso de un movimiento de estudiantes que querían izar la bandera panameña en la zona del canal:

> *HOMBRE 5:*
> *(AL PÚBLICO): Señores espectadores:*
> *Estamos en el día jueves 9 de enero de 1964… Un grupo de 200 estudiantes del Instituto Nacional de Panamá, varones y niñas, entran a la zona del canal para izar la bandera panameña.*
>
> *TODOS:*
> *¡Queremos izar la bandera de nuestra patria!*
>
> *VOZ:*
> *Está bien. Se permite el paso solamente a cinco de ustedes. Los demás esperar al otro lado de la valla.*
>
> *HOMBRE 5:*

47. Hernández, Carlos Nicolás y Pardo, Jorge Manuel. (Selección). *Teatro colombiano contemporáneo*. Op. Cit. *I took Panamá*. p. 151.

Mientras los cinco estudiantes elegidos se dirigen a izar la bandera de Panamá al lado del asta en donde ondea la bandera de los Estados Unidos, una multitud de zoneitas se lanza sobre ellos y les arrebata la bandera y la pisotean.[48]

Muchos episodios análogos ocurrieron en distintas oportunidades, hasta que el general Omar Torrijos tomó una posición para recuperar el territorio y poner al canal bajo la jurisdicción de la república de Panamá, en una actitud que buscaba, a la vez, la recuperación de la dignidad nacional. Así se expresó Torrijos ante el Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas:

Al mundo aquí presente le pedimos que nos apoye moralmente, pues la lucha del débil sólo se gana cuando hay un apoyo moral de la conciencia del mundo, porque ya nuestro pueblo está llegando a un límite de paciencia.

Distinguidos miembros del Consejo de Seguridad; distinguidos invitados: Nuestro pueblo quiere que piensen y mediten y se nos dé una respuesta a estas preguntas: ¿Es justo no respetar a una bandera que jamás ha sido utilizada como estandarte de una agresión? ¿Será moral negarle a un país sus ventajas naturales que les son inherentes, sólo porque nuestro reclamo lo hace una nación débil? ¿En qué diccionario jurídico moderno se consagra el concepto de la perpetuidad como base de negociación? Por último, como un mensaje muy especial que me ha pedido la ciudadanía, queremos decirle a la conciencia mundial, y que esto quede bien claro en la mente de todos, que nunca hemos sido, que no somos ni nunca seremos, un estado asociado, colonia o protectorado, ni queremos agregar una estrella más a la bandera de los Estados Unidos.[49]

Los tratados *Torrijos-Carter* se firmaron el 7 de septiembre de 1977, por medio de los cuales se transfería la soberanía del canal de Panamá de los Estados Unidos a Panamá, de manera progresiva, hasta su plena ejecución al medio día del 31 de diciembre de 1999. Panamá entraba al nuevo milenio con la plena apropiación del canal. A este pacto se agregó un acuerdo de neutralidad, dispuesto en los siguientes términos:

48. Ibíd. p. 154.

49. Discurso del general Torrijos, pronunciado ante las Naciones Unidas, pronunciado el jueves 15 de marzo de 1973. *I took Panamá*. p. 155-156.

> *La república de Panamá declara que la vía acuática de tránsito internacional será permanentemente neutral (Art. 1) y que Panamá declara la neutralidad del canal para que, tanto en tiempo de paz como de guerra, este permanezca seguro y abierto para el tránsito pacífico de las naves de todas las naciones, en términos de entera igualdad.*[50]

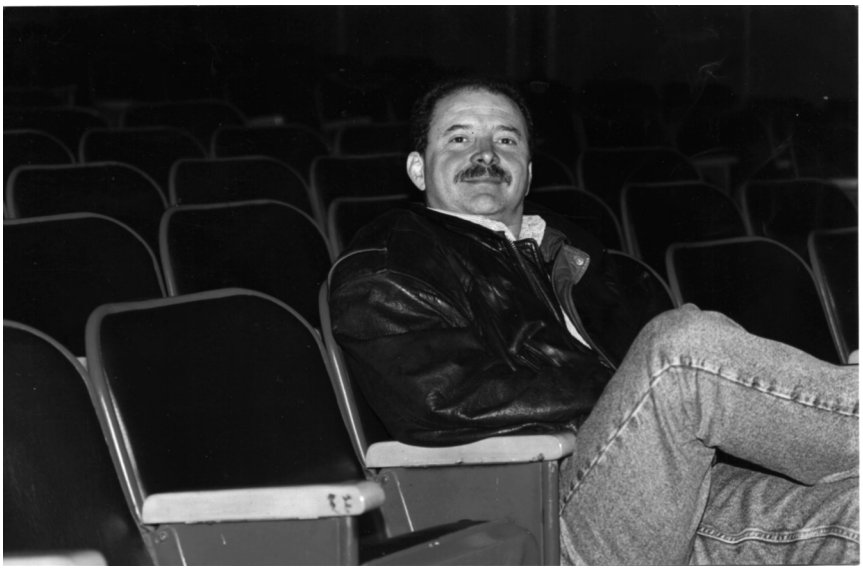
Estos acuerdos tuvieron algunas críticas y enmiendas por parte del congreso de los Estados Unidos, contribuyeron, junto con la situación de la embajada de Estados Unidos en Irán y el tema de los contras en Nicaragua, a que el presidente Carter perdiera la reelección de su mandato. No obstante, fue un logro trascendental en la posibilidad de llegar a acuerdos internacionales por vías pacíficas en conflictos de gravedad, lo cual honra a sus firmantes, así como a la lucha del pueblo panameño por alcanzar una plena soberanía.

* * *

50. Artículo 1° del tratado Torrijos-Carter.

JAIME ARTURO GÓMEZ

≈



Nació en Marinilla, Antioquia, en 1954. Empresario, director teatral y dramaturgo. Realizó estudios de diplomacia y derecho internacional en la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Estudios de teatro en la Escuela Nacional de Arte Dramático, ENAD, así como en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, España y en el Conservatorio Nacional d´Art Dramatique de París.

En 1986 funda el grupo de teatro "Actores de Colombia", toma en arriendo el Teatro Santa Fe, de la calle 57, para las presentaciones de su grupo y otros grupos teatrales. Posteriormente se pasó al teatro San Carlos, que adquirió y remodeló con el nombre de *Teatro la Carrera*, por quedar en plena carrera 13 N° 61-24, en el interior 6. En esta sala ha desarrollado una intensa

– JAIME ARTURO GÓMEZ –
Archivo fotográfico Teatro La Carrera.

actividad para colegios, sindicatos y otras instituciones, logrando hacer tres o cuatro presentaciones por día con la sala llena, en funciones vendidas previamente. Para ello ha armado un repertorio de autores clásicos o modernos, así como de obras colombianas, varias de ellas de su propia autoría.

Inició labores en el Teatro La Carrera con una adaptación de la novela de Mario Vargas Llosa *Pantaleón y las visitadoras*. Más tarde, presentó varias obras de Federico García Lorca, como *La casa de Bernarda Alba*, *Yerma* y *Bodas de sangre*. Otros títulos de su repertorio son: *Tartufo* de Moliere; *Arlequín, servidor de dos patrones* de Carlo Goldoni; *El inspector* de Nikolai Gogol; *La fierecilla domada* de William Shakespeare, o *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca.

Realizó una adaptación de escenas de *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra, que presentó en su Teatro de la Carrera, así como varias obras propias, entre cuyos títulos mencionamos: *Elección y coronación*, *Fresas con crema* o *Aquel 20 de julio de 1810*, al cumplirse el primer bicentenario del grito de la Independencia, en el 2010.

Con análogo criterio conmemorativo y siguiendo su política de formación de público escolar, presentó su obra *El rapto de Panamá*, en el 2003, al cumplirse un siglo de la separación de Panamá.

* * *

EL RAPTO DE PANAMÁ, de Jaime Arturo Gómez.
Teatro La Carrera. 2004.

— JAIME ARTURO GÓMEZ —

≈

EL RAPTO DE PANAMÁ

Como director, Jaime Arturo Gómez llevó a escena hace varios años *I Took Panamá*, creación colectiva del TPB con dramaturgia de Luis Alberto García. Como tesis de grado en Diplomacia y Relaciones Internacionales presentó un trabajo titulado *Panamá y el canal de Panamá a través de los tratados*. Por eso, aunque el tema y algunos de los personajes aparecen en *I took Panamá*, en distintos aspectos, como la discusión en detalle de los tratados, la aparición de personajes con sus nombres reales, el apoyo investigativo y documental de sus intervenciones, la forma de construir personajes históricos, como es el caso del presidente José Manuel Marroquín; presentan notables diferencias frente a la obra anteriormente citada y agrega datos e informaciones que completan y enriquecen la información sobre el tema.

El rapto de Panamá se inicia en un estudio de televisión, en donde se graba el programa *Revivamos Nuestra Historia*. En este caso se trata de un programa periodístico ficticio, donde se presentan informaciones y datos que abren la puerta hacia las escenas dramatizadas. El título del programa utilizado en esta obra corresponde a un famoso programa de series históricas colombianas de la programadora Eduardo Lemaitre T.V., con la producción de Promec T.V. En este espacio, donde se presentaron series como *Bolívar, el hombre de las dificultades*; *Nariño, el precursor*; *San Pedro Claver*; *Los Comuneros*; *Mosquera y Obando*, *El Bogotazo*, una de las primeras series fue, efectivamente, *Panamá y su separación de Colombia*, basada en el libro de Eduardo Lemaitre, con guiones de Carlos José Reyes y dirección de Jorge Alí Triana. Sin embargo, esta referencia no representa los contenidos de la serie, sino tan sólo alude a su título, ya que en la versión televisiva se dramatizó toda la historia, desde la formación de la compañía francesa, su azarosa aventura, hasta su ruina y la separación de Panamá, promovida y apoyada por los Estados Unidos.

En esta primera escena, dos periodistas presentan en un espacio de televisión los antecedentes de la Compañía Francesa del Canal, hasta el momento en que uno de ellos comete un error:

PERIODISTA:
En nuestro primer capítulo les mostraremos la quiebra de la Compañía Francesa del Canal, que inició la excavación de tierras y fracasó en este intento en 1903.

COORDINADOR:
¡Corten!

PERIODISTA 2:
¿Qué pasó?

COORDINADOR:
Dijo 1903 y fue en 1889.[1]

Este corte le da un sesgo de verosimilitud a la escena y deja mal parado al periodista, muestra al coordinador como un hombre conocedor de la historia, aunque lo más probables es que hubiera visto el error en el libreto, Un apunte que tiene su gracia, frente a los descuidos e informaciones erradas que a veces se producen en los medios de comunicación.

Después de presentar a grandes rasgos la quiebra de la compañía francesa, la escena pasa a la Casa Blanca, donde se encuentran reunidos el presidente McKinley y el vicepresidente Roosevelt, supuestamente en la época de la quiebra de la Compañía Francesa en 1889. Si esta es la fecha que se sugiere, subrayada por la aclaración del coordinador, tenemos un error histórico más grave, ya que en 1889 terminó el mandato del presidente Grover Cleveland, (1885-1889), y el 4 de marzo entró a gobernar Benjamín Harrison, (1889-1893). A éste lo sucedió de nuevo Grover Cleveland (1893-1897) y sólo en 1897, a partir del 4 de marzo, asumió la primera magistratura William McKinley, quien no pudo terminar su período, ya que falleció el 14 de septiembre de 1901, a partir de ese momento entró a remplazarlo el vicepresidente Teodoro Roosevelt.

En la escena, los secretarios de McKinley traen noticias sobre la quiebra de la Compañía Francesa; uno de ellos le informa que:

1. Gómez, Jaime Arturo. *El rapto de Panamá*. Talleres Gráficos Colorama. Bogotá. 2003. p. 2.

Hay publicaciones en París donde se dice que han destapado una verdadera olla podrida en la Compañía Francesa del Canal.[2]

Otro secretario se refiere a las publicaciones del periódico *Le Matin* sobre el mismo tema, situaciones que en efecto se presentaron a finales de 1889 y comienzos de 1890, durante el gobierno de Grover Cleveland y no de McKinley.

Un tercero trae la noticia que en Bogotá están en guerra, lo que sí coincide con el gobierno de McKinley, esto que quiere decir que la escena podrá estarse desarrollando en 1900, durante la Guerra de los mil días, una década después de la quiebra de la Compañía Francesa; esta escena se convierte en una especie de crisol en el que se han juntado dos situaciones que tuvieron lugar a diez años de distancia una de la otra.

Uno de los secretarios define la situación del gobierno de Bogotá:

Están en guerra y sólo les preocupa echarse bala. Ese gobierno débil, escasamente puede mirar a lo lejos o desde la alta meseta bogotana, o desde las playas de Cartagena, el aparatoso fracaso del canal panameño.[3]

En medio de esa proliferación de alarmantes noticias, se dan datos nuevos sobre los trabajadores de la zona, que ahora han quedado cesantes:

Una nube de especuladores, gariteros y proxenetas se chupaban a base de la cachimona,[4] *los dados y la ruleta, el oro que llenaba las alforjas de los trabajadores.*[5]

Los secretarios siguen mencionando los problemas, los vicios y las enfermedades que aquejaron a los trabajadores en la época de las primeras excavaciones por parte de la Compañía Francesa, la prostitución, el excesivo consumo de alcohol, el juego de dado o la ruleta y, sobre todo, la terrible fiebre amarilla, que en pocos días acaba con la vida de los infectados, hasta dejar un saldo de más de 1.200 muertos, entre ellos, ingenieros y altos cargos administrativos de la compañía. Parecía como si la naturaleza se hubiera ensañado contra quienes habían atentado contra ella, derrumbando árboles, cambian-

2. Ibíd. p. 6.

3. Ibíd. p. 7.

4. Cachimona en su primera acepción significa: *Tubo de lata con orificios, utilizado para echar los dados.* Tomado del Breve Diccionario de Colombianismos. p. 41.

5. Gómez, Jaime Arturo. *El rapto de Panamá*. Op. Cit. p. 8.

EL RAPTO DE PANAMÁ, de Jaime Arturo Gómez.
Teatro La Carrera. 2007.

do el curso de ríos y quebradas, abriendo zanjas profundas en una tierra que hasta el momento había permanecido en su paz y quietud ancestral.

La escena termina con la idea del gobierno americano de que deben ser ellos quienes terminen las obras y asuman la apertura y el cuidado del canal. Ya lo había señalado la llamada Doctrina Monroe, "América para los americanos", era hora de ponerlo en práctica.

En el set de televisión los periodistas informan sobre cómo terminó la ruina de la compañía del canal y en qué forma los franceses perdieron la gloria de comunicar los dos grandes océanos de la tierra.

En realidad, la Compañía Francesa no tenía un carácter oficial, estaba constituida por los dineros de inversionistas privados y de una enorme cantidad de pequeños accionistas que habían invertido los ahorros de su vida en una empresa que ellos soñaban los iba a sacar de pobres. La ruina del proyecto de Lesseps fue un verdadero desastre para Francia, que ya traía a su espalda una suma de dolorosos infortunios, como la derrota en la batalla del Sedan en la guerra contra los austríacos, que acabó con los sueños imperiales de Napoleón III, o el caso Dreyfus, que a partir de 1894 conmocionó a la sociedad francesa y puso en evidencia el antisemitismo y racismo de varios sectores de poder en la Francia que había proclamado la *libertad, igualdad y seguridad*. El desastre de la quiebra de la compañía dejó en bancarrota a centenares de inversionistas, quienes no tenían ante quién presentar sus reclamos, por lo que, de la suma acordada más tarde con el gobierno americano, pocos lograron recuperar una parte de su inversión, lo cual trajo como consecuencia una ola de suicidios y el empobrecimiento de miles de familias.

En el set de televisión, un periodista da cuenta del asesinato del presidente McKinley, y de la inmediata posesión como presidente de Teodoro Roosevelt, cazador de búfalos.

En la Casa Blanca, el presidente Roosevelt promete, como parte de su programa de gobierno, abrir el canal para comunicar los dos océanos. Aparece el secretario de estado Hay, quien informa a Roosevelt sobre sus contactos con el representante jurídico de la Compañía, quien se ha encargado de adelantar los negocios. Hace entrar al abogado William Nelson Cronwell, para una primera entrevista sobre el tema con el presidente Roosevelt. Este se refiere a la ley *Spooner*, dictada por el congreso, que obliga a adelantar las obras por Nicaragua, si no se logra un acuerdo conveniente para hacerlas por Panamá. Para cerrar la etapa de las negociaciones sólo esperan la llegada del ingeniero francés que representa los intereses de la Compañía Francesa en liquidación, Philip Buneau Varilla.

Aunque conocemos parcialmente a estos personajes, vamos a profundizar en detalles sobre algunos de ellos, esto para comprender no sólo su carácter o intereses personales en el asunto, sobre todo para comprender el papel que jugaron en esta empresa lesiva para Colombia, que dejaría una sombra sobre la arrogancia y abuso de poder del gobierno de los Estados Unidos.

El presidente William McKinley[6] había sido uno de los últimos veteranos de la guerra civil norteamericana, conocida como *la guerra de secesión*, que tuvo lugar entre los años de 1861 y 1865.

En la década de 1880 fue un importante miembro del Partido Republicano. Durante su mandato presidencial, iniciado el 4 de marzo de 1897, tuvo lugar la guerra hispano-estadounidense, con la cual se produjo en 1898 la independencia de Cuba y le dio a los Estados Unidos el control sobre Puerto Rico, Guam y Filipinas. Esto quiere decir que llegaron a su fin las últimas colonias de lo que había sido el imperio español, "en el que nunca se ponía el sol" dando paso a la formación de un nuevo imperio de carácter planetario, los Estados Unidos de América.

El triunfo sobre España y las nuevas conquistas territoriales le dieron a McKinley la reelección en 1901. Su gobierno debería extenderse hasta el mes de marzo de 1905; sin embargo, el 7 de septiembre de 1901, el presidente recibió dos disparos a quemarropa en la Exposición Panamericana de Búfalo, de parte de un anarquista oriundo de Detroit, hijo de inmigrantes polacos, llamado León Czolgosz[7]. El presidente falleció una semana más tarde, el 14 de septiembre, a causa de una septicemia producida por una bala que no se le pudo extraer, el asesino fue juzgado, condenado a muerte y ejecutado el 29 de octubre de 1901.

Roosevelt subió entonces al poder y conservó al mismo secretario de estado de su antecesor, John Milton Hay[8]. Hay también participó en la Guerra de secesión, escribió una biografía del presidente Abraham Lincoln y realizó una publicación de sus obras completas. Escribió, además, libros de poesía. En su carrera diplomática fue embajador en España y el Reino Unido, curiosamente los dos países con los que los Estados Unidos combatió, el primero para obtener la independencia y el segundo, para poner fin a las últimas colonias de España en América.

En 1898, Hay entró a trabajar como secretario de estado del presidente McKinley, luego con Teodoro Roosevelt, hasta su muerte en 1905. A lo largo de su carrera política, negoció más de 50 tratados.[9]

6. William McKinley, Niles, Ohio, 29 de enero de 1843 † Nueva York, 14 de septiembre de 1901.
7. León Czolgosz, Detroit, 1873-Auburn, 1901.
8. John Milton Hay, Salem, 8 de octubre de 1838-Newbury, New Hampshire, 1° de julio de 1905.
9. John Milton Hay. Es.wikipedia.org

Del presidente Teodoro Roosevelt[10] tenemos una amplia información en *I took Panamá*, a la que habría que agregar que fue el vigésimo sexto presidente de los Estados Unidos. En 1881 fue elegido para la Asamblea del estado de Nueva York como su miembro más joven. Tras unos años en los que trabajó en su rancho de ganado, regresó a Nueva York, donde desarrolló una intensa actividad contra la corrupción al interior de la policía. La guerra con España estalló cuando Roosevelt estaba dirigiendo el departamento de la Armada, cargo al que renunció de inmediato para liderar en Cuba un pequeño regimiento conocido como *Rough Riders*. Tras la guerra, regresó a Nueva York, donde fue nombrado gobernador en una reñida elección. A los dos años, fue elegido vicepresidente de los Estados Unidos. Los detalles de su ascenso al poder y sus ejecutorias en relación con el canal hacen parte de la temática de las dos obras teatrales estudiadas.

En la continuación de la obra teatral, un periodista presenta la llegada a la Casa Blanca de Philip Buneau-Varilla con su esposa. El presidente Roosevelt los está esperando, junto con el secretario Hay y el abogado William Nelson Cronwell. Todo un protocolo como para un jefe de estado. Después de los saludos y galanterías del presidente americano con la esposa del francés, Roosevelt entra en materia y pregunta cuánto valen los derechos de la Compañía del Canal. Cuando Buneau-Varilla responde que cien millones de dólares, en un desplante muy suyo, Roosevelt sale corriendo mientras grita que negociará con Nicaragua. El secretario Hay detiene al presidente, planteando la fórmula que se impondrá de hecho, porque la compañía en quiebra no tiene otra alternativa:

> *HAY:*
> *Despacio, señor presidente. Sólo les daremos lo autorizado por la ley Spooner.*[11]

Después de un forcejeo durante el cual Roosevelt sale de escena, como dando por terminada la reunión, la familia Buneau-Varilla intenta subir el precio de la oferta, pero Hay dice la última palabra:

> *HAY:*
> *Él no admite que nadie se meta en los negocios. Está furioso. No les daremos más de los cuarenta millones de dólares.*[12]

10. Theodor Roosevelt, New York, 27 de octubre de 1858 † Oyster Bay, 6 de enero de 1819.
11. Gómez, Jaime Arturo. *El rapto de Panamá*. Op. Cit. Escena 4. p. 16.
12. Ibíd. Escena 4. p. 17.

Roosevelt regresa y aclara que antes de concluir el negocio, es necesario hacer un arreglo con Colombia.

En la escena siguiente se retorna al set de televisión, en el que el segundo periodista presenta al presidente Marroquín, después de explicar la forma como se produjo el golpe contra el presidente Sanclemente, así lo describe:

> *PERIODISTA:*
> *Pertenecía a la más rancia aristocracia criolla de Santafé. Hombre de gran pasividad, quien estuvo toda su vida dedicado a las letras, a la ortografía, a la labor pedagógica y a las faenas agrícolas en su hacienda Yerbabuena, mundo de donde no debió salir nunca.*
>
> *Caballero pulido y cortés, rezandero, caritativo y honorable a carta cabal. A este hombre le tocó dirigir la negociación de un tratado con los Estados Unidos y presidir el gobierno colombiano entre 1900 y 1904.*[13]

La escena que se desarrolla en el palacio presidencial entre el presidente Marroquín y su esposa Matilde, dibuja un prototipo de una familia santafereña tradicional, con detalles pintorescos y costumbristas como el chocolate santafereño. A la presentación que el periodista ha hecho del presidente Marroquín, se le agregan la lectura de un trozo de su poema *La perrilla* y el tradicional rezo del Rosario en horas de la tarde.

En medio de esa bucólica tranquilidad hogareña, aparece Lorenzo, el hijo de la pareja, entrometido en los vericuetos de la política; es el informante de su padre en esas oscuras aguas y no deja de meter su mano, cada vez que puede, en los asuntos que le interesan. Ahora trae noticias inquietantes, que ponen en situación precaria la tranquilidad conventual que antes reinaba:

> *LORENZO MARROQUÍN:*
> *Me acaban de comentar, papá, que el periódico New York Herald ha publicado un artículo enérgico sobre el poco interés del gobierno colombiano sobre la negociación de un tratado para la construcción del canal.*
>
> *JOSÉ MANUEL MARROQUÍN:*
> *¡Eso es mentira, Lorenzo, eso es mentira! Yo ya le he dado suficientes instrucciones al embajador Carlos Martínez para que negocie el tratado en beneficio nuestro. (…)*

13. Ibíd. Escena 5. p. 20.

¿Será cierto lo que dicen, Lorenzo?

LORENZO MARROQUÍN:
Y mucho peor, papá; Martínez Silva no conviene para el país. Todo lo objeta y lo intelectualiza.

JOSÉ MANUEL MARROQUÍN:
Entonces cambiémoslo inmediatamente. Podemos nombrar a… a… a… José Vicente Concha.[14]

Carlos Martínez Silva, liberal de la corriente histórica, nació en San Gil, actual departamento de Santander, el 6 de octubre de 1847. Estudió en el colegio de los jesuitas y más tarde en el Liceo de la Infancia, en Bogotá, dirigido en esa época por el poeta Ricardo Carrasquilla. Al terminar el bachillerato, estudió derecho en la Universidad Nacional. En 1874, redactó el periódico "El Tradicionalista", en remplazo de Miguel Antonio Caro. Hizo parte de la Cámara de Representantes. Enseñó economía política en el colegio de José Vicente Concha (quien lo remplazaría más tarde como negociador del tratado del canal de Panamá). En el año de 1878 comenzó a publicar la notable revista *El Repertorio Colombiano*, de circulación mensual.

Hacia fines de siglo, durante unos meses, entre 1893 y 1894 el doctor Martínez Silva representó a Colombia en la Exposición Universal de Chicago. En 1896 hizo reaparecer *El Repertorio Colombiano* y lo mantuvo hasta comienzos de la guerra en 1899. Como cabeza del Conservatismo Histórico, hizo parte del movimiento del 31 de julio que derrocó al presidente Sanclemente.[15]

En su delegación como embajador para discutir el tratado entre Colombia y los Estados Unidos para la terminación de las obras del canal de Panamá, Carlos Martínez Silva señaló algunas premisas, fijando la posición de Colombia para llegar a un acuerdo con el gobierno americano:

1°. Se concedería a los franceses permiso para traspasar la concesión, pero siempre que precediera un arreglo entre Colombia y los Estados Unidos.

14. Ibíd. p. 22 - 23.

15. Datos tomados del *Diccionario biográfico y bibliográfico de Colombia*, de Joaquín Ospina. Tomo II. Editora Águila Colombia, S. A. Bogotá. 1937. p. 665 - 667.

2°. Este arreglo se haría con la condición de que los Estados Unidos garantizarían la soberanía de Colombia sobre todo el istmo panameño y la neutralidad del canal que por él se construyera.

3° Colombia disfrutaría, en común con los Estados Unidos, del derecho a cerrar el canal a los buques de guerra de las naciones que estuvieran en lucha con ella.

4° Colombia conservaría el derecho a percibir un 5% de los productos brutos del canal.

5° Los Estados Unidos le harían de inmediato a Colombia, con base en los futuros proventos del canal, un empréstito de veinte millones para ser invertido, por mitades, en la conversión del papel moneda y los ferrocarriles.16

Apenas se conocieron en Colombia los términos del Memorándum, el general Albán, en su condición de gobernador de Panamá, afirmó que: "A Colombia le era indiferente que el canal se hiciera por Nicaragua y que el ministro Martínez Silva no tenía autorización para otorgar concesiones especiales".[17]

Cuando en Colombia se empezó a decir que eran los franceses quienes debían terminar el canal, ignorando la quiebra de la Compañía Francesa, Martínez Silva le escribió a Marroquín:

Siendo así, me parece que mi misión aquí está virtualmente terminada.[18]

Sin mayores preámbulos vino el nombramiento del doctor José Vicente Concha, como un nuevo intento frente a la monolítica posición de los Estados Unidos. Al respecto de Marroquín y sus embajadores, comenta con ironía Oscar Terán:

Así era Marroquín: el capitán Araña, que embarcaba a la gente y se quedaba en la playa.[19]

16. Lemaitre Roman, Eduardo. *Panamá y su separación de Colombia*. Op. Cit. p. 344-345.
17. Ibíd. p. 345.
18. Ibíd. p. 247.
19. Teran, Oscar. *Tratado Herrán-Hay y Tratado Buneau-Varilla*. Op. Cit. p. 61.

EL RAPTO DE PANAMÁ, de Jaime Arturo Gómez.
Teatro La Carrera. 2005.

José Vicente Concha nació en Bogotá, el 21 de abril de 1867. Cursó derecho y ciencias políticas en la Universidad Nacional. En el ejercicio de su actividad profesional, ocupó varios cargos en el poder judicial; entre ellos, fue procurador general de la nación. También trabajó como secretario de la presidencia de la república, durante la administración de Miguel Antonio Caro.[20]

El presidente Marroquín lo nombró para suceder a Martínez Silva en la negociación del tratado del canal de Panamá. Según una carta citada por Eduardo Lemaitre en su obra, dirigida por el doctor Martínez Silva al general Rafael Reyes, enviada desde Washington el 30 de marzo de 2002. El doctor Martínez se refería al nombramiento de José Vicente Concha en su remplazo, en los siguientes términos:

> *El cambio ha sido una simple remoción, que el señor Marroquín me explica en una carta particular, diciéndome que no podía colocar al doctor Concha en el ministerio, y que como estaba enfermo, necesitaba enviarlo a esta legación. Eso es todo. Los comentarios están de más.*[21]

A renglón seguido, Eduardo Lemaitre aclara, con un tono irónico y sin ocultar su enojo, la razón del nombramiento de Concha:

> *Los verdaderos motivos que el gobierno de Colombia tenía para cambiar su delegado en Washington eran más de fondo. Era que Martínez Silva se había convertido en un estorbo para la camarilla que dominaba entre las brumas bogotanas.*[22]

Esta opinión confirma la forma como Jaime Arturo Gómez presenta la escena del cambio de negociadores.

Antes de ese cambio de negociador, el abogado Cronwell y Buneau-Varilla presionan a Martínez Silva para que firme el tratado y él no lo hace, estaba esperando instrucciones de Bogotá, cuando aún no ha sido informado de su remplazo. Estos dos personajes aparecen como los principales instigadores de la intriga teatral, tanto en *I took Panamá*, como en *El secuestro de Panamá*. A medida que la obra avanza, parecen ir perdiendo la paciencia, las dificultades para imponer las condiciones del gobierno americano se presentan como una amenaza para que Panamá sea la opción de la vía del canal,

20. Ospina, Joaquín. *Diccionario biográfico*. Op. Cit. Tomo I. p. 568.
21. Lemaitre Roman, Eduardo. *Panamá y su separación de Colombia*. Op. Cit. p. 372.
22. Ibíd. p. 372.

y por lo tanto, una amenaza para sus intereses personales, están dispuestos o mover los hilos secretos de la trama, en menoscabo de la soberanía de Colombia.

Como con Martínez Silva no logran nada, tienen el temor de que el gobierno americano cambie la ruta y tome la medida de hacer el canal por Nicaragua, como lo planteó el congreso americano. En ese momento viene el cambio de embajador, entra en escena José Vicente Concha, quien presenta ante el presidente Roosevelt y el secretario Hay, ellos lo reciben con gran alivio y esperanza de lograr concluir la negociación. Hay les presenta a Cronwell y Buneau-Varilla, quienes lo reciben con toda clase de zalamerías.

En todo este juego de parlamentarios que van y vienen se ve con claridad las debilidades y vacilaciones del gobierno de Colombia, también la decorosa actitud del ejecutivo y el congreso colombiano para no firmar un documento en condiciones onerosas para la dignidad y la soberanía nacional.

Lo primero que Concha plantea hace referencia a las diferencias que se presentan en varios puntos entre las condiciones que su gobierno le ha dado como marco para negociar y las exigencias del gobierno de los Estados Unidos.

Consigue avanzar en algunos puntos, pero cuando llega a la exigencia de ceder una zona del territorio a perpetuidad, como lo exige la ley Spooner, la decisión vuelve a quedar en tablas. El juego de avance y retroceso comienza a convertirse en un círculo vicioso, que llega a exasperar, tanto al asesor y al representante de la Compañía del canal, como al gobierno americano.

En este punto, aparece de nuevo la relación del asunto del canal de Panamá, con la Guerra de los mil días:

> *SET DE TELEVISIÓN.*
> *Periodista 1:*
> *En ese momento de la negociación, el doctor José Vicente Concha se enteró por la prensa del desembarco norteamericano de un grupo de marines en el istmo de Panamá, a petición del propio presidente Marroquín.*
>
> *PERIODISTA 2:*
> *Al presidente Marroquín se le cayeron los calzones cuando se enteró del segundo triunfo del general Benjamín Herrera, su opositor, en Aguadulce, y veía ya todo el istmo ocupado por las fuerzas de la revolución.*[23]

23. Gómez, Jaime Arturo. *El rapto de Panamá*. Op. Cit. Escena 7. p. 30.

Las razones de la lucha de Benjamín Herrera y los liberales contra el gobierno de Marroquín, las planteó el general Herrera en un discurso dirigido a los panameños, del cual tomamos sus primeras líneas:

> *Sepultados ya, en el mar sin fondo de los tiempos, los años de 1899, 1900, 1901, llevan como sudario de sangre el sacrificio del liberalismo colombiano por conseguir en la que debe ser su patria común, su propia redención y aún la de aquellos que, sin voluntad y sin conciencia, hacen armas contra sus mismos libertadores, o sea, la redención de ese pueblo que, despojado de sus bienes por un inicuo sistema fiscal y de peculados, es robado en su propia persona, en la odiosa y bárbara forma del reclutamiento.*[24]

En estas palabras encontramos dos aspectos de los conflictos colombianos que tratamos en el primer tomo de esta obra: el sentimiento de libertad e independencia, frente al despotismo o el exceso de autoridad, y el lastre del reclutamiento forzoso, que sólo terminó, o por lo menos adquirió una forma institucional más reglamentada, con la creación de la Escuela Militar, según decreto 434 del general Rafael Reyes, firmado el 1° de junio de 1907, y que tuvo como primera sede el antiguo convento de San Agustín, en la calle 7ª de Bogotá. Además de la reglamentación de la profesión militar, que contó con la ayuda de un grupo de oficiales chilenos, Reyes llevó a cabo algunas reformas a la Constitución de 1886 que le ocasionaron disgustos y críticas de los partidarios incondicionales de Núñez y Caro, también desarrolló varios programas y emitió decretos para corregir políticas y malos manejos que habían sido causales para el estallido de las guerras civiles de finales del siglo XIX.

La Guerra de los mil días no concluyó con el triunfo del gobierno y la derrota de los rebeldes liberales, sino con negociaciones y acuerdos que bajaron la intensidad a la lucha entre los partidos, permitiendo la apertura a una época de relativa paz durante el período conocido como *la hegemonía conservadora*, varios de esos gobiernos realizaron reformas y tuvieron iniciativas favorables al entendimiento y reconciliación de los antiguos rivales.

Las palabras finales del general Herrera aquel primero de enero de 1902, dan cuenta de su anhelo de paz y del espíritu que vino a imponerse en las filas de los combatientes para dar fin a la guerra:

24. Fragmento del discurso del general Benjamín Herrera a los panameños, citado por el coronel Gentil Almario Vieda, en su biografía de *Benjamín Herrera*. Colección de oro del militar colombiano. Vol. XVIII. Imprenta y publicaciones de las fuerzas militares. Bogotá. 1985. p. 286.

> *Que el año de 1902, por la implantación de instituciones que sean reflejo del querer de todos los nacionales, haga de todos los colombianos un solo cuerpo social, desgarrado hoy, en corazón y en entrañas, por odios inveterados y por injusticias palpitantes.*[25]

Eran buenos deseos, aunque aún faltaban algunos pasos, como ceder de parte y parte en las posiciones extremas, para llegar a la firma de los acuerdos de paz; poner fin a la guerra e iniciar un nuevo capítulo de una historia hasta el momento tan salpicada de sangre. Por otra parte, la situación especial que se vivía en Panamá en esos momentos por la presión que existía en torno al tratado sobre el canal, tenía en ascuas al gobierno colombiano, que no se atrevía a dar un paso en un sentido o en otro.

En la escena teatral se incluyen las palabras de Concha como una explicación de su negativa para firmar el tratado, que amplían el texto citado en I took Panamá:

> *… Además, los dedos se me paralizarían al pensar no más en poner mi firma al pie de estipulaciones de esa índole. Se señalaría a mis hijos diciéndoles: esos son los hijos del que firmó la desmembración del territorio colombiano. Renuncio.*[26]

Con la llegada de Tomás Herrán se repite el juego de asesores y autoridades americanas. Parece un cuento de nunca acabar, cada vez se hace mayor la exasperación de los negociadores del gobierno americano y los asesores de la compañía del canal.

En un comienzo todo son elogios para el nuevo delegado, que parece traer plenos poderes para la negociación y el visto bueno del presidente Marroquín para llegar a algún tipo de acuerdo. En efecto, Herrán logró suscribir un tratado con el secretario de estado, el tratado *Herrán-Hay*, que fue suscrito en Washington el 23 de enero de 1903, "convirtiéndose en la piedra de escándalo entre políticos y gobierno colombiano."[27]

Lorenzo Marroquín es quien lleva de nuevo la voz de alarma a su padre, ocupado en corregir el texto de su última novela y despreocupado, según el texto teatral, por el tema del canal. Lorenzo trae la noticia de las maniobras de Miguel Antonio Caro en el congreso para impedir la firma del tratado, poniendo como punta de lanza a un congresista panameño, Juan Bautista Pérez y Soto.

25. Ibíd. p. 289.
26. Gómez, Jaime Arturo. *El rapto de Panamá*. Op. Cit. p. 31.
27. Ibíd. p. 34.

Entra un nuevo personaje en escena, el senador panameño Pedro Sicard Briceño, quien advierte a Marroquín sobre su desconfianza hacia en batallón Colombia en el istmo, así como del peligro que se pueda crear un movimiento separatista, ya que los panameños se sienten olvidados por el gobierno de Bogotá. Marroquín no cree que algo así vaya a suceder, y confía en la lealtad de Esteban Huertas, quien en esa época apenas era Coronel.

En ese momento entra al despacho presidencial el senador Pérez y Soto, quien ataca en forma decidida la cláusula del tratado *Herrán-Hay* que entrega a perpetuidad la zona del canal. La discusión sobre el tema se torna insostenible. Pérez y Soto se muestra inflexible en sus principios. Marroquín, ya sin argumentos, termina por dar fin a la reunión, mientras Pérez y Soto lanza un reto a su hijo Lorenzo:

> *PÉREZ Y SOTO:*
> *(DIRIGIÉNDOSE A LORENZO): Ya nos veremos en el senado, "hijo del ejecutivo.*[28]

También en esta obra se desarrolla la memorable sesión del congreso en la cual se fue al traste el tratado *Herrán-Hay.* A diferencia de *I took Panamá*, los personajes aparecen con sus propios nombres en medio del debate, el diálogo se desarrolla de un modo distinto a la obra anterior, quizá más ajustado a los documentos y fuentes de esa sesión.

Los congresistas van entrando a sus curules al ritmo de música de banda. Sicard Briceño hace una anotación que da un toque de humor costumbrista sobre el clima de Bogotá, que conserva plena vigencia:

> *SICARD BRICEÑO:*
> *Algunos de los que desafiamos las violencias del tiempo en estas frías mañanas bogotanas para acudir a esta cita histórica, ya empezamos a resfriar.*
>
> *MIGUEL ANTONIO CARO:*
> *¿Qué puede significar para nosotros un leve resfriado, cuando Colombia está a punto de sufrir, por este nefando tratado, una apoplejía que la dejará para siempre inválida como nación?* [29]

El ministro de Relaciones Exteriores, Luís Carlos Rico, entra de lleno en el meollo del debate, para dar cuenta de que el tratado en cuestión ya

28. Ibíd. p. 38.
29. Ibíd. p. 40.

fue firmado por el representante del gobierno colombiano y el secretario de estado americano, además, ya fue ratificado por el Congreso de los Estados Unidos.

El ministro sostiene que el tratado es favorable a Colombia, que ahora podrá contar con un canal interoceánico, mientras Miguel Antonio Caro y Juan Bautista Pérez y Soto arremeten contra varias de las cláusulas que según ellos, atentan contra la soberanía nacional. La discusión adquiere un tono desafiante por parte de los críticos del tratado, que poco a poco van desmoronando, uno a uno, los términos de su redacción y los argumentos de sus defensores. Pérez y Soto, indignado, más allá de su razonamiento sobre la inconstitucionalidad del tratado, arremete con términos virulentos contra las maniobras del gobierno americano.

Antes de votar por la anulación definitiva del tratado, Sicard Briceño propone que se negocien con el gobierno americano algunas reformas al texto del acuerdo.[30]

En Washington, Hay informa al presidente que el tratado está a punto de sucumbir en el congreso colombiano y que el presidente Marroquín no ha hecho nada para defenderlo. Los diálogos en la Casa Blanca tampoco se presentan en términos amables para con los colombianos:

> *ROOSEVELT:*
> *¿Qué diablos quiere decir Colombia al firmar un tratado para luego repudiarlo, haciéndonos perder nuestro precioso tiempo?*
>
> *JOHN HAY:*
> *Pues mandemos para el carajo a esos colombianitos y negociemos con Nicaragua, señor Presidente.*
>
> *ROOSEVELT:*
> *Eso no lo digas ni en broma, John. El canal se abrirá por Panamá o nada.*
>
> *JOHN HAY:*
> *¡Cuán frustrante resulta tratar con gente tan impredecible y sinvergüenza! No hay que dejarlos que se salgan con la suya, señor presidente.*[31]

30. Ibíd. p. 44.
31. Ibíd. p. 44-45.

En el senado colombiano, la discusión adquiere un tinte político local, cuando Pérez y Soto dice que existe una coincidencia con algunos dirigentes liberales que están de acuerdo con la desaprobación del tratado.

SICARD BRICEÑO:
¿Por qué de pronto ese apego a los liberales, señor Pérez y Soto? ¿Acaso se olvida que fue el partido conservador el que lo eligió para el senado, y que es el partido conservador el que gobierna a Colombia?

PÉREZ Y SOTO:
A la hora de pensar en la patria no hay conservadores ni liberales, sino simplemente patriotas y traidores. El traidor de Colombia será todo aquel que se empeñe en aprobar este engendro.[32]

La respuesta de los Estados Unidos a las demoras y vacilaciones del congreso colombiano, tiene el carácter de una amenaza muy grave y son tomadas como una declaración de guerra. La frase de Miguel Antonio Caro anticipa el desenlace del conflicto:

MIGUEL ANTONIO CARO:
Es preferible perder a Panamá, antes que someterse al castigo y a los latigazos del imperialismo norteamericano.[33]

En un diálogo íntimo con su esposa, José Manuel Marroquín ve la mano de Miguel Antonio Caro en el rechazo del tratado:

JOSÉ MANUEL MARROQUÍN:
A veces pienso que todo este asunto del canal se nos está escapando de las manos. En el senado debe estar en este momento Miguel Antonio Caro disparando contra mi gobierno sus dardos preñados de odio, porque nunca me perdonó no tener alma de oveja, como el pobre Manuel Antonio Sanclemente, que en paz descanse, a quien instaló en la presidencia para que obedeciera su santa e infalible voluntad.[34]

En efecto, el presidente Manuel Antonio Sanclemente falleció en Villeta el 19 de marzo de 1902, a los 88 años de edad, sin haber alcanzado a ver

32. Ibíd. p. 47.
33. Ídem.
34. Ibíd. p. 47-48.

el desenlace de esta historia turbulenta, tanto en lo que se refiere a la Guerra de los mil días como a la pérdida de Panamá.

Cerrada la discusión en el congreso, el tratado *Herrán-Hay* fue negado por una mayoría absoluta de votos, a partir de allí, se armó la de Troya. La escena cobra ritmo al contraponer entrevistas con el presidente y el secretario de estado americano, lo que da a la acción un sentido de actualidad. Las opiniones de Roosevelt son astutas y engañosas. Aparenta una equidad y un respeto a las buenas relaciones internacionales, que estaba muy lejos de asumir en la realidad:

> *PERIODISTA:*
> *¿Qué opina, señor presidente, sobre esta negación? ¿Qué comentario le merece?*
>
> *ROOSEVELT:*
> *Yo ya lo presentía, pero la verdad es que no me preocupa, podremos construir el canal por otro sitio.*
>
> *PERIODISTA:*
> *Pero hay rumores en Colombia de que los Estados Unidos podrían tomar determinaciones drásticas.*
>
> *ROOSEVELT:*
> *Son puras especulaciones. Un gobierno como el de los Estados Unidos nunca se va a entrometer en los asuntos internos de otro. Somos respetuosos con los países hermanos.*[35]

Otra cosa muy diferente tiene lugar en una reunión en la Casa Blanca, con el secretario de estado John Hay:

> *ROOSEVELT:*
> *(FURIOSO): Dé instrucciones al jefe del Estado Mayor del Ejército para que prepare una invasión a Panamá. Yo personalmente escogeré las tácticas. Utilizaremos el ferrocarril y las excavadoras a vapor que dejaron los franceses, para movilizar el ejército estadounidense. ¡Esta será una guerra corta y poco costosa!* [36]

35. Ibíd. p. 51.
36. Ibíd. p. 52.

¿Qué hubiera sucedido si esa guerra, corta y poco costosa, hubiera tenido lugar? A lo mejor, el curso de la historia habría sido diferente, la intervención americana se habría visto de frente, sin disfraces de ninguna clase, y puede que no hubiera existido la separación. Lo cierto es que Roosevelt tenía una posición frente a la prensa, y otra muy diferente la que planeaba al interior de su despacho en la Casa Blanca.

La situación cambió y no fue necesaria una guerra para obtener resultados aún más provechosos para los Estados Unidos, como la que se le ofreció después del encuentro en el hotel Waldorf Astoria de Nueva York entre Philip Buneau-Varilla, con quien sería el primer presidente tras la separación, Manuel Amador Guerrero. Esta escena, a grandes rasgos, es igual a la que se incluyó en *I took Panamá*, ya que ambas se basan en la misma fuente sin necesidad de inventar nada distinto.

Buneau-Varilla regresa a la Casa Blanca, en compañía del abogado Cronwell y del secretario de estado John Hay, llegan a un rápido acuerdo con el presidente Roosevelt para que apoye con recursos el levantamiento. Por su parte Roosevelt da su visto bueno, haciendo una advertencia para no verse comprometido:

ROOSEVELT:
¡Eso me llama la atención! Encárguese usted, señor Varilla de coordinar todo. Pero que mi nombre y el del gobierno norteamericano no aparezcan por ninguna parte.

VARILLA:
Así se hará, señor presidente.

ROOSEVELT:
Ningún país de pacotilla va a impedir que el mundo se beneficie de esta vía acuática. Si los panameños tienen éxito en su independencia… ¡Aleluya!... Celebraremos un tratado con ellos y los apoyaremos con todos los recursos que sean necesarios.[37]

Así ocurrió finalmente. Buneau-Varilla arregló los últimos detalles con Amador Guerrero y se acordó la fecha del 3 de noviembre para dar al golpe. Amador Guerrero regresó de inmediato a Panamá, entregó los primeros recursos financieros para sellar la participación de los comprometidos en la empresa. Los sucesos se presentan en la obra en la forma de un noticiero de actualidades:

37. Ibíd. p. 54.

PERIODISTA 2.
En la mañana del 3 de noviembre de 1903 llegó a Colón el buque de guerra colombiano Cartagena, con el batallón Tiradores, de 500 hombres, comandados por los generales Juan Tobar y Ramón Amaya, con el ánimo de reforzar el ejército colombiano localizado en Panamá bajo el mando del coronel Esteban Huertas.

PERIODISTA 1:
En esa misma mañana llega a Colón el Nashville, con la orden de Roosevelt de no permitir desembarco de tropas colombianas.[38]

Los generales colombianos son arrestados y enviados de inmediato a Colombia. Los acontecimientos se desarrollan a una velocidad tal, que el gobierno colombiano no tiene tiempo ni forma de reaccionar. En horas de la tarde se da el golpe y en la noche, la separación de Panamá es un hecho cumplido. Por todos los medios se quiere dar a entender que se trató de un legítimo movimiento interno del pueblo de Panamá.

Al día siguiente, Lorenzo Marroquín le da la noticia a su padre:

LORENZO MARROQUÍN:
Papá: se nos independizó Panamá.

JOSÉ MANUEL MARROQUÍN:
¿Qué dices?

LORENZO MARROQUÍN:
Mira el telegrama que envió de Quito el embajador Isaza: "Urgentísimo. Quito, 4 de noviembre. Señor Ministro de Relaciones Exteriores. Comunican de Panamá que ayer, 3 de noviembre, efectuóse allí movimiento separatista proclamando independencia del istmo.

JOSÉ MANUEL MARROQUÍN:
¿Y por qué un telegrama de Quito?

LORENZO MARROQUÍN:
El cable submarino entre Buenaventura y Panamá sigue dañado. Me temo que Isaza no enviaría una noticia de estas sin cerciorarse de su veracidad.

38. Ibíd. p. 56.

JOSÉ MANUEL MARROQUÍN:
Rápido, no hay tiempo que perder, solicitaremos ayuda inmediata a los Estados Unidos, que están obligados por el tratado de 1846 a defender la soberanía colombiana. Yo puedo proclamar la ley marcial y aprobar por decreto el tratado, o convocar un nuevo congreso para hacerlo ratificar sin demoras.[39]

Vanas ilusiones y falta de malicia política. Todos los esfuerzos que Colombia hizo en un comienzo para recuperar la soberanía del istmo resultaron infructuosos. El gobierno americano no iba a echarse para atrás en el momento en que tenía al toro cogido por los cuernos.

El periodista de la obra da cuenta de lo que sucedió después:

PERIODISTA:
Los 28 artículos del tratado Herrán-Hay eran los 26 artículos del tratado Hay-Buneau-Varilla que se acababa de firmar, con el agravante de que cada uno de ellos fue reformado cínicamente a favor de los Estados Unidos y en contra total de los intereses el recién nacido país. A partir de 1903 empezó la discordia y el inconformismo del pueblo panameño.[40]

Lo demás es conocido, las protestas, los esfuerzos de los estudiantes para izar su bandera en la zona del canal, hasta llegar a la lucha del general Omar Torrijos por el acuerdo con el gobierno del presidente Jimmy Carter para que los Estados Unidos entregara, a finales del siglo XX, el canal al pueblo panameño, como una rectificación histórica a su raponazo imperialista. El 31 de diciembre de 1999 se realizó el acto de la firma y entrega de la nota diplomática de traspaso del canal a la presidenta Mireya Moscoso.

La obra cierra con un fragmento del emotivo discurso de la señora Moscoso:

MIREYA MOSCOSO:
Qué orgullo sentimos hoy cuando finalmente se ha arriado la bandera extranjera para que se cumpla el anhelo de tantas generaciones de tener un solo territorio, una sola bandera. Cuántas afrentas debimos sufrir, cuántos mártires debimos ofrecer, para que finalmente lográramos este reconocimiento que nos permite entrar al siglo XXI plenamente soberanos, sin presencia extranjera en nuestro territorio

39. Ibíd. p. 58.
40. Ibíd. p. 61.

y como dueños absolutos de uno de los más importantes medios de comunicación y comercio del mundo: el canal de Panamá.[41]

* * *

41. Ibíd. Escena final. p. 64.

The San Francisco Call.

VOLUME XCI.—NO 52. SAN FRANCISCO, TUESDAY, JANUARY 21, 1902. PRICE FIVE CENTS.

COLOMBIAN REBELS MAKE SEA ATTACK ON PANAMA AND GENERAL ALBAN, MILITARY GOVERNOR, IS KILLED

POLICEMAN FATALLY SHOT BY FOOTPADS

Desperate Pistol Battle Between Robbers and Officers.

Three Crooks Surprised at Work in the Mission and One Is Wounded.

Patrolman E. C. Robinson Dying at the Railroad Hospital With Three Bullets in His Body.

In an encounter with three highwaymen who were endeavoring to rob a citizen in front of the bicycle and hardware store of W. J. Kenney, 3H Valencia street at 2:15 o'clock this morning, Police Officer E. C. Robinson was shot three times in the abdomen and probably fatally wounded. Officer Taylor, who was to his assistance, succeeded in wounding one of the trio.

About a dozen shots were exchanged. As soon as the officers in the vicinity heard the shooting they rushed to the scene. Officer Tim Connell went to the wounded officer's assistance, and when the ambulance arrived he ordered that Robinson should be sent to the Railroad Hospital at Fourteenth and Mission streets.

It is said by some who were in the vicinity that when the robbers were discovered committing their crime by Officer Robinson, one of them fired a shot at him and the officer returned the fire. Officer Taylor came up on the run and intercepted one of the men as he was turning the corner of Valencia and Sixteenth streets. Taylor shot him through the neck.

The thief fell and was ironed and sent in an ambulance to the City and County Hospital, where he gave the name of S. Baylo. When searched a stick of dynamite was found in his pocket. He refused to disclose the identity of his associates. His wound is not considered fatal.

August Mebels, who was standing in front of Harry Bentham's saloon, about half a block east of the scene of the shooting, says he first heard one shot, followed at a short interval by three in quick succession, and then half a dozen more. Three men came running down Valencia street in the direction of Sixteenth and turned the corner.

"I ran over toward them, when one of them said, 'Do you want some of this?' pointing a pistol at me. I ran back. One of the men was clean shaven, the other two had mustaches; two had on long overcoats, and the third man had light pants. As they were running Officer Taylor came up and fired at the crowd, one of the men falling. The other two turned into Julian avenue and got away."

When Robinson fell he was taken to Eastman's plumbing shop, at 327 Valencia street, and was attended by Drs. Sullivan and J. J. Crowley, who urged his immediate removal to a hospital. Robinson was very low at the time and was bleeding freely. He was unable to give an account of the affray.

As soon as the news reached police headquarters Detectives J. Dinan and Bell, accompanied by Assistant District Attorney Gleasy, went to the Railroad Hospital to take Robinson's dying statement. Owing to his very weak condition it was a very slow task.

A further search of the clothing of the robber who was shot disclosed an unmailed letter ready for registering addressed to F. Daly, Stockton. It was ascertained later that the right name of the wounded man is William H. Hanlon. He had a brace and bit concealed on him in addition to the dynamite.

Some ten years ago a man of the same name was sentenced to San Quentin for ten years for a burglary committed at the corner of Powell and Geary streets. The police believe he is the same man.

Police Officer E. C. Robinson was appointed to the police force on December 1, 1895, and was assigned to the Mission district. He was formerly a clerk. He is a native of this State, and was born in 1868. He was unmarried. His record has been exceptionally good, and he was regarded as an excellent officer by his superiors.

In his dying statement Robinson said he encountered the three men at Eighteenth and Valencia streets, where they were trying to hold a man up. They ran at the sight of the officer and a running duel followed, ending by his being wounded in front of Kenney's place. Robinson was very low when the statement was taken and was hurry able to answer questions.

FUNERAL SERVICES CUT SHORT BY FIRE IN CHURCH

HARTFORD CITY, Ind., Jan. 20.—At the United Brethren Church near Hamboldt, while Rev. J. M. Hobbs was preaching a funeral sermon, flames burst through the floor beneath the casket and the church was almost immediately filled with suffocating smoke.

The panic-stricken mourners and friends of the deceased escaped through windows and the corpse was momentarily forgotten, but was finally rescued from the flames. The men formed a bucket brigade and the fire was extinguished before the church was totally destroyed.

The funeral cortege then proceeded to the cemetery, where the preacher finished the sermon at the grave. The fire was caused by an overheated stove in the basement.

KILLS MATE AND CHECKS THE MUTINY

Captain Nason of Ship James Drummond Acts Promptly.

Conspirators Return to Work When They Know Their Leader Is Slain.

Tragedy Occurs Aboard a San Francisco Ship During a Voyage From Puget Sound to Australia.

Special Dispatch to The Call.

BATH, Me., Jan. 20.—Word has been received here of the unsuccessful voyage of the ship James Drummond, from Puget Sound to Fremantle, Australia, during which the captain was forced to kill his mate to save his own life and prevent a mutiny on the craft. The Drummond was built here and sold to San Francisco men, and has since been in service on the Pacific Coast. Her captain is H. J. Nason, who had charge of the vessel during her trips along the Atlantic coast. The Drummond left for Fremantle with a cargo of lumber. Captain Nason shipped as mate Thomas Burns, who had sailed in that capacity on a number of American vessels.

The Drummond left Puget Sound late in April, and almost as soon as the voyage began the new mate commenced to make trouble. He began by ill-treating the Chinese cabin boy and was rebuked by the captain. This embittered the mate, and he annoyed the skipper by taking duties into his own hands usually attended to by the captain. The captain objected to this practice, and warned Burns immediately.

From that time on Burns came on deck every day armed with a revolver, and during his night watch called the men off the lookout and mistreated sick ones. The captain did not neglect to have his revolver in his pocket at all times. He kept a close watch on Burns. The third day after the quarrel, June 15, when passing the Fiji Islands, the captain, his wife and the cabin boy were sitting on deck when the mate came in and took a seat at the table. As the captain was serving him with food Burns pulled out his revolver and pointed it at his superior officer.

Nason dropped and shot at Burns, the bullet striking the mate in the breast. Looking his wife and boy in the cabin the captain went on deck with two cocked pistols and found the crew clustered aft.

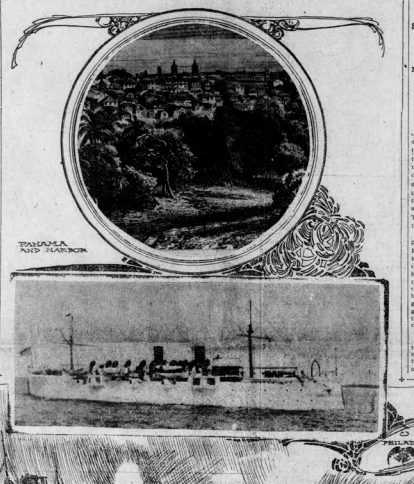
"Are any of you men in, this?" he asked.

"No, sir," was the reply. "We thought the mate had shot you, and we are glad it is the other way."

Captain Nason put in at Fremantle, where a consular inquiry was held, at which the skipper was exonerated from blame in killing Burns.

BATTLE OCCURS IN HARBOR, GOVERNMENT VESSEL IS SUNK AND INSURGENT CRAFT BEACHED

Losses in Killed and Wounded Are Heavy on Both Sides, and the United States Cruiser Philadelphia Does Rescue Work.



SCENE OF THE BATTLE BETWEEN COLOMBIAN INSURGENT AND GOVERNMENT WAR VESSELS, AND THE AMERICAN CRUISER WHICH SENT A CREW TO THE ASSISTANCE OF THE STEAMSHIP LAUTARO, WHICH WAS SET ON FIRE AND SUBSEQUENTLY SUNK.

Special Dispatch to The Call.

PANAMA, Jan. 20.—Making their long-expected attack on Panama from the sea this morning, the Colombian Liberals, or revolutionists, precipitated within sight of the citizens a naval battle greater than Panama has seen in many years. They set on fire and sunk the Lautaro, a Government ship. One of their vessels, the Darien, was beached. There was a heavy loss in killed and wounded, especially on the Government side. Sailors from the United States cruiser Philadelphia rescued many of the wounded. More far-reaching in effect that even the naval fight is expected to be the death of General Carlos Alban, military and civil Governor of Panama, the northern coast of Colombia, and practically dictator in his district. He was killed leading his men in person on the steamer Lautaro, which was a few days ago he seized from a Chilean company. Standing on the quarterdeck encouraging his men after the ship was on fire, he was struck by a bullet from a rebel gunboat. He died quickly. Not a word afterward his men were in full retreat from the burning ship. She was deserted by her crew within an hour after they lost the inspiration of General Alban's leadership.

Previous efforts of the insurgents to gain control of the isthmus of Panama were made on land. Learning that the last expedition commanded by General Herrera, who was defeated here last year, would attack by sea, General Alban chartered two steamers and seized the Lautaro to repel invasion. With scarcely 100 troops at his command he manned the three ships and sent the Pinzon on the Atlantic side for reinforcements.

Attack on the Lautaro.

Slipping into Panama Bay at 6 o'clock this morning the revolutionary vessels Almirante Padilla, formerly a Salvadoran gunboat, Darien and Guinan, practically surprised the Lautaro, the largest of the Government ships.

The Padilla, which has an excellent equipment of rapid-fire guns, was close to the Lautaro before that ship could make an effective reply to the first fire, and killed or wounded scores of the Lautaro's crew. The Darien and Guinan started in the direction of the Government sea wharf near the city. This wharf had been fortified by Alban as a result of the capture recently of letters that explained the insurgents' plan.

With the Boyacá, which had been chartered from the Panama Canal Company, absent, getting troops at Chiriquí, the only other Government vessel effective was the Chiquito, which had been chartered from the Pacific Steam Navigation Company. The Chiquito attempted to cut off the Darien and Guinan. The Padilla sent three shots from her heaviest guns at the Chiquito. This vessel replied with rapid-fire guns. The Padilla moved away a little, evidently inconvenienced. Moving off, the Padilla got within range of the guns of Las Bovedas, a fortress, and several shots fell close to the ship. So far as could be seen there was no evidence that this vessel was struck except that she moved so slowly after the exchange with the Chiquito there was a great deal of maneuvering without any damage being done.

Fire appeared on the Lautaro about 10 o'clock, or one hour before General Alban was killed on her decks. The vessel was practically deserted afterward, and by 12 o'clock many of her dead were being buried in Panama. The fire grew in intensity rapidly, and within half an hour after the general's death drove the last faithful ones off the ship. It was rumored here that the Lautaro was fired as the result of treachery.

Wounded Sailors Rescued.

Shooting ceased about the time the fire gained sway over the Lautaro, and the revolutionist ship Darien then steamed close to the United States cruiser Philadelphia. The American sailors were by that time busy rowing to the Lautaro, taking off the wounded fugitives from

Continued on Page Two.

VENEZUELA WITHDRAWS DELEGATION

Castro Refuses to Aid in Maintaining Peace of Republics.

Sends a Most Defiant Reply to the Pan-American Congress.

Meanwhile the Insurgents Remain Very Active in the Country and Inflict Heavy Losses on Government Forces.

Special Dispatch to The Call.

MEXICO, Jan. 20.—Following the effort of Joaquin Walker Martinez, the Chilean delegate to the Pan-American Congress, to obtain the adhesion of Venezuela to the decisions of the congress, an effort that met only with a reply that Castro's delegation had been withdrawn, the delegations of the five countries have appealed to General Castro to give his approval to the decisions of the congress and so contribute to American peace. Their dispatch and Castro's answer are translated in the following:

"President Castro, Caracas: The delegations of Argentina, Paraguay, Peru, Bolivia and San Domingo invoke your excellency to again manifest that favor toward American fraternity that you have before shown, to cause your delegation to support in these last moments of the congress those resolutions which have been unanimously agreed upon, that we give efficacy to the decisions of the congress on the many points about which there is no disagreement. You will thus contribute to American peace."

To this Castro's answer was:

"San Domingo, Mexico: Since December 31 the authority of my delegation has been withdrawn by the delegates. Instructions under orders to return Portoni has already reached here. This Government awaits the knowledge of your resolutions."

Senior Portoni was at the head of the Venezuelan delegation.

Government Loses Heavily.

WILLEMSTAD, Island of Curacao, Jan. 20.—Venezuelan advices received here to-day say the Government forces had the best of the fight on Saturday last, although Colonel Perez, Colonel Pieomayor and fifty men were seriously injured. The Government troops, these advices add, are pursuing the revolutionists. Other advices say the revolution is slowly gaining ground in the island of Lavan.

The revolutionists at Barcelona and Cumana say they cannot understand General Matos' plans. For a fortnight past 500 men at Orin have been awaiting arms and ammunition in order to take the field against President Castro's forces.

The final settlement is pronounced hopeless. The reply of the Venezuelan Government to the requirements of a settlement of the trouble arising from the late revolutions will be submitted to the next Congress of Venezuela, which will meet in February.

Defeat of Revolutionists.

The insurgents who attempted to capture Maracaibo on Saturday were adherents of General Hernandez, who is called "El Mariscal" and who is still kept in prison by President Castro. The revolutionists attacked the police post situated in the main street. The fight there ended in the defeat of the revolutionists. There were "several" men killed and wounded, according to the latest advices received, other reports making the loss quite heavy to the Government side.

The revolutionists concentrated at Paraguana and near Vela de Coro, according to the reports which have reached Curacao, appear to have been defeated by the Government troops.

The revolutionary steamer Libertador, it is now said, is among the islands near here.

BATTLE FOR PANAMA ROUTE COMMENCED

President Sends Report of the Commission to Congress.

Recommendation That the Offer of the French Company Be Accepted.

Already Negotiations Are Being Made With Colombia by Which the United States May Complete the Canal.

Special Dispatch to The Call.

CALL BUREAU, 1406 G STREET, N. W., WASHINGTON, Jan. 20.—Congress received from President Roosevelt to-day the supplemental report of the Isthmian Canal Commission, in which its recommendation as to the route for the interoceanic canal is changed from Nicaragua to Panama.

All of the members of the commission signed the report, which was referred to the Senate committee on interoceanic canals. It will cause a bitter fight between the friends of the two routes in the committee, as in the Senate. The chances are that the report will have no weight with the majority of the committee, and that there will be a majority report in favor of Panama.

Then there will be a contest at intervals which is likely to extend through the entire session of Congress, and may terminate without any action being taken. This is the popular feeling entertained. There is however, such strong sentiment in favor of the authorization of a canal that the administration may be able to force a compromise. It is too early to say whether the House, which has always favored a Nicaragua canal bill, would accept a Panama amendment providing for the Panama route.

House May Accept.

There is a feeling, however, that if the Senate passes a bill leaving the final decision of a route to the President the House will accept it. To Senators who are in favor of deferring action is furnished an argument in the report, which shows that before the United States can begin the construction of the canal long and tedious negotiations must be undertaken for clearing title and for obtaining concessions from Colombia. It is the policy of the administration to remove all cause for delay, and for this purpose negotiations have already begun between Minister Hiss and Secretary Hurtado of the Colombian Legation and Rear Admiral Walker of the Isthmian Canal Commission for a protocol prescribing the terms of American construction of the canal at Panama.

In these negotiations the Colombian Government has already shown a disposition to require the United States to pay an annual rental of $1,000,000 from the time the concession begins, and this may have an unfavorable effect upon the Panama side of the argument when the question comes up in Congress. One of the main points against adopting the Nicaragua route is that its cost of maintenance is $2,236,000 a year against $1,000,000 for Panama, but this rental would more than wipe out the difference and make it 236,000 in favor of Nicaragua.

What Colombia Wants.

Rear Admiral Walker is acting for the State Department in conducting negotiations with the diplomatic representatives of Colombia for the new canal concession. Colombia is willing to grant to the United States the lease of a strip of territory ten miles wide, practically in perpetuity, and to give the United States power over the judicial jurisdiction. Colombia does not ask from the United States a release of her sovereignty over the territory of the Department of Panama, with the exception of the leased strip, and the annual payment by the United States of not less than $1,000,000 to Colombia is contingent upon the contract with the canal company to a share in the gross income of the canal from all sources on an increasing scale from 1 per cent the first year of the canal's existence to 5 per cent the 20th year, the opening to the termination of the privilege. In addition, Colombia holds bonds of the company valued at $1,000,000.

Figures in the Report.

The report submitted to-day gives in full the correspondence which has passed between the commission and the Panama Canal Company at Paris, which includes a cablegram from the president of the board dated January 8, as follows:

"The new Panama Canal Company declares that it is ready to accept for the totality, without exception, of its property and rights on the isthmus the amount of $40,000,000 which the same offer is open to from to March 4, 1903."

The report states that the "totality" mentioned in its message includes fifty-six parcels of land amounting to 20,946 acres, which cover nearly all of the ground required for the actual construction of the canal. It also includes 241 buildings used for offices, quarters, hospitals, storehouses, etc., also an immense amount of machinery, consisting of floating plant, tugs, dredges, locomotives, cars, etc. It also includes all excavation work accomplished upon the main canal

Continued on Page Two.

THE SAN FRANCISCO CALL. 21 JAN. 1902

Chronicling America: Historic American Newspapers. Lib. of Congress.

New-York Tribune.

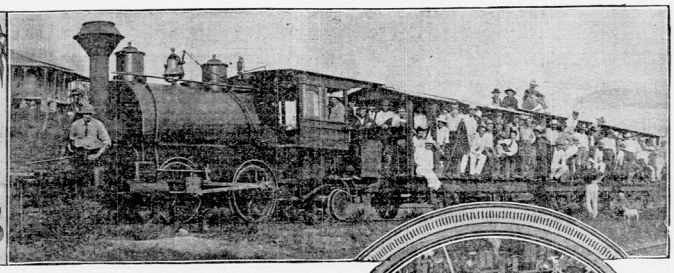
PART II. SUNDAY, OCTOBER 8, 1905. EIGHT PAGES.

RECREATIONS OF THE PANAMA CANAL WORKER.

BASEBALL, EXCURSIONS, SEA BATHING, READING ROOMS, GYMNASIUMS AND OTHER FACILITIES FOR AMUSEMENT NOW BEING PROVIDED.

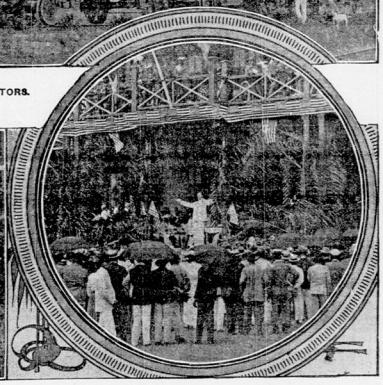
BASEBALL FOR CANAL EXCAVATORS.

AN IMPORTED JAMAICAN "WASH-LADY."

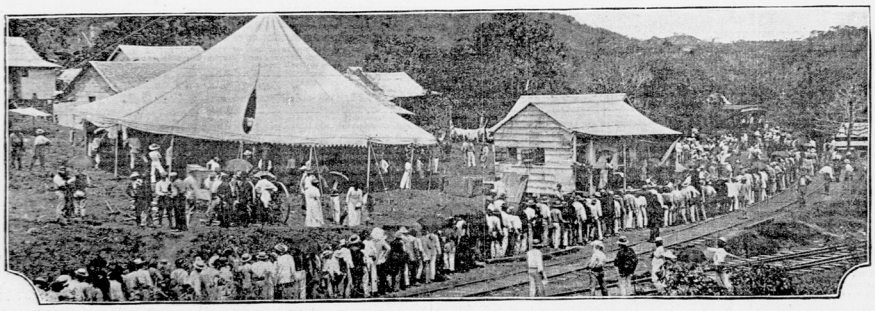


EXCURSION TRIP OF CANAL EXCAVATORS.

MOVING DAY IN THE CANAL ZONE.



GOVERNOR MAGOON MAKING A PATRIOTIC ORATION.



SCENE ON PAY DAY IN CANAL ZONE.

NEW-YORK TRIBUNE. 08 OCT. 1905
Chronicling America: Historic American Newspapers. Lib. of Congress.

CAPÍTULO TERCERO

≈

DISCRIMINACIÓN Y CONFLICTOS ÉTNICOS

CONFLICTOS ÉTNICOS EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

Hacia mediados del siglo XIX se inicia en América Latina una reflexión sobre su diversidad étnica. Por un lado, se exaltan las culturas indígenas, como sucedió en México o en el Perú; por el otro, se mira a los indios como seres inferiores, bárbaros e ignorantes, lo cual se revela en diversas expresiones peyorativas hacia indios, mestizos, negros, mulatos, y demás variaciones de las combinaciones étnicas que se fueron formando en el continente americano desde los tiempos de la conquista.

En una de estas posiciones se idealiza al nativo de América, desde una visión rousseauniana de "el buen salvaje", como lo idealizó Chateaubriand en su novela *Atala*, y otras representaciones poéticas, literarias o pictóricas, en que el indígena es presentado como un ser puro y hermoso, símbolo auténtico de una naturaleza idílica y fecunda. Por algo, el propio Cristóbal Colón, extasiado con el paisaje de la tierra firme de América, al que contempló como si se tratase de un desnudo femenino, llegó a pensar que se trataba del paraíso terrenal.

A mediados del siglo XIX aparece una obra que va a influir de manera notable sobre el pensamiento americano en relación con las diferencias étnicas, *Civilización y barbarie: vida de Facundo Quiroga*, escrita por el político, periodista, militar y estadista argentino Domingo Faustino Sarmiento[1].

1. San Juan, Provincias Unidas del Río de la Plata, 15 de febrero de 1811 † Asunción, Paraguay, 11 de septiembre de 1888.

Su obra más importante muestra el conflicto entre civilización y barbarie como la dinámica propia de los pueblos jóvenes de América Latina. Los aborígenes, considerados como bárbaros salvajes, deben ser educados para llegar algún día a ser incorporados a los beneficios de la civilización. Para Sarmiento y sus seguidores la "civilización" se hallaba representada en la cultura europea (la cultura del conquistador), o en las principales ciudades de los Estados Unidos, debido a la misma influencia europea. Una de las necesidades del proceso educativo era el conocimiento de la lengua civilizada (español, inglés, francés, etc.), para superar las limitaciones y barbarismos de las lenguas indígenas y ampliar los horizontes del pensamiento. No existía una adecuada comprensión de las cualidades de las diversas culturas que poblaban el continente, con la excepción de cierta valoración de la orfebrería o platería, los tejidos y las artesanías elaboradas por los indígenas; pero, siempre vistas como oficios menores frente a las grandes obras de arte de los europeos; sobre todo, en relación con el pensamiento filosófico, las gran literatura, la novela, la poesía y el teatro, que venían de Europa en una cadena de obras maestras que se producían desde la antigüedad clásica. El camino era aprender de esa cultura, construir una historia paralela, tratando de ganar tiempo, frente a siglos de ignorancia y barbarie. Había que situarse en la gran cultura a partir de la ilustración, el saber, las ciencias que habían hecho avanzar a la humanidad desde el Renacimiento; pero, sobre todo, desde el pensamiento filosófico ilustrado, Kant, Descartes, Rousseau, y demás pensadores que habían encontrado las luces en medio de un pasado enrarecido por las sombras.

Las ideas de "civilización y barbarie" trascienden el ámbito de Sarmiento y de la Argentina de mediados del siglo XIX, se proyectan como un reflejo ideológico sobre el pensamiento de muchos pensadores, políticos y educadores del continente. A Colombia llegó esta influencia, fijando una posición sobre la diversidad étnica desde la perspectiva de llevar a los salvajes, a los bárbaros, a los dominios de la civilización por medio de la educación y el trato paternalista de los mejor intencionados. Así lo vemos al comienzo del siglo XX, en un revelador escrito de una de las figuras más esclarecidas del pensamiento liberal de la época, Rafael Uribe Uribe. Su visión del problema puede parecernos hoy anticuada, superada, pero se debe considerar que resulta representativa y reveladora del pensamiento de una época, porque muestra significativos indicios de actitudes sociales excluyentes, prejuicios y posiciones racistas, aún bajo la apariencia del apoyo y la protección del indígena, así como la noble intención de sacarlo de las sombras de la ignorancia y la barbarie, para incluirlo en las filas de la civilización y la cultura.

INDIOS KUNAS EN EL DÍA DE SU PRIMERA COMUNIÓN
Francisco Mejía, 1935.
Biblioteca Pública Piloto, Medellín.

En la actualidad, apenas se esté iniciando otro proceso de comprensión de la diversidad, cuando sólo hasta la formulación de la Constitución Nacional de 1991, se define a Colombia como un país *pluri étnico y multi cultural*. El trabajo de antropólogos y sociólogos ha cambiado de manera significativa la visión de las culturas, de tal modo que las lenguas, creencias, costumbres, narrativas e imaginarios de las distintas comunidades son valores culturales que enriquecen y dinamizan la identidad nacional, como un proceso de cambio continuo y de mayor entendimiento, en la medida en que se superan la incomprensión e intolerancia, frente a las diferencias étnicas, políticas, religiosas e ideológicas que han conducido al país al terreno de la violencia, las guerras civiles, la discriminación, y demás secuelas del rechazo al otro, en cualquier campo en el que se establezca la diferencia.

El escrito de Rafael Uribe Uribe, del cual vamos a exponer algunos fragmentos ilustrativos, se titula:

> *REDUCCIÓN DE SALVAJES. MEMORIA respetuosamente ofrecida al señor presidente de la república, a los ilustrísimos señores arzobispos y obispos de Colombia, a los señores gobernadores de los departamentos y a la Academia de Historia.*[2]

La población indígena fue diezmada desde los tiempos de la conquista. Tras la independencia, muchos de los llamados resguardos, concedidos a los indígenas por medio de cédulas reales, fueron avasallados por colonos, exploradores, caucheros, ganaderos, y demás sectores interesados en hacerse a la propiedad de la tierra para convertir los grandes latifundios en emporios de riqueza y grandes feudos, colocando a los antiguos dueños de las tierras en una posición de servidumbre mal retribuida, a la manera de los antiguos siervos de la gleba de los señores feudales. Frente a estas situaciones de arbitrariedad e injusticia, la reacción del general Uribe Uribe, consistió en escribir esta memoria desde Río de Janeiro, en febrero de 1907, dirigida al presidente Rafael Reyes, quien adelantaba importantes reformas en varios campos, así como a los obispos y gobernadores de distintas regiones del país.

En sus primeras líneas, Uribe Uribe se refiere a un trabajo de Carlos Martínez Silva publicado algunos años atrás en el *Repertorio Colombiano*, sobre la situación de los indígenas; a partir de allí, desarrolla su propuesta planteando argumentos con base en los conceptos vigentes en su época:

2. Uribe Uribe, Rafael. *Reducción de salvajes. Memoria respetuosamente ofrecida al señor presidente de la república, a los ilustrísimos señores arzobispos y obispos de Colombia, a los señores gobernadores de los departamentos y a la Academia de Historia*. Cúcuta. Imprenta del trabajo. 1907.

> *Léanse trabajos como el del doctor Martínez, exministro de instrucción pública[3], sobre la posición social del indio, y se sentirá lástima, a la vez que cólera. Basta saber no más que el indio hereda la deuda del padre en la hacienda y pasa toda su vida trabajando en ella, sin alcanzar a pagar; muere debiendo, y por todo legado a sus descendientes, les deja la misma deuda o una mayor.[4]*

Entre sus argumentos sobre la situación del indígena en las selvas colombianas, Uribe Uribe denunció el maltrato a los indios puestos a trabajar en la recolección del caucho por la famosa Casa Arana en las caucherías del sur de Colombia, tema central de *La Vorágine*, de José Eustasio Rivera, que salió a la luz el 25 de noviembre de 1924. Sobre aquel trabajo forzado escribe:

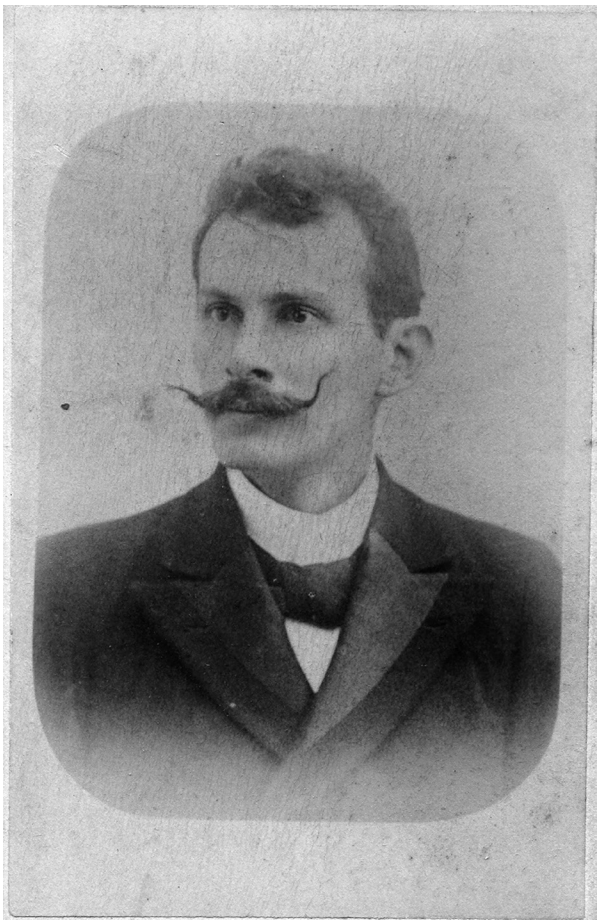
> *Un ejemplo tenemos a la vista: la población indígena del Putumayo y del Caquetá se emplea en la extracción del caucho y de otros productos naturales, por valor de varios millones de pesos oro anuales, y aunque es cierto que eso ni directa ni indirectamente aprovecha al país, sobre todo desde que la Casa Arana, del Perú, logró hace poco completar la absorción de esas comarcas, eliminando todo elemento colombiano, siempre es un caso notable e instructivo del modo como puede utilizarse al indígena sin necesidad de retirarlo de sus bosques. Los peruanos sólo tienen en mira el negocio, y claro es que desde ese punto de vista sus relaciones son más dañinas que provechosas a los salvajes, ya porque los engañan villanamente en los tratos, ya porque los habitúan al alcohol, ya porque los hacen matarse entre sí y ya porque los reducen a la esclavitud arrebatando a esos hijos de Colombia para mandarlos a Iquitos y otras colonias usurpadas, donde son vendidos.[5]*

Aunque Uribe Uribe afirme que la Casa Arana logró la absorción de esas comarcas "eliminando todo elemento colombiano", el proceso fue más largo, como se aprecia en la novela de Rivera. Los indígenas, como sostiene el mismo Uribe Uribe unas líneas más adelante, fueron llevados en condición de esclavos a Iquitos y otras regiones amazónicas. Líneas más adelante, prosigue en su reflexión sobre el tratamiento que se debe dar a los indígenas para integrarlos a la civilización y al sistema productivo del país:

3. Carlos Martínez Silva fue Ministro de Instrucción Pública durante los gobiernos de Eliseo Payán y Rafael Núñez.

4. Uribe Uribe, Rafael. *Reducción de Salvajes. Memoria*. Op. Cit. p. 2.

5. Ibíd. p. 8-9.



RAFAEL URIBE URIBE

—

Galería de notabilidades colombianas, Biblioteca Luis Ángel Arango.

> *Si el Caquetá no fuera por los indígenas, no se extraería el caucho, o se extraería en cantidad insignificante. En esa explotación, como en la de otros productos, ya conocidos unos e ignorados otros, el hombre propio es aquel que por el mismo atraso de su civilización, posee todavía los hábitos errantes que esas industrias exigen. Así como la índole aún libre de grandes exigencias es la calidad más útil del soldado de nuestros ejércitos –que ni calzado ni cama pide, que sabe ir medio desnudo por páramos helados y valles ardientes, que duerme a la intemperie, y que en su frugalidad se contenta con poco y mal preparado alimento, y que con todo eso, soporta bien las fatigas, hace largas marchas y se bate admirablemente- así también esa misma inexigencia de comodidades es condición indispensable para la elaboración de la riqueza nacional, en cuya adquisición no alcanzaremos victoria sino solicitándola por medios adecuados.*[6]

El propio general Uribe Uribe había comprobado, en su experiencia personal, durante la Guerra de los mil días la condición del indígena como recluta en las fuerzas beligerantes y era testigo de su abnegación y pocas exigencias, constatando de ese modo que podía ser un buen elemento de trabajo para construir riqueza, dado el bajo costo, no sólo de su salario, sino de su mantenimiento, alimentación, vestuario, y demás elementos necesarios para la vida. Lo que entonces parecía algo natural y positivo, hoy lo vemos como degradante de la condición humana, debido al desarrollo social y a la conciencia de los derechos que han alcanzado los trabajadores tras muchos años de luchas y conquistas.

Uribe Uribe se preocupaba por la situación de los indígenas, especialmente por aquellos que habitaban en las zonas limítrofes, ya que podían incrementar los conflictos fronterizos, especialmente arduos en los primeros años del siglo XX:

> *Desgraciadamente, las tribus que más debemos temer están hacia las fronteras de los países vecinos; los cunas junto a la de Panamá (si es que al fin hemos de reconocer su independencia)*[7]*, los goajiros y motilones, junto a la de Venezuela, y las tribus del Caquetá, en el territorio que nos disputan el Brasil, Ecuador y Perú. Esta circunstancia debe redoblar nuestra atención, siendo colombianos esos indios,*

6. Ídem.

7. Colombia reconoció la independencia de Panamá en forma plena en 1914, tras la firma del tratado Urrutia/Thompson, que reconocía los derechos de Colombia, fijó los límites entre los dos países y restableció las relaciones entre Colombia y Panamá, rotas desde la separación en 1903. Uribe Uribe hizo parte del equipo que adelantó la negociación.

> *tenemos obligaciones de protección para con ellos, impidiendo que se les asesine, explote y esclavice por extranjeros desalmados, como actualmente sucede. Y nada tendría de sorprendente que si nuestra negligencia continúa, se emplearan esos indios contra nosotros y nuestra soberanía, de lo cual hay también indicios.*[8]

Las luchas fronterizas han sido un factor de controversia y reclamaciones entre muchos países de América Latina, de ahí la importancia de los acuerdos y negociaciones, para evitar el deterioro de las relaciones entre países hermanos. En el caso de Colombia, en las primeras décadas del siglo XX, basta con mirar los mapas de Tomás Cipriano de Mosquera, o el trazado hecho por el coronel Agustín Codazzi, publicado en París en 1880, para ver los notables cambios y la disminución territorial que ha sufrido Colombia[9], sin contar el fraccionamiento del gran sueño bolivariano de la Gran Colombia.

El general Uribe Uribe prosigue en su reflexión sobre la necesidad de crear reducciones para civilizar a los indios, pero anota una dificultad que es necesario encarar:

> *Es de este lugar observar que el indio jamás olvida la traición o las crueldades que una vez sufrió. Retirado a sus selvas, rumia eternamente su rencor, y de padres a hijos se trasmite la tradición de la ofensa y el odio a la raza causadora.*[10]

Uribe Uribe buscaba la forma de integrar a los indios a la civilización, si no veía los valores de su propia cultura, era a causa de una ceguera de la época, que sólo vino a subsanarse con los estudios de los antropólogos europeos que trabajaron con distintas comunidades nativas en las primeras décadas del siglo XX, como es el caso de Paul Rivet,[11] creador de la teoría multirracial, e investigador de las grandes migraciones hacia América, desde Asia, Australia y la Polinesia. Rivet llegó a Colombia en 1942, escapando del peligro de la Segunda Guerra Mundial, y entre otros significativos aportes creó el Instituto Colombiano de Antropología, ICAN. Otro importante precursor de la antropología en Colombia fue el profesor alemán Justus W. Schottelius,[12] quien tuvo que salir de Alemania cuando el partido nazi iniciaba la persecución de los judíos. Llegó a Colombia en 1936, pronto se convir-

8. Uribe Uribe, Rafael. *Reducción de Salvajes. Memoria*. Op. Cit. p. 10.

9. Atlas de cartografía histórica de Colombia. Instituto geográfico Agustín Codazzi y Archivo histórico nacional. Bogotá. 1985.

10. Uribe Uribe, Rafael. *Reducción de Salvajes. Memoria*. Op. Cit. p. 22.

11. Paul Rivet, Marigny, Francia, 1876 † París, 1958.

12. Justus W. Schottelius, Ambsberg, 1892 † Bogotá, 1941.

tió en uno de los pioneros de la antropología en Colombia. Entró a trabajar como profesor en la *Escuela Normal Superior*, que dirigía el psicoanalista José Francisco Socarrás, fue un importante centro de impulso a la investigación científica y el desarrollo de las nuevas ciencias humanas. No podría cerrarse esta nota sin citar a otro de los más destacados exponentes de la antropología en Colombia, Gerardo Reichel-Dormatoff,[13] quien llegó a Colombia a finales de 1934, para escapar del nazismo, en pleno desarrollo en la época. En 1943 contrajo matrimonio con Alicia Dussan, reconocida como la primera antropóloga en Colombia, juntos desarrollaron una importante tarea investigativa y docente. Reichel-Dormatoff creó en 1964 el primer departamento de Antropología existente en el país, y también creó el programa de antropología en la Universidad de los Andes.

Estos investigadores europeos modificaron a fondo la comprensión de las culturas indígenas, superando conceptos como el que hemos expuesto, de "civilización y barbarie" expuesto por Domingo Faustino Sarmiento. A partir de las experiencias de estos precursores, se ha desarrollado en Colombia un importante grupo de investigadores y antropólogos, que han contribuido a transformar las ideas sobre la diversidad de etnias existentes en el país, entre los cuales citamos a destacados arqueólogos y antropólogos como Gregorio Hernández de Alba, (1904-1973); Luis Duque Gómez, (1916-2000); Eliecer Silva Celis, (1917-2007); Virginia Gutiérrez de Pineda, (1922-1999); Gonzalo Correal Urrego, (1939); Roberto Pineda Camacho, (1951); y Carl Henrik Langebaek Rueda, (1961), decano de antropología de la Universidad de los Andes, entre muchos otros.

El cambio de actitud, desde los iniciadores de la antropología en Colombia, en relación con la visión de los indígenas, puede verse con claridad en estas palabras de Reichel-Dormatoff, que hacen parte de una ponencia que presentó en un encuentro en la Universidad Nacional de Colombia:

> *Hoy debo destacar que, desde comienzos de la década de los cuarenta, para mí fue un verdadero privilegio convivir y tratar de comprender en profundidad algunos grupos indígenas. Pude constatar entre ellos ciertas estructuras mentales y sistemas de valores, que parecían salirse por completo de las tipologías y categorías de la antropología de entonces. No encontré "al Buen Salvaje", ni tampoco al así llamado "primitivo". No encontré aquel indio degenerado y embrutecido ni mucho menos aquel ser inferior por entonces descrito generalmente por gobernantes, misioneros, historiadores, políticos y literatos. Lo que sí encontré fue un mundo de una filosofía tan cohe-*

13. Gerardo Reichel-Dormatoff, Salzburgo, Austria, 1912 † Bogotá, 1994.

rente, de una moral tan elevada, una organización social y política de gran complejidad, un manejo acertado del medio ambiente con base en conocimientos bien fundados. En efecto, vi que las culturas indígenas ofrecían opciones insospechadas, que ofrecían estrategias de desarrollo cultural que simplemente no podemos ignorar, porque contienen soluciones válidas y aplicables a una variedad de problemas humanos. Todo aquello hizo crecer más y más mi admiración por la dignidad, la inteligencia y sabiduría de estos aborígenes, quienes no por último han desarrollado sorprendentes dinámicas y formas de resistencia, gracias a las cuales la llamada "civilización" no ha podido exterminarlos.

Yo he tratado de contribuir a la recuperación de la dignidad del indio, esta dignidad que desde la llegada de los españoles se les ha negado; en efecto, durante quinientos años ha habido una abierta tendencia a difamar y a tratar de ignorar la experiencia milenaria de la población de todo un continente. Pero la humanidad es una sola; la inteligencia humana es un don tan precioso que no se le puede despreciar en ninguna parte del mundo y el país está en mora de reconocer la gran capacidad intelectual de los indígenas y sus grandes logros gracias a sus sistemas cognoscitivos, los cuales no pierden validez por el mero hecho de no ajustarse a la lógica del pensamiento occidental.[14]

Este texto, escrito por un científico con emoción de poeta, ilustra a cabalidad la distancia histórica con el pensamiento que existía en América Latina y en particular en Colombia a comienzos del siglo XX. Por esa razón he escogido el texto de Uribe Uribe, un hombre bien intencionado y con los mejores deseos de proteger al indígena y mejorar su condición, pero, con un instrumental de ideas limitado para comprender y aceptar la diversidad cultural, y la cosmovisión de otras etnias diferentes al modelo europeo que se impuso desde los tiempos de la conquista.

Uribe Uribe toca un tema importante al reflexionar sobre la pobre imagen que las personas cultas y civilizadas tienen de los indígenas, así como las prevenciones que aquellos tienen con los blancos pretendidamente civilizados:

Para borrar el pésimo concepto en que nos tienen los motilones, se necesita una prolongada serie de actos amistosos para persuadirlos de

14. Gerardo Reichel-Dormatoff. Es.wikipedia.org.

nuestra buena fe. El camino de Cúcuta a Tamalameque, que cruza por medio del territorio en que viven, contribuiría directamente a su sometimiento. Una vez obtenido, los motilones podrían ser aprovechados para la extracción del caucho, que debe ser abundante en las Hoyas del Tarra[15] *y Catatumbo, y para explotar otros productos de esas selvas. Las tribus de los llanos orientales serían inmejorables para el desarrollo de la ganadería. Siendo industrias pastoriles las que exigen menos número de brazos, menos empleo de capitales y mayor extensión de tierras, en comparación con las labranzas; siendo las que casi no necesitan caminos para el transporte a largas distancias, pues los ganados van por sus propios pies, y siendo a causa de estas facilidades, la industria de más esperanzas en Colombia, se deja ver la importancia que tendría la adquisición del indio para el fomento de la cría y de la brega del ganado en los llanos.*[16]

En la propia terminología empleada por el general Uribe Uribe, se observa la ideología y la posición de los sectores políticos e industriales sobre la diversidad étnica nacional. Por eso habla de la "adquisición del indio", o sobre cómo los indios "podrían ser aprovechados", siempre pensando en traer al "salvaje" a la Civilización y aprovecharlo como mano de obra barata que no hace mayores exigencias ni requiere de mayores inversiones en alimentación o vestuario. Así prosigue su reflexión, de tal modo que ilustra sobre los factores que generaron conflictos y violencia por medio de la discriminación étnica a la que fueron sometidos, aspecto que estaba muy lejos de ser un objetivo consciente del aguerrido dirigente liberal de la época, que sólo deseaba lo mejor para ellos:

Es perfectamente admisible que no nos crucemos de brazos ante las represalias que el indio se crea con derecho a ejercer contra los descendientes de sus antiguos verdugos, y que resistamos las correrías y asaltos que hagan contra los núcleos poblados; mas debemos regular la defensa por la medida de la agresión. Cometimos imperdonable falta al no cuidar, como nos cumplía, de la educación intelectual y religiosa de los indios; empleamos ahora todos los medios a nuestro alcance para reparar el mal que les hicimos y procuremos ligarlos a nosotros por los lazos de la fraternidad cristiana, y vencer con maña

15. El pueblo y el rio Tarra, en el Norte de Santander, recibe este nombre del vocablo indígena motilón-bari "tarra", que significa "encerrado entre ríos", lugar de defensa. Los primitivos pobladores de esta región fueron desplazados en 1940, cuando fueron descubiertos los primeros pozos petrolíferos. Es.wikipedia.org

16. Uribe Uribe, Rafael. *Reducción de Salvajes. Memoria*. Op. Cit. p. 23.

> *y paciencia las resistencias a la vida social engendrada en su espíritu por las violencias de nuestros antepasados.*[17]

Incómoda y difícil la posición del general Uribe Uribe, como lo fue la de muchos benefactores patriarcales de los indigenas, para atraerlos a la civilización, al trabajo, y alejarlos de sus medios salvajes de vida, sin comprender la especificidad de su cultura, valores y aportes al cuidado del medio ambiente, frente a la condición depredadora de negociantes, exploradores, capataces, y demás personajes que asumen su papel como representantes de la civilización cristiana. Curiosa profesión de fe, la de un radical como Uribe Uribe, a quien los sectores oficialistas en la época de la Guerra de los mil días veían como un demonio, masón, que significaba un peligro contra la religión y los buenos principios.

Uribe Uribe insistía en la educación del indígena como un medio de atraerlo hacia la civilización, pero, a la vez era consciente de las dificultades que se le presentaban en el medio, las prevenciones y prejuicios sobre el indígena, por no decir, la total incomprensión que existía en la época al respecto:

> *Otra objeción consiste en decir que es baldío todo trabajo de reducción pacífica del indígena, porque este es naturalmente estúpido, supersticioso, borracho, traicionero, malo, desconfiado y refractario al trabajo y a toda idea de progreso, por lo cual son tiempo y dinero perdidos los que se empleen en atraerlos por las buenas.* [18]

Querría decir, entonces, que con este criterio habría que forzarlos por las malas, como de hecho ocurrió en muchos casos, con desenlaces dramáticos e inhumanos, como la matanza de 18 indígenas en la hacienda de La Rubiela, en Arauca, a finales de diciembre de 1967; 10 adultos y 8 adolescentes, sus autores, al ser inculpados, alegaron que no sabían que era malo matar indios, si se venía haciendo desde tiempos inmemoriales, ya que los indígenas se metían a las fincas, robaban animales y frutos. Era lo mismo que matar animales dañinos; luego de hacerlo, desollaron e incendiaron los cadáveres con gasolina, antes de enterrarlos en una fosa común. Hasta vendieron sus pieles para resarcirse del gasto operativo.[19]

También en su época, Uribe Uribe contempla las dificultades para "integrar a los indios a la civilización", tanto en el aspecto racional como en

17. Ibíd. p. 24.

18. Ibíd. p. 26.

19. Colombres, Adolfo: *La colonización cultural de la América indígena*. Serie antropológica. Ediciones del Sol. Buenos Aires. Argentina. 2004. p. 122

el emotivo, se encuentra en un conflicto que de alguna manera muestra la problemática de la época sobre las diferencias étnicas y culturales:

> *Bien visto y bien reflexionado, poco es lo que los civilizados de Colombia podemos enseñar a nuestros hermanos salvajes. No vengo a repetir aquí la apología roussoniana del estado de naturaleza. Es con hechos, no con especulaciones filosóficas, como se puede establecer nuestra incompetencia para erigirnos en maestros. Deberíamos impedir a las tribus con quienes entramos en relaciones, que dejasen de guerrear entre sí. Más, para exigir eso carecemos de la autoridad moral del ejemplo. ¿Desde hace más de 80 años, ha sido otra cosa nuestra historia que la matanza periódica de dos tribus bárbaras? Más sangrientos, a cañón y a fusil, nuestros encuentros, que los a flecha y lanza de los salvajes: esa es la única diferencia. En lo demás, igual ferocidad, igual rencor.*[20]

En este punto, la reflexión de Uribe Uribe es ejemplar y reveladora, al sentir que los llamados civilizados poco pueden enseñar a sus hermanos salvajes, después de tantas guerras, tantas matanzas, en el paisaje sangriento en el que se dibuja una violencia sin fin. La gran lección histórica sólo puede llegar a resultados positivos con el reconocimiento de la diferencia, el reconocimiento del otro, su cultura, su cosmovisión, su peculiar relación con la naturaleza.

Así como se presentaron, aún sobreviven conflictos étnicos con los indígenas y mestizos. También, es compleja y problemática la relación con negros y mulatos, traídos del África desde el siglo XVI, en una infame trata que deja a la cultura occidental y europea con una deuda histórica difícil de pagar. Colombia se anticipó a países más desarrollados, como los Estados Unidos, en ordenar en su constitución y leyes la total libertad de los esclavos. La primera tentativa, en tiempos de la independencia, la presentó en la Villa del Rosario de Cúcuta, José Félix de Restrepo, planteando lo que llamó "la libertad de vientres"; es decir, los hijos de padres negros que nacieran a partir de la fecha de la expedición de la ley, obtendrían su libertad a partir de los 18 años. Este plazo daría lugar a evitar traumatismos en dos aspectos, no separar a los niños de sus padres hasta que llegaran a una edad en que pudieran valerse por sí mismos y, por otra parte, dar un plazo razonable a los dueños de esclavos para que modificaran sus sistemas de trabajo y asumieran la contratación de hombres libres, con salarios adecuados en relación con las tareas realizadas. Estos buenos propósitos tenían una plena coherencia en el papel,

20. Uribe Uribe, Rafael. *Reducción de Salvajes. Memoria*. Op. Cit. p. 29.

pero su aplicación en la realidad fue muy diferente. Distinguidas familias de Popayán, por ejemplo, vendieron sus esclavos al Perú cuando se ordenó la libertad de los esclavos durante el gobierno de José Hilario López, por medio de la ley 2ª de 1851. El primer artículo de esta ley es taxativo al respecto:

> *Artículo 1. Desde el día 1° de 1852 serán libres todos los esclavos que existan en el territorio de la república. En consecuencia, desde aquella fecha gozarán de los mismos derechos y tendrán las mismas obligaciones que la constitución y las leyes garantizan a los demás granadinos.*[21]

Esta ley, de trascendental importancia en la historia de Colombia, fue firmada por los representantes de la cámara y el senado, Juan N. Azuelo, José Caicedo Rojas, Ramón Gonzáles y Antonio M. Pradilla; fue refrendada para su ejecución por el presidente de la república, José Hilario López, y el ministro de relaciones exteriores, Victoriano de D. Paredes. Nombres que deben ser recordados por haber dado fin a una ignominiosa práctica que atentaba contra la dignidad humana.

Sin embargo, pese a las buenas intenciones de la ley, su cabal ejecución distó mucho de ser inmediata, al igual que comprendida y aceptada al pie de la letra. Durante décadas, con rezagos cuya sombra se proyecta hasta el presente, la discriminación racial, la exclusión, el maltrato y el desprecio se han conservado en muchas prácticas sociales, desde el uso de términos peyorativos en el lenguaje, hasta el rechazo directo en diversas prácticas sociales. Las obras teatrales que se analizan en este capítulo, escritas en distintos períodos, corresponden a vivencias, testimonios, críticas o enjuiciamiento de la discriminación social ejercida por razones de etnia, género, enfermedad, y cualquier diferencia en relación con los modelos y valores aceptados como norma en el momento de su ocurrencia.

* * *

21. Ley 2ª de 1851, dictada en mayo 21 sobre la libertad de esclavos, por el senado y la cámara de representantes de la Nueva Granada, reunidos en congreso.

REPUBLICA DE COLOMBIA

LA RAZON DEL OBRERO

Dedicado á los intereses generales del obrero

Director y Redactor, JACINTO ALBARRACIN

SERIE I | Bogotá, Septiembre 28 de 1910 | NUMERO 9

Rafael González Castro

He aquí el tipo del Obrero de espíritu cultivado. Es un compañero, que con el empuje de la edad viril, y con la convicción del que hace bien, aún á los desagradecidos, avanza ayudándonos en la fecunda jornada de predicar justicia para los desheredados.

Su cerebro lleno de entusiasmo, tiene explosiones de altruísmo que corre parejas con su corazón ingenuo, como se necesita para la sencillez de la doctrina igualitaria que lucha por mejorar á los hombres; y si los impulsos síquicos obedecieran á conmociones nerviosas, yo diría que un fluido imponderable vibra por todo el organismo de este hombre, cuando trata de aplicar sus meditaciones sobre la triste y miserable situación de los obreros, sus compañeros de trabajo y necesidades.

Rafael González Castro

Por que si él se queja es porque le sangra la herida, que al nacer le rasgó la suerte, y que aún apretándose la frente para que no estalle oprimida por las injusticias sociales, se le escapan, así como sinceros, fuertes bramidos de hombre maniatado, porque las aberraciones quieren oprimir hasta el pensamiento mismo: y por eso su literatura se resiente de la agreste actitud de los moradores primitivos, que apenas conocieron ni el *mío* ni el *tuyo*.

Y en esta Colombia amada, aún no tan malo; que al fin se consigue el pan, apesar de la espantosa miseria que nos hace ver el opuleeto suelo colombiano, como una maldición que le cayera por iniquidades, robos y traiciones de algunos de sus hijos sin corazón, sin alma!

Estos de cuyos atentados se aprovechan hasta las naciones hermanas....

Aquí, donde, en vez de premiar á esos malos con largueza oficiales que implican complicidad, los gobiernos estaban en el deber de ser generosos con las masas ignorantes, procurándoles obligatoria si no amplia, sí objetiva y sólida instrucción, primaria siquiera; para que, conocedoras de sus deberes fueran el apoyo que todos los gobiernos se afanan por conseguir

Aquí, digo, fue gracia que González Castro cultivara por sí solo su intelecto, á fuerza de lecturas que ha ido asimilándose, y las que robusteciéndole sus convicciones, prueban otra y otra vez, que los hombres que aspiran á más no necesitan ajena ayuda. Son dioses de sí mismos.

Así van llegando aquí muchos varones, quienes despreciando los empleos públicos—peligrosa infección que azota este país—se están formando al tás del trabajo, para llegar fornidos á desvaratar las tradiciones erróneas.

Con alto y fervoroso entusiasmo, con la mirada á un sólo punto, sin que nos ponga miedo el crujir de las ruinas que se desmoronan, sin escuchar el bosborigmo de los maldicientes, así marchan ya muchos varones sin volver á mirar los que se arrastran y agachándose en la faena, ellos van haciendo rebajar el número de desocupados, enseñándoles que solamente el trabajo hace gozar de bienestar y comodidades, para ocupar un puesto en el adelanto moderno.

Y huyen del favoritismo oficial, que en estos 30 años entronizó en Colombia, uno de los peores socialismos de Estado; y no piden empleo, porque aunque carecen de trabajo y por consecuencia de alimento, no saben de intrigas, ni de las bajezas de conciencias humilladas.

Y avanzan ya por más que el trabajo muscular, en ciertos oficios enriquezca unos miembros del cuerpo con detrimento de los otros, ó que algunos oficios malsanos agoten la vida de los que la pelean á brazo partido.

En Bogotá, el año de 1874, nació González Castro, de padres honrados y pobres, y cayendo su espíritu observador sobre la ruindad de la especulación y opresión que pesa sobre la gran mayoría de la humanidad, sin contaminarse de interés mezquino, sin ambicionar jefaturas; es una unidad que contribuye con el pensamiento escrito—gran trabajo mucho más que el manual—á mejorar la suerte de sus compañeros de fatigas y trabajo; y una unidad que vale por muchos nacidos en las clases privilegiadas, llenos de bienes pero también de corrupción, producida fácilmente por las riquezas que da el vivir explotando el trabajo de innumerables obreros, quienes agonizan bajo el peso de rudas lobores, sin jamás conseguir descanso sino cuando se les llena la boca de ceniza en el Cementerio, si lo ganan....

González Castro tiene confianza en la vida, como todo espíritu que no ha abusado de ella, y se basta á sí mismo. Y por las ideas generosas que lo animan, ni siquiera mira los jestos del potentado; por lo cual es factor de la multitud obrera que debe unirse, compactarse por instinto, por ley de gravedad, para evitar el caos de ideas confusas que la ahogan entre la ignorancia en que la tienen hundida.

Este hombre no es de los que al engrandecerse olvidan su cuna, y no es como muchos de los hijos del puro pueblo que, cuando cojen con sus manos los estrellas de lo fortuna, no vuelven á acordarse de los que dejaron allá abajo, á quienes ya miran muy lejos..... pero á los cuales por suerte, y como una contradicción del destino, le salen al frente del pueblo, defensores nacidos en cunas mullidas; de ahí que esos sublimes *arrivées* vivan siempre como redentores que fueron..... Moisés, los Gracos, Mirabeau, Felipe Igualdad, Bolívar, José Hilario López, Eustorgio Salgar..... y los escritores de noble estirpe que han sacrificado su posición y dinero, por el buen propósito de defender á los desheredados de lo fortuna.

Los escritos de González Castro, abruptos como los sufrimientos y aspiraciones del proletario, son un programa en cuestiones sociales, para combatir los sistemas de los que especulan con la desgracia y la miseria, y se enriquecen hasta con las convulsiones políticas y sociales, como un programa como de todo cerebro síquico dispuesto para combatir así especuladores con el sudor del pobre que desalojan de su centro de acción hasta á ciertos ricos empresarios é industriosos, quienes si hacen mal es por circular dentro del radio de los explotadores, no por quererlo ellos, y antes desearían salir de ese círculo que les hace antipáticos. Y estos individuos empiezan ya á ser aplastados por los grandes voraces y ya ven la miseria, aunque lejos todavía; y, vacilantes, sin confianza, no pudiendo ser iniciadores, se dejan arrastrar para formar también en las filas del proletariado.

Yo sé que muchas ideas no las entiende aún el pueblo, porque vejeta todavía en la ignorancia; pero doctrinas explicadas por González Castro son de las que salvan.

Yo comprendo también, que al leer estas líneas, el adinerado ó el burgués, no simpatizará con ellas, pero desde hace 15 años como un convencido, vengo sosteniéndolas en los periódicos que les han dado hospitalidad, y también comprendo que algunos echarán á mala parte el por qué he escogido este biografiado; mas allá ellos con sus torcidas cavilaciones por que espero no necesitar de González C. nada para mí, pues soy todavía joven para bastarme á mí mismo.

Y por todo eso digo que Rafael González Castro es el tipo de lo que puede llegar á ser en Colombia, el obrero de espíritu cultivado.

JACINTO ALBARRACIN.

Actitud del pueblo

La Teología nos dice: «Dios le dio al hombre su libre albedrío; esto no deja la menor duda porque lo dotó de suficientes facultades para distinguir el bién y el mal; así es que puede elegir el camino que quiera, y ser Juez de sí mismo, de lo contrario sería un irracional.» Sentado este principio, si hubiera buenos gobiernos, la legislación sería para limitar las libertades, es decir. para hacer el bién y evitar el mal. La experiencia nos enseña que el hombre desde que tiene uso de razón, es más inclinado al mal. Cuando está viciado, lo probable es que no se corrija, no obstante comprender que está haciendo el mal; es cuando se vuelve soberbio contra el Sér que lo dotó de todas esas facultades atreviéndose hasta tomarle cuenta de sus altos designios.

Siendo así que las libertades deben ser limitadas y ese límite es lo que viene á constituír la ley, las aspiraciones en el hombre también deben ser limitadas no más que para llevar una vida modesta sin tánta vanidad que va en perjuicio de la mayoría de sus semejantes y que no puede ser de otra manera por más que la ciencia económica trate de demostrar lo contrario. Esa sería la única meta de una civilización verdadera, porque la que han trazado algunos hombres ha sido y será fallida, hasta donde es errónea esa civlizaciún, que se ve en un gran número de poderosos por consecuencias de esas doctrinas que teniendo cincuenta ó más animales, les tienen muchacho, pesebrera ó sea donde vivir, abrigos para preservarlos de las infecciones y de los moscos, pero no vaya un semejante á pedirle trabajo porque si lo ocupa es para aprovechar esa existencia nada más que por un mendrugo de pan; si no accede, es posible lo saca á puntapiés.

La doctrina moderna ha optado aplicar todas las ciencias y concretarlas á conseguir cuanto más dinero se pueda sin trabajar; como lo natural es que los tesoros del mundo lo van aglomerando cierto número de hombres, las leyes las hacen para favorecer sus capitales y aumentarlos causando así la miseria en toda la humanidad; ellos son los que de una manera indirecta hacen sostener los Ejércitos de los pueblos, sacándoles contribuciones, convirtiéndolos en asesinos de la humanidad. ¿Será esta civilización digna del sér racional?

La maldad ha llegado en algunos hombres que dicen ser de ideas modernas que, viendo las necesidades de los pueblos, toman la careta de la justicia que ansían; haciéndolos arremeter contra los que están propagando las doctrinas que el pueblo quiere se implanten. Hubo un Soberano que por equivocación ó que se hizo él ignorante, dejó fusilar á uno de sus amigos, luégo fingió caer en cuenta de la distracción, y al poco tiempo sacó al primer prelado de su reinado, quedando así rotas las relaciones con el Vaticano como para dejar convencidas á las multitudes de que el azuzador del pueblo tenía razón. ¿Ahora dirán los partidarios de las doctrinas modernas que la España entró por el camino de la civilización? Craso error porque más oprimido se sentirá el pueblo.

En el Congreso de La Haya no pudieron acordar el Tratado de Paz entre las naciones, porque vieron que mientras la paz sea más duradera, más amenazados estarán los poderosos por el inmenso número de obreros que aumenta día por día, porque la ley de la multiplicación de los pueblos no morirá y menos en estos últimos tiempos en que han comprendido que las guerras han sido azuzadas por los mismos gobiernos. Es claro que á medida que la paz es más larga, el proletariado va adquiriendo más conocimientos del derecho que le asiste para vivir en mejores condiciones; hé ahí, la gran amenaza contra el actual sistema de la sociedad; y que la ciencia económica no podrá resolverlo sino procurando disminuír los pueblos por medio de las guerras, y que dada la astucia del pobre, este medio saldrá contraproducente.

En Europa es tan mal remunerado el trabajo del obrero, que ya se conforman con hacer todos esos artículos por una mala alimentación, aunque carezcan de todo lo demás que necesita un hombre dotado de una inteligencia quizá superior á la de un monopolizador de todos esos productos; es tal la suerte de esa gente laboriosa, que frecuentemente están emigrando en gran número, y los obreros de los países sureamericanos están sufriendo, sin tener por qué, las consecuencias de los grandes capitalistas de Europa y Estados Unidos, contribuyendo los comerciantes y los gobiernos de aquí para el empobrecimiento y esclavitud de estos pueblos. Si en Europa el pueblo está sufriendo una esclavitud peor que la antigua ¿por qué nosotros llamándonos libres estamos figurando en ese número? Nosotros que tenemos todos los elementos para desarrollar industrias ¿por qué se nos somete á esa esclavitud blanca? Convenimos en que el proteccionismo es sinónimo de monopolio; pero si las naciones más adelantadas que nosotros optan por el monopolio, indudablemente tiene que sufrir las consecuencias la que no es proteccionista, como tampoco se le podía exigir á un individuo que sujetara por una pendiente si otros lo sujetaban de los pies por una cuerda, ó como pretender llenar un tanque teniendo un desagüe igual ó más grande á la cantidad de agua que le entra. ¿Por qué nuestros legisladores no se revisten de un espíritu (digo si creen que lo tienen) humanitario y desechan ese egoísmo y entresacan lo que les reste de bueno de sus conciencias para acceder á lo que los industriales estamos pidiendo? ¿No comprendéis que en los pueblos jóvenes las aspiraciones son más violentas y que cuando están contenidas pueden tornarse en sentimientos de destrucción? Contestaréis: ahí tenemos la fuerza que nos resguarda las leyes que estamos expidiendo aun cuando sean malas. Sí, vosotros sois los elementos de destrucción. En la capital de la República y otras poblaciones de importancia estamos viendo constantemente que los ejércitos nos los están mostrando paseándolos en distintas direcciones, precisamente cuando vais á buscar trabajo ó cuando salís de él como para deciros, que si os atrevéis á reclamar vuestsos derechos, estaréis disueltos á balazos. ¿No comprendéis que si quisiéramos hacernos justicia, ya que no nos la hacen por los medios pacíficos, podemos tomar las armas del mismo enemigo? ¿No habéis visto que lo primero que hace un gobierno es llamar al servicio al pueblo tiranizado para que lo vayáis á defender? En esos momentos es cuando podéis haceros á las armas, que ya de antemano sabréis dónde está el enemigo y así podríais escarmentar á los tiranos del pueblo. No solamente está en el gobierno, está en muchos de la clase más elevada de la sociedad, sin distinción de colores políticos, «porque ésa ha sido otra arma conque han exterminado á la maza trabajadora»; testigo, la experiencia, «pues si vais á defender á una fracción política, contad con que no estáis defendiendo vuestras ideas, sino quizá á otros tiranos peores que los primeros.» Pero nó; estos pueblos, se puede decir, desde que se dieron algo cuenta de la religión cristiana, tienen un espíritu un corazón de no de mansedumbre y resignación y no han comprendido las doctrinas del Libertador de la humanidad, ó si las comprenden, no las hacen respetar, y, por consiguiente, son merecedores de su suerte. Yo pregunto, ¿Qué haría este pueblo en caso de una guerra internacional? Cualquiera á la simple vista contesta: ir á defender la Patria. Sí, váis á defender á los tiranos que no han sabido atender á vuestras justas peticiones y que, debido á nuestra miseria, la nación que nos declaró la guerra por cualquier pretexto, tal vez esté de acuerdo con el Gobierno para salir de una gran parte de ambos pueblos, para poderlos sujetar más fácilmente, y seguir su violencia organizada.

Donde más peligro tiene la maza trabajadora, es en los *meetings* de carácter político, porque está desarmada y á una pequeña

---

FOLLETIN

Don Cosme

Novela original por

Jacinto Albarracín.

(*Continuación*)

Tánta es la estrechez de los cuerpos comprimidas y el cuchicheo del hombre, que despierta la atención del padre de la muchacha.

Romualdo reconoce á Pablo, y en el hijo recuerda á su aborrecido patrón, quien soporta y soportará por la miseria y el apego á la estancia que le ha dado de comer.... Pero piensa que ya no es él la víctima sino su hija...Se le viene á la mente la virginidad de su hija, su obligación de padre á defenderla, y aprieta con los nudosos dedos el porrudo guayacán que empuña; y lleva la mano al mango del cuchillo puntiagudo que porta á la cintura!

Al oprimir ambas a mas siente la mirada del que va á añadirle otros infortunios, y se despeña por su pecho, cabernoso grito de protesta!

Pablo, ardiendo en deseos, apura, á lo que Celina se desprende del hombre por la fuerza y se desliza como una hebra á parar entre sus padres.

También ha observado todo eso un mocetón de anchas espaldas, no muy alto, color cobrizo, pomuloso rostro, de ojos dormidos pero á esas, feroces, narices anchas, redondas como un puño cerrado, labios gruesos, mal arqueados en forma de amenaza.

Este animal con cara cuasi de hombre, sin bigote, reparó en la escena. Crispaba los nervios mordiéndose los labios hasta verter sangre, haciéndose comida de tigre el corazón de Pablo en quien vio su rival —pues estaba enamorado de la moza— y entonces siente esas sensaciones horribles de brutales celos en el campesino, el cual conversa á solas con el torrente mujidor y lo amaza á nado, se enfrenta al brabío toro en la llanura, y que ha sentido sobre sus hercúleos hombros el pesado tronco que calor ha de darle á su hogar con frío; mas no se resuelve, y brama acancerada en sus entrañas quemantes la ira sorda; y aún no se le atreve al que cree su superior en la vida, y se apodera de su espíritu, la sumisión del musca aminalado por los que su dócil y débil mansedumbre creyó maravillosos superiores.

En Bonifacio, que así se llama, se revela aún el abatimiento de una raza vencida....

Pero también le quema la sangre una brasa de las malas pasiones de sus antiguos engendradores... Algún criollo, mezcla de indio, de negro y de castellano sería su antecesor ingrato! O algún galeote ibero sorprendió la robusta y mansa india, una de las abuelas de este chibcha moderno; porque de sus oblicuos ojos salió una hornaza de crueldades contenidas.

Y al descender una *voladora* en chispero de centellas de todos colores, se iluminó el ámbito, y se encontraron las dos miradas de Bonifacio y Celina. En su beso de luz se dijeron un mundo de amores; y la feroz mirada del mozo, dulcificada ya, se posó tranquila en la cara de Pablo.

A la grata luz de la que se cree uno seguro dueño, se desarman los rencores...

Sin odio, pero sin cariño tampoco; depuesta la venganza; pero siempre con torcidos ojos, Bonifacio saludó humilde á Pablo.

Con su compañero, éste se metió al grupo.

Romualdo con fingida sumisión se quitó el sombrero á su pesar, y Rosario, la esposa, sí le estrechó cariñosamente las manos, diciéndole:

—Qué tá siendo sumercé puaquí?..

La infeliz madre, embebecida en el cohetería, ni hubiera reparado en sí misma; hubiérasele desplomado la iglesia y nada habría sabido!

Aun no tan malo; pero criada entre perros, marranos y toros; por únicas aspiraciones la comida y la sementera que la da, aquella infeliz apenas si tenía medio confuso el sentimiento del pudor; á no ser por instinto... como á la hembra por no tener edad, recelosa miraba por su hija.

Pablo se introdujo, y principió por preguntarles si los animales habían llegado bien á sus comederos, si se les habían montado en pelo, y les daba órdenes para el otro día, que los hombres escuchaban con desagrado, y por último, fingiéndo sorprenderse por ver á Celina, la dijo:

—Con razón que esté iluminada la plaza.

—Y i i i...!, como será, contestó medio cortada al codazo que su madre le dio, y á un tirón como para que le respondiera al patrón.

Al levantarse las llamas de una candelada de ramas seca y frailejón incendiados, que alumbró toda la plaza, volvió á decirla:

—Míra Celina, así hay corazones incendiados

La muchacha, echándole una ardiente mirada á Bonifacio, como diciéndole la respuesta contestó: —Y pa qué el aján de quemarse si...

—Si qué? acabe Celinita.

—Si es en balde, dijo resaelta clavándole la vista, no sin haber mirado antes tímida y risueña á Bonifacio, quien con una sonrisa medio velada, se le hacía el brabucón; si bien por adentro le bailaba la alegría, de ver maltratado al que por rival miraba.

—Por...qué?, la interpeló Pablo con despecho, á lo cual Celina, atendiéndo al ceño de Bonifacio, más que á la pregunta de Pablo, dijo con soltura y donaire de campesina divertida:

Pasemos este barrial
Florecita de amapola,
Que el partido liberal
Suspira pero no llora.

(Páginas anteriores)

LA RAZÓN DEL OBRERO
No. 9, Bogotá, 28 de septiembre de 1910.
Exposiciones virtuales: Imprenta, prensa obrera y lecturas populares a comienzos del siglo XX.
Biblioteca Nacional de Colombia.

JACINTO ALBARRACÍN (ALBAR)

≈

Arauca, 1876 † Bogotá, ?

De origen indígena, Jacinto Albarracín viaja muy joven a Bogotá, donde inicia estudios de abogacía, escribe artículos en periódicos, así como ensayos de crítica de arte, de los cuales publica un libro titulado, *Los Artistas y sus Críticos. Exposición Nacional de las Artes*, imprenta de Medardo Rivas, en Bogotá, en 1899. Escribía sus críticas de arte con el pseudónimo de Albar. En ese fin de siglo, justo antes de la Guerra de los mil días, se cerró el primer

– JACINTO ALBARRACÍN –
Bogotá : Tip. Nueva, 1920. Libros Raros y Manuscritos. Biblioteca Luis Ángel Arango

período de modernización del campo artístico, a partir de la consolidación del proyecto cultural que surgió con la fundación de la Escuela de Bellas Artes en 1886.

Pasada la guerra, cuando llega Rafael Reyes al poder, plantea varias reformas, recibe críticas y la oposición de los antiguos partidarios de Rafael Núñez y Miguel Antonio Caro. El talante de Reyes es autoritario, ya que busca transformaciones de fondo, después de los desastres de la guerra. En él se combinan el empresario, el aventurero y explorador, así como el militar, triunfante en varias oportunidades, por lo cual se asocia, en los sectores populares, con una figura dictatorial. Jacinto Albarracín se opone a las políticas de Reyes desde una posición anarquista, se resiste a la autoridad y busca fundar un movimiento obrero libertario, por eso es amenazado con la cárcel y huye de Bogotá, adentrándose en las selvas del Magdalena medio, al norte de Boyacá, donde funda una comuna autogestionaria, llamada *Otanche*. Una sociedad sin autoridad ni conceptos de propiedad en poderes judiciales.

Con el retiro de Rafael Reyes de la presidencia, durante la administración de Carlos E. Restrepo, Albarracín retorna con más fuerza a sus tareas como periodista, funda el periódico, *La razón del obrero*, cuyo primer número aparece el 12 de julio de 1910. Por su carácter independiente, desprovisto de ayudas en los medios económicos, se trata de una publicación modesta, de confección artesanal, con un sesgo populista y de una tendencia izquierdista cercana al anarquismo, más desarrollado en países como España o México. Cabe destacar que Albarracín no es un ideólogo formado, ha trajinado en varios campos en forma autodidacta, su formación como abogado quedó cortada por la Guerra de los mil días, y más tarde, su dedicación al periodismo y la literatura lo hicieron desistir de la jurisprudencia, aunque en muchas oportunidades litigó en defensa de los trabajadores, con los cuales se sentía identificado, tanto en el aspecto ideológico como emocional.

José Antonio Osorio Lizarazo, periodista y autor de novelas, dedica una de sus crónicas a la figura de Jacinto Albarracín, al cual se refiere con estas palabras:

> *Su espíritu lo condujo por largo tiempo a la cárcel y tronchó sus estudios de leyes que había iniciado. Otros fueron más afortunados y pudieron flotar sobre la inseguridad de los tiempos. (…)*
>
> *Albarracín era, quizás, excesivamente avanzado, tocaba los lindes del anarquismo, sentía dentro de sí el fuego denso del comunismo, antes de que la obra del judío barbudo hubiera traspuesto el Atlántico y su*

espíritu no estaba conformado sólo para las románticas exaltaciones del liberalismo de su época, sino que iba un poco más adelante. [1]

Quizá se trataba de un comunista utópico, sin mayor formación teórica, mucho menos en el marxismo. Su postura es emocional e ingenua, pero no por ello, menos auténtica y arriesgada. Aparte de sus artículos y arengas periodísticas a favor de los artesanos, campesinos y trabajadores en diversas manualidades, Albarracín realizó algunos intentos de novela social, anticipándose en cierta forma al realismo de un autor como Osorio Lizarazo, que habla así de una de sus novelas:

Publicó una novela de censura social, cuyo nombre fue desgraciado: ALMÍBAR. En ella censuraba los desmanes de la postiza y amanerada sociedad bogotana de fin de siglo y enardecía a los humildes con un amor que sufría de su propia rebelión temperamental.[2]

Testarudo en su empeño de organizar a los trabajadores, aportarles ideas y herramientas para sus luchas, prosiguió con tesón en su empeño periodístico. Así lo señala Osorio Lizarazo:

Fundó un periódico, El Faro, acaso el primero de tendencias sociales que hubo en Colombia. No había extensas teorías, ni citas de autores ilustres, ni invocaciones a economistas gloriosos, ni arrimos a financistas de alta categoría. Pero había un gran sentido humano. Estaba impresa la protesta por la humillación de los artesanos y por la miseria de los campesinos.[3]

El movimiento de los artesanos había tenido su cuarto de hora a mediados del siglo XIX, durante el gobierno del presidente José Hilario López, a partir de 1849. La corporación de artesanos se hizo presente con un buen número de sus miembros, frente al convento de Santo Domingo, donde se reunía el congreso nacional para elegir al sucesor del general Tomás Cipriano de Mosquera, en su primera administración. Alrededor de estas elecciones se tejió más tarde toda una leyenda, conocida como los puñales del siete de marzo; el rumor bogotano señalaba que los artesanos llevaban debajo de sus ruanas puñales de carnicero para asesinar a los congresistas en el caso de que el general López perdiera las elecciones. Los conservadores estaban divididos

1. Osorio Lizarazo, José Antonio. *Novelas y crónicas*. Instituto Colombiano de Cultura, COLCULTURA. Subdirección de comunicaciones culturales. Biblioteca Básica N° 36. Bogotá. 1978. p. 429.
2. Ídem.
3. Ídem.

entre las candidaturas de Rufino Cuervo y Joaquín Gori, por lo cual, no le resultó difícil a José Hilario López reunir el mayor número de sufragios, para un total de 725 votos contra 384 de Joaquín Gori y 304 de Rufino Cuervo. Uno de los fundadores del partido conservador y destacado dirigente de esta colectividad Mariano Ospina Rodríguez, en una de sus desconcertantes actitudes, dio su voto por el general López, cuando se le preguntó por qué había dado su voto al partido contrario, la crónica de la época sostiene que dijo: "¡Voto para que el congreso no sea asesinado!"

Sobre estas elecciones se urdió toda una trama de folletín, en la cual la Corporación Democrática de Artesanos jugó un papel decisivo. En tiempos del siguiente gobierno, presidido por el general José María Obando, compañero de José Hilario López, en episodios de protesta y alzamientos militares durante la época de la dictadura de Bolívar, la incidencia del artesanado fue aún mayor y dio el motivo para el golpe del general José María Melo Ortiz en 1854, cuyo período de gobierno, con el sector draconiano del liberalismo, fue conocido como la *dictadura artesanal*, la cual no alcanzó a durar un año a causa del levantamiento general encabezado por Tomás Cipriano de Mosquera, quien se especializó en esa clase de alzamientos contra gobiernos que no eran de su complacencia.

Al caer Melo Ortiz, vino una época oscura para los artesanos. Su organización fue desmantelada y su incidencia en las políticas públicas se desvaneció como una neblina ocasional. Sólo a comienzos del siglo XX, artesanos, obreros, campesinos e indígenas, volvieron a aparecer en el escenario político, creando movimientos, organizaciones, manifestaciones, actos de protesta y demás formas de lucha y defensa de sus intereses. En este ámbito, aparece la figura de Jacinto Albarracín como uno de los defensores de los derechos de los trabajadores, que en las primeras décadas del siglo XX reaparecieron con fuerza, tras un silencio de casi medio siglo.

Albarracín no se limitó a los artículos de prensa ni a las arengas panfletarias para expresar sus ideas. Aparte de la novela, también utilizó el teatro como medio de expresión, como lo anota Osorio Lizarazo:

> *Sobre el mismo espíritu escribió otros libros, y pensando que el teatro era mejor vehículo para que le llegara al pueblo el conocimiento de su propia miseria, representó dos dramas de títulos humildes, enruanados: La hija del obrero y Por el honor de una india.*[4]

Además de estos dramas de carácter social, escribió algunas comedias, entre cuyos títulos se cuentan: *Catalina Cornaro*, *Doctores, generales y maes-*

4. Osorio Lizarazo, José Antonio. *Novelas y crónicas*. p. 430.

tros y *Furatena*, de tema indígena, basada en los relatos de la época de la conquista sobre los amores de Fura y Tena, convertidos en montañas, que hoy hacen parte de la zona esmeraldera de Boyacá.

Los últimos años de Albarracín, en tiempos de la llamada "República Liberal" tal como los narra Osorio Lizarazo, tienen ribetes dramáticos:

> *La senectud oscura y desconocida le ha dejado sin bríos y sin ardor. En vano se hizo burócrata. Tuvo empleos cada vez más humildes, que fuéronse diluyendo en la incapacidad definitiva. Ya no lucha por nada, no quiere crear su literatura de contenido social y humano, ni recuerda sus tiempos en que fue miembro sobresaliente de la Sociedad de Autores, ni trae hasta su mente el ímpetu polemista y batallador de sus épocas radiantes de periodismo, ni se conmueve por la total ingratitud en que se ha desconocido la esencia combativa de su vida. Ahora quiere un pedazo de pan y un abrigo para su vejez desamparada.*[5]

* * *

5. Osorio Lizarazo, José Antonio. *Novelas y crónicas*. p. 434. Publicada en "El Tiempo" el 26 de febrero de 1939.

Por el honor de una india

DRAMA EN TRES ACTOS

POR

Jacinto Albarracín C.

Lucha entre las clases privilegiadas
y las inferiores.

(Es necesario que resalte el despotismo del *patrón*, tosco remedo de la autoridad que viene de Dios, sobre el siervo; que, en estas Repúblicas incásicas, es el palurdo arrendatario de los inmensos feudos llamados haciendas).

POR EL HONOR DE UNA INDIA : DRAMA EN TRES ACTOS / JACINTO ALBARRACIN C.
Bogotá : Tip. Nueva, 1917.
Libros Raros y Manuscritos. Biblioteca Luis Ángel Arango

– JACINTO ALBARRACÍN –

≈

POR EL HONOR DE UNA INDIA

Este drama recibió el premio del concurso de la Sociedad de Autores de Colombia en 1917. Los conceptos emitidos por las prensa fueron elogiosos, pese a que la obra formulaba críticas a los terratenientes, que se sentían con los mismas prerrogativas de los señores feudales de usar "el derecho de pernada", para abusar de las muchachas campesinas que fueran de su gusto.

Ante una mirada contemporánea, el drama de Jacinto Albarracín parece, en cierta forma, estar concebido de un modo arcaico, costumbrista y melodramático, escrito bajo impulsos emocionales, por medio de un lenguaje que intenta recrear el habla campesina boyacense, con expresiones, modismos simples y elementales. Los personajes están construidos como arquetipos esquemáticos, separando de manera tajante a los malos de los buenos. Los primeros son los dueños de la tierra, inclementes, morbosos y atrabiliarios; mientras los segundos son naturalmente buenos, dibujados por su autor con un criterio positivo y fraternal. Con todo ello, al ver los comentarios de prensa y el apoyo que tuvo la obra, tanto por parte del jurado de la Sociedad de Autores como de los periodistas culturales, es importante anotar que se trata de una obra representativa de los gustos de la época, a la vez que planteaba, con los medios que tenía el autor en ese momento, una crítica social que nadie se atrevía a censurar para no ser tachado de cómplice o defensor de esas prácticas infames.

Jacinto Albarracín había propugnado por el ejercicio de formas de vida social sencillas y naturales, desde una visión igualitaria que, de manera espontánea, sin mayor elaboración teórica, se acercaba al pensamiento anarquista libertario. Su amor por el pueblo lo llevaba a sentir un rechazo crítico a sus opresores, por eso, el atentado contra el honor de una india nos recuerda fuentes clásicas del teatro del siglo de oro español, como *Fuenteovejuna* de

Lope de Vega, en la que un pueblo entero se levanta para defender al hombre que, por defender el honor de una joven ultrajada, mató al comendador.

Los comentarios de prensa del momento dan una visión esclarecedora de la mentalidad de la época, como también, del efecto que tuvo sobre la sociedad el drama expuesto por Jacinto Albarracín:

> *Triunfo literario.*[1]
> *Honor muy merecido fue otorgado a don Jacinto Albarracín, por su drama Social: Por el honor de una india, que con el pseudónimo de Boyacanero fue presentado al concurso nacional de dramas colombianos.*
>
> *Del informe muy bien pensado y no menos bien escrito de los distinguidos miembros del jurado que calificó, recortamos unas pocas palabras que ponen bien alto el sentido al que constantemente tiende Albarracín en su labor intelectual por el proletario, al cual en libros y en periódicos siempre ha defendido.*
>
> *Dice así una parte del informe: "Por el honor de una india, de Boyacanero, es un drama pasional, que se desarrolla en una hacienda de tierra caliente, lleno de colorido y de verdad; pinta y pone de manifiesto la crueldad de los patrones, de los gamonales de pueblo, su corrupción y su infamia con los pobres indios…*
>
> *Este es uno de los lauros que ha recogido victoriosamente el señor Albarracín, dedicado a las clases menesterosas, y este drama es una de las mejores defensas que en Colombia se haya hecho en favor de los avasallados por la suerte.*
>
> *Uno de los jurados, el doctor José Joaquín Casas, dice: "Estoy conforme con el anterior dictamen en cuanto a la calificación literaria… Por demás está felicitar a nuestro amigo Albarracín por este triunfo."*
>
> *Además, fue pedido para su primera representación en el Teatro Colón, con estas palabras de la Unión Obrera de Colombia, la entidad obrera más respetable y numerosa que tiene la república.*[2]
> …

1. El Tiempo. Primera página. 26 de septiembre de 1917.

2. La *Unión obrera colombiana* fue creada en 1913. Esta organización significó la transformación de las asociaciones de artesanos en movimientos sindicales. La Unión Obrera proclamó en 1914 al 1° de mayo, como el día de los trabajadores, origen del Día del trabajo.

Resuelve:
Que la obra en referencia sea llevada a escena el 1° de mayo próximo, como un homenaje de justicia para su autor, como una sabia enseñanza para el obrero en su día de descanso, y para que su producto, acordado con la compañía que la representa, sirva para la continuación de aquellas obras (institutos) de trascendental beneficio popular.

En las primeras líneas de su drama, Albarracín es explícito en sus propósitos críticos y en su posición social, sobre la cual es interesante observar el uso de los adjetivos calificativos y la manera cómo define las características de los sectores sociales enfrentados. Su nota introductoria dice:

Lucha entre las clases privilegiadas y las inferiores.

Es necesario que resalte el despotismo del patrón, tosco remedo de la autoridad que viene de Dios, sobre el siervo, que, en estas repúblicas incásicas, es el palurdo arrendatario de los inmensos feudos llamados haciendas.[3]

Tras presentar los personajes, Albarracín completa sus anotaciones sobre el lenguaje y el lugar donde se desarrolla la acción:

Lenguaje: el de los personajes decentes, descuidado; el de los campesinos, completamente indígena y provinciano.

Pasa este drama en ciudad fría de altiplanicie andina. Costumbres de tierras altas en los dos primeros actos; y en el tercero, que pasa en tierra caliente, en una hacienda todavía montañosa y muy quebrada, los usos son los propios.[4]

La escena se inicia en la noche de vísperas[5] en la plaza pública, frente al atrio de la iglesia. Se ha levantado un toldo para fiestas, en otros terminos, una tienda armada sobre unos seis palos y cubierta de telas. Se usa para ventas, en especial de licor. Una descripción colorida de la festividad religiosa, de la tienda cuelgan tiples y guitarras. Se ve a un grupo de hombres, mujeres y muchachos comprando. Un gentío observa la quema de fuegos artificiales, se

3. Albarracín Jacinto. *Por el honor de una india*. introducción. p. 3.
4. Ibíd. p. 4.
5. Las vísperas es una festividad religiosa que se inicia desde la tarde anterior.

escuchan distintas músicas, repiques de campanas, vocerío de gente, ruidos de la pólvora, etc.

En esta estampa de fiesta popular, aparece un joven y un grupo de campesinas, Petronila, Purificación, Celina y Custodio. El grupo de campesinos se encuentra tranquilo. Es muy clara la relación de estrecha amistad entre los dos últimos. Albarracín describe a Celina, la protagonista, con una estampa folclórica:

> *De veinte años, morena, bien bonita. Vestido: de zaraza, pañolón nuevo, camisa descotada, gargantilla, moño largo, sombrero de paja blanco con cinta lacre. Usa alpargatas. Muy relamida.*[6]

La muchacha se ha vestido con sus mejores galas para la fiesta, llama la atención no sólo de sus amigos cercanos, sino también de Pablo, el hijo del patrón, quien le habla con términos melosos, mientras trata de cogerle el brazo. Aparece Marcos, el pretendiente de la muchacha, quien al ver la actitud del joven amo con Celina, levanta un palo que trae, con actitud amenazante. Éste responde con tono autoritario:

> *PABLO:*
> *¿Qué es eso? Chivato. A llevar las bestias que te mandó papá, ¡inmediatamente!*
>
> *CELINA:*
> *(A MARCOS): No vaya a decir naa, Marquitos… (A PABLO) Déjelo sumercé poaquí un ratico.*
>
> *PABLO:*
> *(CARIÑOSO) Bueno, tú mandas, amorcito. Si me mandas montar el padrote o la potranca canogüera, que ves para ti, cuando…*
>
> *MARCOS:*
> *¿Cuándo qué?*
>
> *CELINA:*
> *(AGARRÁNDOSE AL BRAZO DE PABLO QUE SE LANZÓ A TIRARLE A MARCOS): ¡De caridá, sumercecito! (CON GRITO AGUDO Y COLGÁNDOSE DEL REVÓLVER QUE PABLO*

6. Albarracín, Jacinto. *Por el honor de una india*. Op. Cit. p. 4.

HA LEVANTADO) ¡Cuidado, Marcos![7]

Desde la primera escena, queda claramente planteada la rivalidad entre el hijo del amo y su campesino arrendatario, tratado con el menosprecio que un señor feudal tendría hacia un siervo de la gleba. Para disfrazar su actitud despótica, Pablo invita a todo el grupo que rodea a Celina a tomar unas cervezas, mientras alrededor truena la pólvora. Pablo toma en sus manos un tiple y empieza a cantar la tonada de un torbellino. De un conato de pelea con amenaza de graves consecuencias, se pasa a un duelo de coplas, los gestos de temor se transforman en risas, cuando los contendores dirimen su pleito con sendas canciones:

PABLO:
Lástima de materrosa
Que la cortan botoniando.
Lástima de ojitos negros
Que lo anden pregonando.

MARCOS:
Decime, mata e rosa,
Decime, ¿Quién te cortó?
¿Y cuál tuvo tan mala mano
Que hasta la raíz se secó?

La rosa de las coplas es, sin duda, una alusión a Celina, que prefiere a Marcos frente a las pretensiones del hijo del amo. Pablo lo llama indio terco, como todos los de su plebe, mientras Marcos, ignorando las alusiones del joven valentón, canta otra copla dirigida con toda intención a la muchacha:

MARCOS (CANTANDO):
Me subí por un naranjo,
Me bajé por un limón,
No te pue dar un beso
Porque hay tanto mirón.

Pablo se enfurece, a pesar del ambiente festivo, vuelve el aire de pelea, que mantiene en vilo a todos los que contemplan la escena, como si se tratara de una riña de gallos:

7. Ibíd. p. 5.

PABLO:
¡Chito! ¡So irrespetuoso! Puallá con los de tu igual. Lárgate a cabestriar las bestias pa la corraleja y a madrugar a ordeñar; si no, desocupas mañana mismo la estancia.[8]

El joven impetuoso intenta sacar a Marcos a la fuerza, pero éste se resiste, en un momento se vuelve hacia el público y plantea su punto de vista, con una actitud digna y un claro mensaje social:

MARCOS:
(CON AMARGURA Y VUELTO AL PÚBLICO): ¡Qué caray! Por inorante que uno sea, compriende que no debe esclavitarse, puel chánchiro e vida, ni menos por la cuarta e tierra; questos patrones se enrican con el sudor diuno, pa endespués decir que la tan regalando cuando le cuesta a uno tan cara. ¡Ah! ¡Mi Dios pa hacer las cosas desiguales! [9]

Este corte del personaje, como una especie de aparte, anticipa el recurso que Bertolt Brecht utilizará con el nombre de *efecto de distanciamiento (Verfremdum efekt)*, cuyo objetivo le permite al actor salir de su personaje y dar su propia opinión. En este caso, la intención del autor es la de mostrar la protesta del campesino agredido por el patrón, como una especie de anotación de carácter social. En ese momento aparece Romualdo, el padre de Celina, quien se interpone entre Pablo y Marcos; le dice al hijo del patrón que mejor se lleva de allí a su mujer y a su hija, para evitar molestias. Para completar, añade:

Eso saca de conjianzas con los injeriores.[10]

Enervado, Marcos completa su discurso, que sin duda atrajo cálidos aplausos de los espectadores de la Unión Obrera:

MARCOS:
Pero que no le aguantan más. Y borrachos amos y tóos; pero que como nos tienen en el vicio y la inorancia, porque les conviene, semos los probes los únicos enchichaos; y así nos necesitan pa las eleiciones.

8. Ibíd. Escena segunda. p. 7.
9. Ibíd. Escena tercera. p. 7.
10. Ídem. p. 7.

Hacerse alcaldes, dueños del pueblo, congresistas, too (CON CÓLERA) ¡Toitico! [11]

Albarracín trabaja el habla popular boyacense, que aún se usa en aquellos parajes andinos, en pueblos donde el tiempo parece haberse detenido y las palabras, modismos y expresiones se repiten de una generación a otra. La trama de la obra prosigue, sin que Marcos se retire, pese a las órdenes, insultos y amenazas del joven terrateniente. Pablo intenta que Celina tome cerveza, a ver si de este modo puede vencer su resistencia, pese a que la joven está protegida por sus padres y por Marcos, quienes no están dispuestos a permitir que el hacendado se extralimite. Sin embargo, ella tampoco le permite que vaya más allá de las palabras:

PABLO:
(ARDIENTEMENTE): Un caballero como yo…

CELINA:
Pa mejor los de ruana.[12]

Pablo sigue asediando a la muchacha con sus zalamerías y declaraciones amorosas, sin que ella ceda en lo más mínimo, aunque ella le sigue la cuerda en su juego con respuestas tajantes y negativas. Después de hacer emotivas declaraciones de amor, Pablo le ofrece a Celina una tierrita, con su vaca, su potranca, sus gallinas y sus flores; pero, por más que insiste, es poco lo que consigue, más allá de una sonrisa picaresca y cierta coquetería natural de la muchacha bonita, que lo excita aún más en la medida en que ella se niega. Hay un momento en el que ella parecería vacilar y darle a Pablo ciertas esperanzas:

PABLO:
Conque, amorcito mío, júreme que no me olvidarás…

CELINA:
Lo pensaré…

PABLO:
Luego, ¿no me quieres?

11. Ídem. p. 7.
12. Ibíd. Escena cuarta. p. 8.

CELINA:
Quién sabe.[13]

Romualdo, que está atento a las acechanzas sobre su hija, corta la escena pidiéndole a Pablo que cante una canción, cuando éste lo hace, se activa de nuevo el ímpetu de Marcos, hasta un punto en el que el viejo Romualdo lo recrimina para que no siga en su enfrentamiento con el patrón. En este tira y afloje entre el hijo del patrón y uno de sus peones, también interviene Petronila, la madre de Celina, llamándoles la atención para que dejen la pelea y estén quietos.

Marcos le responde, en defensa de sus derechos:

MARCOS:
(A PETRONILA): Es que busté no comprende quiuno es hombre, pa no dejarse quitar la mujer quiama, aunque estos manden sobriuno, por l´hambre e tierra que le tienen daa recara, pa hacerlos más ricos. Si hubiera quen los sajara de sus agallas, a ver si siguían diamos de pueblos, si no juera por nosotros que dinorantes les tamos sirviendo.[14]

Seguramente aquí vendría un nuevo aplauso del público, mientras Pablo intenta defenderse, atribuyendo la audacia de Marcos por causa de la chicha, pero, advierte que el consejo municipal la va a prohibir por "el daño que hace, que lo pone a uno con semejante dolor de cabeza y con el cuerpo como apaleado. ¡Ah inmundicia!"[15]

A comienzos del siglo XX se desarrolló una activa campaña contra la chicha, que se tomaba en el altiplano cundiboyacense desde tiempos inmemoriales como la bebida sagrada de los muiscas. En la campaña para justificar su prohibición se usaba una propaganda de corte racista, con diversos apelativos para denigrar del indio y su bebida tradicional. Algunos de estos avisos decían: "¡La chicha embrutece! ¡La chicha engendra el crimen! ¡Las cárceles se llenan de gentes que toman chicha!"

La campaña contra la chicha se inició en las primeras décadas del siglo XX, proponiendo el uso de la cerveza como sustituto. En medio de la polémica, se decía que esa campaña estaba orquestada por las compañías productoras de cerveza, en especial Bavaria y sus distintas marcas; aunque

13. Ibíd. Escena cuarta. p. 9.
14. Ibíd. Escena 4. p. 11.
15. Ídem.

en un comienzo esta campaña no produjo efecto, la gente siguió tomando la bebida de maíz fermentado.

Entre 1922 y 1923 comenzaron a prohibirse las chicherías en plazas públicas (era famosa la que quedaba en el costado sur de la Plaza de Bolívar, antes de la construcción del Capitolio), la prohibición más decidida tuvo lugar en 1947, por un acuerdo del Concejo de Bogotá. El golpe definitivo contra la chicha se produjo después del *Bogotazo*, cuya extrema violencia fue atribuida por los empresarios cerveceros al consumo de la chicha. El médico liberal, Jorge Bejarano logró por fin que se impusiera la prohibición, tras una larga campaña en la que señaló los daños de esta bebida sobre la salud de sus consumidores.

Cabe anotar que, en los pueblos de Boyacá, la chicha es una bebida ancestral, cuyo uso no se ha interrumpido a lo largo de los siglos. Por eso, Jacinto Albarracín pone el tema, en momentos en que para hablar de la chicha se usaban toda clase de expresiones denigrantes, algunas de las cuales aún se usan para caracterizar ciertas actitudes, como *enchichado*, para señalar a una persona enfurecida a causa de la chicha; así como *chicho*, para enojado; o *chichonera*, que significa tumulto, zafarrancho o pelotera.[16]

Pablo sigue tratando de sacar a Marcos de allí, para que no interrumpa sus intentos de seducción a Celina, después de usar las amenazas y órdenes imperativas, sin ningún resultado, busca el apoyo de Romualdo, el padre de Celina, quien al ver la actitud firme y arrogante de Marcos pide la ayuda de Purificación, la madre del muchacho, quien al fin consigue hacerlo salir de allí; como es tradición en las familias campesinas, el respeto a la madre es algo sagrado. En este sentido, la obra juega con un conflicto constante entre tradición y cambio, hábitos y rupturas, en medio de la lucha entre terratenientes y campesinos.

Pablo pide más bebidas, le solicita a Romualdo que toque un torbellino, pero el viejo, que intuye para donde van las intenciones del hijo del patrón, le dice que ya es hora de irse, porque hay que levantarse temprano para traerle los animales al amo Cosme a la feria. Es la primera vez que oímos nombrar al patrón, que jugará un papel protagónico en las escenas que siguen.

Antes que Romualdo y su familia decidan irse de la fiesta y regresar a su rancho, en la plaza aparecen, en medio de risas y aspavientos, don Cosme, el gamonal, y sus amigos. Trae una botella de brandy y pide copas para ofrecerles. No acaba de llegar y observa a Celina con ojos mórbidos. Si el hijo se derretía en zalamerías edulcoradas, el viejo saca pronto a relucir sus

16. Breve diccionario de colombianismos. Academia Colombiana de la Lengua. Bogotá. 2007. p. 64-65

garras de seductor empedernido. Pablo siente que se desinfla, pues, conoce los alcances del padre:

PABLO:
(DESFILA AL VER A SU PADRE, DICIENDO): Adiós diablos. Después de tanta brega, como dicen los versos:

Molino que estás moliendo
Tu trigo con tanto afán,
Tú mueles la harina
Y otros se comen el pan.[17]

Sale Pablo, si se enfrentó a Marcos, un campesino para él inferior, no puede hacerlo contra el padre, de quien conoce muy bien sus mañas y arrebatos. También el viejo está festivo y canta su copla:

DON COSME (TARAREA):
Hasta cuándo seguiré
Enamorado y con dejo,
Echando perros al monte
Pa´ que otro coja el conejo.[18]

El viejo comienza su asedio por la muchacha, que trata de esquivarlo, hablándole de su esposa. El viejo zorro, sin embargo, es diestro en esquivar los dardos. Prosigue la fiesta mientras Romualdo toca el tiple, tratando de que la fiesta embolate a su patrón y deje tranquila a su hija. Mientras los amigos se burlan de los arranques juveniles del viejo, éste saca a Celina al ruedo, invitándola a bailar. La muchacha se le resiste, en tanto, el grupo de seguidores del gamonal no le quita los ojos de encima. Entonces, don Cosme busca la forma de deshacerse de ellos, y les plantea lo que piensa hacer con sus intrigas politiqueras:

COSME:
(A SUS ACOMPAÑANTES): Lo que hemos dicho: mañana los aguardo antes de almorzar para explicarles qué deben hacer pa ganar las elecciones de representantes en la otra semana. Desde que me conozco no he perdido una sola.

17. Albarracín, Jacinto. *Por el honor de una india*. Op. Cit. Escena sexta. p. 12.
18. Ibíd. Escena séptima. p. 13.

FELIPE:
A puras trampas.

COSME:
Con la ley en la mano. Y la d´iora sí que nos sirve. Como hecha pa nosotros. Y les voy a mostrar la caja de doble fondo que hizo para eso José María. (SE VUELVE A CELINA Y LA COGE DE UN BRAZO) Mirá, Celina, desde que estabas chiquita lo dije, que ibas a ser para mí.

CELINA:
No lo creiga, patrón.

COSME:
¿Que qué? A lo que le llego a poner ojo, ni el diantre.[19]

Don Cosme, como viejo zorro, muestra a la vez sus maniobras electoreras, características de los gamonales para tener cautivos a sus representantes por medio de triquiñuelas, como la de la urna de doble fondo, para sustituir las papeletas por los votos previamente escogidos, y así mantener su poder regional. Una de tantas maniobras usadas de manera fraudulenta, que han caracterizado la política desde que se puso en práctica el voto popular. A la vez, como cacique marrullero, sale de sus acólitos citándolos para el día siguiente, con el fin de quedar a sus anchas con la muchacha que le gusta. Algunos amigos cercanos permanecen con su jefe, entre ellos, Felipe, su sobrino, que se permite decirle ciertas verdades y chanzas que ningún otro se atrevería.

En medio de sus burlas, los que aún rodean al viejo lo aplauden por sus devaneos románticos:

TODOS:
¡Viva don Cosme y su pareja! [20]

Romualdo se va poniendo cada ver más nervioso al ver la forma como se refieren a su hija, busca la manera de regresar lo más pronto posible a su rancho, alegando que tienen que madrugar al día siguiente, para iniciar el trabajo con la salida del sol:

19. Ídem.
20. Ibíd. Escena sétima. p. 14.

FELIPE:
¿Y nos dejan? Bien dicen que el que con indios anda se queda sólo.[21]

De pronto, surge un imprevisto que modifica el desarrollo de la trama. En ese momento llegan unos extraños, invitando a don Cosme y sus amigos a unos tragos. Felipe trata de burlarse de ellos, pero el hombre lo hace callar, con un tono entre arrogante y altanero:

HOMBRE:
Cuidadito, que soy bogotano. Y si se pasó a disbustar, tiene que enfriarse. Lo mejor es que acecten una copa, ya que estamos en la taberna.

(TODOS CALLAN)

UN CAMPESINO:
Mire que es don Cosme, el gamonal del pueblo.

EL HOMBRE:
(ENCOGIÉNDOSE DE HOMBROS) Por mi tierra no los hay.[22]

La llegada de aquellos inoportunos visitantes le da un giro a la fiesta. En un comienzo, don Cosme los trata con prudencia, les ofrece brandy y los invita a hacer parte del jolgorio. Romualdo canta, después de lo cual, el bogotano se siente con derechos para cantar a su vez:

EL HOMBRE
(SE INTRODUCE Y CANTA):
Para manzanas en Chía,
Duraznos en Cajicá,
Para muchachas bonitas
Lo mismo es aquí que allá.[23]

El hombre invita a Celina a bailar un torbellino, ella trata de seguirlo, pero don Cosme la detiene de un brazo. Quiere hacer valer sus derechos y el poder que tiene en el pueblo. Una cosa era cantar y compartir la fiesta, otra muy diferente meterse en los predios del gamonal:

21. Ídem.
22. Ibíd. Escena octava. p. 15.
23. Ídem.

COSME:
(AL HOMBRE): Aquí no es corraleja para todos. Siga su camino, don Fulano, que nadie lo está llamando.

EL HOMBRE:
Si aquí es una taberna, yo saco a bailar a la que esté.

COSME:
(ENFRENTÁNDOSELE): Pues se va al calvario a trompetiar, so aparecido.

(EL HOMBRE SACA UN CUCHILLO Y SE LE VA ENCIMA A DON COSME. AL TIRARLE, TROPIEZA Y CAE DE BRUCES CONTRA EL MOSTRADOR, DEJANDO CLAVADO EL CUCHILLO. LOS DEMÁS LO COGEN ENTRE GRITOS Y ESFUERZOS).[24]

Se produce una gran algarabía contra los forasteros, a quienes califican de asesinos. El licor y la agresividad que genera la trifulca están a punto de causar una tragedia. Son centenares, miles de muertos los que se producen cada año en las riñas que surgen en medio de la bebida. Jacinto Albarracín va repasando las situaciones vividas en los pueblos, en medio de gamonales y campesinos, con un repertorio de temas en los que poco a poco aparecen la discriminación y la violencia.

Los visitantes intentan reaccionar en defensa de su compañero, pero, en ese momento llega un grupo de gendarmes armados, los amigos y seguidores de don Cosme gritan que los cojan, ya que casi asesinan al patrón.

Don Cosme impone su autoridad:

COSME:
¡Llévenselo bien acogotao y al cepo; díganle a Delfín, el alcalde, que le plante una mordaza al so bandido, que creyó que estaba en su tierra!

(LOS GUARDIANES SE LLEVAN A EMPELLONES AL HOMBRE).[25]

24. Ibíd. Escena octava. p. 16.
25. Ídem.

Todos rodean a Cosme, mientras aparece Pablo, azorado, ha oído el rumor que casi matan a su padre. Felipe ofrece sendas copas al padre y al hijo. Entretanto, el licor sigue rodando. Al ver que no ha pasado nada grave, Pablo aprovecha la ocasión y saca a bailar a Celina.

El viejo le pregunta a Felipe, su sobrino, qué debe hacer para que se vaya Pablito y los deje tranquilos. Felipe le responde con malicia que esto lo hace por la muchacha. Cuando Felipe trata de hablar con su primo, el viejo se introduce y baila el torbellino con Celina, que se arrebuja y agacha el ala del sombrero.

COSME (CANTA):
Agáchate el sombrerito
Y por debajo mírame,
Y con esos tus ojitos
Lo que quisieras háblame.[26]

Felipe lleva a Pablo a un lado y le pide que se retire. Luego le habla al público, en un nuevo corte, adoptando una actitud crítica frente al gamonal, cuya conducta describe de manera implacable:

FELIPE (A PABLO):
No es bueno que usté esté más aquí, pues acaba de pasar si más una muerte; camine salimos y le cuento pa que vea. (SALEN, PERO ANTES DICE AL PUBLICO): Y es que a los viejos les da por ser muchachos y se ponen ridículos; mucho más estos mandones, como emperadores borrachos, hazmerreir de las multitudes… de golpe se cae de tanto brinco, y cómo será la risa...[27]

Los presentes comienzan a cabecear, don Cosme sigue bailando con Celina, hace piruetas, saca el pañuelo y se lo ondea por todos lados; trastabillea a cada momento por efecto del licor y sigue cantando. Romualdo se acerca a él, con actitud reverencial le insinúa que ya está bueno, que al otro día hay que madrugar. Es lo que el pobre hombre ha intentado hacer sin resultado. Insiste, advirtiendo que ya es de madrugada. El viejo sigue haciendo piruetas, con ánimo festivo, como si tuviera veinte años, pero, en uno de sus giros da un traspié y cae tendido cuan largo es. Celina corre hacia sus padres y los hace salir aprisa, dejando caído a don Cosme. Así finaliza el primer acto, mientras lentamente cae el telón.

26. Ibíd. Escena once. p. 17.
27. Ibíd. Acto II. Escena primera. p. 16.

El segundo acto se desarrolla en la casa de la hacienda de don Cosme, arreglada de acuerdo con el estilo moderno del pueblo. El marrullero gamonal da instrucciones a sus prosélitos para buscar la elección de su hijo Pablo. Afirma que es hora de convertirlo en un hombre, para que deje de hacer tonterías. Isidoro, otro de sus seguidores, pide para él un escaño por la circunscripción de Sotaquirá, y así ocurre con el resto, que parecen decirle: "Ayúdame que yo te ayudaré". Nadie va a entrar en el juego si no recibe algo a cambio. A Servando lo postula como suplente de su hijo; José María, otro terrateniente, pide que se construya un camino que pase por sus tierras hacia el Magdalena. Por lo visto, nadie da puntada sin dedal. Las maturrangas y el clientelismo hacen parte de la política nacional tanto ayer como hoy. Don Cosme redondea su estrategia para ganar las elecciones:

DON COSME:
Ajá, que hay que atender la recomendación del gobernador para su hijo, pues cada uno pide pa su santo. Hacemos el papel de unirnos a los contrarios que no esté con su directorio. Les echamos zancadilla y les quitamos a todos los contrarios los votos, sacamos mayoría y minoría pal gobernador, que cargue con el muerto. Lo demás viene.

FELIPE:
¿Y si nos denuncian y hay garrotera?

COSME:
Para eso estamos en el mundo que nos da la mayoría.[28]

Y remata con una recomendación general:

COSME:
Yo no he perdido ninguna elección, pues se arrima la ley para nosotros… Y eso es lo que deben hacer ustedes en el Congreso: dejar una ley de elecciones de tira y encoge, de modo que de todas maneras defienda nuestros actos, que por la ley son legales.

FELIPE:
Bonito… ¿Y las furruscas?

28. Ibíd. Acto II. Escena primera. p. 19.

COSME:
Se arma a todos los indios y uno que otro guache y echen palo y cuchillo.[29]

Usar las maturrangas políticas hasta donde sea posible, si no funcionan, utilizar la violencia, armando a los campesinos y arrendatarios, a los indios y guaches. Esa fue la forma de armar ejércitos de leva en las guerras civiles del Siglo XIX. Se armaba a los indios, pasado el temporal se desarmaban, para que no usaran el armamento contra sus amos. Para don Cosme está claro, tiene una experiencia de muchos años en estos tráfagos, pero, su sobrino Felipe aún guarda sus recelos y no puede dejar de expresarlos:

FELIPE:
Hay que pensar en todo: ¿Y si hacen guerra los contrarios por verse engañados en el único consuelo que tienen?

COSME:
¿Cómo el único? ¿Ahí no están colocados y no están sin vergüenza chupándose el presupuesto, hasta con ciertos contraticos? Quieren más pa que no hagan guerras, y sin embargo, con la boca llena, todavía rezongan…

FELIPE:
Pero en fin… ¿Y cómo nos las componemos para hacer esas trampas?

COSME:
Bueno, que sean; el fin justifica los medios, decía el doctor Jesusito y más mi compadre, cuando venía de confesarse. Pues ora verán: yo me he leído toda la actual ley de elecciones, y hay artículos maravillosos para nosotros, maravillosos, maravillosos…[30]

Los presentes no están dispuestos a obedecer sin más ni más, cada uno de ellos agrega nuevas exigencias, porque no quieren quedarse por fuera del presupuesto. Felipe aparece como el contradictor de las políticas más oscuras, especialmente cuando se usa la violencia para salir de los rivales políticos. Muchos de los presentes son jóvenes impetuosos, por eso don Cosme les llama la atención en forma paternalista:

29. Ibíd. Acto II. Escena primera. p. 20.
30. Ídem.

COSME:
Cállense, niñitos, que donde hay muchachos no se nombra el rejo.

FELIPE:
Exacto. Pero no por mí, que cuando ustedes atropellaban contrarios y los despachaban pa l´otra vida, yo los escondía en mi casa y hasta los mantenía, mientras pasó la horrible matanza. Tú recuerdas que a muchos de tus amigos, parientes y compadres, me hiciste alojar, sin que te mereciera un solo cuartillo…[31]

Toda esta parte refleja los mecanismos internos de los procesos electorales, con sus vicios y trapisondas; a la vez que muestra la utilización de la violencia, no sólo en época de guerras civiles, también durante los comicios en los que se juegan los intereses políticos de los gamonales y grandes terratenientes, que, como expertos en asuntos agrícolas, no quieren soltar la marrana y defienden su predominio a como dé lugar.

Don Cosme quiere salir de Marcos, quien tiene aspiraciones con la indiecita que le gusta a los patrones, piensa que la mejor vía para lograrlo es hacer que lo enrolen en el servicio militar y lo envíen lo más lejos posible de estas tierras. Al mismo tiempo, se manifiesta en contra del servicio militar obligatorio, impuesto a partir de la creación de la Escuela Militar, durante el gobierno de Rafael Reyes. El viejo gamonal prefiere que el reclutamiento se haga por recomendaciones, como las suyas, que le permite salir de jóvenes que le incomodan. Por lo visto, su interés por Celina va más allá del entusiasmo manifestado hacia ella en la pasada noche de fiestas, él sabe que mientras ese muchacho esté revoloteando por los alrededores, todo le va a resultar más complicado.

En cuanto a las elecciones, el viejo zorro conoce otros trucos, en caso de que se vea un elevado número de votantes de los grupos rivales en aquella circunscripción; es necesario tener en cuenta todas las posibilidades:

Primero arreglemos los medios para ganar de cualquier modo las elecciones, como lo he hecho toda la vida, y después lo demás. Claro: hay que poner mesas en las veredas, para que en caso de que haya más votos contrarios en el centro, inventemos mayor número de boletas de indios imaginarios; y así de los pueblos de la circunscripción donde haya más contrarios. Y de estos otros medios: pongan cuidado, porque de eso depende nuestro triunfo. ¡Miren esta urna que inventó el José María! Es de doble fondo.[32]

31. Ídem.
32. Ibíd. Acto II. Escena primera. p. 21.

La escena se interrumpe, afuera se oyen gritos de una multitud enfurecida en contra de don Cosme, a quien han puesto el apodo de tío cosmético, por su costumbre de enmascarar las cosas. Don Cosme se asoma a la ventana, por lo que parece, la gente está defendiendo a Marcos, según dice el patrón, por quién sabe qué delito que pueda haber cometido. Instantes más tarde, entra el alcalde, vestido de levita y sombrero de pelo con bastón grueso. Toda una indumentaria representativa de la autoridad, aunque en realidad, es tan sólo una ficha puesta allí por don Cosme:

COSME:
(AFANADO) Ala, Delfín… Señor Alcalde… ¿Qué fue eso?

ALCALDE:
Pues que su hijo Pablo le mandó a Marcos coger el caballo retinto, mientras estaba en el rancho con Celina, y el Marcos lo que hizo fue enlazar el potro de modo que se desnucara de lo puro brioso, la joya de caballo tan fino.

COSME:
(LLEVÁNDOSE LAS MANOS A LA CABEZA) ¿Y desnucó al caballo? ¡Ah, humanidad del animal tan brioso, tan lindo!

ALCALDE:
¿No ve?

COSME:
Nada, meterlo al cepo. Ahorcarlo al chivato. ¡Tragárnoslo!

ALCALDE:
Y los contrarios dándolas de compasivos quieren soltarlo, y unos dicen que eso es asunto civil. Uno de esos abogadines gritó que lo defendería en los tribunales, no sé dónde más, en qué infiernos, que las leyes le han dado para complacer a esos… y me acusan que es una alcaldada…

COSME:
Usted sabe que yo lo hice alcalde, para algo será y si se porta bien en esto, le viene pronto la prefectura y quien sabe qué más…[33]

33. Ibíd. Acto II. Escena segunda. p. 22.

El alcalde no tiene ningún argumento para contradecir al gamonal, sabe que lo mejor que puede hacer es regresar de inmediato a la alcaldía, antes de que el pueblo produzca mayores desórdenes.

Cuando sale el alcalde, don Cosme se desahoga frente a su sobrino Felipe, que por lo general no aprueba sus bravuconadas:

FELIPE:
¿Y si sigue la revuelta?

COSME:
¡Se les fusila a balazos, qué caray! ¿No ve? Para estos indios es el reclutamiento. Se los quita uno de encima mandándolos en un batallón Puallá pal Cauca o la costa, bien lejos.[34]

Lo que comenzó en la fiesta de la noche de vísperas, está a punto de cerrar el círculo a favor del gamonal del pueblo, que busca quedarse con la india bonita y mandar a su enamorado tan lejos como sea posible. Cuando se está cocinando esa intriga, entra el cura del pueblo, don Cosme trata de ganárselo para sus tejemanejes electorales. El cura, sin embargo, no se deja enredar y esquiva las alusiones del marrullero terrateniente:

CURA:
La política… ¡Ah, la política!... Es mejor no meneallo. Ni a nosotros, los encargados de las cosas espirituales, nada nos interesa. Pero lo que me trae es que allí se ha levantado el pueblo dizque por culpa de usted, don Cosme, que le achacan que ha mandado apalear, descalabrar por los gendarmes a un pobre hombrecito, que lo tienen los gendarmes como un Cristo, y lo van a llevar a la cárcel, a hacerle no sé qué martirios, según ordenó el alcalde ahora mismo. (…) Yo me he comprometido con el pueblo para aplacarlo, a venir para que me explique usted lo que ignoro, por qué maltratan a ese indiecito, y a que de usted orden de proceder legalmente, si acaso es culpable dizque porque se le desnucó un caballo del hijo de usted…[35]

En uno de sus escritos, elaborados a mediados del siglo XIX, José María Samper habla del poder en los pueblos de provincia, que según él, es otra trinidad distinta de la divina, a la que denomina como el *triunvirato parroquial:*

34. Ibíd. Acto II. Escena tercera. p. 22.
35. Ibíd. Acto II. Escena cuarta. p. 23.

¿Qué cosa es el triunvirato parroquial? Es una trinidad particular de nuestros terruños municipales. Los católicos reconocemos dos clases de trinidad: una en el Cielo: el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo, tres personas distintas en un solo Dios verdadero; y otra en la parroquia o el distrito, que sin ser padre, ni hijo, ni mucho menos espíritu santo, se compone de tres personas distintas: el cura párroco, el gamonal y el tinterillo, que forman un solo poder verdadero.

Renglones más adelante, Samper se refiere a la figura del gamonal:

La lengua castellana da el nombre de gamonal a un terreno que abunda en plantas afrodilas. Pero entre nosotros se ha ampliado la idea, por una extraña analogía, y tomando picarescamente al propietario por la propiedad, lo llama "gamonal" (por no decir capataz o cacique), al hombre rico de un lugar pequeño, dueño o poseedor de las tierras más valiosas, especie de señor feudal de la parroquia republicana, que influye y domina soberanamente en el distrito, maneja a sus arrendatarios como a borregos, ata y desata los negocios del terruño como un san Pedro en caricatura, y dragonea sin igual entre sus co-parroquianos como un gallo entre sus gallinas. El gamonal es, pues, el sátrapa de la parroquia, el gallo del pueblo con todas sus consecuencias.[36]

Descripción que nos viene como anillo al dedo para caracterizar al personaje de don Cosme, quien representa un perfil genérico de los gamonales; aunque en este caso, el poder no se comparte por el llamado triunvirato parroquial, porque el tinterillo, aquí el alcalde, es un simple subordinado de don Cosme, que lo puso allí, mediante sus reconocidas intrigas, para que manejara el poder municipal de acuerdo con los intereses y las órdenes del gamonal. Tampoco el cura, en esta obra, se adhiere al poder de ese triunvirato, ya que asume una posición crítica frente a los mandatos del sátrapa de la parroquia, como lo llama Samper. Don Cosme parece haber absorbido todos los poderes y su voluntad se ha convertido en la ley del municipio.

Don Cosme enfrenta al cura con un argumento en defensa de la propiedad:

36. Samper, José María. *El triunvirato parroquial*. Texto incluido en la antología: Narradores Colombianos del siglo XIX, elaborada por Henry Luque Muñoz. Biblioteca Básica Colombiana, N° 19. Instituto Colombiano de Cultura, COLCULTURA. Bogotá. Diciembre de 1976. p. 458-459.

COSME:
¿Y quién me paga el caballo? A que usted no…

CURA:
(CON FIRMEZA) Faltaría yo al respeto que me debe si viniera a ofrecerle dinero. Lo que le pido, por la paz de mis feligreses, encargado a mi misión de tolerancia, por el bien de usted mismo, a quien el pueblo amenaza, diciendo que haya lo que hubiere, pero que a usted no le dejan seguir cometiendo más desmanes…

COSME:
¿Y cómo dice usted que no se mete en las cosas del pueblo?

CURA:
No confunda, don Cosme. El meterse uno para azuzar las pasiones de su pueblo, para sacar partido, es cosa muy diferente de aplacarlo en bien de usted mismo, para que no vaya a haber desgracias, que se pueden evitar con sólo un instante de cordura, que es lo que le pido a usted, y que luego la ley caiga con todo su rigor sobre quien salga responsable.[37]

Don Cosme se muestra reacio a satisfacer el pedido del cura párroco, no le conviene ver a Marco de nuevo en libertad. Alega que no se puede permitir un ataque a la autoridad legítimamente constituida; cuando, tanto el cura como el propio don Cosme, saben que la autoridad del pueblo es él, aunque no tenga cargo oficial alguno. Al ver que no es posible convencer a ese hombre duro como una piedra con argumentos, el cura deja a un lado su estrategia diplomática y le habla de frente, de poder a poder:

COSME:
Y ataquen a la autoridad legítimamente constituida. Bonito…

CURA:
(CON ENTEREZA) Eso no pido ni lo pediré jamás. Usted me ofende, don Cosme. En fin. Dios ve mis santas intenciones. Pues bien. Caigan sobre usted las desgracias que puedan suceder por un acto de dureza, que usted puede evitar, haciendo al mismo tiempo que se cumplan las leyes que nos rigen…

37. Albarracín, Jacinto. *Por el honor de una india*. Op. Cit. Acto II. Escena cuarta. p. 24.

COSME:
¿De qué modo?

CURA:
Dicen que usted lo quiere quitar… digo, que es vox populi, que usted le quiere impedir que una muchacha arrendataria de usted se case con él, no sé por qué fines, y por eso el indiecito no le ha hecho caso. Pues bien: me ofrezco a arreglar todo. Mire, don Cosme: doy mi casa por cárcel, y entonces el tumulto se disuelve, y las cosas se pueden averiguar bien para impartir el condigno castigo.[38]

Al verse descubierto, sin perder sus ínfulas de mandamás, don Cosme acepta, ya que sabe que de todos modos va a enviar a Marco bien lejos, por medio del reclutamiento, que es su objetivo principal. Sin embargo, el mandamás no va a dejarse amilanar por un curita parroquial, esto sería un descrédito frente a sus prosélitos. Apenas sale el cura, sintiéndose triunfador, don Cosme devela sus intenciones:

COSME:
Caramba con el monigote de las manos blancas y uñas largas de unción. Un ungido… Ahorita mismo voy a telegrafiar a la curia, que no nos conviene tal curita para las elecciones, y le hacemos quitar el curato, para que venga otro a propósito.[39]

Aunque su sobrino Felipe intenta contenerlo, don Cosme no cede un ápice en su propósito de salir cuando antes del incómodo rival. Justo en ese momento aparecen tres campesinas: Petronila, Purificación, la madre de Marcos, acompañada por Celina. Es visible la incomodidad del gamonal. Las mujeres vienen a interceder por Marcos. Purificación defiende a su hijo, diciendo que todos lo quieren en el pueblo por lo trabajador y honrado que es el muchacho. Cosme se desentiende de las mujeres y manda a sus prosélitos que corran a hacer lo que tienen que hacer para ganar las elecciones. Las mujeres siguen esperando, Felipe termina poniéndose de parte de ellas contra la arrogancia y testarudez de su tío. En este juego, la presencia de Celina es una carta que pone en entredicho al viejo, y todos lo saben, aunque no lo digan. El tema se plantea con claridad por parte de Felipe: ¿Ella quiere a ese muchacho? La respuesta da cuenta de su situación frente al patrón y por eso da un giro para que no queden dudas:

38. Ídem.
39. Ibíd. Acto II. Escena quinta. p. 25.

FELIPE:
¿Y tú lo quieres de a mucho?

CELINA:
Si él mismito me dijo que yo no golviera a mirar a naiden; que viera en qué trances s´incontraba por quererme y yo toy por hacerle caso, probecito. (LLORA).[40]

De nada valen los ruegos de las mujeres frente a la actitud implacable del patrón, como ocurrió con las damas bogotanas cuando fueron a pedir piedad al pacificador Pablo Morillo para con sus seres queridos, condenados al suplicio. Don Cosme dice su última palabra: Está dicho que lo mandan lejos y punto.

Las mujeres acuden al auxilio de la esposa de don Cosme, doña Altagracia. Cuando ella aparece, don Cosme se retira muy disgustado. Sabe que ahora, además de tener al pueblo en contra, se le va a presentar un conflicto conyugal. De veste modo, la trama se va enredando a medida que se mueven las fichas en el tablero. Unos y otros buscan cómo deshacer el nudo de la trama. Petronila comienza a contarle a la patrona toda la historia, desde la fiesta con baile y pólvora de la noche de vísperas. Muy en el lenguaje campesino, la mujer le da vueltas y vueltas al relato, evadiendo una crítica directa al patrón por su pasión de hombre viejo con una muchacha joven, para evitarle dolores de cabeza a la señora. Redondea el cuento con la llegada de su hijo Pablo esa mañana, en busca de Celina, y la reacción de Marcos cuando apareció, ya que él la quiere para casarse con ella.

Pablo le dio la orden a Marcos de ir por el caballo, para alejarlo de Celina. Un poco más tarde Marcos regresó, todo azorado, diciéndole a Romualdo que el potro se había despeñado, desnucándose. Pablo amenazó a Marcos, quien salió huyendo, mientras el joven amo disparaba al aire, con la intención de matarlo. Luego, cuando Pablo se volvió y trató de coger a Celina, ella salió corriendo, gritándole a Marcos que tuviera paciencia, que ella iba a buscar la ayuda del cura.

Hasta aquí la trama argumental, en la cual la hermosa campesina ha despertado la pasión de propios y extraños, jóvenes y viejos, hasta influir en sus conductas y poner en riesgo la tranquilidad del pueblo. La señora Altagracia comprende muy bien lo que está ocurriendo, en detrimento de la armonía de su propia familia, les da un consejo que no sólo puede salvar a la muchacha, sino su propio papel en el embrollo:

40. Ibíd. Acto II. Escena octava. p. 27.

ALTAGRACIA:
Pero bueno. Yo veo en todo esto que tanto el viejo como mi hijo están detrás de la muchacha, y no conviene que la dejen ustedes en la estancia. Hay que colocarla en una casa de familia respetable, o desocupar el rancho e irse lejos, por caso a la hacienda de tierra caliente, sin que lo sepan ellos, y apurando al matrimonio de Celina con Marcos, que yo los apoyo. [41]

El panorama parece despejarse, al plantear una solución que favorece a todos y salva la dignidad, tanto de Celina, como de la patrona. En ese momento viene lo que se llama un *coup du théatre*, un punto de giro que le da la vuelta a la historia. Petronila, la madre de Celina, le confiesa a la patrona que en una oportunidad en que don Cosme envió a Romualdo, su marido, a trabajar en una finca lejos de allí, ella tuvo una relación con Custodio, el padre de Marcos, quien la invitó a beber chicha, luego la siguió cuando iba para el rancho, la empujó en el matorral y ahí fue, por lo tanto Celina y Marcos son hermanos. En este punto aparece un nuevo conflicto que enrarece la situación de la pareja de campesinos: el incesto.

ALTAGRACIA:
(CON SEÑALES DE ESPANTO): ¡No diga más!... ¡Huy! Este es un drama de sencillez aterradora, y por lo mismo inolvidable.[42]

El acto tercero se desarrolla en tierra caliente. El ambiente cambia por completo. Así describe Albarracín el escenario en el cual se va a producir el desenlace de su historia:

Una enramada o cobertizo de palmiche, espaciosísimo, sobre palos, al aire libre todo. En el centro un trapiche de madera (aquí de listones forrados) de construcción antigua, tres trozas dentadas, verticales, movidas por una viga horizontal, al que le dan vuelta dos bestias arriadas por un muchacho haraposo. Montones de caña dulce (tubos de papel pintado). Una mujer va introduciendo la caña y al frente otra va recibiéndola, chorreando (agua al descuido) un hilo grueso de líquido, el cual por una canal de guadua va a dar a una canoa junto a los fondos en que cocinan la miel, y que se van hacia el fin de la enramada, sobre hornillas humeantes, en una barranca a nivel del piso, pero que baja en cárcamo afuera, abajo, en donde el fogo-

41. Ibíd. Acto II. Escena novena. p. 29.
42. Ibíd. Acto II. Escena once. p. 31.

nero atiza con leña amontonada. Haces de bagazo y leña cerca a las hornillas. Canoas para el caldo dulce y la miel que transportan en calabacinos. Telón con peñas montañosas, árboles y perspectivas de los trópicos. Sobre el escenario, unas tres matas de plátano tupidas, detrás de las cuales se puede esconder un hombre. Las mujeres usan blusas de manga larga, remangada al codo.[43]

Esta detallada visión del paisaje y de los implementos agrícolas refleja el conocimiento de la vida campesina por parte de Jacinto Albarracín. Parece escrito más como una introducción para un cuento o una novela, que como las indicaciones para la construcción de una escenografía y los elementos de utilería. Su estilo recuerda las minuciosas estampas costumbristas del siglo XIX, que surgieron como un inventario de la vida cotidiana de los pueblos, las herramientas de trabajo, los vestuarios y demás detalles, como los pudieron ver los dibujantes y pintores que acompañaron a Agustín Codazzi en la Comisión Corográfica. Este tipo de relato también se encuentra en los libros escritos por viajeros en la Colombia del siglo XIX, especialmente en los caminos reales que se encontraban al remontar la cordillera entre Honda y la capital, muchas veces a lomo de indio o en mulas entrenadas para sortear los rigores de los peligrosos desfiladeros.

Una vez descrito el lugar, desde la primera escena de este acto se ve a los personajes envueltos en el drama, don Cosme, su esposa Altagracia, su hijo Pablo y Celina, la joven india que tanto revuelo ha creado en esa familia y sus alrededores. Con ellos también está Romualdo, el supuesto padre de la joven, así como peones y varias campesinas dedicadas a moler caña dulce en el trapiche. Algunos de los personajes están sentados en banquetas de trípodes de raíces de tierra caliente. Celina les sirve, sobre una mesa bajita, plátanos, yuca, bore,[44] asados, en mantel de lienzo blanco.

Don Cosme y Felipe se lamentan de los malos caminos que hay que tomar para llegar a la hacienda. Felipe completa la descripción del ambiente, iniciada por la introducción del autor, agregando las peripecias que tuvieron que enfrentar para llegar hasta allí

FELIPE:
Figúrese, mi señora, una piedra grandísima en forma de pirámide y a uno y otro lado del abismo. ¿Usted no pasó por ahí? Cierto que

43. Ibíd. Acto III. Descripción del escenario. p. 32.

44. El *bore* (alocasia macrorhiza), variedad amarilla, es una planta que puede sembrarse fácilmente en la finca, es palatable (grata al paladar) y gustosa para los cerdos. Bore, para la dieta de los cerdos. El Tiempo, Temas del día. Lunes, 30 de junio de 2014.

los indios le hicieron un deshecho. Pero bien, nuestras mulas echaron por la piedra, y como unas cabras, ¡qué mulas pa buenas! Si parecen de guerrilleros…[45]

La conversación sigue girando alrededor del paisaje y las maravillas de la naturaleza que los rodea. Parece como si la tensión del drama, en los actos anteriores, hubiera cedido y ahora se viviera en una bucólica tranquilidad. El propio autor se deja llevar por esa paz de la vida campesina, en sus acotaciones prosigue el dibujo de las tareas del campo:

Se pasan de comer a mirar moler la caña. Las mujeres sentadas prensan el bagazo, que al ser exprimido, suelta un hilo copioso de líquido dulce, el cual cae sobre una canal que lo conduce a los fondos que contienen el melao a borbollones.[46]

En medio de aquella descansada vida, Felipe no pierde la oportunidad para arrojar dardos venenosos hacia su tío:

COSME:
Esta finca, hace veinte años no valía un real, porque era baldía.

FELIPE:
Y hoy vale muchísimo debido al trabajo de los pobres peones, los arrendatarios que has tirado por estos climas deletéreos, a que se mueran y te hagan rico, y después, si es posible, los echas a patadas como un buen tirano en pequeño.[47]

El personaje de Felipe, viene a ser el *alter ego* del autor, encarna todo lo que Jacinto Albarracín siente y piensa de esta clase de gamonales. Ahora don Cosme quiere mejorar su imagen de buen patrón, convocando a sus arrendatarios y vecinos para que vengan a ver los progresos de la hacienda. Sin embargo, no todo es fiesta y afecto paternal; no demora en sacar las uñas y aclarar la razón de esta convocatoria a los campesinos que laboran en la finca:

Quién sabe qué novedades habrá, y habrá que castigarlos, y muy severamente, pues es cada año, y hay que poner orden.[48]

45. Albarracín, Jacinto. *Por el honor de una india*. Op. Cit. Acto III. Escena segunda. p. 33.
46. Ibíd. p. 34.
47. Ídem.
48. Ídem.

Cuando todos se dirigen a la casa de la hacienda, Celina le pide al patrón un permiso para ir a su rancho a cuidar sus animales y su sementera. Romualdo explica que pronto se va a casar, por eso tiene que aprender el cuidado de su hogar. Molesto y con un tono de dureza, don Cosme le dice que su obligación es ir a la casa a servirlos. La muchacha se rebela y dice que, si es así, prefiere volver a la tierra fría, pues ya ha resuelto su casorio y no quiere ser más dedo malo de nadie.[49]

Altagracia interviene contra la voluntad de su marido, le dice que si no quiere ir a la casa, nadie la obliga. Don Cosme replica que, hay que dejar que hagan su voluntad, pero no puede contradecir el dictado de su esposa. Mientras el grupo se aleja, Celina permanece en ese sitio, se lamenta de su situación, pero a la vez, hace saber al público que Marcos se encuentra en la hacienda, después de desertar del servicio militar para cumplir su palabra de matrimonio. Teme que los amos se enteren y lo atrapen para imponerle una represalia. Una de las muchachas del trapiche le advierte sobre una vecina deslenguada, que no ha tenido paz con nadie; las está espiando a todas para ir con sus cuentos a donde los amos, para así congraciarse con ellos. Celina piensa con temor lo que puede pasar, y lo dice con expresiones jugosas:

> *Porque ellos tan que me cocinan detrás de yo con malintención. Cómo será si saben que Marcos anda puestas tierras. Lo asan y se lo tragan vivito… ¡Virgen! Y eso es mañana mesmo…*[50]

Celina sigue la charla con la muchacha campesina que se ha convertido en su amiga y confidente, expresando sus sentimientos contra los patrones y las autoridades que acolitan sus abusos y arbitrariedades. La muchacha alcanza a ver a Marcos que se mueve tras las matas de plátano. Lleva un cuchillo en la cintura, un pañuelo colorado en el cuello, ruana doblada al hombro, calzones de drill planchados, alpargatas nuevas y sombrero de caña. Toda una estampa, entre folclórica y romántica.

Marcos le aclara que no está huyendo, tiene licencia y quiere sacarla a ella de allí lo antes posible, y llevársela para tierra fría. Ella le dice que ya se lo advirtió al patrón. También se ha enterado por su amiga, que Marcos ha estado alebrestando a unos muchachos para irse monte arriba. El muchacho le aclara sus intenciones: "quiere hacerle una buena escarmienta al tirano del viejo Cosme y a la fichita de su hijo, principalmente."[51]

49. Ibíd. Acto III. Escena segunda. p. 35.
50. Ibíd. Acto III. Escena segunda. P. 36.
51. Ibíd. Acto III. Escena cuarta. p. 37.

El servicio militar le ha dado arrestos a Marcos. Con el cuchillo en la mano repite sus amenazas contra Pablo si se llega a acercar a ella. En ese momento llaman a Celina, ella tiene que irse, le dice a Marcos que se verán al otro día en su rancho, junto con su mamá, listas para emprender el viaje. Él quisiera que el viaje fuera esa misma noche, para evitar quién sabe qué cosas. Vuelven a llamar a Celina, ella se va por donde salieron don Cosme y los demás, y Marcos por detrás de las matas de plátano.

Las trabajadoras del trapiche cantan letras de bambucos. Está amaneciendo, en ese momento se produce una mutación, cae un telón que representa una selva. Entra Marcos, receloso e inquieto. Expresa su intención de llevarse a Celina esa misma mañana.

Sube el telón, allí se observa la misma decoración de comienzos del acto III. Aparece Romualdo, llevando una mesa grande y arreglando las bancas en compañía de las campesinas que trabajan en el trapiche. Una de ellas grita con terror, porque un brazo se le ha quedado atrapado en la rueda moledora. Romualdo corre a ayudarla y con trabajo la zafa de entre las masas, chorreando sangre. La mujer se desploma sin sentido. Romualdo y otros trabajadores la levantan y la llevan a un rincón. Quiere ir a avisarle a los patrones, pero otro muchacho le dice que no vaya, él prefiere llevarse a su hermanita. El patrón, si ve que ella ya no sirve para el trabajo, la echa de la hacienda, a que vaya a pedir limosna sin brazos. Entre varios la alzan y la sacan de escena. El primero en llegar es Felipe, Romualdo, que tiene confianza en él, le cuenta lo que ocurrió. Felipe se aterra y le dice que don Cosme quedará obligado a ver por la mujercita, ya que perdió el brazo a su servicio. Romualdo sabe que si el patrón se entera, se enfurece.

A medida que entra la mañana, van llegando los arrendatarios y vecinos vestidos de mantas y telas burdas. Se va llenando la enramada. Cuando entra don Cosme, va recibiendo saludos, como amo de todos. Luego, comienza a llamar a lista a cada uno de sus arrendatarios, para que le rindan cuentas y le paguen lo que le deben. Muchos de ellos no lo hacen con dinero, sino dejándole un animal o cualquier otro producto de la tierra que tienen en arriendo a Cosme. Varios se quejan de la mala situación, de las muchas necesidades que tienen y le piden al patrón una ayudita o una rebaja; éste se niega rotundamente, alegando que ellos no tienen que pagar al fisco, mientras a él le cobran sumas enormes, como para dejarlo arruinado. A todos les reclama hasta el último centavo, y a los que no cumplen, les pide desocupar la estancia, de manera implacable.

Entre los arrendatarios que hacen cola para rendir cuentas al patrón y pagarle lo que le corresponde a cada uno, aparece Eusebia, la mujer chismosa

de la que habían advertido a Celina. Para ganar méritos, denuncia a Marcos, diciéndole que viene huyendo detrás de la hija de ese hombre, y señala a Romualdo.[52]

Don Cosme se enfurece, manda a cuatro hombres a que lo busquen. Está decidido a acabar con él, pese a los reclamos de Felipe, que le pide primero que averigüe si es verdad lo que dice esa mujer. El gamonal no acepta razones, ordena que le traigan de inmediato a la madre de Marcos, para que le confiese donde está escondido su hijo.

Antes de terminar la reunión con los arrendatarios, don Cosme les ordena que, a partir del otro día, deben ponerse bajo las órdenes de Romualdo para arreglar los caminos, para que estén listos en una semana, cuando ellos salgan a pasear. Salen los arrendatarios, poco después regresan los cuatro hombres, trayendo a la madre de Marcos. Ella afirma que no sabe dónde está el muchacho; don Cosme ordena que le pongan la corma, aunque chille.[53]

> *Un hombre la trae y le pone a Purificación el instrumento de suplicio. Le va apretando los tobillos poco a poco con su tornillo y tuerca.*[54]

Don Cosme la amenaza, si no habla, ordenará que le aprieten el aparato "hasta que le rompan las patas". Felipe, aterrado, se levanta y sale para llamar a la esposa de ese "Nerón germano". Como enloquecido, don Cosme extiende la amenaza a todos los que sepan donde se encuentra "el bandido" y no lo digan. Casi de inmediato aparece Altagracia, que se abre paso entre los arrendatarios, se dirige a donde está la mujer martirizada. Se arrodilla frente a ella y suavemente le va quitando el aparato de suplicio.

Don Cosme, completamente fuera de sí, les grita que todos tienen la obligación de decirle dónde está ese bandido. Todos van saliendo, hasta que queda desierta la enramada. Instantes más tarde aparece Celina, que empieza a barrer con una escoba de ramas. Se encuentra muy asustada, temiendo lo peor, pues sabe que si lo encuentran lo matan.

El primero que aparece es Pablo, que se acerca a ella asediándola de nuevo y declarándole su amor. Le dice que así quería verla, sin testigos, de inmediato entra Marcos, que repite la frase: "¡Sin testigos! ¡Así lo quiero yo también!"[55]

52. Ibíd. Acto III. Escena cuarta. p. 43.

53. Corma: Pieza de madera. Especie de prisión, compuesta por dos pedazos de madera, que se adaptan a los pies del hombre o del animal para impedir que ande libremente. www.significadode.org/corma.htm

54. Albarracín, Jacinto. *Por el honor de una india*. Op. Cit. Acto III. Escena sexta. p. 44.

55. Ibíd. Acto III. Escena décima. p. 45.

Celina rechaza a Pablo con energía, en el momento en que Marcos salta con furia hacia él, separando a Celina y clavándole el cuchillo al hijo del patrón.

> *Con fisonomía patibularia le saca el cuchillo untado de sangre. El cuerpo de Pablo rueda a un lado y Celina se para. Marcos la agarra de la mano y los dos huyen por el matorral.*
>
> *CAE EL TELÓN.*[56]

Para el público, queda pendiente el tema del incesto, dos hermanos que huyen como amantes, después de haber cometido un crimen. En tanto que, para los artesanos y trabajadores que asistieron a aquella función, era muy claro que se había hecho justicia, frente a la indolencia de las autoridades de la época y su complicidad con los atropellos de los gamonales, no existía la posibilidad de acudir a los jueces o la policía, y el único camino que existía era el tomar la justicia por su propia mano.

La obra de Jacinto Albarracín es representativa de su tiempo en muchos aspectos, en sus diálogos y formas de expresión; en su estilo, que involucra elementos costumbristas con el melodrama y una historia de enfrentamientos sociales en el campo, poco después de haber terminado la Guerra de los mil días, y con ella, la cadena de conflictos que, más allá de las pugnas entre los partidos tradicionales, alborotaba las relaciones humanas, entre las cuales se hallaban los temas económicos, con la avaricia de los que se habían enriquecido por la usurpación de tierras o la dolosa explotación del trabajo de aparceros y arrendatarios, mal pagados y peor tratados.

Con todos los elementos que hoy nos resultan ingenuos, esquemáticos o exagerados, *Por el honor de una india*, plantea un categórico rechazo a toda una suerte de malos manejos y arbitrariedades, frente a las prerrogativas que los amos de la tierra se tomaban sobre la vida, honra o bienes de sus subalternos. Otro aspecto digno de destacar, es la crítica directa a los tejemanejes y fraudes electorales, uno de los males endémicos de la democracia nacional, a los cuales se debe la incredulidad y el desapego de una buena parte de la población, que ya no cree en las instituciones y ha disminuido de manera notable el número del coeficiente electoral.

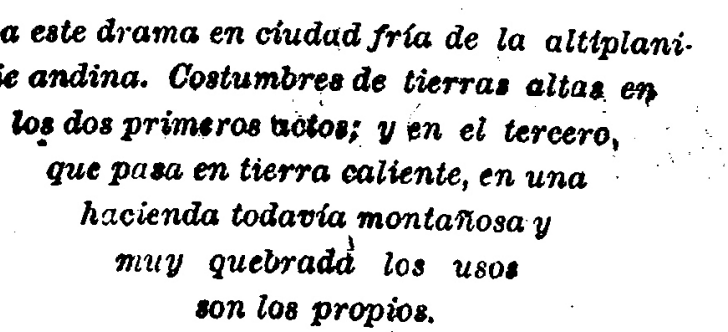
En relación con la representación de hechos históricos, poco importa saber si los sucesos planteados en esta obra ocurrieron o no en la realidad. Son paradigmas que, por analogía, se pueden hallar en innumerables casos ocurridos no sólo en aquella época, también, con algunas variaciones, a lo

56. Ídem.

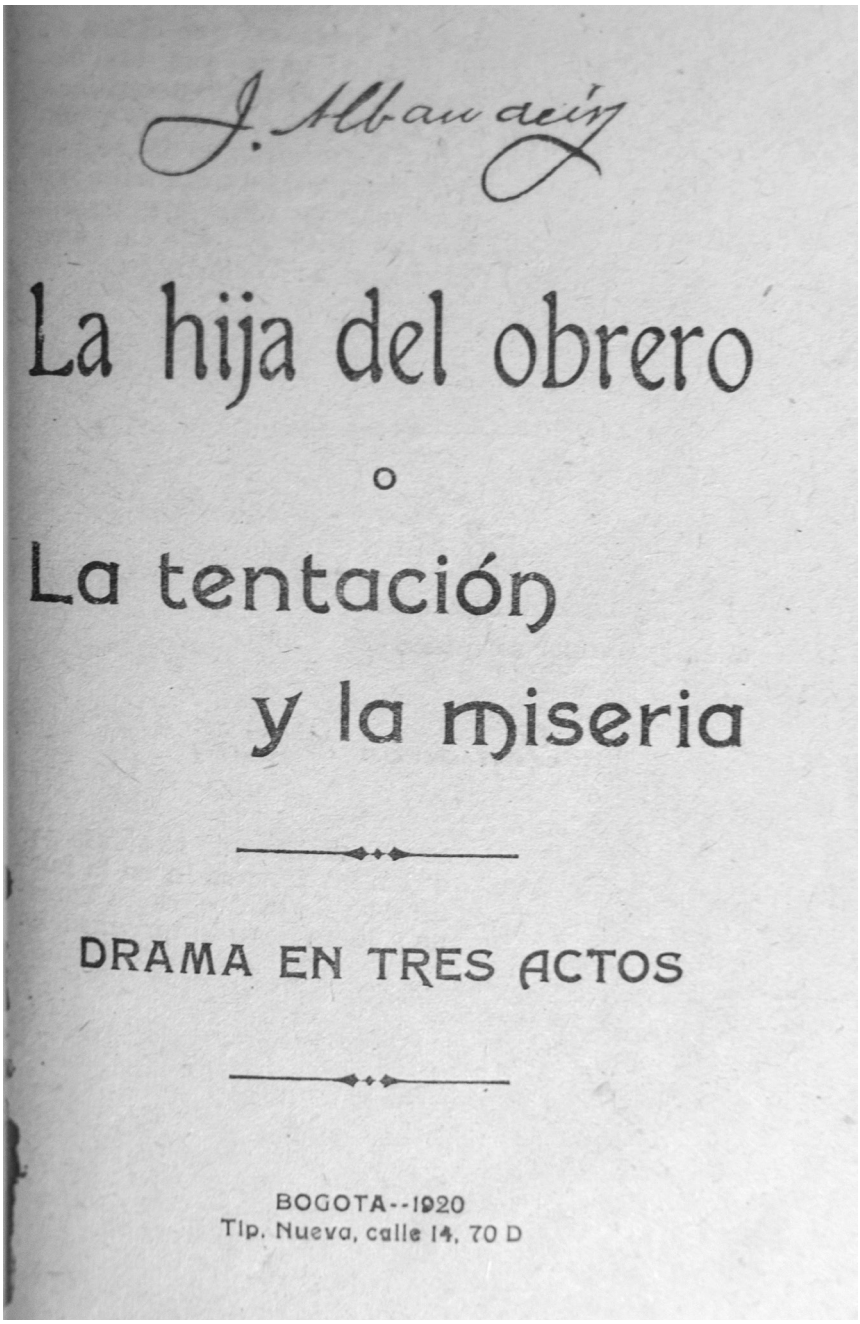
largo de la vida nacional en distintas regiones del país. Estas realidades han sido tema de muchos cuentos o novelas. Hay que recordar, por ejemplo, el asedio a una mujer por parte de gamonales o mayordomos, en *Manuela*, de Eugenio Díaz, para citar sólo un caso de una novela que refleja de manera tan viva muchas alusiones a la vida nacional de mediados del siglo XIX.

En el campo, el ritmo de los cambios es más lento que en las ciudades. Las guerras civiles o la violencia que se extendió como una llamarada desde mediados del siglo XX, entraron como una remezón en las formas de vida, de la placidez bucólica de la naturaleza, para exacerbar las pasiones más oscuras del ser humano, generando una oleada de odios y venganzas, que ha recorrido la columna vertebral de nuestra historia y nuestra geografía, dejando un vergonzoso saldo de muertos y desposeídos, como una deuda social que es necesario y urgente, reconocer y reparar.

* * *


Pasa este drama en ciudad fría de la altiplanicie andina. Costumbres de tierras altas en los dos primeros actos; y en el tercero, que pasa en tierra caliente, en una hacienda todavía montañosa y muy quebrada los usos son los propios.

POR EL HONOR DE UNA INDIA : DRAMA EN TRES ACTOS / JACINTO ALBARRACIN C.
Bogotá : Tip. Nueva, 1917.
Libros Raros y Manuscritos. Biblioteca Luis Ángel Arango



J. Albarracín

La hija del obrero

o

La tentación

y la miseria

DRAMA EN TRES ACTOS

BOGOTA--1920
Tip. Nueva, calle 14, 70 D

LA HIJA DEL OBRERO, O LA TENTACIÓN Y LA MISERIA : DRAMA EN TRES ACTOS / JACINTO ALBARRACÍN C.
Bogotá : Tip. Nueva, 1920. Libros Raros y Manuscritos. Biblioteca Luis Ángel Arango

– JACINTO ALBARRACÍN –

≈

LA HIJA DEL OBRERO, O LA TENTACIÓN Y LA MISERIA

Esta obra[1] fue escrita años después que la primera obra de Albarracín, *Por el honor de una india*, obtuvo el Premio de la Asociación de Autores en 1917. *La hija del obrero*, por muchos de los incidentes a los que se refiere en el desarrollo de la historia, ocurre en esa misma época, entre los años 1917 y 1918, a diferencia de la primera obra, ahora trata un tema esencialmente urbano. El argumento central se refiere a una mujer joven, alrededor de la cual se agitan pasiones de hombres mayores, que intentan usar su poder y sus recursos financieros para satisfacer sus deseos. En los demás aspectos, hay claras diferencias con la vida del campo, frente a los problemas propios del ambiente urbano. En los dos casos, Albarracín tenía una experiencia personal directa y comprometida, ya que había trabajado por la dignificación de los trabajadores, fueran campesinos, artesanos o maestros de obra.

El drama relata las vivencias y penurias de una familia, compuesta por Gabriel, un albañil de cuarenta años, que ha llegado a la capital con su mujer y sus hijas, en busca de trabajo y mejores condiciones de vida para ellas. Gabrielina, su hija mayor, es una adolescente de diez y seis años, hermosa, muy honesta, que se convierte en una angustia permanente para su padre, ya que han tenido que hospedarse en una casa de inquilinato, en la que el propietario y arrendador, don Agustín, se ha fijado en la joven. Él usa todas sus mañas, recursos, halagos y regalos de diversa clase, para tratar de conquistarla. La pareja tiene, además, otras hijas pequeñas, la última de las cuales es una recién nacida, que aún debe mantenerse con leche materna, que a la madre le resulta escasa debido a su mala alimentación. En ese ambiente de melodrama popular, se desarrolla el argumento de la obra.

1. Albarracín, Jacinto. *La hija del obrero, o la tentación de la miseria*. Drama en tres actos. Tipografía Nueva de la calle 14. Bogotá. 1930.

La hija del obrero inicia en el alojamiento del albañil, en una casa de inquilinato al sur del centro de la ciudad. Edelmira, la madre, es una mujer de temperamento débil, muy preocupada por la situación económica en que viven, menos radical que su esposo en relación con el cuidado de su hija. Gabriel se queja de las dificultades que ha tenido para encontrar trabajo:

> *Nadie lo da. También es cierto que no hay empresas, y los particulares ya no edifican porque no tienen dinero. Ni aun regalando mi trabajo, yo que no espero a que salga el sol, sudando la gota gorda hasta que ya no se vea trabajar, pero nadie me ocupa.*[2]

La miseria en Bogotá había sido tema de preocupación de los estudiosos y había despertado una cierta conciencia en diversos sectores, desde la iglesia y las asociaciones católicas, hasta sectores liberales y de una izquierda socialista, que apenas comenzaba a aparecer tímidamente en el país. A esta última corriente pertenecía Jacinto Albarracín, de tendencia anarco sindicalista, aunque sin mayor formación teórica, un decidido defensor de la causa de los trabajadores y desposeídos.

Entre los estudios que se habían producido a finales del siglo XIX, relacionados con la pobreza y su aumento a causa de las guerras civiles, que generó un fuerte desplazamiento del campo a la ciudad, se encuentra la obra del político y escritor Miguel Samper Agudelo, candidato oficial del partido liberal a las elecciones presidenciales de 1898, las cuales ganó el partido conservador, con los nombres de Manuel Antonio Sanclemente y José Manuel Marroquín. El libro de Miguel Samper se titula *La miseria en Bogotá*, publicado por la Imprenta Gaitán en 1867.

Entre los argumentos que Samper plantea en su análisis, se encuentran unas líneas, escritas más de sesenta años antes que la obra de Albarracín, donde se describía a una familia muy semejante a la del drama teatral:

> *El mayor número de pobres de la ciudad, que conocemos con el nombre de vergonzantes, ocultan su miseria, se encierran con sus hijos en habitaciones desmanteladas y sufren en ellas los horrores del hambre y la desnudez. Si se pudiera formar un censo de todas las personas a quienes es aplicable en Bogotá el nombre de vergonzantes –entre las cuales no faltan descendientes de próceres de la patria-, el guarismo sería aterrador y el peligro se vería más inminente. Las escenas que pasan en esas familias, a quienes el pudor mantiene encerradas, que*

2. Ibíd. *La hija del obrero*. Acto I. Escena primera. p. 4.

se alimentan como por milagro, o que perecen de hambre antes que salir a importunar en las calles, conmoverían el corazón de todos aquellos que directa o indirectamente han contribuido a crear esta situación.[3]

Esta es sin duda la situación de Gabriel y su familia, encerrados en un oscuro cuchitril. El maestro albañil recuerda cómo empezó todo:

Y yo que creí que al venirnos de nuestro pueblo encontraría la subsistencia, o por lo menos trabajo constante, en esta capital, donde se viste de seda y donde se pasean insolentemente los siete pecados capitales, desafiando nuestra hambre y nuestro frío, nuestra miseria, acaso por un gobierno que se dice cristiano.[4]

Edelmira añade que, además, ahora la peste anda matando a los más pobres. Ella misma hace una descripción desgarradora de ese drama humano:

Hace un instante vi pasar un carro de basura, llevando como veinte cadáveres amontonados, desnudos unos sobre otros, que va recogiendo la policía en la calle donde caen muertos.[5]

La visión de Edelmira se asemeja a una estampa de la peste negra medieval, la epidemia de gripa que asoló a la población bogotana fue un hecho que produjo una verdadera conmoción en 1918. Así describe el ambiente un artículo de la revista CROMOS del 26 de octubre de aquel año:

Pavorosos son los cuadros de miseria, de abandono, de desaseo que nuestro reportero gráfico ha sorprendido en los barrios de la capital. La peste ha puesto una desolación incomparable en todo aquello, publicamos solamente algunas de las escenas menos horribles, no para engañarnos, ocultando el mal que devora la ciudad, sino para evitar a nuestros lectores tan desagradables visiones. Piedad oficial y conmiseración particular piden a gritos las miserias que están devorando a este desgraciado pueblo bogotano.[6]

3. Samper, Miguel. *La miseria en Bogotá*. Selección de escritos de Miguel Samper. Biblioteca Básica de Colcultura, N° 22. Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá. 1977. p. 30.

4. Albarracín, Jacinto. *La hija del obrero*. Op.Cit. Acto I. Escena primera. p. 5.

5. Ibíd. p. 5.

6. Revista Cromos. Octubre 26 de 1928.

Sin duda, Albarracín había sido un testigo comprometido de aquella situación, por eso alude a ella en el desarrollo de su drama, lo que permite ubicar la fecha en la que se desarrolla la trama escénica.

Para Gabriel, el albañil sin trabajo, a los problemas que vive la ciudad se suman los suyos, entre ellos, el afán que siente por abandonar ese inquilinato y buscar una pieza en otro sitio, porque algo ha notado de las intenciones del dueño con su hija Gabrielina. Teme que pueda volverse un criminal, por defender la honra de su hija.

En este tipo de artesano, de origen campesino, de una vieja tradición cristiana de respeto a la honra de la mujer –tema fundamental del teatro del Siglo de Oro español-, no puede existir con la condescendencia ni la liberalidad en el comportamiento de una hija, así sea con la mejor voluntad para intentar ayudar en el sostenimiento del hogar en un momento tan difícil, como va a suceder en el desarrollo de la obra en las escenas que vienen.

Edelmira, su esposa, piensa que no deben desaprovechar la oportunidad, el patrón le ha dicho que no les cobrará arriendo y les dará algún socorro, porque le gusta mucho la muchacha. Gabriel reacciona con furia ante la actitud complaciente de su esposa, y atribuye esa debilidad al ambiente en que viven:

> *Acostumbrada a no ver alrededor sino gentes hambreadas, que se venden, y que se revuelven en una mescolanza desastrosa.*[7]

Gabriel defiende su dignidad y la de su familia por encima de todo, dice que por suerte, aún tiene brazos y manos para trabajar, para evitarles el hambre y la deshonra. Edelmira le responde que él mismo ha dicho que los están dejando morir de hambre y de frío, porque nadie le da trabajo.

En aquella segunda década del siglo XX, se conjugaron iniciativas y proyectos de apoyo a los trabajadores, como fue el caso de la obra del sacerdote jesuita español José María Campoamor, nacido en La Coruña en 1872, quien llegó a Colombia en 1910, y en 1911 creó el Círculo de Obreros de San Francisco Javier, de donde surgieron la Caja Social de Ahorros y el barrio Villa Javier, dos instituciones renovadoras que lucharon por elevar la dignidad de los obreros y artesanos mediante la educación, el trabajo y el ahorro. Villa Javier fue el primer experimento de una comunidad creada para los trabajadores, una especie de ciudad de Dios medieval, que buscaba solucionar los problemas de vivienda de los más necesitados y, a la vez, plantear formas de vida cristiana, luchando contra vicios como el alcoholismo, el consumo de la chicha, la prostitución y demás factores de deterioro moral, físico y eco-

7. Albarracín, Jacinto. *La hija del obrero*. Op. Cit. Acto I. Escena primera. p. 5.

nómico de los más pobres. Villa Javier estaba protegida por fuertes muros, cerraba las puertas a ciertas horas de la noche para evitar que sus miembros salieran en busca de bares o prostíbulos en los barrios vecinos.

Con otros criterios, grupos de izquierda, socialistas o anarquistas, formaron sus propias organizaciones, como la ya mencionada Unión Obrera Colombiana, fundada en 1913; así como la lucha política de la líder y agitadora política María Cano, nacida en Medellín en 1887, conocida como "la flor del trabajo", gracias a su activa lucha a favor de los derechos de los trabajadores.

Sin embargo, esta segunda década del siglo XX, también significó una serie de graves problemas en el país, muy especialmente en Bogotá, que afectaron sobre todo a los estratos sociales más pobres.

El 29 de agosto de 1917, después de las diez de la noche, se produjo un fuerte movimiento telúrico que causó pánico y derrumbó un buen número de edificaciones, de muy escasa resistencia para soportar los terremotos y sus réplicas sísmicas. Mucha gente prefirió pasar la noche en parques y jardines, improvisando rústicas carpas, ante el temor de una repetición del sismo. Al amanecer del día siguiente el temblor de tierra se repitió con mayor intensidad, causando mayores daños, tanto en el centro de la ciudad como en el barrio de Chapinero, donde se levantaban hermosas quintas con amplios jardines, muchas de aquellas mansiones se vieron afectadas. Aparte de los daños a los inmuebles, el temblor dejó siete muertos y un buen número de heridos. Contando las víctimas de otros barrios, el total ascendió a 12 muertos. En el segmento correspondiente a este episodio, en su Historia de Bogotá, Alfredo Iriarte anota:

> *Los muros fueron empapelados con carteles que anunciaban las calamidades más atroces y miles de bogotanos pasaron noches enteras hasta el amanecer en las calles y plazas implorando de rodillas la misericordia divina. Los temblores continuaron hasta el 6 de septiembre y el pánico fue mayor cuando, a causa de algún incendio forestal, los ciudadanos vieron una gruesa humareda que se elevaba de la cumbre de Monserrate. El estado de hiperestesia en que vivían los habitantes de esta capital, los condujo al convencimiento de que nuestro cerro tutelar se había convertido en un potente volcán que no tardaría en sepultar a Bogotá como lo hiciera casi dos milenios antes el Vesubio con Pompeya y Herculano.*[8]

8. Alfredo Iriarte, Alfredo. *Historia de Bogotá*. Tomo III. Siglo XX. Fundación Misión Colombia. Edición conmemorativa de los 450 años de Bogotá. Villegas Editores. Primera edición. 1988. p. 98

El año siguiente trajo nuevas desventuras. La miseria de amplios sectores de la ciudad, que habitaban en tugurios e inquilinatos, con mínimas condiciones de higiene y el hacinamiento familiar, en cuartos en los que muchas veces no había más que una cama, en donde dormían padres e hijos, trajo como consecuencia una terrible epidemia de gripa infecciosa, que produjo centenares de afectados. El 17 de octubre apareció una nota de prensa, que informaba sobre el inicio de esta epidemia:

La epidemia de gripa que hay actualmente en Bogotá es algo verdaderamente fabuloso. Más del 20 % de la población se encuentra atacada por esta fastidiosa enfermedad, sin que ni baños ni remedios sean capaces de librarla de ella, y aunque parece que no es grave, si es en alto grado desagradable.[9]

En un comienzo, se pensó que se trataba de una gripa común, que no era grave sino fastidiosa, pero, a medida que pasaban los días, crecía el número de víctimas, entre ellas muchas mortales. Según anota Alfredo Iriarte, el 22 de octubre se calculaba en 40.000 el número de enfermos:

> *A partir de ese día fatídico, la muerte no dejó un solo instante de descargar su guadaña sobre los indefensos bogotanos, y muy especialmente sobre los menesterosos. En esa fecha llegaron al cementerio más de 200 difuntos, todos abatidos por la peste, debido a lo cual los sepultureros no alcanzaron a cumplir la descomunal tarea que les cayó encima de un momento a otro. Muchos cadáveres quedaron a la intemperie hasta que las autoridades enviaron diez presos para que colaboraran en la inhumación de las víctimas. Las bóvedas y sepulturas disponibles se fueron agotando con tal severidad que, según los cálculos, sólo alcanzarían para el resto del mes si el ritmo de la mortalidad no disminuía. La ciudad estupefacta empezó a contemplar el espectáculo infernal de hombres y mujeres que deambulaban por las calles con paso vacilante y de repente caían fulminados como por un rayo. Tal era la inclemencia del virus. En los barrios bajos, donde la ausencia de higiene, el desaseo y el hacinamiento eran realmente atroces, sucumbió hasta el noventa por ciento de la población. Fueron innumerables las casas humildes en que familias enteras se acostaron a aguardar la muerte con mansa resignación de bestias heridas.*[10]

9. Ibíd. p. 170.
10. Ibíd. p. 171.

En medio de esta tremenda conmoción, Jacinto Albarracín sitúa el desarrollo de su obra, colocando a los personajes de Gabriel y Edelmira, en un punto de conflicto de difícil resolución. La pareja no consigue ponerse de acuerdo en la forma de encarar los problemas, lo cual, no sólo los afecta a ellos mismos, las niñas también resultan perjudicadas, en especial Gabrielina, quien tendrá que padecer los rigores de la vida urbana hasta llegar al borde de la muerte en su dolorosa experiencia.

No sólo Gabriel se halla en una situación de penuria a causa del desempleo, también la suerte de Edelmira se halla en estado crítico, la echaron de una casa donde la daban ropa para lavar y planchar, debido a que, en el lavadero donde llevaba la ropa, le robaron una camisa, y la señora la amenazó con la cárcel acusándola de ladrona.

Jacinto Albarracín acumula los dramas de esta familia para dar un mayor énfasis a su denuncia social. El manejo emocional de los conflictos se desarrolla desde una perspectiva melodramática, que recuerda también el tono de algunas novelas de José María Vargas Vila, muy del gusto de la época.

Mientras el albañil y su esposa siguen pensando qué hacer para salir de aquella situación tan agobiante, baja rápidamente un telón que representa la pequeña habitación donde vive Gabrielina. Allí se desarrolla una escena muda, que va a poner en movimiento el desarrollo dramático de la obra. Gabrielina, en su pieza, donde todo está dispuesto con cuidado y en forma muy aseada, intenta rechazar algo que le ofrece un hombre barbado y mayor. Se trata de Agustín, el dueño del inquilinato y arrendador de las piezas donde viven el albañil, su mujer y sus hijas. El casero, a través de las rejas de la ventana, le entrega a la muchacha un sobre y un pequeño paquete que ella intenta rechazar, pero que, ante la insistencia el hombre, termina por aceptar.[11]

Vuelve a subir el telón y la escena retorna a la habitación de la pareja. Gabrielina entra al cuarto de sus padres, les dice que ha estado escuchando sus conversaciones, y que no deben preocuparse. Gabriel se muestra conmovido, no sabe cómo hablarle a su hija, quisiera para ella, como para las niñas más pequeñas, un futuro más amable y esperanzador. Gabriel la abraza y le dice que ha soñado para ella la felicidad de un hogar, en compañía de un hombre honrado, que la ame y la respete.

Con aire triste ella responde que ni pensarlo, mientras sean tan pobres. Con timidez y nerviosismo les cuenta a sus padres la forma como hace un rato apareció frente a su ventana el viejo que les cobra el arriendo, diciéndole que la adoraba y que la haría feliz y rica. Ella lo rechazó sin pensarlo dos veces, porque ese hombre le repugna. El viejo le pasó un billete y un anillo, ella los aceptó, en vista de la situación en que viven, y ahora viene a entregárselos a sus padres.

11. Albarracín, Jacinto. *La hija del obrero*. Op. Cit. Acto I. Final de la escena primera. p. 6.

Gabriel, desesperado, le dice que mientras él tenga manos, ella nunca tendrá por qué aceptar deshonras. El padre pregunta:

¿Dónde está ese, para botarle en la cara el precio del deshonor?[12]

Edelmira interviene, discrepando de la opinión categórica de su esposo, afirmando que se trata sólo de un acto de buen corazón, que pueden recibirlo como un préstamo, para pagarlo después, cuando se arregle la situación. Gabriel no accede. Se muestra firme en sus convicciones, y su hija lo respalda, diciéndole que hay que botarle ese dinero al viejo en la cara.

Gabriel se emociona ante la actitud de la muchacha, a la que describe con un lirismo romántico que podía conmover al público de la época, y que hoy puede resultar cursi y anacrónico:

> *Es que eres muy linda, para tu desgracia, con unos ojos tiernos de angelical mirada, tus mejillas que se sonrojan a cada nada, como si estuvieran cometiendo faltas, a pesar de lo pálidas, como la blancura de tu inocencia, y principalmente esa boca, hija mía, de la que por su dibujo armonioso se desgranan las frases encantadoras y graciosas de candorosas ilusiones, y sobre todo, tus pensamientos, que hacen la felicidad del que te oye… ¡Oh, no!, ¡tira ese billete que quema!*[13]

Idealiza a la hija, sublimándola como si fuese una visión mística, en un éxtasis que pronto puede volcarse hacia el lado opuesto, denigrando de ella, como si se hubiera convertido de un momento a otro en una vulgar prostituta.

Antes de que llegue a suceder lo que tanto teme, Gabriel se dispone a salir a buscar otra habitación para vivir, demostrando un tajante rechazo de las intenciones deshonrosas de su arrendador. Les pide a su esposa y a su hija que busquen a ese hombre y le devuelvan el regalo, que puede manchar la honra de una joven virtuosa.

Al salir el albañil, Gabrielina le pide a su madre que le devuelva el billete y el anillo a ese hombre, alegando que no quiere verlo, porque le repugna. Enseguida sale a lavar la ropa y los pañales de sus hermanas menores, mientras Edelmira reflexiona sobre lo que debe hacer con ese dinero, ya que le parece un absurdo devolverlo en la situación en la que se encuentran. Entonces decide guardarlo mientras espera a ver qué pasa.

12. Ibíd. Acto I. Escena segunda. p. 8.
13. Ibíd. p. 9.

Gabriel regresa en un estado de alteración que asusta a su esposa. Se dio cuenta que el viejo estaba acechando cuando salió Gabrielina, que no le devolvió el billete y siguió su camino, sin mirarlo siquiera. Ahora el albañil desconfía de su propia hija. Edelmira le dice que no fue cosa de la niña, ella se quedó con ese billete y se lo arrojó con furia a ese viejo. Gabriel no cree en las palabras de su esposa ni en la honradez de su hija. De pronto, todo se ha vuelto oscuro y sucio para él.

En situaciones como esa, haber caído en la deshonra sería lo acostumbrado. Por eso Gabriel actúa de acuerdo con la regla y no cree que su hija, ni mucho menos su esposa, sean excepciones. Furioso, busca entre sus herramientas alguna que le pueda servir como arma. Está tan ofuscado, que sólo piensa en lo peor, ya no quiere ver más a su hija. En medio de las dificultades en que viven, su estado emocional ayuda muy poco a resolver la situación. De temperamento ciclotímico, pasa de un estado de exaltación a otro depresivo. De la euforia a la melancolía, de la esperanza al escepticismo total. En casos como este, el hombre desesperado acude al licor, como si la borrachera fuera una forma de borrar la mala fortuna.

Edelmira sigue intentando defender a su hija de las acusaciones infundadas de su esposo, aunque nada dice de lo que ocurrió de verdad con el dinero, que no quiere perder en una situación tan apremiante. Tiene un momento de duda, está a punto de mostrarle el billete, pero se arrepiente y sigue inventando excusas para justificar a su hija. Entre ellas, le cuenta que tuvo un diálogo con un joven de buen aspecto, al que le sonrió, tratando de entablar una amistad. Esta historia agrava aún más las sospechas de Gabriel sobre la actitud complaciente de su hija con los hombres.

Al momento entra Gabrielina, le dice a su madre que el viejo, abusivo, intentó cogerla. Gabriel, enfurecido, la acusa de solapada y la echa de la casa. Edelmira se solidariza con su hija, le dice a su esposo que eso quiere decir que ambas deben salir de allí. Gabriel, energúmeno y confundido, las detiene y las empuja hacia la cama. Luego, sale de allí dejándolas encerradas.

La situación se va enredando cada vez más, Gabrielina no comprende qué le pasa a su padre, Edelmira le dice que su padre piensa que el hombre le hizo señas para que lo siguiera y que ella aceptó complacida. La niña, muy asustada, dice que lo que ocurrió fue todo lo contrario. El viejo la siguió contra su voluntad, y ella salió corriendo hacia la casa, escapándose del asedio. La madre le confiesa a su hija que le mintió, diciéndole a su padre que le había tirado el dinero al casero, pero no hubo tal, ella lo escondió bajo la olla. Gabrielina reprueba la conducta de su madre, diciéndole que cometió una torpeza.

A partir de una acción exterior a la familia se ha generado un drama a causa de las suposiciones y malos entendidos, sumado a la situación de miseria en que viven. La madre llora, reconociendo que tiene la culpa. La niña, al ver la reacción tan iracunda de su padre, comprende que debe irse de la casa. Quizá su madre conozca a una señora donde ella pueda ir a trabajar, mientras las cosas se aclaran. Edelmira le dice que cerca de allí vive una señora que se llama Edelmira, quien a cada rato pregunta por ella, y que tal vez le pueda dar trabajo. Gabrielina tiene sus reservas, ha visto entrar allí al viejo que la persigue. La madre le responde que no va a pasar nada, que sólo será por unos días, mientras le pasa la cólera a su padre. Aunque desconfía, siente toda clase de temores, Gabrielina comprende que no hay otra salida, y le pide a su madre que la acompañe a esa casa. Así termina el Primer Acto.[14]

Luego de la salida de la muchacha de su casa y de la compañía de sus padres, todo se convierte en una pesadilla para ella. Los personajes que van apareciendo en su vida no son lo que parecen. Pese a su ingenuidad y falta de experiencia, Gabrielina va descubriendo un mundo que la llena de espanto. Su primera impresión, en la casa de la señora Ricarda, le crea algunas esperanzas al primer momento, que se van esfumando tan pronto como llegaron. La señora la ha llevado a un cuarto muy arreglado, con paredes tapizadas, hermosas láminas y retratos que dan vida al lugar. A un lado se encuentra una cama, que se ve destendida, lo que muestra que ya pasó allí una primera noche.

Gabrielina se acaba de levantar, tiene suelta su larga cabellera. Se mira al espejo, mientras piensa con ilusión en un joven que ha conocido hace unos días, trata de recordar la dirección donde dijo que vivía. Ahora se siente mejor. Le gusta la casa a donde su madre la ha llevado, le parece lujosa, a ella que conoce tan poco del mundo. Entra la señora Ricarda, le habla a la joven con toda clase de zalamerías. En un primer momento, ella se siente protegida y apreciada. Cuando la mujer le pregunta cómo pasó la noche, ella le responde que por fin pudo dormir, porque en su casa, sus hermanas pequeñas se la pasan llorando y su padre no hace más que quejarse de la mala situación, por eso, casi siempre pasa las noches en vela.

Doña Ricarda se muestra muy afectuosa con ella, le ofrece peinarla, va a la cómoda y saca un costurero en el que hay de todo para el arreglo personal. Gabrielina, como una niña, se pone a jugar con esas cosas; doña Ricarda, consintiéndola, le dice que son para ella, también le obsequia una gargantilla, que de inmediato le va colocando en el cuello. La muchacha comienza a sentirse extrañada, pensó que su madre la había enviado a esa casa a trabajar. La señora le dice que no es necesario, lo que haya que hacer, lo harán entre las dos.

14. Ibíd. Acto I. Escena séptima. p. 15.

Las sospechas comienzan a enturbiar el ánimo de la niña; ha visto que hay muchos vestidos de mujer, le pareció ver que en la casa se quedaban otras señoritas, y vio salir a una acompañada por un señor. La mujer le da explicaciones capciosas, jugando con ella. Dice que le gustan las tertulias y las fiestas. A veces llegan unas amigas de visita, se la pasan bailando, como en las casas grandes. Ella también podrá participar y se divertiría mucho.

Gabrielina le dice que no, porque no está acostumbrada a eso. Su padre siempre la ha tenido cerca de él, y ella le ha jurado no salir de las costumbres austeras que aprendió en su casa.

La mujer sigue tratándola con melosería, piensa que poco a poco la irá llevando a donde ella quiere. La peina y luego le da un beso en la frente. Gabrielina retrocede asustada, le dice que eso no le gusta. El encanto del primer momento comienza a esfumarse.

Doña Ricarda insiste en su intento, manejándola a su antojo, como si fuera una muñeca. Ahora descuelga un traje vaporoso de la cómoda y atrae a Gabrielina. La muchacha intenta rechazarla, diciéndole que no le ponga eso, pues ella vino sólo a servir. Con astucia, la mujer le dice que sea su compañerita, que los demás crean que es hija suya y que la tenía interna en un colegio. Mientras le va diciendo esas cosas, con maña le suelta el vestido viejo, empieza a ponerle corset y sobrecorset, lo que la joven nunca ha usado en su vida. La muchacha siente vergüenza y le dice a la señora que ella no se quiere poner eso; pero, por más protestas que haga, la experimentada mujer sigue adelante en su empeño y le va poniendo el vestido nuevo casi a la fuerza. Asustada, sin poder oponerse, Gabrielina se tapa la cara y corre hacia el rincón de la cama. El vestido le parece muy lujoso para una pobre como ella. Ricarda le responde que si la va a presentar como hija suya, no puede aparecer mal vestida. Aunque la muchacha sigue quejándose y rechazando tantos regalos y atenciones, la mujer parece no oírla, añade que sólo le faltan unas medias de seda veladas y unas zapatillas de charol. Todo está dispuesto, sigue diciéndole frases seductoras, mientras la lleva y la sienta en la turquesa, sin detener sus movimientos, pese a la resistencia, le pone las medias y las zapatillas. Luego, saca de allí el vestido viejo de la joven para tirarlo a la basura.

Gabrielina no sabe qué pensar. ¿Se trata de una dama caritativa, que sólo busca el bien de esa pobre niña desamparada? Se mira al espejo y no puede dejar de soñar con el joven tan elegante que conoció, imagina que él podría verla con ese vestido. En plena adolescencia, la muchacha está llegando a la época del despertar sexual, que trata de sublimar por medio de una romántica fantasía amorosa. Pero, una cosa es lo que ella pueda imaginar desde su fantasía juvenil y otra la realidad del mundo que le ha tocado vivir.

Se encuentra en medio de su ensoñación, cuando escucha la voz del viejo casero que intentaba seducirla. Cuando entra Ricarda, se da cuenta de que la muchacha está muy asustada. Busca tranquilizarla, diciéndole que pronto van a salir a desayunar, que sería conveniente de que le dijera mamacita delante de los demás, para que la respeten.

Cuando el viejo Agustín entra al cuarto, todas las ilusiones se le derrumban y corre a esconderse como puede. El viejo le dice que la deje así, e insinúa que poco a poco pueden irla haciendo cambiar de parecer.[15] Ricarda alaba el gusto del viejo, y este le explica su interés por la muchacha:

> *AGUSTÍN:*
> *Después de tantos años de verla crecer poco a poco, en el arriendo que tenía su padre, el maestro albañil, y ya se fue, quién sabe para dónde. Era o es muy consagrado al trabajo y trabajaba de seis a seis para la familia. Vino de lejos a buscar suerte en Bogotá, y como que nada. Siete niñas de mayor a menor. Todas bonitas, como la madre, que debió ser una pintura.*[16]

Por las palabras del casero, nos enteramos que llevan varios años viviendo en el inquilinato, teniendo una hija tras otra. Aquí se señala otro de los grandes problemas sociales, de familias que viven en situación de extrema pobreza, sobre todo en los períodos en los que no encuentran trabajo, la llegada de un buen número de hijos, cuando no se está en condiciones de mantenerlos ni se conocen los medios adecuados para controlar la natalidad; en especial por la oposición de la iglesia, no sólo frente al aborto, sino frente a cualquier forma de evitar el embarazo, diferente a la abstención del acto sexual.

La matrona llama a Gabrielina, invitándola a salir para ir a desayunar. Luego, ella quiere ir a misa de diez a la catedral, y quiere que Gabrielina la acompañe.

El viejo se opone, advirtiendo que frente a la catedral se la pasan unos filipichines que saldrán corriendo tras ella, y luego se la pasarían todo el día en esa casa tratando de atraerla. En ese momento, el casero destapa su juego, le pregunta a la matrona que por qué no le avisó que ya la habían colocado, después de hacerle gastar en trajes y otras cosas, para que todo corra por su cuenta. El hombre piensa que entonces algún derecho ha de tener, antes de que aparezcan unos jovencitos con quién sabe qué pretensiones:

15. Ibíd. Acto II. Escena quinta. p. 19.
16. Ídem.

¡Aja! ¿Con que vestir altar para que otros digan la misa? [17]

Callan la matrona y el casero. Gabrielina se vuelve y se dirige al público en un aparte:

GABRIELINA:
¡Ah! ¡Por la Calle Real! ¡Qué fortuna! Antes que volver a ver a este viejo odioso. Por la Calle Real, la calle 13 arriba… (…) Al ver el letrero me acuerdo… Y si no, haga Dios su santa voluntad… pero yo volver a esta maldecida casa, ¿después de lo que he oído? ¡Nunca! Al ir por la Calle Real, entre toda esa gente, me descabullo, y si trata de cogerme, ¡grito lo que están haciendo conmigo! De fuerza ha de haber un corazón honrado, que compadezca mi situación y me lleve a alguna casa buena, donde por más que sufra, viviré honestamente.[18]

Ella rechaza con agresividad las zalamerías del viejo, en tanto que doña Ricarda, con tono autoritario, le dice que don Agustín es de esa casa, y que ella lo verá con frecuencia, por lo que tendrá que tratarlo con confianza. El viejo no quiere precipitar las cosas, le dice a la matrona que la dejen sola para que acabe de arreglarse; ya se verán más tarde, después de desayunar o cuando se acabe la misa.

Ricarda también destapa su juego, mientras se dirige al público en otro aparte:

RICARDA:
Una cosa piensa el burro y otra el que lo está enjalmando. Horita que se la dejo: pues se la tengo al del Yoki,[19] *que es un caballero, rico, generoso, no como este viejo, cara de mi sister.*[20]

En la puerta, el viejo reflexiona y cambia de opinión:

AGUSTÍN:
(APARTE, CON RICARDA): Mire: yo estoy viendo mal las cosas con esta muchacha. Como que es resentida. Déjemela aquí sola conmigo más bien, en chaques de servir el desayuno, que lo demás corre por mi cuenta.

17. Ibíd. Acto II. Escena quinta. p. 20.
18. Ídem.
19. Se refiere al Jockey Club de Bogotá, fundado en 1874, como una de las instituciones sociales más tradicionales y prestigiosas del país.
20. Albarracín, Jacinto *La hija del obrero*. Op. Cit. Acto II. Escena quinta. Pág. 21.

RICARDA:
¡No, no, no! ¡No se apresure de a mucho!

AGUSTÍN:
¡Ajá! ¡Si es con mi plata! [21]

El viejo acosa a la muchacha, declarándole su amor. Gabrielina se cubre el rostro con las manos, mientras él la lleva hasta la turquesa. El viejo le habla en tono suplicante, diciéndole que sufre por ella. Gabrielina se desprende de sus brazos y sale corriendo, mientras la comadrona la apoya, invitándola a ir a misa.

Aquí se produce una mutación. Baja un telón que representa a la calle 13 de Bogotá. En la esquina, al interior de una botillería, varios jóvenes observan con curiosidad a Gabrielina, con miradas y risas capciosas. Ella, sin ponerles atención, mira los letreros de las puertas a lo largo de la calle. En ese momento aparece una celestina vestida de negro, se acerca a ella y con gesto insinuante le pregunta qué oficina busca. Gabrielina ya no se deja embaucar tan fácilmente por ese tipo de matronas que negocian con las jóvenes, y se aleja de ella, pensando que se trata de otra Ricarda. Sin embargo, aún no terminan sus padecimientos, tampoco ve una salida en la encrucijada en la que se encuentra, sola, en plena calle, sin tener siquiera un lugar donde dormir.

De pronto ve al muchacho en el que ha estado pensando con ilusión en medio de sus penurias, Carlos. Al primer momento reacciona con un gesto de temor, él la ve y se le acerca, diciéndole cosas bonitas, la invita a entrar a un reservado, diciéndole que no se preocupe, que van a pensar que es su hermana. Extraño destino el de aparecer como quien no es, asumiendo los papeles de hija o hermana de personas ajenas a su familia, como si el asumir su verdadera identidad de chica pobre y abandonada fuera un estigma reprobable.

El muchacho la conduce a un rincón oscuro, pide dos copas de vino, la toma de una mano con la actitud de un galán experimentado, la pone muy nerviosa en su condición de hija de familia pobre, sin experiencia alguna de la vida. Carlos le manifiesta su extrañeza por no haberla visto en el lugar de siempre, donde en forma tácita habían convenido un encuentro. Ella no se atreve a decirle nada de lo que le ha ocurrido, pero él algo intuye, le comenta que ha visto a su madre, muy preocupada, buscándola; también vio pasar a su padre en compañía de otros obreros, que lo ayudaban a trasladar sus cosas del lugar donde vivían. Tras un pesado silencio por parte de ella, hace un gran esfuerzo y le pregunta si se dio cuenta a dónde se dirigían. Carlos le

21. Ídem.

responde que no lo sabe. La muchacha tiene una actitud vergonzante, sólo se le ocurre decir que aún no se han ido del todo, que no sabe a dónde la llevará su padre. Sin embargo, por su expresión y el temblor de su voz, él se da cuenta de que a ella le pasa algo de lo que no quiere hablar.

El joven capta el estado de incertidumbre en el que ella se encuentra, y aprovecha la oportunidad para hacerle una declaración de amor. Ella insiste en preguntarle hacia donde se marchó su padre, él le confiesa que tratando de encontrarla a ella, lo siguió hasta un sitio que queda bastante lejos de allí, donde las casas ni siquiera tienen numeración. Un lugar en extramuros, que se llama *Agua Nueva*. Por lo visto, se trata de un lugar peligroso. Ella llora, sin decir nada más, mientras el muchacho le dice que la adora con todo su corazón. Palabras melosas, muy emotivas que a ella la llenan de emoción a la vez que de temor y desconfianza, por lo cual, en un nuevo aparte, expresa sus sentimientos al público:

> *GABRIELINA:*
> *¡Quién sabe, Dios mío! Algo me dice que los dos nunca seremos felices, porque deseamos tanto la felicidad. Por eso. Y lo que uno desea mucho, se le huye.*[22]

El joven parece darse cuenta de que ella se halla sola, desamparada, la invita a que vivan juntos. Ella le ha dicho que quiere estar sola y no dejarse ver de nadie. Él le dice que puede ir a su apartamento y quedarse allí, mientras busca una casita para que vivan los dos.

Todo ello le resulta muy bonito y demasiado rápido para que sea verdad. Una cosa era soñar en un encuentro con él y otra enfrentar sus tentadoras propuestas en la realidad. En sus sueños le hubiera dicho que sí, pero ahora, al tenerlo a su lado, cambia de actitud, le dice que le ha pedido a la Virgen Santísima que no permita que mientras vivan sus padres se vaya con ningún hombre.

Él le ofrece entonces conseguirle una pieza cerca de la suya, le dice que le dará el dinero para pagarla, mientras le reitera sus sentimientos de amor. Justo en ese momento, en el que la escena parece llegar a un clímax de amor y ella se muestra muy ilusionada, aparece una mujer furiosa, acusándolo de haberla dejado tirada, mientras él anda por ahí enamorando a la primera que se le aparece.

Iracundo, Carlos la trata de vagabunda. De inmediato, se produce una pelea violenta entre los dos. Cuando el muchacho intenta regresar al lado de Gabrielina, ella lo rechaza, diciéndole que no quiere volver a verlo nunca

22. Ibíd. Acto II. Escena segunda. p. 24.

más. La escena la ha desengañado por completo. Carlos sale entonces con esa mujer vulgar, y la joven se siente por completo desamparada. No tiene a dónde ir, sólo ve la posibilidad de la muerte como una salida.

El ventero se acerca a cobrarle las copas de vino, ella le responde que no tiene un centavo. Como una especie de *Deux ex machina*, en ese momento aparece una señora con aire de dama de sociedad, le pregunta a Gabrielina qué hace allí. El ventero le aclara que el joven que la trajo se fue, sin pagar siquiera el vino que pidió. La dama, con actitud enérgica, le pregunta por qué no le cobra entonces a él. La señora le explica a Gabrielina que lo ha oído todo, la invita a ir con ella, y le promete que le conseguirá trabajo en una fábrica, donde le pagarán muy bien. Insiste en que vaya con ella, y le buscará un alojamiento honrado.

En ese momento regresa la mujer que peleaba con Carlos e intenta agredirla, acusándola de estarle quitando el pan. La señora se lleva aprisa a Gabrielina, mientras el ventero detiene de un brazo a la mujer iracunda.

En ese momento cae el telón y termina el segundo acto. En lo sucesivo no se vuelve a saber nada de esa dama, en apariencia caritativa. Queda el boceto del paso de una especie de ángel de la guarda, que luego el dramaturgo olvida por completo, sin dar la menor explicación a lo largo del siguiente acto. ¿Qué sucedió entonces? ¿Gabrielina se le escapó también a esa señora, pensando que se trataba de otra celestina con nuevas artimañas? Albarracín no incluye ni siquiera una frase que sugiera esa posibilidad. Parece un simple error, aunque al inicio del siguiente acto, la muchacha se encuentra en una alcoba, recostada en una cama pobre. En la pared, una vitela de la Virgen de los Dolores, sobre una mesita se observan frascos y medicinas. Antes de que aparezcan otros personajes, parecería como si ella se encontrara en el alojamiento honrado ofrecido por la misteriosa dama del final del acto anterior, pero, pronto nos vamos a enterar, por el desarrollo de los acontecimientos, que han puesto a Gabrielina a las puertas de la muerte.

En la cama se ve a Gabrielina sin movimiento. A su lado aparecen un médico y Agustín, el casero. Este le ha relatado la historia de la niña. El médico le dice que la muchacha ha estado delirando y sólo pronuncia palabras incoherentes. Agustín, con un gesto de pesadumbre, le dice que la noche anterior ella estuvo en su casa, preguntando a dónde habían ido sus padres. Salió tras ella, buscándola por distintas calles, hasta encontrarla cerca de la botillería. El médico le dice que se acerque, pero luego lo detiene.

Está preocupado, la niña tiene una fiebre muy alta (otra posible víctima de la epidemia de gripe del año 1918), concluye que se le puede complicar con la afección que le ha detectado en el corazón. Agustín recuerda que

ella estaba preguntando por un tan Carlos, quería saber dónde vivía. Cuando llegó frente a la puerta del cuarto, al interior se oían tonadas de música y risas de mujeres. Un joven entonaba unos versos alegres y obscenos, mientras se oían los chasquidos de besos. La niña se acurrucó a llorar al pie de la puerta. Quiso acercarse y consolarla, pero temió que lo rechazara. Se fue, y cuando volvió a las ocho de la noche, la encontró aún acurrucada en ese sitio y con la cara entre las manos. Él estuvo yendo y viniendo, mientras adentro se escuchaba la misma música estruendosa. Comprendió la honestidad de esa niña, no se atrevía a golpear, ni podía salir a la calle a esas horas de la noche.

El doctor comprende el problema social que se refleja en ese caso, y lo expresa en tono de denuncia, como un alter ego del propio Albarracín:

> *EL DOCTOR:*
> *¡Pobrecita! ¿Y la sociedad qué hace en estos momentos, con esta clase de enfermos? Reagravada la epidemia, con miseria material, miseria fisiológica que adelgaza este cuerpecito, que debió de ser voluptuoso, de formas impecables; y la miseria moral. ¿Dónde hay una junta, una reunión de socorros, entre los ricos, que están en la obligación de devolver en dinero a sus servidores el exceso de trabajo que los pobres les prestan, a cambio de unas monedas, que no les alcanzan para una enfermedad y menos para estos contagios. (ENERGIZÁNDOSE): que si se dejan extender con indolencia, inundarán sin duda hasta los mismos palacios de los potentados.*[23]

Agustín también protesta contra la indolencia oficial, dando el dato exacto de la época en la que se desarrolla la trama:

> *AGUSTÍN:*
> *Y este gobierno, ¿qué hace para conjurar la mortandad? Según he visto en la prensa, este año de 1918 acabándose, y nadie le quiere admitir un ministerio, pues parece que nadie quiere hacerse caso del fracaso… y luego, que es una administración de sombras falsas, política sospechosa, de sutilezas y mentiras.*
>
> *EL MÉDICO:*
> *Con el "Nadie lo sabe, quítese por un día", para ejecutar cosas que dan asco. ¡Ahí estos gobiernos! Y están obligados a devolver las contribuciones e impuestos a los habitantes en mejoras materiales, especialmente para higienizar y hacer llevadera la vida física por sobre*

23. Ibíd. Acto III. Escena I. p. 28.

> *tanta miseria espantosa, que está envenenando nuestra atmósfera, más y más cada día, a pesar del cielo que nos tienen prometido los sacerdotes, en premio de la pobreza que nos está consumiendo.*[24]

Gabrielina comienza a reaccionar. El doctor le pide a Agustín que se oculte, después de todo lo que ha expresado en su delirio, no conviene que ella vea a ningún hombre. Antes de que este salga, el médico escribe una fórmula y se la entrega, para que vaya a la botica y le preparen el remedio. Agustín la toma, y sale dispuesto a traer el pedido lo antes posible.

El viejo casero ha cambiado por completo su actitud con Gabrielina. Ahora siente la necesidad de ayudarla, de protegerla, de cuidarla con un afecto más profundo. Por su parte, la muchacha también es consciente de la actitud de Carlos, de la forma como se divertía con aquellas "señoritas". Ya no se trata de un delirio. Pregunta quién la trajo allí, seguramente se trata de alguien con un buen corazón, una persona distinta a cuantas ha conocido hasta el momento, en esa dolorosa experiencia fuera de su casa.

En este punto encontramos una referencia significativa en relación con los espacios, y su valor frente a la experiencia humana. La idea de estar "dentro", según la psicología, tiene mucho que ver con la protección del vientre materno. En esa etapa embrionaria, el feto en desarrollo está protegido y alimentado. No tiene que enfrentar los avatares de la vida ni la lucha por el alimento. Al nacer, comienzan los problemas. Se le separa de esa cueva acogedora, donde lo recibía todo sin mayor esfuerzo, ahora tiene que llorar para pedir la leche materna o para manifestar algún tipo de incomodidad. Luego viene otra forma de estar adentro, la vida en el hogar, en compañía de la familia, bajo el cuidado de los padres. La casa suele ser un lugar protegido, mientras en el afuera está el peligro: la calle, los desconocidos, gente que acecha e intenta utilizar de algún modo al que se expone al riesgo. Como sucedía en las ciudades medievales, encerradas en una muralla, cuando alguien salía al espacio incierto y misterioso del bosque, habitado por las fieras, las brujas, los duendes, las fuerzas a veces incontroladas de la naturaleza, ríos caudalosos, terrenos enfangados, y demás lugares de riesgo y amenaza. Gabrielina acaba de vivir una aventura por esa selva urbana llena de lobos y raposas; el mismo aire viciado por una epidemia que crece la ha puesto en el obscuro trance en el que ahora se encuentra, en un momento de duda en el que ya no sabe distinguir entre el bien y el mal en su trato con las personas.

En ese momento, Agustín entra corriendo y jadeando con los remedios. Gabrielina se espanta al verlo, como si no hubiera pasado la pesadilla.

24. Ídem.

El médico, con un tono amable, le dice que no se asuste, que se trata de un hombre de buen corazón. Ella no puede creerlo. Ahora sólo quiere morir, siente que nadie la quiere de un modo bueno y honrado. Por eso no quiere seguir viviendo. Sus padres ni siquiera saben si ha muerto. Agustín le dice que él si la ama de verdad. En ese momento, se dirige al público en un aparte:

> *Y has de ser mi esposa. La que cierre mis ojos ante la ley y ante la iglesia.*[25]

Cuando escribió su primera obra, *Por el honor de una india*, en 1917, Jacinto Albarracín tenía 41 años; ahora, en 1930, con 53 años, su relación emocional con su personaje, una muchacha adolescente, cambia de carácter y significación. Las figuras de hombres mayores de 50 años, Agustín y el médico, representan los alter-egos del autor, se identifican en su crítica a las desigualdades sociales y ambos se convierten en protectores de la joven indefensa. Sin embargo, ella repudia a su antiguo casero, sólo vio en él a un viejo pérfido y vicioso, lleno de malas intenciones. Los esfuerzos del médico por convencerla y el cambio de actitud de Agustín, son representados por Albarracín como un melodrama, o si se quiere, el drama popular de un viejo hacia una jovencita, como el que se desarrolla en la novela de Italo Svevo *Senilitá*, que cautivó el interés de James Joyce. En esta obra, muy del gusto del público obrero y popular de la época, los diálogos buscan conmover la sensibilidad de los espectadores:

> *GABRIELINA:*
> *¡Yo quiero morirme!*
>
> *AGUSTÍN:*
> *(AL DOCTOR): ¡Por vida suya, doctor, no la deje morir!*
>
> *EL DOCTOR:*
> *No, niña, usted tendrá muchos años de tranquilidad y bonanza al lado de un hombre que usted hará venerable y venerado; que usted será agradecida, la niña de todas sus contemplaciones y de todos sus anhelos.*
>
> *GABRIELINA:*
> *¿Con ese viejo? ¡Qué horror! (…)*

25. Ibíd. Acto III. Escena segunda. p. 31.

> *EL DOCTOR:*
> *Escúcheme. (A AGUSTÍN) Y usted, hágale preparar una tisana a esta niña, que estará desmayada con tantas penalidades, y desde ayer no habrá comido nada, aunque es mejor para la fiebre que la sostiene.* [26]

Agustín sale, el doctor le relata una historia a la niña, que es una visión panorámica de su propia vida, tal como se la contó Agustín al médico. Los espectadores escuchan lo que ya saben; pero, la repetición adquiere un sentido diferente, al convertirse en el reflejo de la historia de la muchacha escuchado por ella misma, a la manera de la *mimesis* de la tragedia antigua. Ahora Gabrielina se encuentra conmovida, una cosa es vivir una historia, y otra, escucharla en boca de otra persona. Todo un tratamiento psicológico del médico que busca llevarla a re-examinar su experiencia en un juego de reflejos, en donde ella puede ver las distintas caras de la moneda, al mostrarle una imagen del viejo casero desde otro ángulo por completo diferente:

> *Velaba a su lado un hombre que, si como hombre alimentó por ella un amor libre, ayer, al verla extenuada, entristecida y enferma, por el suelo, ante la puerta del pérfido que contestaba, ante el dolor de ella, con la carcajada ebria… Y el hombre conmovido, rondando alrededor toda la noche, al fin de la mañana, con deseos sagrados, levantó el cuerpecito inanimado y moribundo de la niña y lo condujo, como se conduce a la madrecita misma, a este lecho.*[27]

El médico insiste en afirmar que el viejo tiene intenciones honestas con ella y sólo quiere llevarla al altar. Ella, sin embargo, no lo quiere, aún piensa en Carlos, pese a todo lo que ha hecho. El médico persiste en defender la actitud de don Agustín, sobre quien no duda de que se trata de un hombre bueno, que se desvive por ella, que quiere vivir en su compañía sus últimos años, para dejarle toda su fortuna, de modo que pueda vivir con sus padres y hermanas sin premuras económicas. Termina diciéndole que el amor que siente por ella lo ha vuelto como un niño. Quiere casarse con la bendición de la iglesia, para demostrar sus buenas intenciones.

Agustín regresa fatigado, con una taza humeando y la entrega con cariñoso afán a la joven enferma. Gabrielina, riéndose, voltea la cara hacia el rincón, pero la recibe. El médico dice que hay que buscar a una enfermera para que cuide a la niña, y sugiere que lo mejor sería buscar a su madre. Agustín

26. Ídem.
27. Ibíd. Acto III. Escena cuarta. p. 32.

se ofrece para tratar de encontrarla y traerla a su lado. Gabrielina dice que parece que están en el barrio de Agua Nueva. El médico comenta que por esas guaridas de miseria es donde más muertos han dejado las enfermedades y la última epidemia. Agustín responde que con tal de complacer a la niña iría hasta el fin del mundo a pie.

A pesar de todo, ella sigue pensando en Carlos, al que ha llevado preso la policía por escandaloso. El médico, después de todo su esfuerzo, exclama:

> *Es que estas niñas sin experiencia de la vida, que es tan infame, todo lo ven con ojos de ilusión.*[28]

Agustín corre en busca de la madre. Gabrielina, pese a las actitudes amables y protectoras del viejo que antes la asediaba, insiste ante el médico en que no lo quiere. El tiempo parece condensarse en una elipsis que permite la entrada de Edelmira, instantes más tarde, quien corre a abrazar a su hija. Tras ella viene Agustín, que se queda esperando.

Quedan abiertas las preguntas de lo que va a suceder con Agustín, así como con la relación con su padre, el albañil. Albarracín deja todo en suspenso, de tal modo que sea el público quien imagine el final de esa historia.

Más que considerar si se trata de una buena o mala obra teatral, en términos de calidad artística, el estudio de las dos piezas de un autor con inquietudes sociales como Jacinto Albarracín son ampliamente representativas de un momento histórico, de los problemas sociales, de género, la grave situación de las familias de trabajadores cesantes, que se ven obligados a vivir en condiciones infrahumanas, con graves consecuencias para la seguridad y la salud, como ocurrió con la grave epidemia de gripa infecciosa de 1918 en Bogotá. Todos estos son factores de una violencia que altera las relaciones sociales desde el mismo núcleo de la familia, con graves consecuencias para la sociedad entera.

Esta problemática, lejos de solucionarse, se ha agravado con el incremento descontrolado de la población en las grandes ciudades, a causa del desplazamiento de las zonas de violencia, el hacinamiento en inquilinatos y demás dramas humanos, que afectan a un número elevado de habitantes del país.

* * *

28. Ibíd. Acto III, escena sexta p. 34.

ANTONIO ÁLVAREZ LLERAS

≈

Bogotá, 2 de julio de 1892 – 14 de mayo de 1956.

Escritor, poeta y dramaturgo. Uno de los primeros exponentes del teatro moderno en Colombia. Nieto de Lorenzo María Lleras, y por lo tanto, pariente cercano de Alberto Lleras Camargo. Es posible que de su abuelo le viniera la afición por el teatro, ya que don Lorenzo María, activo liberal radical del siglo XIX, fue un importante pedagogo y divulgador e impulsor del teatro en su colegio del Espíritu Santo, a cuyas funciones el público tenía entrada gratuita.

– ANTONIO ÁLVAREZ LLERAS –
Galería de notabilidades colombianas, Biblioteca Luis Ángel Arango.

Álvarez Lleras alternaba las actividades escénicas con el ejercicio de su profesión como odontólogo, del Colegio Dental de Bogotá, con estudios de post grado en Columbia University de Nueva York. También ejerció el cargo de cónsul de Colombia en Cádiz, entre 1927 y 1932, período durante el cual escribió la novela *Ayer nada más*, editada en París en 1930. Como poeta es autor de *Sonatina de otoño* y *Ensoñaciones*.

En cuanto a su tarea como escritor y hombre de teatro, fue un autor prolífico, cada vez más dedicado al arte escénico como la principal actividad de su vida. Perteneció a la Sociedad de Autores y a la Sociedad Arboleda, entidad cultural que existió entre los años de 1910 y 1915.

Las obras más importantes de su tarea como autor teatral fueron las piezas dramáticas, entre las que se cuentan: *Víboras Sociales* (llevada al cine en 1911), *El zarpazo*, *Los mercenarios*, *Almas de Ahora*, *El virrey Solís*, *Como los muertos* (llevada al cine en 1916 por Vincenzo Di Doménico y Pedro Moreno Garzón), *La toma de Granada* y *Los traidores de Puerto Cabello*. También escribió varias comedias, representadas con cierto éxito en el Teatro Municipal, entre las cuales se destaca *Fuego extraño*, (Premio de la Sociedad de Autores en 1912 y Medalla de Oro del gobierno nacional). Otros títulos de sus comedias fueron: *Alma Joven*, *El marido de Mimí*, *El ángel de navidad*, *Sirena pesca marido* y *El doctor Bacanotas*.

Después de varios años de no aparecer en los escenarios, en 1944 fundó su propia compañía teatral, con el nombre de *Renacimiento*, apelativo con el que quería expresar su retorno a las artes escénicas.

* * *

SELECCION SAMPER ORTEGA DE LITERATURA COLOMBIANA

TEATRO

N.º 98

VIBORAS SOCIALES Y FUEGO EXTRAÑO

POR

ANTONIO ALVAREZ LLERAS

TERCERA EDICION

EDITORIAL MINERVA S. A.

BOGOTA – COLOMBIA

VIBORAS SOCIALES Y FUEGO EXTRAÑO, POR ANTONIO ÁLVAREZ LLERAS
Selección Samper Ortega de literatura colombiana. Teatro. N 98. Tercera edición.
Editorial Minerva S.A. Bogotá. ©Biblioteca Nacional de Colombia

– ANTONIO ÁLVAREZ LLERAS –

≈

VÍVORAS SOCIALES

Drama en tres actos y en prosa. Estrenado en el teatro Municipal de Bogotá la noche del 5 de agosto de 1911. Reprise en el mismo teatro el 10 de noviembre de 1921.

Álvarez Lleras aparece en forma temprana en la escena colombiana. *Víboras sociales* es su primera obra dramática, escrita a los 19 años de edad, aunque, como lo señala Fernando González Cajiao,[1] adolece de cierta ingenuidad en la caracterización, logra representar una problemática novedosa para la época, por los días del centenario, que aún conserva una renovada vigencia a causa de diversos escándalos financieros que han removido el mundo de los negocios, con graves implicaciones de corrupción sobre los llamados delincuentes de cuello blanco, que han terminado en prisión a causa de sus manejos económicos ilícitos. Esta temática, de gran interés social, aparece por vez primera en el teatro colombiano.

A diferencia de las obras de Jacinto Albarracín que acabamos de analizar, que tratan temas desde el punto de vista popular, en este caso el grupo social en el que se desarrolla la trama pertenece a un sector de la burguesía en ascenso, en una época, alrededor de 1910, en la que el país había salido de la tragedia nacional que significó la Guerra de los mil días y luego la separación de Panamá, otro golpe doloroso para la conciencia nacional.

La guerra dejó como saldo una grave penuria económica, que pese a los esfuerzos del presidente Rafael Reyes, no lograron superar problemas como: el desempleo, las pocas oportunidades para los jóvenes, la decadencia de muchas familias, la falta de alicientes para emprender negocios o formar empresas que implicaran riesgos, así como las limitaciones de una educación que pudiera aportar herramientas para emprender trabajos diversificados. Para muchas familias, la ambición era tener un hijo sacerdote, que unido a su comunidad no tuviera que preocuparse por conseguir el pan de cada día,

1. González Cajiao Fernando. *Historia del teatro en Colombia*. Capítulo VI. p. 191-192.

o militar, porque una vez creada la escuela para la formación de oficiales, se abrió la posibilidad de ingresar al ejército y aspirar a continuos ascensos, hasta llegar a posiciones de mando que pudieran garantizar, no sólo una holgada situación económica, sino prestigio y un lugar destacado en la vida social. Las carreras profesionales que dominaban las principales áreas de trabajo eran el derecho y la medicina. Fueron tantos los estudiantes de abogacía, que al dejar los claustros, muchos de ellos se convirtieron en periodistas, políticos, historiadores o funcionarios públicos, para lograr un desarrollo personalizado en una actividad tan competida. Algo semejante ocurrió con la medicina, en una época en la que no existían muchas especializaciones, los médicos generales solían convertirse en médicos de familia, asistiendo a las casas de sus pacientes.

En este marco general, muchos optaban por los negocios, no sólo en el sector del comercio, sino buscando diversas alternativas para generar dinero, algunas veces de manera *non sancta*, como veremos en la pieza de Antonio Álvarez Lleras.

El primer acto se desarrolla en el salón de recibo de la casa de don Ricardo. Un mobiliario lujoso, de viejo estilo, da cuenta de su buena situación económica. A la vez, dos cuadros colocados en la pared del fondo representan la muerte y veneración de Cristo, lo que da una idea de la religiosidad de la familia. El ambiente es austero, casi monacal. Para don Ricardo, la vida al interior de su casa, con su esposa, se asemeja a la reclusión en la celda de un monasterio.

En escena se encuentra la pareja de don Ricardo y doña Inés. Desde el comienzo, quizá con más anticipación de la necesaria, Álvarez Lleras revela que algo no está bien en las relaciones íntimas de esa familia. Han pasado cinco años desde el matrimonio y se observa una frialdad que delata el debilitamiento del amor.

Doña Inés quiere hablarle de la suerte de un sobrino que atraviesa por una situación difícil, pero, don Ricardo le dice que no es el momento de traer ese tema a la conversación, a la hora del té, cuando está descansando de un día de intenso trabajo. Afirma que su tarea como presidente de la Unión Protectora no le deja respiro. Bastante tiene con sus propios afanes para dedicar su tiempo de descanso a los problemas de otros. Ella le dice que su exceso de trabajo como hombre público le ha llevado a olvidarse del hogar.

En estas primeras réplicas nos enteramos de la existencia de algunos conflictos de carácter familiar, que podrían hacer parte de innumerables dramas y comedias de España y América Latina a comienzos del siglo XX. Un teatro intimista, de salón, concebido por medio de un diálogo realista y direc-

to. Sin embargo, poco a poco se van dibujando las diferencias entre los cónyuges; ella es una dama caritativa, de una sólida formación cristiana, la imagen de una matrona ejemplar a la que amigos y parientes pobres acuden para pedir su mediación y ayuda para conseguir un puesto en la Unión Protectora que preside su marido, porque ellos no se atreven a solicitarlo directamente.

Don Ricardo le dice a su esposa que en el caso de su sobrino, se podría pensar en algo si se conforma con poco sueldo. Ella dice que apenas requiere de lo necesario para vivir.

Doña Inés sale al llegar el socio de su marido, el doctor Puerto, miembro de la junta directiva de la Unión Protectora. En el diálogo de los socios y compinches se revela la otra cara de la moneda, la personalidad oscura de don Ricardo, que intenta mostrar un rostro en el hogar y en la vida pública, y otro en sus negocios e intimidad personal. Quizá en este punto, se produce una falla en la construcción dramática de la historia, porque se adelanta la información sobre las reales intenciones de los personajes, destruyendo el "efecto sorpresa" que podría tener un efecto más impactante sobre el público (la anagnórisis de la tragedia).

Este es un aspecto esencial de la dramaturgia, el manejar con cuidado la información, de tal modo que no se delaten, en forma temprana, los motivos e intenciones de los personajes para lograr ciertos fines. En este tipo de drama realista es importante mantener un juego entre la apariencia, la fachada que los personajes intentan armar frente a sus actos, y las maniobras secretas que realizan para lograr sus fines.

En el diálogo entre don Ricardo y el doctor Puerto, se descubre de inmediato la tramoya secreta que intentan ocultar a los demás personajes (pero, no a los espectadores, ahí está la falla). El primer tema que tratan es un negocio de la Unión con un hospital de sordomudos. El médico destapa su juego en las primeras de cambio:

> *DOCTOR:*
> *¡Caray, pero qué talento tenemos! Hasta en meternos con un hospital de sordomudos hemos obrado con acierto. No, no te alteres… Confieso que la caridad no se les puede hacer a los menesterosos habladores, que son siempre inoportunos. ¡Oh! Vamos viento en popa. Jamás pensé que nuestra idea despertara tanto entusiasmo.*[2]

Poco a poco, el médico va revelando la doble moral con la que trabajan en esa institución, aparentemente caritativa. El doble juego para ir apode-

2. Álvarez Lleras, Antonio. *Víboras sociales*. Ministerio de Educación Nacional. Editorial Minerva. Bogotá. 1936. Acto I. Escena segunda. p. 22.

rándose de un dinero que en apariencia tenía otro destino, la clara figura de un peculado por apropiación. Lo que en una escritura más eficaz debió haber ocurrido a finales del tercer acto, como una sorpresiva revelación.

En ese momento llega don Pedro, un anciano, empleado público con muchos años de servicio, por lo que es muy ceremonioso e inseguro. Habla con voz temblorosa. Para garantizar el futuro de su familia ha tomado la decisión de depositar sus ahorros de muchos años en la Unión Protectora.

> *DON PEDRO:*
> *Hay personas que me han aconsejado mal… Naturalmente, gente irreligiosa y enemiga del bien… pero yo no les he dado oídos…*
>
> *DON RICARDO:*
> *Piense usted, sin embargo, que el enemigo malo hace muchos esfuerzos. Con facilidad puede apartar un alma del buen camino.*
>
> *DON PEDRO:*
> *¡Quiá! No, señor… yo le conozco bien… y por eso me acojo a las personas virtuosas como ustedes… El pobre e indefenso sólo puede confiar en los verdaderos cristianos.*[3]

En los últimos tres años el hombre ha ahorrado dos mil pesos (suma de cierta consideración en 1910), piensa consignar allí mil quinientos y guardar quinientos para cualquier eventualidad, pero, con ciertas argucias que lindan con la picaresca, don Ricardo y el doctor Puerto logran convencerlo para que consigne la totalidad de esos ahorros, y así no perder los altos dividendos que le pueden dejar los intereses en un corto lapso.

En este punto, entramos al tema de los negociados financieros que se realizan con pobres incautos, que caen ante las ilusorias perspectivas de elevadas ganancias, como ha sucedido en los últimos años con las famosas "pirámides", o la empresa DMG, creada por David Murcia Guzmán, su principal accionista y representante legal. Su negocio estaba en pleno ascenso por Panamá, Ecuador y Venezuela, con posibles sucursales en Brasil, México y Perú, que quedaron cesantes al denunciar este negocio como un mecanismo fraudulento de lavado de dinero, que se lucraba con los recursos de ingenuos aportantes en una especie de pirámide de la suerte.

Más reciente, cabe mencionar el escándalo de Interbolsa, un grupo financiero con empresas en varios sectores, cuyos directivos fueron acusados por malos manejos y operaciones ilícitas, que los coloca en el rango de delincuentes de cuello blanco.

3. Ibíd. Acto I. Escena tercera. p. 28.

Estos ejemplos son apenas la punta del iceberg de innumerables negociados, que han montado una atractiva fachada que les sirve de anzuelo para absorber, sin compasión, los recursos de innumerables ingenuos que invierten sus ahorros en una ilusión que no demora en desvanecerse en el aire.

El doctor Puerto sale y don Ricardo entra a buscar unos papeles, dejando sólo a don Pedro por unos instantes. Un momento más tarde entra Gabriel, un joven conocido suyo, que viene en busca de doña Inés. Con él se inicia el desfile de solicitantes, jóvenes sin empleo, en pleno rebusque para salir de la emergencia agobiante en la que se encuentran. Gabriel Confía más en una ayuda de la señora, que en hacerle el pedido en forma directa a su esposo.

Gabriel tiene un lenguaje desenfadado y poco prudente. En su diálogo con don Pedro, deja entrever su desconfianza hacia don Ricardo y el manejo de esa empresa en apariencia caritativa. Don Pedro se enfurece con él, su confianza en la Unión Protectora es un acto de fe que no admite dudas. Gabriel calla, porque no quiere perder la posibilidad de conseguir un puesto. Cuando regresa Ricardo sale de inmediato con don Pedro, le dice a Gabriel que ese día está muy ocupado y lo verá al día siguiente.

Entra doña Inés y se reúne con Gabriel, a quien promete ayudar con su marido, ya que estima mucho al padre del muchacho y aprecia la forma como el joven ha cuidado de su madre al haber quedado viuda.

Doña Inés se ha convertido en el paño de lágrimas de varios jóvenes desempleados. Gabriel le da las gracias y, a la vez, trae los agradecimientos del padre Salcedo, por los trajecitos que ella le envió para los niños huérfanos.

Cuando Gabriel sale, doña Inés queda sola por unos instantes, tiene un breve monólogo por medio del cual hace saber al público que está enterada de todo cuanto hace su marido:

> *Si… Todo es verdad… Todo comienza a saberse… Se duda de su caridad… Se conocen sus vicios… Lo veo… Lo siento en el ambiente… Y me engaña todavía… como si no lo supiera yo mejor que todos…*[4]

Si la señora lo sabe todo, se pierde otro elemento de suspenso, además, se le quita al público la posibilidad de ir construyendo los aspectos latentes y ocultos que existen en toda obra concebida con una adecuada técnica dramatúrgica. A pesar de ello, las situaciones y personajes de la obra nos ofrecen un panorama de la vida social en tiempos del centenario; las ideas, temores y prejuicios que sentían las gentes, con las limitaciones económicas y la doble moral que muchos asumían para sobrevivir.

4. Ibíd. Acto I. Escena séptima. p. 44.

El segundo en llegar es Jorge, el sobrino de Inés. Sus problemas se remontan a tiempo atrás; su padre perdió la casa en la que ahora viven Ricardo e Inés, quizá por negociados no muy claros de su tío político; él mismo perdió sus ahorros en una compañía bananera que quebró, por negocios fraudulentos de sus directivos. En cuanto a la casa, pasó a manos de Ricardo por medio de sus maniobras secretas, lo que resulta difícil de probar, ya que él ha sabido ocultar los documentos comprometedores.

Jorge está recién casado, cuida de su madre enferma, de su esposa y de una hija pequeña. El joven se siente avergonzado, no por buscar trabajo, sino por mendigarlo. Se sincera con doña Inés, cuando ella le dice que se da cuenta de que algo le ha pasado:

> *JORGE:*
> *No, nada… lo de siempre… en mi casa el mismo cuadro. Mi esposa que nos sostiene cosiendo, mi madre, que fue mujer rica y hoy es casi una mendiga… Si se nos muriera… ¡Oh! Es posible… Como no puedo sacarla de aquí… para su enfermedad es fatal el clima, como usted sabe, y no tengo dinero… (PAUSA) Y lo que me duele más horriblemente, es que han dicho de mí que soy un vagamundo, porque no quiero hacer el trabajo que unos me quitan y otros me niegan…*[5]

Aparte de todos los problemas que ha enumerado y que se han ido agravando a medida que pasan los días, sin hallar soluciones, el problema inmediato deja a Jorge en un callejón sin salida, su casero lo buscó para decirle que tenían que desalojar la pieza en la que estaban viviendo. Lo acusó de ladrón, por no cancelarle los meses de arriendo que le debe. Se angustió tanto, que tomó un revólver y estuvo a punto de quitarse la vida.

Doña Inés se conmueve y le pregunta a su sobrino a cuánto asciende esa deuda. Ella le dará el dinero. Algo debe hacer por su propia familia. Él se siente avergonzado, no quiere aceptar, pero, ante la gravedad de la situación, no tiene otra alternativa.

Al comienzo del segundo acto, don Ricardo y el doctor Puerto están reunidos con el fin de hablar sobre los eventos que están organizando para recaudar fondos, en apariencia para financiar las actividades caritativas de la Unión Protectora: "Días de fe y caridad en beneficio de los apestados", así como bazares de caridad para movilizar señoras piadosas. Mientras ultiman los detalles de estas lucrativas tareas, preparan un viaje al exterior, en el que Ricardo no piensa llevar a su esposa. Frente a todos esos planes, Ricardo habla cuidando las apariencias, mientras el doctor Puerto asume una actitud más cínica y desvergonzada.

5. Ibíd. Acto I. Escena séptima. p. 49.

Cuando ellos salen, Doña Inés prosigue su obra caritativa con su sobrino Jorge, estuvo visitando a su madre enferma. Le habla a su esposo de la delicada situación de esa familia, mientras él, preocupado porque en su cuenta faltan doscientos pesos, le pregunta si no ha llegado un cheque o una carta del banco. La escena se desarrolla en un claro dualismo, cada uno tiene la atención puesta en sus propias preocupaciones y no parecen oírse el uno al otro.

Cuando Ricardo sale, llega Jorge, pidiéndole excusas a doña Inés por algunas alusiones críticas hacia don Ricardo, relacionadas con el pleito que tuvo con su padre. Ahora que lo conoce, piensa que las murmuraciones han sido injustas con un cristiano tan bondadoso como él. Es otro ingenuo que cae en la trampa de la fingida bondad de don Ricardo. Doña Inés le sigue el juego y no se atreve a desengañarlo. Jorge le dice que del sueldo que le van a pagar se podría ir descontando una parte para ir cancelando la deuda del dinero que le prestó para pagar el arriendo. Doña Inés se ofende, no se trató de un préstamo, sino de una ayuda desinteresada a un miembro de su familia. Ahora ella no se siente bien, los problemas que se han ido formando con su esposo le perturban el ánimo, anota que quiere descansar y sale dejando sólo a Jorge.

En ese momento entra Gabriel, el otro protegido de doña Inés, buscando a don Ricardo. Se encuentra un tanto alterado, porque lo nombraron alférez para la fiesta de San Esteban, y necesita con urgencia diez pesos para cancelar la contribución obligada. Lo cual quiere decir que, en esa sociedad tan caritativa, usan las fiestas para involucrar a sus propios empleados y exigirles un pago, lo que significa un recorte de su magro estipendio.

Don Ricardo entra furioso, ha descubierto un faltante de doscientos pesos en su cuenta (el dinero que tomó doña Inés para ayudar a Jorge). Se enoja aún más al ver a sus dos empleados fuera de la oficina en horas de trabajo. Los trata con desprecio, como a seres inferiores. Necesita hacer alardes de su autoridad para que lo respeten como jefe, esto demuestra en el fondo una inseguridad culposa de su parte. Ellos cumplen la orden de inmediato y salen de allí avergonzados, sobre todo Jorge, que es el más tímido y apocado.

El encuentro de don Ricardo con su esposa es tenso. Él la interroga sobre los reclamos que le ha venido haciendo, sobre todo por su trabajo nocturno, cuando todo lo hace para ayudar al prójimo necesitado, se lamenta de que en su propia casa no comprendan la magnitud de su obra. En una hábil metamorfosis, de victimario se transforma en víctima. No entiende de qué tipo de faltas puede ella acusarlo; en cambio, anota que ella sí ha cometido faltas graves. Sus reclamos se dirigen entonces al dinero que ella sacó del

banco para entregárselo a Jorge, sin pedirle permiso. Ella se da cuenta de la audacia de Ricardo, ese dinero le pertenecía a ella, y él, no ha hecho más que irlo sacando poco a poco para sus gastos. Ahora, ella tomó algo de sus propios recursos para ayudar a un pariente necesitado y no entiende qué falta puede haber cometido.

Ricardo responde con ira que tendrán que devolverle ese dinero, así se vea obligado a embargarles los pocos haberes que tengan. Su bellaquería llega hasta el punto de acusarla de amoríos estúpidos con su sobrino. Para completar su vergonzosa actitud, la acusa de ladrona y perjura. Ella abandona la actitud dócil y resignada que ha tenido con él, Ricardo ha roto todos los límites del respeto y la decencia. Un caso típico de violencia intrafamiliar. Ahora le responde con energía, acusándolo a su vez de canalla y ladrón, anotando que todo ha terminado entre ellos, y lo echa de la casa.[6]

Ricardo cambia de actitud al ver la reacción de su esposa, temeroso ante el qué dirán:

> *RICARDO:*
> *(AGARRÁNDOLA POR LAS MANOS): ¡Chist!... Oyen, mira que oyen… ¿Para qué el escándalo?*
>
> *DOÑA INÉS:*
> *Sí, que haya escándalo, que oigan, que se enteren… Que por fin comprendan lo que es usted, que sepan que explota a los infelices, que finge virtudes para robar a los cándidos, que se revuelca en los vicios, que es un hipócrita.*[7]

Ricardo queda desarmado y sorprendido ante una actitud que desconocía en su mujer. Le suplica que no siga hablando, acepta que estaba muy nervioso y se extralimitó. Pero, ni siquiera tiene la delicadeza de pedirle excusas.

Ella no quiere escucharlo. Está decidida a dar por terminada esa relación, e insiste en exigirle que se vaya de la casa. Al ver que él no quiere hacerlo, resuelve entonces irse ella, herida en sus sentimientos y en su dignidad.

Sin duda, en aquella primera década del siglo XX, la mujer era tratada aún como un ser inferior que debía rendirle obediencia al marido, el *Pater Familias* y amo de la casa. Las mujeres deberían permanecer encerradas en el hogar, dedicadas a los oficios domésticos, mientras el hombre salía a la calle a trabajar. En cambio, una mujer en la calle era algo deshonroso y reprobable.

6. Ibíd. Acto II. Escena séptima. p. 88.
7. Ídem.

Hay que recordar que en esa época la mujer aún no podía entrar al claustro universitario a seguir estudios superiores. Su aprendizaje se limitaba a la costura, la cocina y demás actividades del hogar. Tampoco tenía derecho al voto, que sólo se logró medio siglo más tarde, durante el gobierno del general Rojas Pinilla. La mujer, en el mejor de los casos, era una fina porcelana para adornar la casa o, en el sentido más general, una sirvienta que lavaba, planchaba y, además, en la noche tenía que acostarse con el señor.

El inicio del acto III se desarrolla en la oficina de la caja de la Unión Protectora. Se observa un cierto desorden a causa de muchos papeles dispersos, como si se hubiese estado indagando en diferentes documentos. Gabriel y Jorge trabajan en la organización de las cuentas y balances. Según los últimos informes, la Unión está abocada al cierre, por lo tanto, ellos van a quedar de nuevo en la calle, engrosando las filas de los desempleados. La Unión Protectora ha sido declarada en estado de quiebra, sus directivos no tienen otra opción que cerrarla. Supuestamente, entregaron grandes sumas al Hospital de Sordomudos (que ni oyen ni hablan) y quedaron con las arcas vacías. Una autoinmolación producida, según ellos, por una obra de caridad, para salvar muchas vidas en peligro.

Gabriel duda de que sea verdad tanta belleza y generosidad. Ha descubierto documentos que prueban lo contrario. Jorge se aferra a la idea de la honradez de su jefe y tío político, mientras Gabriel se siente en la obligación de desengañarlo y hacerle conocer la verdad. Lo que hay oculto tras la aparente ruina de la Unión, no es otra cosa que una miserable estafa, un robo a los dineros de unos pobres ahorradores. Al ver que Jorge se niega a creerlo, Gabriel le dice que en ese mismo escritorio, en un cajón que han mantenido cerrado, se encuentran las pruebas de lo que está diciendo. Por descuido, han dejado allí la llave, lo que ha permitido que Gabriel se entere de la verdad, no han entregado ningún dinero al hospital, sino que han abierto cuentas en bancos del exterior para sacar el dinero.

Cuando Jorge comienza a verificar la verdad de esas operaciones fraudulentas, se escuchan pisadas, los dos empleados cambian de actitud y simulan estar trabajando. El recién llegado es el doctor Puerto, a quien, con aire compungido preguntan sobre la realidad de la quiebra. Este responde con argumentos que parecen tomados del *Tartufo* de Moliere:

La quiebra… claro…en esta nación atrasada nos arruinamos siempre todos los que intentamos establecer innovaciones salvadoras… (…) En fin, por lo menos tenemos la satisfacción de haber salvado de la muerte a centenares de enfermos…[8]

8. Ibíd. Acto III. Escena segunda. p. 107.

En ese momento entra don Pedro, el viejo funcionario, con el fin de averiguar por el pequeño capital que tiene en la Unión Protectora. El doctor finge no recordarlo, ante lo cual, con tono mordaz, Gabriel dice que "últimamente la memoria se le ha dañado mucho." [9]

Con gesto adolorido, el pobre viejo dice que ha perdido su empleo, por lo cual viene a buscar el apoyo de la Unión Protectora, pidiendo que esa sociedad caritativa firme un memorial para que se le restituya en su empleo. En una actitud desalmada, el doctor dice que lo lamenta, pero no puede hacer nada, pues, la sociedad ya no existe.

Don Pedro no entiende lo que está ocurriendo cuando le hablan de la quiebra, él pide con angustia que le devuelvan su dinero, era lo único de que disponía para una emergencia como esa. El doctor Puerto se burla de su ingenuidad, mientras afirma que un estado de quiebra significa que ya no disponen de dinero alguno para pagarle a nadie. En ese momento entra Ricardo y confirma las palabras de su socio, las arcas están vacías, no queda un centavo. El viejo, desesperado, los acusa de ladrones.

En ese momento del desarrollo de la trama, los acontecimientos se precipitan. Sólo entonces debería haberse descubierto la verdad del embrollo, como un efecto sorpresa, que hubiera podido desenmascarar las simulaciones y doble moral de los pretendidos benefactores de los pobres.

Jorge y Daniel ayudan a salir al viejo, impotentes para apoyarlo, porque ellos mismos van a quedar en la calle. Antes de salir, el viejo, muy alterado, les grita: "¡Canallas!"[10]

Ricardo y el doctor Puerto les piden a Gabriel y a Jorge que firmen un documento en defensa de la Unión, que ya han firmado cincuenta caballeros. Jorge se niega, Ricardo le dice que está obligado a firmar, porque se trata de una orden que él le da como director. Además, agrega que como es el cajero, debe responder por el manejo de la caja (ahora quieren lanzar sobre él la culpa de la quiebra).

Ante la insistencia para que firme, Jorge responde por primera vez con energía, lanzando contra ellos una fuerte acusación:

> *JORGE:*
> *Digo que si les han robado a los infelices, que si han podido explotar villanamente los más nobles sentimientos y han dejado morir de fiebre en un hospital a seres indefensos, sepan que conmigo no juegan ustedes, y si me creían un imbécil, han de ver lo que les cuesta el engañar.*[11]

9. Íbíd. Acto III. Escena segunda. p. 108.
10. Ibíd. p. 112.
11. Ibíd. Acto III. Escena quinta. p. 115.

Ricardo amenaza con llamar a la policía, y Jorge le responde que él mismo irá a buscarla. Afirma que tiene las pruebas contra ellos y comete el error de mostrarles las cartas y demás documentos comprometedores. Ricardo se lanza contra él para arrebatarle los papeles. El doctor dice que con dinero se arregla todo, llama a una sección de la policía.

La escena siguiente se desarrolla en casa de Jorge. Luisa, su esposa, desconcertada y temerosa, saca unos papeles y se los entrega a Gabriel. Algo grave está ocurriendo en la oficina, ella está muy preocupada. Gabriel trata de tranquilizarla, diciéndole que aún se encuentra allí, confía en que no le va a pasar nada. Sólo le ha contado una parte de los hechos, para justificar el pedido de los papeles de la Unión Protectora que Jorge había llevado a la casa para adelantar trabajo. Gabriel le dice que doña Inés los va a ayudar a escapar a una casa en el campo, de modo que no puedan hacer nada en su contra, mientras se aclaran las cosas.

Ante la insistencia de Luisa, Gabriel termina por contarle a Luisa toda la verdad, las estafas que han cometido los directivos de la Unión, y la forma como ahora intentan hacer aparecer a Jorge como el culpable del desfalco. Ellos le arrebataron las pruebas que él les mostró en un acto irreflexivo, de imprudencia, y cuando llegaron los agentes de policía comprados por ellos, lo hicieron encerrar en un calabozo.

Con la ayuda de doña Inés, quien pagó una fianza, lograron ponerlo en libertad, por eso conviene que ellos se alejen de la ciudad, para evitar nuevas maniobras de esos pícaros en su contra.

En ese momento, llega doña Inés a la casa de Jorge, antes de que éste haya regresado y le pregunta a Gabriel si es necesaria su presencia allí. Él le responde afirmativamente, les pide que confíen en él, ha concebido un plan para aclarar las cosas y lograr el castigo de los verdaderos culpables. Les pide que esperen, con paciencia, el regreso de Jorge. Sale prometiendo que regresará tan pronto como pueda, después de resolver un asunto conveniente para todos.

Al ver que Jorge demora en llegar, Luisa se angustia más, es presa de oscuros presentimientos. En medio de una fuerte tensión, Jorge aparece al fin, pero, no viene sólo, sino acompañado por la policía. Le advierte a las mujeres que, por ningún motivo, su madre debe enterarse y les pide que la acompañen, mientras termina la diligencia policial. Ellas entran a la habitación de la anciana.

Casi de inmediato, entra el doctor Puerto acompañado por dos agentes de policía. El médico le dice a los agentes que deben requisar la casa, hasta encontrar los documentos que faltan. Amenaza a Jorge, diciéndole que

el Panóptico lo espera. Lo acusa de haber sacado sin autorización papeles reservados de la empresa. El pide clemencia, dice que está dispuesto a ir a prisión, pero, que su madre no se entere de nada, está muy delicada de salud y su reacción podría ser fatal. El doctor Puente busca forzar a Jorge de otra manera, sólo detendrá la operación si éste garantiza que callará. Agobiado, Jorge responde que no dirá una palabra, si dejan tranquila a su madre. El médico exige como garantía la firma del manifiesto en defensa de la Unión Protectora. Si firma y entrega los demás documentos, no irá al Panóptico y lo dejarán en paz. Jorge se niega una vez más, ante lo cual el doctor Puerto amenaza con entrar al cuarto de su madre. Aterrado de que ella se vaya a enterar de lo que está sucediendo, se ve obligado a firmar bajo presión, su madre está por encima de su propia libertad.

En ese momento llega Ricardo, preguntando si ya firmó. La reacción de Jorge es intempestiva, toma el documento y lo rompe en pedazos. Crece la tensión en la escena.

Enfurecido, Ricardo le pide a los agentes que lo prendan. Estos lo agarran de los brazos, mientras el médico y Ricardo intentan entrar en la habitación, a pesar de todas las súplicas, pero, en ese momento sale doña Inés y los detiene. Ricardo empuja a su esposa y trata de entrar. Aparece Gabriel, en compañía de un inspector y señala a Ricardo, acusándolo de ladrón. Ricardo queda aterrado y rígido como una piedra. Es un auténtico *Deus ex machina* del que se vale el autor para detener una acción que podría ocasionar un desenlace trágico.

El inspector intima a Ricardo por violación de domicilio y estafa pública. Ricardo, desesperado, le grita que miente. ¿Qué pruebas tiene? El inspector le muestra los documentos y ordena a la policía su detención.

Los parlamentos finales revelan el escepticismo ante la justicia de la época, del joven autor teatral Antonio Álvarez Lleras:

> *DON RICARDO:*
> *Bien… Vamos, señor inspector… habrá de pesarle a usted esto más de lo que cree…*
>
> *INSPECTOR:*
> *Cumplo con mi deber.*
>
> *DOCTOR:*
> *(SERENÁNDOSE UN POCO): Le creí a usted más inteligente, mi amigo. Veremos lo que valen las pruebas con que intenta perdernos…*

GABRIEL:
Sí, claro, eso ya lo sé. Ante la hipocresía de ustedes no valdrá nada. Ustedes triunfarán siempre en mi patria, porque… puntos suspensivos y admiraciones.[12]

Pese a su juventud e inexperiencia en la escritura dramática, Antonio Álvarez Lleras mostró con esta obra su talento para el teatro, al plantear conflictos que entrañaban una oscura violencia social, amparada en la hipocresía y la doble moral. La denuncia de operaciones de estafa, disfrazadas de actos de caridad cristiana, alertaba hace un siglo sobre problemas que vinieron a resultar crónicos décadas más adelante. Los delitos económicos, el engaño a gente de precaria condición social, para apoderarse de sus modestos recursos, son otra forma de violencia, a la cual se añade el acto criminal de apoderarse de los dineros destinados a un hospital, acabando con los medios de tratar a un buen número de enfermos en condición crítica.

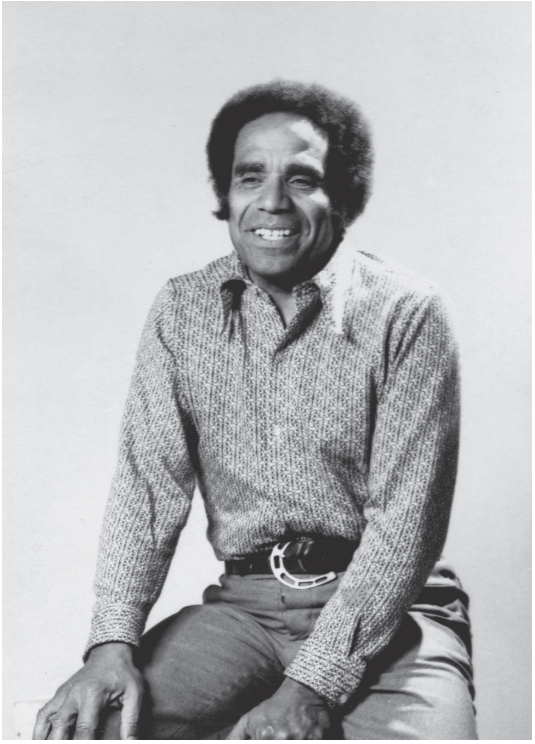
También se observa un caso de violencia de género y violencia intrafamiliar, en el abuso que hace el protagonista, no sólo de los dineros que pertenecen a su esposa, sino en el tratamiento despectivo y canalla que asume frente a ella. Un buen número de las víctimas de agresión y asesinato que suceden a diario, corresponden a esta modalidad de violencia que afecta las relaciones familiares por problemas de celos, manejo de la economía familiar y demás aspectos de las relaciones humanas, como se han visto en esta obra.

* * *

12. Ibíd. Acto III. Escena novena. Final. p. 135.

MANUEL ZAPATA OLIVELLA

≈



Santa Cruz de Lorica, Córdoba, 17 de marzo de 1920 † Bogotá, 19 de noviembre de 2004.

Médico, escritor, dramaturgo, folclorista, andariego, recopilador de memoria, Manuel Zapata Olivella era hijo de Antonio María Zapata, quien se dedicó a la enseñanza, después de dejar los estudios de abogacía. Fundó en Lorica el colegio de *La Fraternidad*, que luego trasladó a Cartagena, donde estudiaron sus hijos; entre ellos Manuel y Juan, ambos dramaturgos y estudiosos de las culturas africanas en América. A ellos se agrega el nombre de Delia Zapata Olivella, su hermana, notable bailarina, coreógrafa y folclorista.

– MANUEL ZAPATA OLIVELLA –
Archivo fotográfico familiar

Al terminar sus estudios de medicina en la Universidad Nacional de Colombia, que realizó entre 1943 y 1947, Zapata Olivella viajó a Centroamérica y México, gran parte del camino hecho a pie, recogiendo historias, mitos y narraciones populares, tomadas de la tradición oral; un estilo muy personal de investigación antropológica que lo acompañó durante toda su vida.

En ciudad de México trabajó en el Sanatorio Psiquiátrico del doctor Ramírez, y después, en el Hospital Ortopédico del médico y cantante Alfonso Ortiz Tirado. Durante su estancia en México publicó la novela *Arroz amargo*, título análogo al de una famosa película italiana protagonizada por Vittorio Gassman y Silvana Mangano. Publicó, además, ensayos basados en sus investigaciones sobre las culturas de los negros en Colombia.

A su regreso a Colombia se radicó en Bogotá y fundó la revista *Letras nacionales*, que dio cuenta de la actividad cultural de la época, incluido el teatro, género del que publicó varias obras inéditas. Sin embargo, no dejó de trabajar en sus investigaciones sobre la cultura popular en diferentes regiones. Para ello, una de sus actividades más valiosas fue la grabación de relatos de la tradición oral, testimonios sobre hechos históricos, coplas, poemas y demás manifestaciones, definidas por Zapata Olivella, como manifestación de la cultura analfabeta. Las cintas de más de mil horas de grabación, fueron adquiridas por la Biblioteca Nacional, durante el período de mi administración, en el año 2000, y hacen parte del llamado *Archivo de la palabra* de la biblioteca.

Como escritor, Manuel Zapata Olivella tiene en su haber un buen número de novelas y relatos. Entre las novelas se cuentan: *Arroz amargo*; *La calle 10*; *Changó, el gran Putas*; *En Chimá nace un santo*; *Detrás del rostro* y *Chambacú, corral de negros*.

Escribió varios libros de relatos breves, como *Pasión vagabunda*; *He visto la noche*; *China, 6:00 a.m.*; *Cuentos de muerte y libertad*; *El cirujano de la selva*; *¿Quién le dio el fusil a Oswald?*; y *Fábulas de Tamalameque: los animales hallan la paz.*

Entre sus obras teatrales se encuentran:

· *Hotel de vagabundos*, (1954).
· *Los pasos del indio*, (1958). Estrenada en 1961.
· *Caronte liberado*, (1959).
· *El retorno de Caín*, (1962).
· *Tres veces la libertad*, (1966).
· *Mangalonga el liberto*, (1966).

En una conjunción de la memoria histórica y la tradición oral, cabe mencionar el espectáculo épico titulado *Rambao*, concebido por Zapata Olivella como Teatro anónimo identificador, un tipo de representación colectiva basada en tradiciones orales de distintas regiones, con textos de Manuel Zapata Olivella y la actuación de actores campesinos aficionados, la mayoría analfabetas, que realizaron el trabajo con base en improvisaciones, bajo la dirección de Fernando González Cajiao y danzas del grupo de Delia Zapata Olivella.

En el año 2002, Manuel Zapata Olivella recibió el Premio de Vida y Obra, otorgado por el Ministerio de Cultura.

* * *

– MANUEL ZAPATA OLIVELLA –

≈

LOS PASOS DEL INDIO

Los pasos del indio de Manuel Zapata Olivella fue llevada a escena por el Teatro "El Búho", de Bogotá, bajo la dirección de Fausto Cabrera, en el año de 1961. El tema central de *Los pasos del indio* es la vida de una comunidad indígena en el Caribe, de descendientes de la familia Araguá, la misma de la cual eran parte los *taínos*, que habitaron en Cuba y la República Dominicana. En esta obra, al contrario de la anterior, *El hotel de vagabundos*, hay un solo personaje central, un joven de veinticinco años, a quien le quieren cobrar la deuda de su padre septuagenario, como es costumbre entre los mestizos. Este es un muchacho rebelde, que decide huir para no pagar la deuda, que consiste en rentar a los nativos, pero deja allí a una hermana.

El padre y el hijo tratan de huir, pero, la fuerza interior los vuelve a traer. Finalmente, el personaje, atribulado y perseguido por el problema, decide arrojarse al mar.[1]

Fernando González Cajiao anota en su prólogo a *Los pasos del indio*:

> *"Los pasos del indio" es una obra de incuestionable origen vivencial. Durante su estancia en la Guajira, donde prestaba servicios médicos, vivió como actor y espectador la atroz realidad de las comunidades indígenas de la península. Allí escuchó a diario de sus habitantes, las penas, sinsabores y frustraciones de los "Guayúes", tribu guajira. Viviendo con ellos, Zapata Olivella sintió la imperiosa necesidad de escribir sobre su tremenda situación social. Y sintió también el deseo de plasmar en el texto escrito la belleza de sus paisajes, los episodios pasionales, los ritmos musicales y las actividades cotidianas de la región. Sin duda alguna, el lenguaje escénico se presentaba como*

1. Referencia a la obra *Los pasos del indio*, que el propio Zapata Olivella hizo a José Luis Díaz Granados, para su libro: *Manuel Zapata Olivella, Vida y Obra*. Págs. 57-58. Premio del Ministerio de Cultura. Bogotá. 2003.

el más propicio para lo que quería desentrañar, y armado con esa intuición, cultura, experiencia viajera por Europa, Asia y América, se lanzó a recrear "la más inmediata semejanza.[2]

La acción se desarrolla en un paraje de las salineras de la Guajira, al norte de Colombia. La escena se inicia en la penumbra nocturna, con figuras enmascaradas que se mueven rítmicamente en una danza ritual. En mitad de la escena aparece el Piache,[3] en actitud hierática:

PIACHE:
Soy la conciencia del indio guajiro. Soy la tradición que no muere: la brujería, la experiencia, la malicia, la resignación, la rebeldía. Yo no sé lo que soy. Soy la esperanza. Me llaman el Piache, el brujo; algo más que la brujería: la raza. No sé si estoy con el indio que muere o con el mestizo que nace.[4]

El Piache señala al personaje con el que se inicia la historia, un anciano jornalero de la salina llamado Gurulac, quien ha trabajado toda su vida recogiendo sal en las playas de la Guajira. Enseguida presenta a un nuevo personaje que entra a escena con gesto arrogante, Guasutshi Pinedo, mitad indio, mitad *arijuna*.[5] Advierte que en él puede más el *arijuna* que el indio. De entrada, se presentan las castas y fuerzas en pugna, con sus respectivas funciones, obligaciones y atributos.

El mestizo alzado, que se ha convertido en el capataz de las salinas, tiene como trabajo vigilar y anotar las cargas de sal que recogen los indios, y pagarles según la cantidad presentada. Ante los indios asume una actitud despectiva y autoritaria, para marcar la diferencia y mostrar su superioridad.

Frente él se forma una hilera de indios con su carga, que le van entregando uno a uno para recibir su pago. A algunos los recrimina por la disminución de sal recogida, y recorta el monto del pago alegando la cancelación de intereses de la deuda, que es una forma de mantenerlos cautivos, como si fuesen esclavos. Se dirige con especial insolencia al viejo Guarulac. A gritos le reclama que cómo pretende pagarle la deuda con esa mísera porción.

El viejo tiene llagas en sus manos y ha perdido su fuerza, es un claro ejemplo de la explotación y la violencia que se ha ejercido sobre él. Es padre

2. Zapata Olivella, Manuel. *Los pasos del indio. Antología del Teatro Colombiano Contemporáneo*. Fondo de Cultura Económica. Centro de Documentación Teatral de Espala. Madrid. 1992. p. 148

3. *Piache*: Brujo y consejero, entre los Wayuu. En la obra cumple también la función de presentador.

4. Zapata Olivella, Manuel. *Los pasos del indio*. Op. Cit. Acto I. Cuadro primero. p. 155.

5. *Arijuna*: entre los wayuu: el que no es indio, sino blanco o mestizo. Un extraño en la comunidad.

de dos hijos, por los cuales trabaja hasta el agotamiento, Itakushi, quien apenas está llegando a la adolescencia, y Guaralupal, una niña que acaba de tener su primera menstruación.

El capataz, al ver que el viejo ya no da más, le pide que traiga a su hijo a la salina. El muchacho heredará su deuda, cuyo monto se ignora. El viejo sabe que las cuentas que anota el *arijuna* en su cuaderno son un simulacro que hace para seguirlo explotando a él y a su familia, sin fecha de término. La llamada deuda no es otra cosa que una condena por haber nacido indio.

Cuando termina la hilera, Guarulac queda sólo y las luces se cierran sobre él, separándolo del grupo. Sus hijos corren y se colocan a su lado.

> *GUARULAC:*
> *Guarulac está viejo. No hay ley guajira ni arijuna que le haga justicia. Ni sus brazos ni los de sus hijos alcanzarán a pagar nunca las deudas a Guasutchi Pinedo".*[6]

Como un fuerte contraste con el dolor del indio, se escuchan tambores, flautas y risas de fiesta. El Piache presenta al público el nuevo personaje, el hombre rico que representa el máximo poder en la región:

> *PIACHE:*
> *(AL PÚBLICO):*
> *Los tambores y flautas indígenas alegran la casa del viejo Talua. Para sus ochenta años no le bastan cuatro esposas. Ahora quiere por mujer a la adolescente Guaralupai (la hija de Guaralac).*[7]

Guaralac y su hijo Itakushi entran a la casa del viejo Talua, con los demás invitados a la fiesta. El capataz, llamado Jimaay, le dice que su jefe y señor del pueblo quiere a su hija Guaralupal por esposa. Este, con gesto severo, le responde que su hija no está en venta. Alega que es apenas una niña.

Entre las comunidades indígenas y campesinas de la Guajira se acostumbraba a comprar las esposas. Era también una fuente de provecho para los padres de la mujer, ella no tenía ninguna posibilidad de elegir libremente. Por lo general era el padre quien, por tradición, aceptaba el trato y fijaba una suma en dinero o especies como monto. Por otra parte, los señores que se elevaban en rango y poderío sobre la comunidad, podían tener varias mujeres, sobre todo cuando contaban con los recursos suficientes para adquirirlas y mantenerlas. Las otras mujeres no protestaban ni podían manifestar celos,

6. Zapata Olivella, Manuel. *Los pasos del indio*. Op. Cit. Acto I. Cuadro primero. p. 157.
7. Ibíd. Acto I Cuadro segundo. p. 157-158.

ya que la voluntad del *Pater Familias* primaba sobre cualquier otra consideración. Por eso, cuando el viejo Guaralac rechazó la entrega de su hija, las cuatro esposas de Talua terciaron en defensa de la voluntad de su señor y marido:

> *EL CORO DE ESPOSAS DE TALUA:*
> *Toda mujer tiene precio cuando puede dar hijos a la comunidad.*[8]

Ante los reclamos de las mujeres, Guaralac insiste en que su hija aún es una niña, por lo que Jimaay decide consultar al Piache. Este responde que como la niña ya ha sangrado una vez, su vientre solo espera la semilla. La niña interviene, aunque según la tradición debe acatar las decisiones de los mayores. Tiene una respuesta precoz, "Talua es viejo. No podrá dar hijos."[9]

Las esposas se enfurecen ante la insolencia de la muchacha. Afirman que la ley guajira es terminante y nadie puede burlarla. El Piache interviene a favor de la ley de la comunidad; advierte a Guaralac que debe ponerle precio a su hija, como es la costumbre, ya que siempre fue un hombre de honor.

Como Guaralac calla, Talua le pide al Piache, como consejero de la comunidad, que le ponga precio a la muchacha. Este fija la cantidad en trescientas cabezas de cabras. Talua se precia de ser generoso y le dice a Guaralac que al día siguiente puede retirar cuatrocientas de sus rebaños, lo que significa que posee una cantidad nada despreciable.

Una hija, es una propiedad que tiene un padre en la comunidad wayuu, con la cual puede negociar para obtener un buen provecho, como si se tratara de un intercambio de animales de su corral. Hecho el trato, a la mujer no le queda otro camino que obedecer. Sin embargo, en este caso el padre no ha abierto la boca, ni siquiera puede decir que su hija es de su propiedad. El mestizo Guasutshi, al escuchar la oferta de Talua, se adelanta para decir que al día siguiente pasará a recoger las cabras. Con su valor y el trabajo de su hijo, tal vez algún día, Guarulac podrá saldar el valor de la deuda.

El asunto es tan bochornoso y arbitrario, que ni siquiera se le fija un monto a la deuda o una cantidad determinada de cuotas que tendría que pagar para cancelarla. En este caso, no se trata de un valor en cifras, como podría ocurrir en cualquier operación financiera, ya que el concepto de deuda se convierte en una abstracción para justificar el hecho de exprimir al indio y a su descendencia, hasta donde puedan dar, y convertirlos en deshechos humanos. Ya no existirá la deuda, porque el árbol se habrá secado y no podrá dar más frutos. Una injusticia que equivale a un destino aceptado con resignación por todos cuantos acatan las leyes ancestrales.

8. Ídem.
9. Ibíd. Acto I. Cuadro segundo. p. 159.

Para Guarulac, a su hijo, y si es posible a la niña, sólo les queda una salida: huir por el desierto. El Piache lo señala como una alternativa:

PIACHE:
La fuga. El camino del desierto es una invitación al indio esclavo. Más allá de las dunas crece siempre una esperanza. Otros amos. Otras tierras.[10]

Guaralac es un rebelde que intenta luchar contra su destino, como en la tragedia antigua, su mérito no consiste vencer al destino, que no es posible a los humanos, sino luchar contra sus designios, lo cual daba al héroe una dignidad que lo destacaba sobre la comunidad. En este caso, el viejo indio, ya sin fuerzas y sin apoyo alguno entre las gentes de su pueblo, decide enfrentar ese destino consciente de los riesgos que implica.

En el cuadro siguiente, se ve a Guarulac marchando junto a una hilera de guajiros nómadas, que avanzan en fila india. Camina en compañía de su hijo. Las distintas escenas están resueltas sin escenografía, por medio de cámara negra y juegos de luces que abren o cierran los espacios, de acuerdo con las necesidades de la acción, como si se tratara del cambio de planos en un relato cinematográfico.

El Piache interroga a Guarulac sobre su huida. Es como si fuese su propia consciencia, no entendida como algo personal, sino colectiva. Le pregunta cómo ha podido irse sin haber terminado de pagar su deuda. El viejo le responde que quiere que su hijo sea libre.

Sin duda, ante la tradición y los poderes que la sostienen, la libertad aparece como un desafío y una transgresión a la norma, un delito de rebeldía que debe ser castigado con severidad, para evitar que cunda el mal ejemplo. Pese a ello, Guarulac y su hijo avanzan, intentando huir de su oscuro destino.

El grupo de guajiros llega a un campo petrolero, explotado por una compañía norteamericana. Un grupo de indios duerme en sus hamacas, otros se van acomodando como pueden, en momentos en que entra otro arijuna, un mestizo convertido en capataz del pozo petrolero, llamado Mayulachón, quien llega en compañía de un Míster, un ingeniero gringo de la empresa.

Mayulachón despierta a los indios, indicándoles que ha llegado el Míster. Este se dirige a ellos, señalándoles sus reglas:

MISTER:
Están en las petroleras norteamericanas. Quieren trabajo y los místeres se lo darán. Pero eso sí, trabajarán sin descanso. Los místeres son

10. Ibíd. Acto I. Cuadro tercero. p. 161.

severos con los indios. Nada de borracheras ni de robos. La policía sabrá encarcelarlos, azotarlos y regresarlos a la frontera.[11]

El cambio de amos no significa para los indios un cambio hacia una mejor condición de vida. En los pueblos guajiros son esclavos de sus propias costumbres y tradiciones, a las que han terminado por aceptar como si fueran algo natural. En la petrolera no tendrán respiro, serán tratados como simples piezas de una máquina productiva. La empresa americana intenta optimizar el rendimiento del personal, aprovechando la mano de obra barata, con la cual el trabajo no resulta difícil, cuando se trata de unos pobres indios acostumbrados a la servidumbre, sin ninguna conciencia de sus derechos. Otra cosa ocurre cuando alguno muestra indicios de rebeldía.

Mayulachón, como mestizo defensor de los intereses de sus patronos, trata a los indios de manera despótica, para mostrar su eficiencia ante los místeres. Cuando entre los nómadas, el gringo descubre a una india que le gusta, el indio compañero intenta defender a su pareja. El capataz, para evitar problemas, le dice al míster que hay muchas otras, que después de darse un buen baño pueden parecer princesas.

Aquí se señala otra servidumbre de las mujeres indias, al verse obligadas a convertirse en objetos de placer de sus amos extranjeros. Así se lo manifiesta el míster a su capataz:

MISTER:
¿Son vírgenes?

MAYULACHÓN:
(MALICIOSO): Algunas todavía no han conocido macho.

MISTER:
(SATISFECHO): Eso me gusta. Tengo encargo del jefe de la compañía.[12]

El gringo escoge una de las indias para llevársela esa noche a la cama. Aunque la muchacha intenta huir, el capataz la atrapa y se la entrega. Guaralac, indignado ante el abuso, trata de impedirlo, pero, Mayulachón lo detiene. Le dice que sabe que se ha fugado debiéndole dinero a su compadre, lo que significa que ahora ha caído en una trampa, porque los lazos de dependencia se extienden más allá de los límites de su territorio ancestral. El

11. Ibíd. Acto I. Cuadro cuarto. p. 162.
12. Ibíd. Acto I. Cuadro cuarto. p. 165.

capataz lo echa, advirtiéndole que no trate de cruzar la frontera nuevamente. Dará aviso para que no le den comida ni trabajo.

Guaralac acepta volver a la salina, pero, le pide a su hijo que huya de la Guajira, hasta algún lugar donde no conozcan su nombre.

La escena regresa a casa de Talua, cerca de las salinas. En un halo de luz, el Piache conversa con las mujeres de Talua. Guaralupai ya lleva cinco años viviendo en casa del anciano, que ha llegado a los 85 años. Las otras mujeres se quejan de ella ante el Piache, alegando que no es como ellas, no cocina, no lava los trastos, no corta la leña, no teje la lana; es decir, no cumple con las obligaciones de una mujer honrada, como manda la tradición. El peor de los defectos que le señalan es que no quiere tener hijos, por lo cual resulta una mujer estéril, una mujer mala.

El viejo Talua se une al coro y protesta furioso, en cinco años que lleva viviendo a su costa, no le ha dado ni una noche de amor. Guasutshi, el capataz, le dice a la muchacha rebelde que deje a un lado el egoísmo y piense en su padre, que con un poco de cariño a Talua podría hacerlo libre. El viejo confirma lo dicho por su capataz. La constante negativa de la muchacha ha excitado su deseo, por eso le insiste en que si lo complace, su padre no tendrá que regresar a la salina.

Guaralupai es una muchacha tan rebelde como su padre y su hermano. No se deja chantajear por el viejo sátiro y le responde con altivez:

> *GUARALUPAI:*
> *No puede ser bueno quien no tiene corazón. (A TALUA): Tus riquezas no te darán el fuego perdido ni apagarán mi odio. (A GUASUTSHI): Hablas de compasión porque sabes que no podrás exprimir por mucho tiempo el cuerpo de mi padre. Como la caña seca, no te dará jugo.*[13]

Mayulachón, el capataz de la petrolera, se encuentra en compañía de Guasutshi. Entre los dos acuerdan que, si no accede a los deseos del viejo, la venderán a negociantes, que la convertirán en prostituta. "Parirás hijos a montones que no tendrán padre", le dice Guasutshi.[14]

Al ver su obstinación, Talua la echa de su casa. Sus esposas le advierten a la joven rebelde sobre las desventuras que tendrá que padecer en los campos petroleros de los místeres. Después de pintarle un futuro aterrador, le dicen que aún está a tiempo de arrepentirse. Ella las rechaza, mientras les grita que la dejen sola. Quiere regresar al lado de su padre. Jimaay, el criado de Talua,

13. Ibíd. Acto I. Cuadro quinto. p. 167.
14. Ídem.

entra para decirle que su padre ha muerto. Jimaay y las mujeres de Talua le atribuyen la culpa, si hubiera sido complaciente con el viejo, otro hubiera sido el desenlace.

El acto segundo se inicia en la zona bananera. Una cuadrilla de cargadores, con racimos de bananos cruza la escena. El capataz les grita para que apuren el paso. Itakushi entra pidiendo trabajo y el capataz lo manda a hacer fila en la cuadrilla.

Mientras los hombres prosiguen en su pesado trabajo, aparece un grupo de prostitutas que se alistan para quedarse con el dinero de la paga de los cargadores. En medio de las duras condiciones de trabajo, esa es la única distracción con la que cuentan. Cuando entra el pagador, hace retirar a las mujeres:

> *Apártense. Dejen espacio. (SE SIENTA A LA MESA. A LAS RAMERAS): Abran paso a los obreros. Primero he de nutrirlos yo para que ustedes puedan sangrarlos.*[15]

A la hora de la paga, Itakushi recibe la mitad de lo que se concede a los demás. La excusa es que los indios reciben menos.

Aparece el Piache, le dice a Itakushi que regrese a su tierra, porque la ausencia de la tierra mata. El joven no responde, prefiere quedarse en el baile, con los otros trabajadores. Las mujeres se burlan de él, porque no consigue pareja. La fiesta es la oportunidad para que las mujeres engatusen a los hombres y les saquen el dinero de la paga. Itakushi se queda solo, la única que queda es una vieja que nadie solicita. Se acerca al joven indio, cubriendo su rostro con una máscara enorme. Lo invita a bailar. El muchacho se deja llevar, quizá sintiéndose amparado por aquella imagen materna. Las otras mujeres llevan máscaras que representan la muerte, un juego de Eros y Tánatos. En medio del torbellino de la danza, Itakushi es separado de su pareja, empujado por unos y otros hasta caer desfallecido al piso.

La luz se concentra sobre el Piache, quien se expresa con el espíritu de la memoria ancestral:

> *PIACHE:*
> *Los peces son silenciosos como el indio.*
> *Los peces no tienen lágrimas.*
> *El mar se las ha lavado.*
> *No hay horizonte.*
> *No hay vida.*

15. Ibíd. Acto II. Cuadro primero. p. 171.

El desierto y la salina.
¡Itakushi será libre!
Tu sangre caribe, rebelde, expulsará al extraño.
¡Itakushi, no temas!
Entre espinas canta el turpial.
Vuelve a tu Guajira.[16]

Es el mito del eterno retorno, el llamado de la tierra. Zapata Olivella busca un lenguaje poético para expresarlo. El joven aún no está convencido, en las salinas no hay libertad. Trabajar allí es como estar condenado a cadena perpetua. Al salir de las salinas, en su recorrido tampoco ha encontrado ninguna posibilidad de vida aceptable, por ser indio, en uno y otro lado, es tratado como un animal. El horizonte que plantea Zapata Olivella para el indio Guayuu es oscuro y desesperanzador. Entre la tradición de su tierra y la aventura hacia tierras inciertas se siente en un mismo callejón sin salida.

Itakushi se encuentra bajo un sol inclemente y la sed lo agobia. En medio de sus desventuras, de pronto aparece una figura amable, una joven india que trae una múcura al hombro y le ofrece de beber. Se llama Alaisa, Itakushi le dice que si su hermana viviera, tendría su edad. Cuando ella le pregunta si ha muerto, el joven le responde que su cadáver y el de su padre fueron arrojados juntos al mar. Por eso, no tiene por qué regresar a su tierra, donde nadie lo espera. Alaisa se despide, porque ella está obligada a trabajar en la salina.

El regreso de Itakushi a su pueblo no puede presentarse como una claudicación. Alaisa ha sido la única persona acogedora que ha encontrado. Si vuelve a la salina, es por ella. No quiere perderla.

El Piache da cuenta de esta nueva etapa en la peregrinación del indio:

PIACHE:
Vieja es la historia del indio. Una tras otra se enlazan las noches. ¿Quién será el rebelde que traerá la luz? Todos miran esperanzados un rostro nuevo en la salina, extraño, pero tan viejo y conocido como el sabor de la sal.[17]

Ha pasado tanto tiempo que el rostro de Itakushi ha madurado y parece otra persona. Ya es un hombre. Cuando encuentra a Alaisa, le dice que viene por ella. La muchacha responde que no puede irse, porque es una esclava. Añade que envejecerán sin llegar a ser libres, Itakushi le responde que

16. Ibíd. Acto II. Cuadro segundo. p. 174.
17. Ibíd. Acto II. Cuadro tercero. p. 176.

no será así, él ha decidido cambiar. En su condición de indio no tiene futuro, por eso ha cambiado su nombre, ahora dice llamarse Anselmo López.

Cuando Itakushi se presenta de ese modo ante Guasutshi, éste le pregunta que por qué lleva un nombre arijuna. Cuando le responde que es mestizo, el capataz le dice que puede engañar a otros, pero no a él. Añade que desde hace mucho allí lo esperaban sus deudas. Orgulloso, el joven indio le responde de manera desafiante que no le debe nada.

> *GUATUTSHI:*
> *Te reconozco, Itakushi Pusaina. Bastantes deudas te ha dejado tu padre. Podrás cambiarte de nombre, pero no tu sangre endeudada.*[18]

Itakushi se rebela diciéndole que no le robará como le robó a su padre. Guasutshi toca el silbato, varios de los indios, por orden suya, sujetan a Itakushi, que se resiste. Guasutshi aprovecha para abofetearlo, pero Alaisa se interpone, abrazándose a él para impedir que lo golpeen. El capataz se vuelve entonces contra ella, ordena que suelten a Itakushi. Éste da un salto y amenaza con los puños, luego, se dirige a los indígenas, intentando levantarlos contra la opresión de la que son víctimas. Les pregunta quién roba al indio, y las voces airadas señalan a Guasutshi Pinedo. Itakushi, exaltado, incita a la rebelión:

> *ITAKUSI:*
> *¡Incendiemos la salina! ¡Matemos las cabras de Talua! ¡Ahoguemos en el mar a Guasutshi!*
>
> *INDIADA EN CORO:*
> *¡El arijuna es fuerte! ¡El arijuna mata!*
>
> *ITAKUSHI:*
> *¡Todos juntos seremos más fuertes que el arijuna! ¡Seremos libres! (LA INDIADA CALLA) ¡Itakushi Pusaina les enseñará cuánto puede hacer el indio rebelde!*[19]

Itakushi sale, escapando del asedio del capataz; cuando se hace de noche regresa con una tea encendida y toma a Alaisa del brazo, saliendo con ella.

El Piache da cuenta de los efectos de la ira rebelde de Itakushi:

18. Ibíd. Acto II. Cuadro tercero. P. 178.
19. Ibíd. Acto II. Cuadro tercero. p. 179.

La ira de Itakushi estalla en cólera incendiaria. ¡Arde la salina! Fuego en la ranchería de Talua. ¡Gimen las cabras degolladas! Rebeldía ciega e impotente que siembra el pánico y se destruye.[20]

Itakushi y Alaisa llegan al borde del mar. El joven indio invoca el nombre de su padre y el de su hermana. La escena adquiere una connotación poética trágica. Aparece Guasutshi, buscando detener el ímpetu destructor de Itakushi; el coro femenino se suma al esfuerzo por calmarlo, ya ha causado bastantes destrozos a la comunidad, además de clavar un puñal en el pecho del viejo Talua. Este les responde con energía:

ITAKUSHI:
(ALTIVO) Quienes son ustedes, que olvidando el dolor del indio claman piedad para sus amos.

CORO:
Reclamamos tu sujeción a la ley guajira.

ITAKUSHI:
(ALTIVO) He roto con la tradición. No reconozco más ley que la de mi brazo vengativo.[21]

Alaisa arrastra a Itakushi hacia el fondo, tratando de salvarlo. Itakushi avanza con ella hasta perderse en el fondo del mar.

El desenlace trágico se produce cuando la rebelión del indio no consigue atraer a su comunidad, pero, deja una semilla de inconformidad. En el momento de los hechos, el peso de la tradición es más fuerte que los impulsos de venganza y las promesas de libertad.

Manuel Zapata Olivella ha dibujado la imagen de un indio que rompió con una tradición injusta, como un precursor de los movimientos ocurridos en diferentes regiones del territorio, en los que los indios reclaman sus derechos.

Quintín Lame dirigió en 1914 un importante movimiento indígena en el Cauca, y quiso extenderlo al Huila, Tolima y Valle. Se le acusó de querer construir una república de indígenas, por lo cual fue arrestado el 9 de mayo de 1915, permaneciendo un año en prisión con grilletes en los pies e incomunicado.[22]

20. Ibíd. Acto III. Cuadro cuarto. p. 179.
21. Ibíd. Acto III. Cuadro cuarto. p. 181.
22. Ver la obra de Diego Castrillón Arboleda sobre el indio Quintín Lame. Ed. Tercer Mundo. Bogotá. 1973.

La discriminación étnica puede terminar en el genocidio, como sucedió en la matanza de La Rubiela, donde un grupo de nativos de la región fue invitado a una comida en aquella hacienda, donde fueron asesinados por los colonos, para evitar el robo de animales y frutos, que cometían en sus propiedades. Cuando fueron interrogados por este crimen de 17 indígenas inermes, los colonos respondieron que no sabían que matar indios fuera un delito, ya que se venía haciendo desde tiempos inmemoriales.

* * *

GRUPO TEXCO (TEATRO EXPERIMENTAL COLOMBIANO)

PATRICIA MALDONADO, ORLANDO ALVARADO, JAIRO ALEMÁN Y MARIO CASTAÑO (DIRECTOR)

≈

MARIO CASTAÑO. Manizales, 1950. Director, actor y dramaturgo. Sus primeros trabajos los realizó con el grupo Texco, fundado en 1972. Es autor de Canto sobre un tema indígena y de los diálogos de *Así ocurrió cuando los blancos no fueron malos*, realizada como creación colectiva. Con Orlando Alvarado también escribió la obra *Los profanadores de tumbas*.

ASÍ OCURRIÓ CUANDO LOS BLANCOS NO FUERON MALOS
Grupo TEXCO. Dir. Mario Castaño. 1976.
Fotografía de Carlos Sandino / Norma Trujillo
Taller de Teatro. Publicación Trimestral Grupo TEXCO. 1979

ASÍ OCURRIÓ CUANDO LOS BLANCOS NO FUERON MALOS

(Berejota wowe anepona ahibi)

≈

Creación colectiva del grupo TEXCO
dirigida por MARIO CASTAÑO
Premio a la mejor obra en el Festival Nacional de Teatro 1976.

Esta obra[1] fue concebida tras un estudio sobre la problemática indígena en el sur del país, en especial, a partir de la masacre de un grupo de indios cuibas, en la hacienda La Rubiela, en Arauca, propiedad del ganadero Tomás Guerrero. Allí fueron hallados los cadáveres de 18 indígenas asesinados a finales de diciembre de 1967. Miembros del DAS rural y de la Guardia Fronteriza de Venezuela encontraron las víctimas, 10 adultos y 8 menores de edad.

Este genocidio tuvo una notable repercusión en la prensa y los noticieros de televisión, aunque otras muchas ejecuciones de indios habían tenido lugar desde la época de la conquista, y continuaron produciéndose a lo largo de la historia colombiana en los siglos XIX y XX. Algunos estudios realizados en América Latina y en Colombia sobre el tema, intentan explicar las causas de estos crímenes, que hoy podemos considerar de lesa humanidad.

> *Para el frente de expansión de la sociedad nacional, el indio es un "problema" que hay que suprimir, a menos que se lo necesite para el trabajo esclavo. Los grupos avasallados reaccionarán como animal herido, agazapándose a la espera de una oportunidad de causar un daño al agresor. Quizá se han convencido de la inconveniencia de matar un blanco, pero no podrán evitar, en el acoso de hambre, caer alguna vez sobre el ganado y las plantaciones. Procurarse el sustento*

1. Castaño, Mario y otros. *Así ocurrió cuando los blancos no fueron malos*. Incluida en la antología *Seis obras de teatro colombiano*. Editorial Arte y Literatura. Ciudad de la Habana. 1990. p. 65 - 101.

> *se torna para ellos un verdadero drama, ante la ruptura de su relación ecológica tradicional. El colono, en réplica, no dudará en eliminarlo, no bien se le presente la ocasión. No se trata para él, de un delito. Los que en la finca La Rubiela asesinaron a 16 cuibas, luego de una suculenta comida, no creían haber cometido un hecho ilícito y ni siquiera censurable, aunque luego desollaran e incendiaran los cadáveres con gasolina, antes de enterrarlos en una fosa común. Hasta vendieron sus pieles para resarcirse del gasto operativo. Ya en 1870 un terrateniente había masacrado a 247 miembros de esta raza, también durante una comida.*[2]

También existen otros estudios sobre el tema en los cuales se trata el caso de la masacre de La Rubiela, como un ejemplo más de una larga tradición:

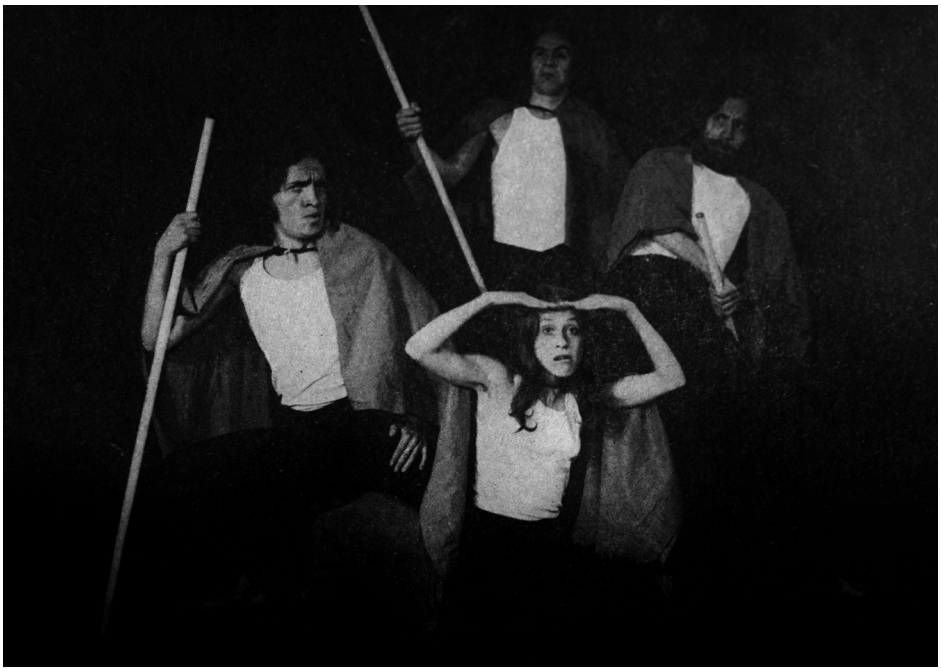
> *Se podrían narrar vivencias de otras regiones del país, para demostrar cómo la conquista, o sea la determinación por la fuerza de la nación colombiana sobre las comunidades indígenas no ha cesado. Hasta hace poco, en la década de los años 70 se han dado en la región de los llanos orientales masacres como la de La Rubiela, en la cual varios indígenas Cuibas fueron "invitados" a un almuerzo por los colonos blancos de la región; al llegar al sitio de reunión fueron ametrallados inmisericordemente, para exterminarlos y apoderarse de sus tierras. Igual ocurrió en la misma época en la vecina región de Planas, pero esta vez contra los indígenas Guahibo. En la División de Asuntos Indígenas del Ministerio de Gobierno reposan documentos que acusan a los colonos blancos de regalarles a los indígenas del llano sal revuelta con arsénico. Se trata de un verdadero etnocidio.*[3]

El grupo de teatro TEXCO inició la investigación sobre el tema, trabajando en forma paralela el estudio de materiales analíticos y noticias de prensa sobre el tema con improvisaciones descriptivas y analógicas, concentrando la acción de la obra en su totalidad en la tarea de los actores, sin ningún apoyo escenográfico, tan sólo el espacio abstracto de la cámara negra.

El texto combinaba el relato informativo de los hechos, con los diálogos de los personajes, en momentos en que la acción se situaba en tiempo presente.

2. Colombres, Adolfo. *La colonización cultural de la América Indígena*. Capítulo tercero, Formas de destribalización. formas de genocidio. Ediciones del Sol. Buenos Aires. 2004. p. 122.

3. Chávez Mendoza, Álvaro y Calle Restrepo, Horacio. *Los indios en Colombia. Período independiente y republicano. La conquista no ha terminado*. Colección Pueblos y lenguas indígenas. N° 7. Ediciones MAPFRE, Madrid. España. 1992. p. 216-217.



ASÍ OCURRIÓ CUANDO LOS BLANCOS NO FUERON MALOS
Grupo TEXCO. Dir. Mario Castaño. 1976.
Fotografía de Carlos Sandino / Norma Trujillo
Taller de Teatro. Publicación Trimestral Grupo TEXCO. 1979.

Los textos del inicio de la obra plantean que América era una sola y libre, hasta que llegaron los conquistadores españoles. Como idea general, refleja una posición ideológica. Pero, en realidad no es tan cierto; el continente estaba poblado por diferentes pueblos, con lenguas y cosmovisiones distintas, que en muchos casos guerreaban entre sí por el dominio de la tierra, donde los más fuertes dominaban a los débiles y los sometían a su imperio. Aún en los pueblos más avanzados, como ocurría con los aztecas, muchos de los prisioneros eran sacrificados, sacándoles el corazón, cuya sangre corría por los desfiladeros pétreos de las pirámides, como un sacrificio a los dioses.

Al mismo tiempo, surgieron en el continente varias civilizaciones, con un desarrollo notable en algunos aspectos, como la arquitectura, la orfebrería, la cerámica o la elaboración de tejidos con diseños abstractos y un vibrante colorido, como ocurrió entre los Incas, Mayas o Aztecas, por citar sólo las más conocidas y desarrolladas, sobre todo por su legado arquitectónico. Esto lo pudieron ver los conquistadores españoles en ciudades como El Cuzco, en el Perú; ciudades mayas como Tikal, Palenque, Chichen Itzá y muchas otras, situadas en las selvas de Guatemala o en la península del Yucatán; así como las grandes ciudades aztecas y Toltecas, que fueron la admiración de los cronistas españoles, en especial la gran Tenochtitlán, donde luego se levantó la ciudad de México, o la ciudad sagrada de Teotihuacán, "Lugar donde los hombres se convierten en dioses", un centro de culto en la cuenca del Anáhuac.

Tanto las grandes civilizaciones como los pueblos aborígenes que vivían en armonía con la naturaleza, y centenares de otras culturas que los antecedieron, cuyas obras, ciudades, templos, tumbas y objetos de la vida cotidiana se siguen estudiando, recibieron el impacto de la conquista y el vasallaje, que cambió para siempre su destino.

Al inicio de *Así ocurrió cuando los blancos no fueron malos*, el coro da cuenta del momento de la ruptura:

> *CORO:*
> *Hasta que un día, de los infinitos mares llegaron hombres de extraña raza en grandes veleros, y allí traían la muerte y las cadenas.*[4]

En el cuadro II se narra la llegada de los conquistadores, quienes desde un comienzo se dedicaron a la búsqueda de El Dorado. Alguno de ellos, anota, que no pueden regresar a España sin el oro. La escena aparece tan sólo como un antecedente de los hechos más conocidos y divulgados, con una función de referencia sobre la dominación de los pueblos indígenas.

4. Castaño, Mario y otros. *Así ocurrió cuando los blancos no fueron malos*. Op. Cit. Cuadro I. p. 67.

El cuadro III pasa a hablar sobre los misioneros y su misión evangelizadora. No se trata de ilustrar la tarea de cristianización de los indios, en los términos de civilización y barbarie, a los que se ha referido en páginas anteriores, sino de mostrar un caso específico, más actual, donde los misioneros juegan un papel en el apoyo de conducta de los colonos blancos frente a los nativos:

> *MISIONERO:*
> *Hermanos: ya que estos salvajes han recibido la palabra del Señor, es necesario formar con ellos el ejército de Cristo, para defender nuestras fincas de posibles ataques de aquellos indígenas cuibas que no han querido escuchar la palabra de Dios. ¡Id, hermanos, contra ellos! ¡Quedad sus casas! ¡Matad a los hombres! ¡Esclavizad a las mujeres y a los niños! Id, hermanos, en nombre del Señor.*[5]

Estas palabras, puestas en boca de un misionero, resultan esquemáticas y exageradas, no así los hechos, que hubieran tenido una justificación histórica más clara en palabras de un encomendero, y en tiempos más actuales, de un colono. Fueron, sin duda, consignas de los colonos, quienes veían a los aborígenes más aguerridos como animales depredadores, que constituían un peligro para sus vidas y haciendas. Un drama de supervivencia.

Los indios cuibas o gamonaes eran esencialmente un pueblo indígena de vida nómada que habitaban en los llanos, entre los ríos Meta, Arauca y Casanare, de los cuales aún subsisten algunos reductos, muy diezmados. Hablan una lengua de familia *Guahibo*. Son cazadores desde tiempos remotos, muy anteriores a la llegada de los españoles. Se desplazan de acuerdo con las temporadas de lluvias, levantando refugios temporales, sin quedarse demasiado tiempo en un mismo lugar. Buscan los animales y las plantas para su alimento en un amplio territorio; nunca admitieron que se les pusieran límites y menos prohibiciones, porque consideraban que se trataba de bienes puestos en sus manos por sus dioses para la supervivencia de su pueblo. Vivían en una especie de comunismo primitivo, sin concepto alguno de la propiedad privada, que les fue impuesto a la fuerza, a costa de su libertad de acción y con pérdida de sus valores ancestrales, sus territorios e incluso de sus vidas.

Los cuibas se manifestaron en contra de las misiones y haciendas de los jesuitas, que se levantaron en su territorio en el siglo XVII. A causa de la persecución y el rechazo de los colonos que se asentaron en sus regiones, tuvieron que desplazarse de manera continua, buscando zonas de refugio en las selvas que se extienden al lado de los grandes ríos. Sólo en años más recientes,

5. Ibíd. Cuadro III. p. 71.

tras décadas de cruentas persecuciones y masacres, han ido levantando asentamientos estables, dejando poco a poco su condición de nómadas.

Entre ellos, el curaca, especie de brujo y médico natural, es el intermediario entre la comunidad y las fuerzas sobrenaturales. Se cree que es el único que puede detener las enfermedades mortales por medio de cantos rituales y el uso de ciertas plantas, seleccionadas de acuerdo con una larga tradición naturista.

En el cuadro IV, se da un salto histórico al ubicar la acción en las fincas de los colonos en la segunda mitad del siglo XX. Entre estos, las prácticas heredadas desde tiempos remotos han seguido repitiéndose, con la creencia de que hay que acabar con los indios como único medio de proteger sus vidas y haciendas. Tras luchas desesperadas, que sólo les acarrearon pérdidas de vidas y territorios, los cuibas dejaron de atacar de manera directa a los colonos, sólo se dedicaron a tomar sus animales y plantas, entendiendo que se trataba de bienes comunes para todos. Para los colonos blancos no era otra cosa que robo en propiedad ajena, saqueos que debía ser castigado con extrema severidad.

La acción escénica prosigue con el diálogo de dos colonos que hablan de lo fácil que es conseguir tierra en los llanos, en la zona de Cravo Norte, en Arauca, cerca de los límites con Venezuela:

DON JOSÉ:
Hasta tierra se consigue.

COLONO 1:
¡Se consigue la tierra! Entonces qué esperamos… Pa eso es que hemos trabajado toda la vida… ¡Pa conseguir la tierra!

COMADRE:
Pero no será regalada la tierra.

DON JOSÉ:
Claro que no, comadrita. Les voy a contar un chisme que me supe antes de venirme. Resulta que hay una gente por ahí… unos indios… y tienen un terreno grandísimo y lo van a abandonar en estos días y se puede coger.

COLONO 1°
¡Se puede coger! ¿Y qué esperamos? ¡Vamos ahora mismo pa Cravo Norte! [6]

6. Ibíd. Cuadro IV. p. 74.

Aquí se plantea una situación compleja, que evita caer en la simplificación maniquea. Se trata del drama de los colonos, casi siempre desplazados de las ciudades por el hambre, la violencia o la falta de oportunidades. Es un conflicto de pobres contra pobres. Los recién llegados buscan las tierras que desde los tiempos coloniales fueron destinadas como resguardos indígenas, concedidos por gracia de cédulas reales, aunque se trataba de sus territorios ancestrales. En este caso de los cuibas, que a causa de las persecuciones que han diezmado su población, resolvieron moverse por aquellas tierras sin tener un asentamiento fijo, sólo poblados ocasionales en los cuales habían sembrado algunos huertos. Entraban a las haciendas y tierras de los colonos, ocupadas en forma reciente, y se llevaban reses, vacas, cerdos, gallinas y demás animales comestibles.

En el desarrollo de la trama teatral, cuando los colonos llegan a la tierra prometida, el terrateniente, dueño de grandes latifundios, les dice que ya no queda tierra para repartir (por lo visto, él ya la ha ocupado toda); pero, como don José le dijo que se trata de sus amigos, buena gente para el trabajo, las cosas son a otro precio:

TERRATENIENTE 1:
¡Arrímense pa´acá, camaritas! Bueno, señores, la cosa puaquí está muy jodida, porque no hay tierra pa darle a nadie. (PAUSA) Pero en vista de que ustedes vienen recomendados por don José, que es muy conocido por esta región… (TRANSICIÓN) Y yo soy un hombre de muy buen corazón, les voy a dar un pedazo de tierra.

COMADRE:
¡Era la puritica verdá!

TERRATENIENTE 1:
Y les voy a prestar unos centavitos y unas vaquitas pa que trabajen.

COLONO 2°
¡Ahora sí nos ganamos la lotería!

TERRATENIENTE 1°
Eso me lo van pagando ahí con tiempito. Ahora, el problema es dejender la tierra, ya que son propietarios…

COMADRE:
¿Y defenderla contra qué, y perdone, don Pedro?

TERRATENIENTE 1°
¡Pues contra todo! Especialmente contra unos malditos indios… Unos que llaman los cuibas, peligrosísimos, se lo jartan a uno, porque jartan gente, los hijuemadres.[7]

El terrateniente acusa a los indios de canibalismo y no advierte a los colonos que esas tierras eran parte de un resguardo indígena. En este punto se arma el nudo de la trama. Los colonos pobres, recién llegados a los llanos y con los mejores deseos de trabajar, se ven de pronto enfrentados a un enemigo que se presenta como una fuerza incontrolable de la naturaleza, de la que hay que defenderse.

La explicación del terrateniente entraña toda una guerra de colonización en tiempos modernos:

TERRATENIENTE 1°
Pero ese problema ya está solucionao, porque nosotros, los dueños de la tierra, los terratenientes, porque así nos llaman, nos hemos reunido con los misioneros, que son los que hablan la jerga de esos desgraciados, y con otras autoridades, pa´quitarnos ese problema de encima, y vamos a celebrar EL DIA DE LA AMISTAD CON LOS INDIOS, pero ¡mentiras! Con esos desgraciados no se puede trabajar en amistá ni en comunidá. Entonces los vamos a invitar a un almuerzo en una de mis jincas, como a doscientos cincuenta indios y… ¡En vez de comida les vamos a llenar la barriga de plomo! [8]

En este parlamento se plantea el problema y también su solución. Por el número de indios invitados al siniestro banquete, la acción parece remontarse a la masacre de 1870 y no a la de La Rubiela, de algún modo, ambas referencias se funden en un mismo significante, el de la liquidación de los nativos como medio de hacerse a sus tierras, y así, evitar los robos de animales y cualquier peligro de asalto.

Al escuchar las palabras del terrateniente, la mujer no puede dejar de expresar sus reatos de conciencia:

COMADRE:
Pero… eso es como pecao, matar un cristiano…

7. Ibíd. Cuadro V. p. 76.
8. Ídem.

TERRATENIENTE 1°
¡No!... Si esos no son cristianos. Son animales. Andan en pelota.

COMADRE:
¡Ay! La santísima Virgen me ampare y me favorezca.

TERRATENIENTE 1°
Eso los baja uno de los árboles como si fueran monos.

COMADRE:
¡Eso es un puro animal!

TERRATENIENTE 1°
Eso después de matar al primero uno se acostumbra.

COMADRE:
¡Ah, bueno! [9]

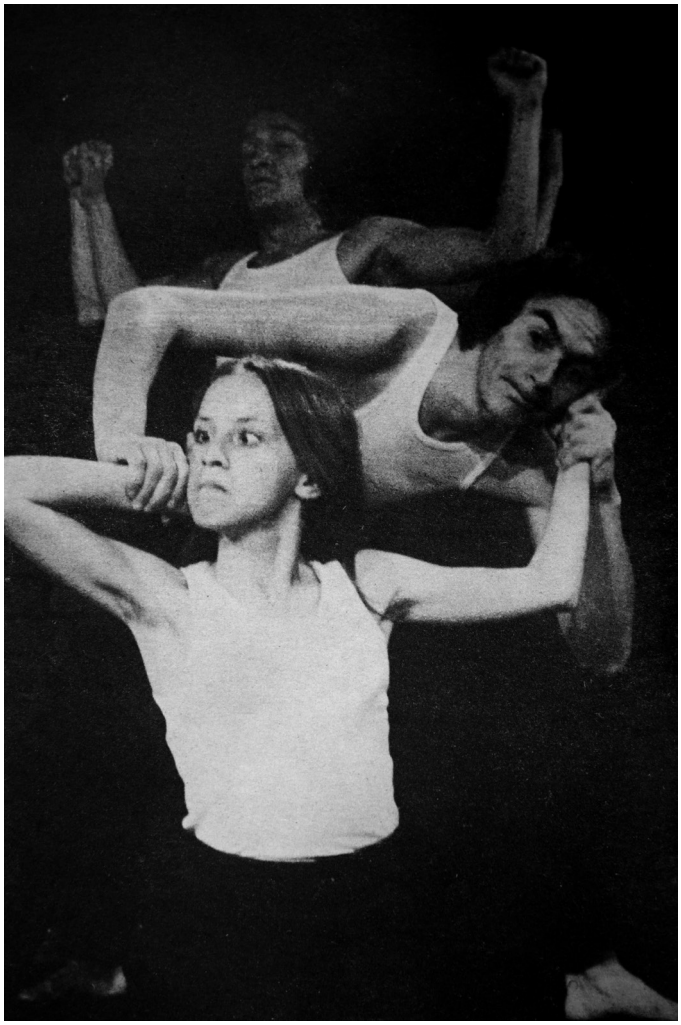
Sin saber cómo, y con la esperanza de tener para ellos un pedazo de tierra, los colonos recién llegados se convierten en cómplices de la masacre. Ante la presencia del alcalde borracho, los colonos convertidos en vaqueros, ejecutan la masacre.

Pero aquí no termina la historia. Es tan sólo un capítulo más en la lucha por la tierra, el saqueo y la destrucción de los pueblos indígenas.

Ahora, los indios trabajan en la hacienda del terrateniente don Mario González. Traen troncos secos para terminar de construirle una casa. Cuando terminan la jornada y van a cobrar, siempre les responde lo mismo, que vuelvan al día siguiente. Pero el día siguiente siempre será el día siguiente, y nunca les paga. Una situación que venía de muy atrás, que se repite, entre otros lugares, en las caucherías del Putumayo, y en las haciendas de terratenientes que usaban a los indios como si aún pertenecieran a las encomiendas de la colonia.

Los indios abandonan el trabajo y se dirigen a la ribera de un rio, intentando alejarse de la hacienda de don Mario. Allí pueden hallar tortugas para comer. Sin embargo, no han logrado avanzar mucho cuando los encuentran el terrateniente y sus hombres. Don Mario los acusa de querer robar sus animales, después de lo cual inician la matanza, disparando sobre los indígenas.

9. Ibíd. Cuadro V. p. 77.



ASÍ OCURRIÓ CUANDO LOS BLANCOS NO FUERON MALOS
Grupo TEXCO. Dir. Mario Castaño. 1976.
Fotografía de Carlos Sandino / Norma Trujillo
Taller de Teatro. Publicación Trimestral Grupo TEXCO. 1979.

En el cuadro VIII tiene lugar el juicio contra el señor Mario González, acusado de haber matado una manada de indígenas. El tema parece haber rebasado el área de dominio de hacendados y colonos, para entrar en los terrenos de la justicia nacional.

Un misionero que lleva años trabajando en Cravo Norte hace la acusación contra el hacendado González, por haber violado el quinto mandamiento de la ley de Dios, que dice: ¡No matarás! Por eso pide a la justicia colombiana que los culpables sean castigados.

El terrateniente da su propia versión de los hechos, representada en escena. Según su relato, a los indios se les pagó y se fueron felices. En su casa, ya en horas de la noche, vieron cómo algunas sombras que se acercaban, eran indios que venían con antorchas en las manos. Los vaqueros informaron al terrateniente que esos indios habían matado a muchos colonos, para luego descuartizarlos y comérselos. El terrateniente dice que, si a él no se lo ha comido un tigre, no se lo va a comer un indio. Después de oír esas advertencias, vieron cómo los indios se seguían acercando, por lo cual tuvieron que defenderse.

El juez declara inocente al hacendado, por falta de pruebas. El misionero protesta. Cuando quedan solos, don Mario le pide al juez que haga desaparecer el expediente. Se demuestra que el juez actuaba en defensa de los intereses de los hacendados.

El cuadro IX se titula *Día de los cuibas*. El misionero defensor de los cuibas se encuentra con el alcalde y su señora, quienes están acompañados por un carabinero. Viene a pedirles una ayuda de ropa, medicinas y alimentos para los pobres indios que acampan en el Mochuelo, cerca de allí. El alcalde se muestra receloso; anota que allí hay dos versiones sobre el asunto de los indios. El misionero explica la razón de su insistencia, pues, en su comunidad quieren celebrar el día de los cuibas.

El alcalde termina por aceptar de mala gana, mientras, al carabinero el asunto le parece una vagabundería. Cuando el alcalde le pide al militar que aliste el viaje, el cura le dice que con eso sí no está de acuerdo, no se requiere protección ya que sus indios son muy pacíficos. El carabinero responde que la policía rural también es muy pacífica, y que si van es tan sólo por prevenir. Remata sus argumentos con una perversa ironía:

> *A ustedes los protege el Espíritu Santo. (SEÑALA EL ARMA)*
> *Y a nosotros esto, que es más efectivo.*[10]

Un indígena narra cómo fueron los sucesos de aquel día:

10. Ibíd. Cuadro IX. p. 84.

INDÍGENA:
Estuvieron hombres, mujeres y policía. Después nos pidieron que bailáramos y cantáramos y nos tomaron fotos. (TRANSICIÓN) El cura sonreía, la policía sonreía, los hombres sonreían. ¡Todo el mundo sonreía! ¡Todo el mundo estaba feliz! (TRANSICIÓN) Y para finalizar, en su lengua dijo: Barrajota Wowe anepona ahibi, así ocurrió cuando los blancos no fueron malos.[11]

La escena pasa ahora a las caucherías, ubicándose en un punto en el que se hallan reunidos tres hombres de mal aspecto y peor condición, dedicados a toda clase de negocios e intrigas, de las cuales puedan sacar provecho, ya sea económico o de cualquier otra clase. Para proteger sus identidades, usan seudónimos, como máscaras que cubren sus actos, casi siempre non sanctos: Rompepechos, Látigo y Chivo.

Al ver que sus asuntos en aquella región están un tanto enredados, planean irse para el Brasi; han robado un buen número de petacas de caucho y han oído que allí las pagan muy bien. Para cubrir su retirada, planean matar a un grupo de indios, para echarles la culpa del robo.[12]

Estos intrigantes y dolosos mercenarios han estado trabajando para una matrona que se ha convertido en la mandamás de negocios de indios y caucho en la región, *doña Bárbara*, nombre homónimo al de la famosa novela de Rómulo Gallegos, escrita en 1929, pocos años después de *La Vorágine*. También, trata el tema de intrigas y barbarie, en este caso en los llanos de Venezuela. Aquí, en las caucherías de los llanos de Colombia, esta doña Bárbara negocia con, el Chivo, la venta de algunos esclavos para el trabajo en las caucherías. Es una mujer de armas tomar, que no se deja enredar en los negocios ni engatusar por los hombres, a quienes maneja como siervos suyos. Para ella, la venta de indios es como la venta de animales, son bestias de carga. No hay asomo de sentimientos humanos. Las duras condiciones de vida de la región hacen que la mujer, si ejerce alguna actividad pública, tenga que comportarse en forma masculina, con actitudes machistas, o no sobreviviría en el intrincado panorama de las luchas por la tierra, el negocio del caucho o la compra y venta de esclavos.

Rompepechos y Látigo preparan en forma secreta el viaje al Brasil, donde esperan sacar un buen provecho de las pacas de caucho que han sustraído dolosamente. En los primeros años del siglo XX, las caucherías del sur de Colombia, en Arauca y el Putumayo, eran empresas lucrativas, como fue

11. Ibíd. Cuadro IX. P. 85-86.
12. Ídem.

el caso de la famosa Casa Arana, fundada en el año de 1903, y dirigida por el peruano Julio César Arana.

> *Rápidamente, Arana se apoderó, mediante compra o coacción, de los diversos campamentos fundados por los caucheros colombianos. Después de diez años, controlaba una extensa zona en el Putumayo y era uno de los empresarios de gomales más influyente de Iquitos.*[13]

Las oscuras actividades de esa floreciente empresa cauchera pronto fueron denunciadas en Colombia, causando un gran revuelo:

> *Desde 1903 comenzaron a llegar a la prensa y el gobierno colombianos diversas cartas y rumores sobre los atropellos contra los caucheros colombianos y los indígenas por parte de la Casa Arana. Por esa época un periódico informó sobre la posibilidad de un conflicto entre Colombia y el Perú debido a una eventual invasión peruana al Putumayo, como entonces se designaba ese inmenso territorio que corresponde hoy al departamento del Amazonas, entre los ríos Caquetá y Putumayo. En los años siguientes, las denuncias en torno al despojo violento de los caucheros colombianos se multiplicaron.*[14]

La repercusión de estos conflictos no afectó al gobierno del presidente Marroquín, más preocupado por entonces de la separación de Panamá. Arana prosiguió en su empresa expansionista, que más tarde sirvió como tema de dos importantes novelas de la narrativa suramericana: *La Vorágine*, de José Eustasio Rivera, publicada por la editorial Cromos, de Bogotá, en noviembre de 1924, y *El sueño del celta*, de Mario Vargas Llosa, publicada en el 2010 por la editorial Alfaguara.

De acuerdo con un artículo publicado en 1909 por el periódico londinense *Truth*:

> *La Casa Arana había implantado un auténtico régimen de esclavitud. Los indígenas eran obligados a trabajar duras jornadas, carecían prácticamente de alimentos y no se les permitía tener sus propios campos de cultivo, cazar o pescar; los capataces y otros "racionales" les arrebataban a sus mujeres, a quienes convertían en concubinas. Aquellos indígenas –hombres, mujeres o niños- que no cumpliesen*

13. Pineda Camacho, Roberto. *El libro rojo del Putumayo*. Notas sobre La Casa Arana. Editorial Planeta. Colección Lista Negra. Bogotá. 1985. p. 13
14. Ibíd. p. 14-15.

con las cuotas de caucho, establecidas arbitrariamente por los patrones, eran severamente castigados, torturados en el cepo e incluso asesinados. Numerosos nativos fueron mutilados, destrozados por los perros, quemados, condenados a la inanición o muertos a balazos. Las epidemias rondaban por los barracones; una parte significativa de la población había perecido como consecuencia de ellas debido a los desplazamientos forzosos y las pésimas condiciones de vida. Miles de indígenas habían muerto, y el resto estaba condenado a desaparecer en pocos años si continuaba semejante genocidio.[15]

Esta obra señala varios de los problemas de discriminación y asesinato de indígenas en las regiones selváticas del sur de Colombia. No se trata tan sólo del choque de culturas y segregación étnica. Entre los propios colonos blancos también existían diferencias y raptos de violencia en medio de la lucha por obtener ganancias por medios fraudulentos. De este modo, se arma una pelea a muerte entre los personajes del Chivo, contra Rompepechos y Látigo, porque el Chivo descubre que quieren excluirlo del viaje al Brasil.

El Chivo los torea a machetazos, hasta el momento en que regresa doña Bárbara y detiene la pelea, dándole la orden al Chivo de que se vaya de allí. Ahora la aguerrida matrona, intenta poner en orden sus negocios del caucho, sin imaginar siquiera el robo que intentan hacerle sus dos subalternos. Doña Bárbara anota que el negocio prospera, por lo cual se requiere incrementar la producción hasta llegar a cien petacas diarias, por eso envía a Rompepechos a sacarle, como sea, una buena cantidad de caucho de la finca de la vieja Pancha, donde trabaja el Chivo, lo que equivale a azuzar un enfrentamiento que puede dejar muertos en la arena.

Doña Bárbara también negocia con la prostitución, por lo que ordena a Látigo viajar a Venezuela, con la misión de conseguir un buen lote de blancas, ya que las indias no gustan a los clientes. Cuando la mujer sale, los dos amigos lanzan contra ella epítetos degradantes, manifestando que no la soportan más y no piensan obedecer sus órdenes. Están decididos a partir esa misma noche hacia el Brasil, desafiando el poder de la poderosa matrona que los ha tenido sojuzgados:

LÁTIGO:
Esta noche nos largamos p´al Brasil. Yo qué Venezuela ni qué carajo. ¡Si yo soy un cauchero! Cauchero, ese es mi oficio. Yo no soy ningún alcahüeto trae mujeres.[16]

15. Ibíd. p. 16.
16. Castaño, Mario y otros. *Así ocurrió cuando los blancos no fueron malos*. Op. Cit. Cuadro X. p. 91.

En un juego de fragmentación, como una especie de rompecabezas escénico en el que se confrontan intereses, ideas y valores, un indígena da cuenta de una leyenda sobre la aparición del blanco, dejando en claro que el indígena, como nativo de esas tierras, estaba primero, en la génesis de su cosmovisión:

> *Se trata de una fácula en la que el indio cuiba deja a su hijo en una hamaca; al día siguiente, el hijo le pide al padre que levante una cerca y traiga unos palos para construir una casa. El hijo contaba con armas, mosquiteros, pantalones. Le dijo a su papá: "Tu no haces nada". El padre tuvo miedo de mirarlo a los ojos. Entonces el hijo sacó su revólver y mató al papá.*
>
> *INDÍGENA 2:*
> *Al día siguiente el padre regresó a la vida y comenzó a reírse.*
>
> *PADRE:*
> *Hijo mío: has llegado a ver un wowell (UN NO INDIO; HA DEJADO DE SER INDIO) Mi hijo huyó, llevando todas sus pertenencias, y fue así como apareció el hombre blanco.*[17]

La acción de los actores confronta las relaciones entre indios y llaneros, desde el punto de vista de estos últimos, que dan cuenta de sus motivos y justificaciones en la lucha por la supervivencia y el dominio territorial:

> *LOS ACTORES APARECEN EN ACTITUDES AGRESIVAS. CAMBIAN DE POSICIONES.*
>
> *LLANERO 1:*
> *En las grandes llanuras del Arauca y Casanare en Colombia, de Apure y Barinas en Venezuela, pastan fundaciones de ganado contadas en miles de cabezas, en un territorio ilímite que no tiene cercas de ninguna especie. (CAMBIAN DE POSICIÓN)*
>
> *LLANERO 2:*
> *El indio come mico, caimán, peces, aves y ganado. Desde ese punto de vista nos disputamos la comida. (CAMBIAN DE POSICIÓN)*

17. Ibíd. Cuadro XI. p. 91-92.

LLANERO 3:
Cuando el indio quiere comer ganado, persigue unas cuantas reses sobre la pampa, las va desjarretando con macetas y luego con la flecha o el cuchillo las termina pa´ comer un poco y el resto dejarlo a la chulamenta. (CAMBIAN DE POSICIÓN)

LLANERO 4:
Por esa razón los llaneros consideramos al indio un animal dañino y peligroso. Tan peligroso como el tigre, porque el tigre también jarta ganao.[18]

El cuadro siguiente se desarrolla en un mercado, donde aparecen personajes variopintos, desde un culebrero que vende sus ungüentos mágicos con gran destreza verbal, hasta los vendedores habituales, los campesinos y aldeanos que asisten a la feria dominical, llena de colorido. El culebrero anuncia los beneficios de todo orden que produce el ungüento que trae para la venta (como el milagroso bálsamo de Fierabrás de don Quijote), despertando las ilusiones de sus crédulos escuchas:

Sagrado pa´ las curaciones, cuya fórmula me la bendijo el Santo Padre en persona.[19]

Ante la engañosa verbosidad del culebrero, los vendedores de la plaza de mercado se muestran recelosos, con tanta palabrería les está quitando la clientela. Los vendedores compiten entre sí, en toda una lucha de oferta y demanda. Se ponen precios altos, para después poder ofrecer grandes rebajas, dejando en claro que el engaño es parte esencial del juego mercantil.

Cuando llegan unos indios a vender sus pieles, los avezados vendedores los enredan con los números y cuentas, tentándolos con un buen fajo de billetes de escaso valor, para que se vea más el dinero y terminan estafándolos, que es otra forma de violencia que se ejerce contra ellos.

Prosigue la idea de un conjunto de cuadros fragmentario, para ir mostrando los distintos aspectos, personajes e instituciones que intervienen por distintas razones, en el trato a los indios en los llanos y las selvas del sur de Colombia. En este caso, se muestra la intervención del Instituto Lingüístico de Verano, cuyas actuaciones despertaron tantas sospechas y críticas. Su aparición tuvo lugar en el año 1962, durante la presidencia de Guillermo

18. Ibíd. Cuadro XII. p. 92.
19. Ibíd. Cuadro XIII. p. 93.

León Valencia, en la época del Frente Nacional. El propio presidente de la república presenta al instituto norteamericano:

> *PRESIDENTE:*
> *… En estos momentos en que el país atraviesa por una etapa de desarrollo, hemos concebido la feliz idea de traer a Colombia al Instituto Lingüístico de Verano, una entidad altamente calificada, para que trabaje con nuestros hermanos indígenas y marginados de la selva. Por esta razón, el gobierno colombiano no escatimará ningún esfuerzo, hasta que esta loable labor llegue a feliz término.*[20]

Un grupo de misioneros norteamericanos está dedicado a ejecutar los planes del Instituto Lingüístico, arrojando biblias desde una flotilla de aviones DC-3, en pequeños paracaídas para que parezcan caídos del cielo. Los aviones fueron puestos a disposición del Instituto por el gobierno colombiano. También cuentan con lanchas y equipos de buceo, así como con modernos equipos de comunicación para mantener permanente contacto con su oficina central en los Estados Unidos.

Además de la repartición de biblias, como tarea evangélica, la obra del TEXCO plantea, a modo de denuncia, que los miembros del Instituto Lingüístico de Verano desarrollaban tareas de espionaje y penetración ideológica.

Los misioneros 1° y 2° terminan explicando los principales proyectos del Instituto:

> *MISIONERO 2°*
> *La penetración ideológica.*
>
> *MISIONERO 1°*
> *Y la disgregación cultural de los indígenas, para integrarlos al mundo de la civilización… Construiremos una fortaleza norteamericana en Lomalinda, Meta; nuestra base central, con trabajo indígena no remunerado, claro está… En un pedazo de tierra que el gobierno colombiano, muy amablemente nos donó. Es un pequeño United States en miniatura… Tenemos toda clase de equipos electrodomésticos, artículos enlatados y chicles de distintos sabores…*[21]

20. Ibíd. Cuadro XIV. p. 97.
21. Ibíd. Cuadro XIV. p. 98.

El Instituto Lingüístico de Verano (SIL) inició sus actividades en Arkansas, en el año de 1934, como un pequeño curso de verano de orden práctico. Se estructuró como una organización sin ánimo de lucro, cristiana evangélica, con el objeto de recopilar y difundir documentación sobre las lenguas menos conocidas, con el propósito de traducir la biblia a dichas lenguas.

> *En América Latina se ha acusado al SIL (Summer Institute of Linguistics) de ser cómplice de las compañías petroleras, al ayudar a estas a que los indígenas abandonaran sus tierras, y que estos se las entregaran a las citadas compañías usando, además, métodos turbios. Y se dice que sirve como avanzadilla de las nuevas explotaciones de petróleo. Para reforzar este hecho, se afirma que las organizaciones humanitarias de la familia Rockefeller (dedicada al petróleo) financian SIL. Por estas razones fueron expulsados de Ecuador en 1980. También en los 80 fueron expulsados de Brasil, México y Panamá y su presencia restringida en Colombia y Perú.*[22]

En Colombia, la presencia del Instituto tiene que ver con el mismo período en el que se desarrollan las principales situaciones de *Así ocurrió cuando los blancos no fueron malos*:

> *En 1962 inició labores en Colombia el Instituto Lingüístico de Verano (ILV). Instaló su centro de operaciones en Lomalinda, departamento del Meta. Contaba con sofisticados sistemas de comunicaciones, equipos médicos, de educación y de asistencia técnica. Se presentó en Colombia como una "organización científica" que buscaba investigar las lenguas indígenas y salvar las "lenguas amenazadas" –lenguas con un número reducido de hablantes-. Así justificó su trabajo proselitista entre los indígenas. (…)*
>
> *Una de las consecuencias más importantes de la evangelización fue la división de los grupos indígenas entre creyentes y no creyentes, lo cual afectó las relaciones sociales en lo que concierne, por ejemplo, a las alianzas matrimoniales, dado que eran mal vistas por los misioneros las uniones entre primos cruzados, por lo que se incentivaban las uniones interétnicas entre evangélicos. Esta división, además, agudizó los hostigamientos de parte de los evangélicos hacia los no creyentes y hacia los indígenas católicos, a quienes se les destruyeron imágenes y capillas.*

22. Es.wikipedia.org/wiki/SIL_international.

En 1976, el ILV fue acusado por la iglesia católica de ser una "misión evangélica" que estaba violando la Convención de Misiones. Los sectores de izquierda, antropólogos y organizaciones indígenas, se unieron a esta protesta, argumentando que el ILV destruía las tradiciones ancestrales y dividía las comunidades. Asimismo, acusaron al ILV de ser un "instrumento de aculturación del imperio norteamericano" y un "brazo de la CIA".[23]

Estas denuncias, y las críticas de distintos sectores en contra de las actividades del Instituto Lingüístico de Verano en Colombia, enfrentaron las tareas de los misioneros evangélicos con el Ministerio de Gobierno en Colombia, que pidió explicaciones y puso algunas condiciones para que el Instituto pudiera continuar su labor en Colombia, hechos que se incluyen en las secuencias finales de la obra teatral, resueltos como si se tratara de un partido de baseball, en el que se hallaban en juego la flora, la fauna y los minerales de las regiones donde investigaban los miembros del Instituto.

La competencia se desarrollaba de acuerdo con las siguientes etapas:

· Primer lanzamiento…….. Control geo político.
· Segundo lanzamiento…….. Sierra de la Macarena.
· Tercer lanzamiento……. Sierra Nevada de Santa Marta.

Los jugadores del ILV se sentían dueños de la pelota:

BATEADOR 1°:
Parece que la opinión pública se está oponiendo a nuestro trabajo en este país.

EL PITCHER (DEL INSTITUTO):
(TRANSICIÓN): Especialmente las facultades de antropología y lingüística de todo el país. Dicen que nuestro trabajo es bastante pobre… que en diez y seis años de labor sólo hemos producido diez raquíticas cartillas, que además de desvirtuar la lengua del indígena, desvirtúan toda su cultura".[24]

23. Beltrán Cely, William Mauricio. *Impacto social de la expansión de los nuevos movimientos religiosos entre los indígenas colombianos*. Revista Colombiana de Sociología. Universidad Nacional de Colombia. 2011.
24. Castaño, Mario y otros. *Así ocurrió cuando los blancos no fueron malos*. Op. Cit. Cuadro XV. p. 100.

Para establecer un contraste frente a las peripecias del Instituto Lingüístico de Verano, y lanzar nuevos dardos contra la política oficial, se incluye una alusión al llamado "Encuentro de las dos Colombias: ¡Vuelven los caballos!" Que tuvo lugar una década más tarde, durante el gobierno de Alfonso López Michelsen, 1974-1978, conocido como "El mandato claro".

En la obra se incluye un fragmento del discurso del presidente:

PRESIDENTE:
Porque en estos momentos en que hemos echado un vistazo a nuestro pasado inmarcesible, hemos encontrado un valioso antepasado nuestro: el caballo, sin el cual no hubiera sido posible librar las gestas emancipadoras que nos dieron la libertad. ¡Honor y gloria al caballo! Que las páginas de la historia se llenen de gloria en su memoria y se levanten pedestales de bronce por doquiera.
(RELINCHOS)

ORADOR:
Nosotros estamos dispuestos a unificar la Colombia rural y la Colombia urbana, y en cualquier momento de sus necesidades, nosotros estamos dispuestos a ayudarla.[25]

La consigna de "¡Vuelven los caballos!" Hacía parte del "Encuentro de las dos Colombias", la rural y la urbana, propuesto por el gobierno de López Michelsen con la intención de cerrar una brecha que había dividido al país, su economía y su política, y desde luego, su cultura, desde el inicio de la vida republicana. La inclusión de estas referencias tenía un sentido de actualidad en la época del estreno de la obra, a mitad del gobierno de López Michelsen, 1976, aunque resulta un tanto extemporánea vista desde el presente, 2014. La intención de manifiesta la ironía, era la de señalar un contraste entre el maltrato y desprecio a los indígenas (que no se puede atribuir al gobierno de López Michelsen) y la defensa y elogio de los caballos, denotando que, para el gobierno colombiano, valía más una bestia que un indio. Hay que recordar que el crimen de La Rubiela había tenido lugar en la década anterior, y por lo tanto, al confrontar los dos hechos, no existe una relación causal o una simultaneidad, sino una intención política de una izquierda que veía un viraje en la actitud de López Michelsen, entre la época del MRL (Movimiento Revolucionario Liberal) y su ejercicio de la presidencia, a la que llegó como candidato del Partido Liberal.

25. Ídem.

Los cuatro actores, convertidos ahora en cuatro indígenas, concluyen el periplo dramático con una advertencia apocalíptica sobre la suerte del indio:

POEMA FINAL.

INDÍGENA 1°
Y nuestro antepasado indígena hoy sangra todavía.

Se extingue
Lo aniquilan.
Y pronto sólo será un recuerdo antropológico
De algún museo del New York Center
O de cualquier fundación de ayuda para
América Latina.
¡Y allí quedará el último Cuiba!

INDÍGENA 2°
¡El último Arhuaco!

INDÍGENA 1°
¡El último Huitoto!

INDÍGENA 2°
¡El último indio!

INDÍGENA 1°
¡Y si nosotros lo permitimos!

CORO:
¡El último colombiano![26]

* * *

26. Ibíd. Cuadro XVI. p. 101.

GILBERTO MARTÍNEZ ARANGO

≈

Medellín, 1934.[1]

Gilberto Martínez, médico cardiólogo, deportista, maestro y hombre de teatro integral, es sin lugar a dudas, el padre del teatro moderno en Medellín. En su larga y fructífera trayectoria, ha trabajado como dramaturgo, investigador, traductor, director teatral, actor o editor; ha cubierto todos los campos de acción del arte escénico, como sólo un apasionado puede hacerlo, en una búsqueda constante tanto en la teoría como en la práctica. Autor de un buen número de obras de diverso estilo, tema y contenido, su llamado *Teatro alquímico* evoca una época dorada en la que se confunden magia e investigación, que, aunque no lograra transformar los metales en oro, de todos modos aportó descubrimientos, fórmulas y conocimientos que enriquecieron los fundamentos para el desarrollo de la química, cuyos avances han repercutido en diversos campos de la actividad humana. Sobre su concepto de *Teatro Alquímico*, anota con acierto Víctor Viviescas:

> *¿Qué expresa el Teatro Alquímico de Gilberto Martínez? En primer lugar, el oficio de la escritura como un hacer, como una operación práctica y material, como un PEGAR manual:*
>
> *"Hago una dramaturgia de fragmentos / Pego pedazos de realidades".*
>
> *Esta condición manual de la escritura se refleja en la construcción de objetos, es decir, en el resultado de la escritura como objetividad –"Practicables de una realidad viviente". El concepto de PRACTICABLE en Martínez no puede estar sin referencia a esos útiles manufacturados que soportan la representación escénica; no en él, que es un hombre de tablas.*[2]

1. Ver la nota biográfica y bibliográfica sobre Gilberto Martínez, en el Tomo I de esta obra.
2. Martínez Arango, Gilberto. *Rapsodia de cuchillos y perros*. Transeúnte Editor. Colección Escena. Medellín. 2007. p. 2.

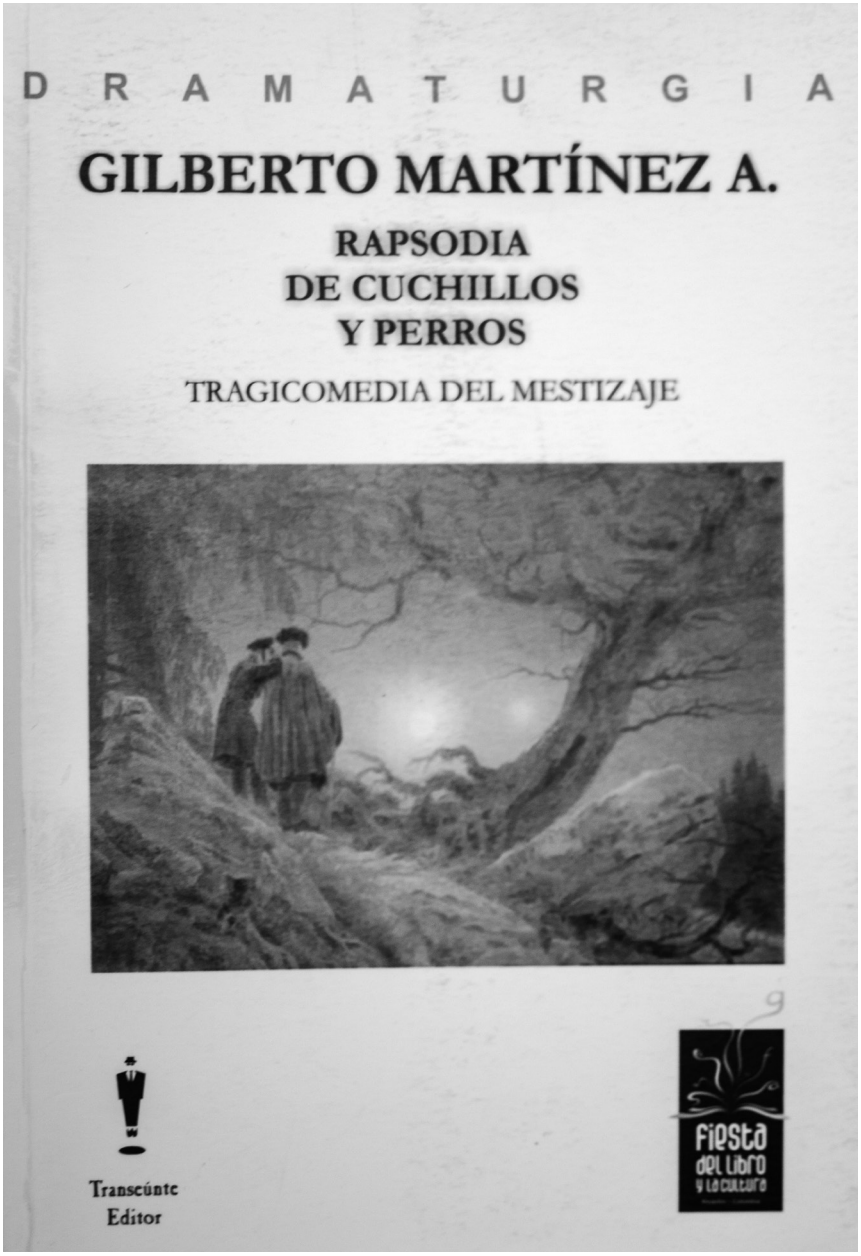
Al igual que los antiguos alquimistas, se "pegan" materiales de diversa naturaleza, entresacados de variadas narrativas, referencias históricas, lingüísticas o psicológicas, así como exploraciones de lenguaje que rompen con la llamada unidad de estilo de la dramaturgia tradicional.

A medida que Gilberto Martínez ha avanzado en su exploración teatral, el lenguaje ha ido adquiriendo una espesura que va más allá del diálogo tradicional, para tomar elementos de la narrativa, la poesía, la historia o la antropología cultural, elementos que disecciona con mirada de médico, una variedad de lenguajes y narrativas coherentes con su propósito alquímico, el de concebir una amalgama de signos expresivos que motiven, sugieran, emocionen o golpeen, según el momento y la situación planteada en escena.

En su escritura, parece como si Gilberto Martínez, el autor, se olvidara del actor y el director, en el momento de hacer correr la tinta sobre el papel, para contar con una plena libertad de imaginación una serie de fragmentos tomados de aquí y allá, que se van enlazando en un juego de asociaciones que, en su resultado final, se convierten en un reto creativo, en un desafío para actores y directores, por su audacia, novedad y riesgo experimental.

Estos elementos aparecen en forma plena en la obra a la que se refiriere a continuación.

* * *



RAPSODIA DE CUCHILLOS Y PERROS. (TRAGICOMEDIA DEL MESTIZAJE),
de Gilberto Martínez Arango.
Transeúnte Editor. Medellín. 2007.

– GILBERTO MARTÍNEZ ARANGO –

≈

RAPSODIA DE CUCHILLOS Y PERROS

Esta obra[3] está concebida en dos partes, con varios cuadros en cada una. Las diferentes situaciones se encuentran enlazadas por dos aspectos que de inmediato entran en conflicto, el mestizaje y las armas; dentro de ellas, como algo de uso personal, los cuchillos, considerados como el arma blanca por excelencia, con una referencia que dará, a la manera de un guiño de complicidad, con ese Borges porteño que recuerda los lances de barriada por medio del puñal:

> *Quienes lo ven tienen que jugar un rato con él; se advierte que hace mucho que lo buscaban. La mano se apresura a apretar la empuñadura que la espera; la hoja obediente y poderosa juega con precisión en la vaina. Otra cosa quiere el puñal.*[4]

Lo que el puñal quiere es derramar sangre. Según esa fuerza ancestral, quien lo lleva está dispuesto a agredir, aunque no exista un motivo plausible, a cualquier antagonista que se cruce en su camino. ¡Cuántos muertos no han dejado las peleas a puñal en bares, prostíbulos o en las calles, por motivos baladíes! Este es el eje conflictivo en la obra de Gilberto Martínez, concebida como una suite de fragmentos de combate, sobre las discrepancias nacidas del mestizaje.

En la historia de Colombia, sólo hasta el año de 1991, en la nueva Constitución proclamada ese año, durante la presidencia de César Gaviria Trujillo, se vino a reconocer, como un valor de la identidad nacional, el carácter *Pluri-étnico y multicultural* del país, acabando con la antigua dicotomía entre civilización y barbarie.

3. Martínez Arango, Gilberto. *Rapsodia de cuchillos y perros. (Tragicomedia del mestizaje).* Transeúnte Editor. Medellín. 2007.

4. Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Tomo I. El puñal. Emecé Editores, S. A. Buenos Aires. Argentina. 1974. p. 156.

Este reconocimiento ha sido más difícil en el trato cotidiano de las gentes, requiere de toda una pedagogía sobre la cultura de la paz en una democracia participativa. Resulta difícil acabar con hábitos de violencia física o sicológica, inveterados desde tiempos remotos. La violencia contra el otro, contra el que es diferente en el color de la piel, la forma de hablar, las ideas políticas o religiosas o el tipo de escogencia sexual, se observa desde el uso mismo del lenguaje cotidiano, cuando al referirse al indigena, negro, mulato o zambo, para hablar sólo de la diversidad étnica, se le agregan adjetivos denigrantes, insultos y expresiones procaces, que pueden conducir a un enfrentamiento de graves consecuencias, sobre todo cuando se saca a relucir la hoja de un puñal.

El cuadro primero de esta Rapsodia está antecedido por una nota que anuncia la contienda:

El mestizo Perjuicio
Una estocada siniestra ajustó.
"Hasta la otra vuelta", dijo.
Y con voz ladina, agregó:
…si es que vusté regresa.
Y el Fidalgo todo cadáver
A la negra tierra "ipso facto" ingresó.[5]

Poco importa que desde el primer momento se plantee el desenlace, como ocurre en la novela de García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada*. Lo que interesa es saber por qué y cómo se desarrolla la confrontación.

Dos personajes, Perjuicio, que actúa con su alias, borrando su nombre de pila para ocultar su procedencia, y Pacho Morales, criollo con pretensiones de hidalguía, alardea de su condición, lo que en tiempos coloniales se llamaba limpieza de sangre, que marcaba una nota de superioridad y privilegios sobre el resto de la gente, se otorgaba sólo a los españoles en tierras de indias, y a los hijos de familias especialmente distinguidas, en desmedro de los criollos mestizos de cualquier condición.

El sólo hecho de presentarse como hidalgo (o Fidalgo, en la obra), por parte de don Pacho Morales, pone a Perjuicio en guardia, porque la diferencia se asimila a un ultraje y es motivo de confrontación:

Perjuicio ase la empuñadura, mango o cacha, del corvo y amestizado cuchillo, según se quiera imaginar; desde la clandestina piel del ijar, y lo desenvaina.[6]

5. Martínez Arango, Gilberto. *Rapsodia de cuchillos y perros*. Op. Cit. Cuadro I. p. 23.
6. Ibíd. Cuadro I. p. 25.

Ni siquiera hace falta un motivo más preciso para que se arme la pelea. Basta llevar el arma para que quien la porta se envalenté. La sola diferencia étnica, convertida a su vez en discrepancia de lenguaje, da lugar al lance:

> *MORALES:*
> *Noble y Fidalgo, de sangre azul y piel blanca, gracias a la bondad del Rey y las prebendas del virrey de estas tierras y brillante regente general español, a quien buen vasallaje debo.*[7]

El sólo enunciado de superioridad es tomado como un reto y un insulto infamante:

> *PERJUICIO:*
> *Qué… ¿Te abandonaron, criollo traidor? ¿Crees que tú solo puedes matarme, como han hecho todos tus compinches con todos los mestizos que a su paso han encontrado? Veo que daga de conquistador no llevas.*[8]

Algunos hidalgos de solar conocido, dueños de tierras y otras propiedades, se sentían también dueños y señores de todos aquellos a quienes consideraban inferiores, y por lo tanto, con capacidad para disponer de sus vidas, trabajo, mujeres y demás atributos, gracias a su condición superior. También había criollos que simulaban la superioridad, dando lugar a trifulcas, así como había mestizos que preferían atacar antes de ser atacados, como sucede en esta obra.

El lenguaje de los personajes está construido como una parodia de voces antiguas, con las arandelas de una retórica ampulosa, usada en forma agresiva, para golpear con las palabras como si fueran las púas erectas de un erizo:

> *PERJUICIO:*
> *El cuchillo y el puñal también por necesidad y conveniencia se amanceban. Criollo y puñalero soy, de cuchillo de lámina recta lanceolada, con un solo filo, que dos es demasiada vesania y longitud ligeramente encuevada de treinta y cinco centímetros y diez que corresponden a empuñadura, mango o cacha de plata cubierta y sacabocados de ebanista consumado, según los muertos encargados y finiquitados.*[9]

7. Ídem.
8. Ídem.
9. Ídem.

La descripción del arma permite al agresor golpear primero con las palabras, para luego poner en práctica lo anunciado. No es un discurso naturalista, ni intenta reproducir el habla cotidiana. Es más bien una mirada hacia atrás, de carácter literaria, cuya resonancia puede hallarse en descripciones de viejos legajos y documentos de archivos históricos.

Pacho Morales no se arredra ante el reto, anota que la nobleza obliga a presentarse, antes de enfrentar el duelo. Esto quiere decir que existen formas protocolarias para legalizar la violencia y despojarla de la villanía a la que el otro quiere llevarla. Por su parte, Perjuicio responde con una retahíla procaz e hiriente, tiene la lengua tan afilada como su puñal, a pesar de lo tosca. Su conclusión, para pasar de las palabras a los hechos, no puede ser más tajante:

> *Voy a mandarte al sitio donde nos bañaremos en azufre y plomo y del cual no se sale nunca.*[10]

La acotación que cierra la escena no es una simple indicación para el movimiento de los actores; tiene su propia entidad narrativa y puede ser dicha en escena dentro del juego de fragmentos diversos del que hemos hablado. Recuerda las poéticas acotaciones de Valle Inclán en sus esperpentos y obras mayores, que son pequeñas joyas literarias que brillan con luz propia. Aquí un fragmento del texto de Martínez:

> *Una figura se acerca a la otra, puñal en mano. En sus hojas brillan ráfagas siniestras al compás del briznar de líquidos diamantinos. Ni el graznar del cuervo de la madrugada perturba el ardor y el ansia de matar de los hombres, pues en silencio deben ejecutarse las órdenes en la noche llamada de los cuchillos largos.*[11]

Una alusión a la famosa orgía de sangre ejecutada por los nazis, conocida como *La noche de los cuchillos largos*, también llamada *Operación Colibrí*, una purga ordenada por Hitler que tuvo lugar entre el 30 de junio y el 2 de julio de 1934, cuando el régimen Nacional Socialista desencadenó una oleada de asesinatos a judíos, comunistas y otros opositores al régimen, usando la extrema violencia como un medio para definir una política y marcar la diferencia con los estamentos rivales.

Así lo plantea el cuadro siguiente, en el que se hace una referencia directa a esa noche de terror, por analogía, la escena habla de un incendio pro-

10. Ibíd. Cuadro I. p. 27.
11. Ídem.

ducido en un hospicio-hospital. El diálogo se desarrolla entre dos personajes definidos por las letras A y B, como entidades anónimas:

> *B:*
> *Yo soy tu hermano.*
>
> *A:*
> *¿Lo eres tú? Y si lo fueras, ¿por qué te apareces ante mis ojos, cubiertos por la niebla de los tiempos, con las manos tiznadas y en las palmas coágulos de piojos ensangrentados y calzas de oro?*
>
> *B:*
> *La orden de exterminar a todos los que habían sido recluidos en el Hospicio-Hospital engañados, ahora lo comprendo, abarcaba también a los millares de piojos enmarañados en las cabezas. Se quería evitar una epidemia interminable, y la erradicación definitiva, fue la consigna.*[12]

Estos parlamentos sugieren varios aspectos importantes, el contraste entre dos hermanos que parecían no reconocerse, alemanes o colombianos, frente a ejecuciones sumarias y actos de violencia que no comprende uno de ellos, al igual que la conducta del otro que trae las manos tiznadas por el crimen. El incendio, como el del *Reichstag* en Berlín en 1933, fue causado de manera intencional por los nazis y atribuido a supuestos agitadores comunistas, para ejercer una represión absoluta sobre las izquierdas políticas. En esta obra, el médico Gilberto Martínez, toma como espacio del drama a un hospital, para acabar con la amenaza de una epidemia causada por los piojos, hay que eliminar a los que los llevan en su cabeza, que *mutatis mutandis*, corresponderían a los judíos, según las políticas de discriminación de los nazis. Una sombra temible de una historia que podría repetirse en otro lugar, incluso aquí, ante los temores públicos que no dejan de causar estragos.

En el cuadro tercero, aparece la mestiza Pancha Muelas, alcahueta y enterradora, mujer que juega entre la vida y la muerte, regula los rituales de duelos y oficia funerales, algunas veces clandestinos. La acompaña Ángela de Dios, figura ambigua, mezcla de sensualidad y alegoría mística, esa extraña dualidad femenina entre la santa y la mundana.

Pancha Muelas habla sobre algunas de las causas de la violencia, en el enfrentamiento de las diversas etnias que se derivan del mestizaje:

12. Ibíd. Cuadro II. p. 31.

PANCHA MUELAS:
¡Alto ahí! Pancha Muelas me llaman y soy mestiza y excelente sepulturera, graduada en hábito de Santo Domingo, para obtener dignidad y prestigio. Pues saben muy bien que indio con blanco, hijo mestizo da. El hijo de mestizo en blanca, criollo es. Cuarterón si criollo con blanca se amanceban. Si un criollo cabalga en cuarterona, darán un salto atrás. Si mestizo en blanca, tente en el aire, sin equivocación. Aquí por estas tierras, siendo "chapetón", sea quien fuere, es reportado "caballero" y "blanqueado señor.[13]

El personaje de Pancha habla en un lenguaje arcaico, quizá de finales de la colonia, tratando de emular el habla de las clases altas, para disfrazar su condición mestiza sin negarla, en un acto de arribismo donde cada sector busca escalar un peldaño de la escala social. Ahora se dirige al hidalgo Pacho Morales, afirmando con sarcasmo malintencionado que "sus mañas de Fidalgo conoce," porque ella no tiene miedo de reconocer que es mestiza.

La pelea a cuchillo, casada entre Perjuicio y el Fidalgo, quedó detenida, "congelada", en términos teatrales, al final del primer cuadro, ahora el combate parece continuar a cuchillo limpio. Perjuicio, el retador, quedó en posición de ataque, con el cuchillo levantado. Pancha retoma la escena, fijando las reglas del juego, para darle dignidad al duelo:

Ángela de Dios: enguántales las manos con estas chalinas… El combate terminará cuando uno de los presentes quede "panza arriba, guata arriba,[14] *con las tripas afuera enredadas en el corvo.*[15]

Pancha pone a Ángela de Dios a revisar los cuchillos mientras complementa las reglas, el duelo es todo un ceremonial que oscila entre la vida y la muerte, obligado a guardar una tradición que legitima la violencia, sublimándola, como un medio de dirimir las diferencias, en este caso étnicas. En vez de tomar la diferencia como un valor que enriquece la diversidad de la condición humana, es asumido de manera negativa, como una valoración de superioridad e inferioridad que trae como consecuencia el enfrentamiento, sobre todo por parte del mestizo, que no acepta ser tratado con menosprecio. El combate es a muerte, ya que en vida no llegan a ningún arreglo o respeto por la diferencia. Una medición de fuerzas, en el sentido darwiniano, de acuerdo

13. Ibíd. Cuadro III. p. 35.
14. Guata: persona de pequeña estatura / Papa chiquita. Breve Diccionario de Colombianismos. Academia Colombiana de la Lengua. Bogotá. 2007. Pág. 118.
15. Martínez Arango, Gilberto. *Rapsodia de cuchillos y perros*. Op. Cit. Cuadro III. p. 36.

con el precepto que afirma la supervivencia del más fuerte. En una sociedad machista, el más fuerte es el que posee una mayor destreza con las armas:

> *Sólo se permite cualquier cuchillada o embestida con el puñal a cualquier punto mortal, utilizando cualquier agarre, estándar o revés, como también legales son: ensartes, cortes, apuñaladas, rasgaduras, dejar pasar o detener el cuchillo con la mano libre; atrapar las extremidades del oponente, para contraatacar o sostener para contraatacar.*[16]

La pelea está llena de tensión y signos amenazantes. Sólo intentarán un golpe certero; mientras tanto, adoptan actitudes y gestos provocadores, motivados por la agresividad de las palabras:

> *PERJUICIO:*
> *Como una palabra a la otra trae… una acción al final termina en puñalazo…*
>
> *MORALES:*
> *Con rango me avisó que tiene cuchillo de un solo filo…*
>
> *PERJUICIO:*
> *Ladino soy para mostrar fácil el cobre…*
>
> *MORALES:*
> *Los de raza siempre estamos afilados como cuchillos de saladero…*[17]

En medio de insultos, tanteos y amenazas, prosiguen los aspavientos hasta un punto en que es el propio autor, Gilberto Martínez, quien establece un *interruptus* y detiene la acción por medio de una acotación en la que fija su posición personal, estableciendo una distancia frente a sus personajes:

> *Como personaje, a pesar de lo que han visto y oído, no soy ni seré jamás cuchillero, por eso remito a los "cuchillos largos" de Borges, Vit Kloucek, Universidad Carolina de Praga, al mismo Borges: "El Puñal", en "Nueva antología personal", Siglo XXI, México D. F., 1998 y a otros artículos sobre tan ominosa arma.*[18]

16. Ídem.
17. Ibíd. Cuadro III. p. 37.
18. Ibíd. Final del cuadro III. p. 38.

El cuadro IV tiene como título un refrán popular, "El muerto al hoyo y el vivo al bollo." De nuevo aparecen Perjuicio y Pancha Muelas, tras haber concluido el duelo con la muerte del hidalgo pretencioso. En la acotación que señala la atmósfera de la escena se anota lo siguiente, "La jedentina cadavérica inunda toda la escena del duelo."[19] El hidalgo Pacho Morales ya no es de este mundo.

Ante un descuido de la Pancha, Perjuicio viene hacia ella por detrás, sigilosamente, y le pone el facón. Trae a cuento otro refrán que equivale a una amenaza:

Mientras menos bulto haya, más claridad.[20]

Aunque Perjuicio intenta dominar a la sepulturera, por detrás de él aparece Ángela de Dios, agarrándolo de tal modo que libera a Pancha Muelas, quien ríe a mandíbula batiente, mientras le recuerda al pendenciero su abuelo de origen indio, quien también hablaba con proverbios y refranes:

Has de saber, hijo mío, que un bien con un mal se paga.[21]

Los consejos del viejo indio a su hijo, el padre de Perjuicio, están concebidos en versos por cuartetos, como el primero que dice:

Si fueres por un camino
Donde te dieren posada,
Róbate aunque sea el cuchillo
Y vete a la madrugada.[22]

Todos los consejos del viejo son trampas, jugadas sucias, triquiñuelas conocidas en el argot tradicional como "malicia indígena".

A estos fragmentos que soslayan la presencia del vencedor del duelo, por no decir del asesino, sigue un texto de despedida que Pancha Muelas le dedica al difunto, en una comparación irreverente con el Señor resucitado, por medio de una advocación obscena:

El cuerpo incorrupto y erguido de su miembro, como un cirio encendido por los siglos de los siglos.[23]

19. *Jedentina*: hediondez. Breve Diccionario de Colombianismos. Op. Cit. p. 126
20. Martínez Arango, Gilberto. *Rapsodia de cuchillos y perros*. Op. Cit. Cuadro IV. p. 41.
21. Ibíd. p. 42.
22. Ídem.
23. Ibíd. Cuadro IV. p. 43. Esta cita corresponde a la obra *Inquisiciones peruanas*, de Fernando Iwasaki.

Como en las luchas de don Carnal y Cuaresma de las fiestas populares medievales, aquí también se entrecruzan los antagonismos entre lo sagrado y lo profano.

El juego de Perjuicio con Ángela de Dios, real o imaginario, imita el acto de don Carnal, especie de sátiro ansioso por poseer a una ninfa que ni siquiera intenta rechazar el acoso. En una especie de sueño erótico, el ardoroso mestizo ve desnuda a la mujer deseada, las imágenes se hacen más intensas y directas, hasta que se produce un clímax onírico con una hipotética consumación del acto. De este modo, el cuchillero completa sus impulsos de penetración, bien sea con el puñal o con el falo, ya que se trata de entrar en el cuerpo y la carne del otro, dos formas afirmativas de su personalidad.

Carcajeándose, Pancha Muelas celebra la conquista del truhan:

> *PANCHA MUELAS:*
> *(A RISOTADAS): ¡Quién lo creyera! Reincidente la reina del paraíso, te sacó la semilla, y ahora, desgraciado alcahueta, sin "prejuicios" ni posibilidades, vete a calmar tus ardores en donde no te veamos y regresa rápido, que tenemos trabajo.*[24]

¿Existió el acto, o tan sólo fue la expresión del deseo? Por algo la vieja marrullera, como otra celestina tropical, le pide que vaya a calmar sus ardores a otro lado, aunque habló de haberle sacado la semilla. Ambigüedad capciosa que deja abierta las puertas a la interpretación. Perjuicio trae a cuento el tema del muerto, aquí se encadenan alma y cuerpo, deseo y culpa, Eros y Tánatos.

Pancha Muelas contradice al matador, no conviene celebrar una ceremonia pública. Dice que nadie sabe lo que ha pasado con el Fidalgo Pacho Morales, por eso deben guardar el secreto y enterrarlo ellos, luego salir del país tan pronto como puedan, porque la cosa está que arde.

Precisamente, el cuadro V, se anuncia con esa advertencia: "¡La cosa está que arde!"[25]

La trama se va enredando, ya que las cosas no se resuelven tan sólo a punta de cuchillo. Al comenzar el cuadro V, se trae a cuento otro refrán popular: "No se puede repicar y andar en la procesión." Los refranes utilizados son como viñetas que ilustran la acción que vendrá a continuación.

La ciudad está militarizada. Pancha Muelas entra por la calle grande y se dirige al atrio de la iglesia. Se cumplen órdenes de requisa, de vez en cuando se escuchan sordos disparos. Pese a la situación de perturbación, se ha decretado la celebración de un baile para la noche de alumbrados.

24. Ibíd. p. 44.
25. Ibíd. Cuadro V. p. 45.

Pancha Muelas ordena una tarea a Perjuicio, tiene que sacar unas gasas, de las que se utilizaron para envolver a los difuntos en el Hospital-Hospicio.

PERJUICIO:
¿Y esto? ¿Tengo que sacarlas todas?
(…)
PANCHA MUELAS:
No vamos a enterrarlo desnudo.[26]

La enterradora habla del significado de los distintos colores de las gasas, porque si el difunto no está bien enterradocon todas las de la ley, será como tener un cadáver insepulto, lo que equivale a un crudo asesinato, digno de castigo.

Pancha trae un comistrajo para la ceremonia, como si se tratara de alimentar al muerto, e inicia su salmodia con unos versos:

Querido hermano: bajo esta loza
No repara, humana carne, ni humano hueso,
Te engañas si crees encontrar otra cosa
Que morcilla, longaniza y mucho queso.

Y añade una retahíla gastronómica:

Papas chorreadas, chicharrones, tamales, y de exquisito quiche, bollos. Encurtidos de la tierra, macarrones, rollos de pollos a la funerala, y en limetas de cuello largo, aguardiente y chicha para mitigar la sed.[27]

También llevó una damajuana de gres con vino, chicha y aguardiente.

En los entierros antiguos, en muchas culturas, el muerto iba acompañado por una buena provisión de comida, como se usaba en el antiguo Egipto. Allí, en el espacio destinado a recibir los cadáveres embalsamados de faraones y altos dignatarios, se colocaban los objetos más queridos del difunto, para que lo acompañaran en su viaje al otro mundo. Los alimentos, objetos cotidianos, vasijas de barro, platos y figuras elaboradas en oro, hacían parte de los entierros en la América precolombina.

Cuando no se acostumbraba enterrar al difunto acompañado de comidas y objetos cotidianos, se servían distintos platos y bebidas a los asis-

26. Ibíd. Cuadro V. p. 47.
27. Ibíd. Cuadro V. p. 49.

tentes al velorio, con cierta finalidad ritual en homenaje a la memoria del desaparecido, como se practica aún en muchos lugares de América Latina, especialmente en el campo, donde se respetan con más rigor las tradiciones ancestrales.

> *Nuestros antepasados del campo, cuando se cansaban de asistir a un doliente, le arrancaban el alma, ahogándole con una copa de vino de consagrar que espetaban de golpe, quedándose tan frescos como si hubiesen llevado a cabo una gran obra de misericordia.*[28]

Cuadro VI. La muerte es el principio de la vida.

PANCHA MUELAS:
La muerte es el principio de la vida.

PERJUICIO:
Vaya si lo sé. Ese hidalgo, hidalgo o infanzón, le está dando de comer a los gusanos.[29]

Pancha Muelas lanza una nueva retahíla, esta vez en el estilo de los culebreros, cuyo lenguaje abunda en fórmulas y recetas tomadas de la medicina popular. Los primeros renglones del palabrerío dan cuenta de su peculiar forma de expresión:

> *Para el cólico, cayetanas o enemas de humo y cigarros para inflar el tragadero o jeringa.*[30]

La enterradora invita a Perjuicio a que se tome otro trago; el cuchillero ya siente los efectos del licor, como viejo practicante, conoce todos los efectos de la borrachera:

PERJUICIO:
Con juicio y perjuicio te digo que me conozco todos los estados:

Empolvado, pergamina, fuma, a medio palo, turca, rasca, cuera, alumbrado, perra, mica, perica, mona y marrana.

28. Ídem.
29. Ibíd. Cuadro VI. Pág. 53.
30. Ídem.

¡Y a todos los he dominado! [31]

Un matón con experiencias de lupanar, de bar de mala muerte, como corresponde a un malevo que alardea de sabérselas todas.

Pacha le pide al cuchillero que prense las velas, porque a ese difunto el alma ya se le salió del cuerpo, y es poco probable que vaya al cielo, ni siquiera al purgatorio:

Porque ese hideputa otro destino no puede tener más que los infiernos, en donde Satanás a fuego lento lo va a chamuscar.[32]

Pancha Muelas y Ángela de Dios arreglan el cadáver, cuya descripción se halla en una acotación en la que Gilberto Martínez dibuja la forma como el ritual, y su pompa sacramental, encubren el crimen.

Con un palo le dan una paliza al cadáver de Fidalgo, como si fuera necesario matarlo dos veces. Después de la sacudida, Perjuicio pronuncia una oración fúnebre, imitando las pompas fúnebres oficiales, que enaltecen al difunto con una retórica pomposa, que en esta ocasión, se torna cínica y canallesca:

PERJUICIO:
¡Baja al sepulcro el hombre de estado, y el país se conmueve porque ha perdido un hábil conductor de la nave en su incierta peregrinación!

El humor negro no puede faltar en la dramaturgia de Gilberto Martínez:

PERJUICIO:
¡Vete a los profundos infiernos, Fidalgo, hidalgo o infanzón, hideputa!

Destrozada la tapa del ataúd, como una cuba, con el monigote fidalgo de escudo, salta al ruedo Pancha Muelas, cayendo encima de Perjuicio y grita:

PANCHA MUELAS:
Así, en lujoso carruaje y en ataúd como tirabuzón, fue como me escapé de la matanza y salí del Hospital-Hospicio.

31. Ibíd. Cuadro VI. p. 54.
32. Ibíd. Cuadro VI. p. 57.

PERJUICIO:
¡Con perjuicio! ¡En el nombre del padre, del hijo y de la santa paloma, tan ligero que no me hagan juicio!

Ríen y se inicia el ritual del amor mestizo. Mezcla de ardentía, pasión, erotismo, dulzura, y en el cual también participa la piltrafa hidalga "Ángela de Dios"; mira como ella solo sabe mirar.[33]

La segunda parte de esta obra tiene dos cuadros, que dan un punto de giro tanto al desarrollo de la trama como al estilo dramático empleado. Las metáforas y alegorías adquieren otra significación, mientras los personajes de Perjuicio y Pancha Muelas escapan del lugar del crimen, cuya culpa los persigue como una sombra. Emprenden un viaje en barco, que arriba a Kingston, Jamaica, pero no pueden bajarse en el puerto, porque el capitán, un inglés racista, pone una bandera amarilla, que significa que en el barco hay una peste y debe permanecer en cuarentena. En realidad, la peste son los pasajeros, latinoamericanos mestizos, que al capitán le da vergüenza mostrar y prefiere mantener ocultos.

Aquí aparece otro elemento significativo en el contenido de la Rapsodia, la intolerancia racial, la discriminación ejercida por la raza blanca contra las diversas etnias del mestizaje, que caracterizó los movimientos más extremistas del siglo XX, como fueron el fascismo, el nazismo en Europa, el Ku-klus-klan en los Estados Unidos o el Apartheid en Suráfrica.

El primer cuadro de esta segunda parte también tiene su refrán, "El mono, aunque de seda se vista, mono se queda", si bien el uso corriente le daba otra asonancia de versillo popular, "El mono, aunque se vista de seda, mono se queda".

Desde el inicio de este cuadro, se completa el título de la Rapsodia, llega el momento en que un ser humano es amaestrado y convertido en perro.

Este juego con la animalidad humanizada (o si se quiere, a la inversa), viene desde las fábulas de Esopo en la Grecia clásica, cuna de tantos lenguajes y narrativas, así como del teatro en sus géneros históricos. En la obra de algunos autores teatrales de América Latina, se muestran casos de un hombre convertido en perro, como en la obra compuesta por varias piezas en un acto del argentino Oswaldo Dragún, titulada: *Historias para ser contadas*, entre las cuales se cuentan, *La historia de un hombre que se convirtió en perro*, y *La historia de un mono que se convirtió en hombre*. En Colombia podemos citar la obra *Cada vez que ladran los perros*, de Fabio Rubiano Orjuela, que también juega con elementos de la animalidad humana.

33. Ídem.

Para la construcción de estas escenas, Gilberto Martínez tomó como referencia fragmentos de las *Reminiscencias de Santafé y Bogotá*, de José María Cordovez Moure, como es el caso de los detalles de un baile de disfraces, celebrado en casa de don Mariano Tanco en 1860, en el baile, los invitados vestían trajes y adoptaban caracterizaciones de personajes de la historia, como Felipe II, don Juan Tenorio, Napoleón Bonaparte, Safo de Lesbos, María Estuardo o Isabel la Católica, entre otros.

El inicio del primer cuadro da la pauta:

> *Dos sombras y un restallar de látigo sobre el piso o en las espaldas de un ser humano convertido en perro, al cual se amaestra. El arte de domeñar y amaestrar perros tuvo en Maxípolis dos vertientes fundamentales. La primera, cuya estrategia, basada en las artes marciales kaiserianas, sirvió y sirve al objetivo de que los canes sirvan de carniceros y depredadores de otras razas vivientes. La segunda, no menos importante: mascotas del hogar familiar, y dentro de esa misma tendencia, al avanzar en civilización, servir en juegos de salón, para divertir a "ociosos y marginales" doncellas.*[34]

A esto se añade que también podían servir de manjar en banquetes imperiales, adobados con exquisitas salsas francesas; podrían ser alimento en almuerzos plebeyos, pero, sólo en caso de que la víctima fuera un perro sin pelo.

En este viaje de escapada, Pancha Muelas viste un traje femenino, robado, que le realza su silueta de mestiza lasciva, y añade con ironía que se trataba de una moda que anunciaba el advenimiento borbónico, en el año de 1701.

Estas alusiones al período colonial son un recurso para mostrar en qué momento surgieron estas diferencias étnicas, como divisiones categóricas en la escala social, pero, la obra es del todo contemporánea en sus planteamientos y referencias, de tal modo que la temática del mestizaje e intolerancia conserva una plena vigencia.

Al verse emperifollada como una gran dama, Pancha Muelas se pregunta: que, si así se viste, ¿Querrá decir que así se queda?

En este punto, la lucha por subir un peldaño en la escala social requiere poner el pie sobre la cabeza de alguien más elevado, para ascender aún más. En este caso, Pancha lo hace sobre la figura de Ángela de Dios, supuesta amiga y cómplice suya, que venía de una clase más alta, ahora convertida en perro, o para ser más exactos, en perra, con la doble connotación que la re-

34. Ibíd. Parte II. Cuadro I. p. 61.

duce tanto a ser una obediente subordinada, al modo de una perrita faldera, y como una mujer de vida fácil, una prostituta, en el sentido más peyorativo.

Tanto Pancha como Perjuicio revelan su origen mestizo, con sus pormenores familiares, ya que están ligados el uno al otro por la muerte del hidalgo, como si ésta hubiera sido la víctima propiciatoria de una alianza, a la manera de un matrimonio obligado. De nuevo, se presentan en acción las fuerzas motrices generadas por la dualidad de Eros y Tánatos, que se hallan en la esencia de esta pieza teatral. En cuanto a su pasado familiar, Pancha Muelas fue despreciada por su padre; como en muchas historias de mestizas desgraciadas, su madre murió en el parto. Su tía se lo advirtió, sacamuelas será tu destino y dominarás las tres técnicas del oficio. Pero más allá, tu futuro será muy negro.

En cuanto a Perjuicio:

> *Su padre fue un sastre de prestigio, y con derecho a entrar en los salones y habitaciones de las clases más encumbradas. Oficio sólo permitido a blancos o mestizos, excluidos negros, mulatos y zambos. Lo asesinaron durante una redada mientras recibía un gran contrabando de material.*[35]

Para celebrar el significado del refrán, "aunque se vista de seda", Perjuicio, de mal modo, le dice a su compañera que "por más que se vista de gran dama, no dejará de ser una zafia y vulgarota."[36]

En este viaje de escape, se dirigen a Nueva York, con el fin de participar en un concurso canino, llevando a Ángela de Dios como ejemplar de exhibición. La han entrenado y convertido en perra, por medio del látigo, de acuerdo con todas las reglas de la competición.

Perjuicio está dedicado a entrenarla, aunque tienen miedo de que puedan descubrir el truco, entonces los atraparían y fusilarían. Pancha Muelas intenta quitarle esos malos augurios de su cabeza:

> *PANCHA MUELAS:*
> *Y ahora qué pasa: eres un buen adiestrador alemán… Ahí vemos a la Ángela de Dios dócil y sumisa… Esa es la primera cualidad que debe tener un perro en el concurso… Bueno, en este caso perra, que revoltosas también las hay…*
> *(…)*
> *Se debe demostrar que el perro o perra han aceptado al hombre como*

35. Ibíd. Parte II. Cuadro I. p. 62
36. Ídem.

superior jerárquico, que entienda y acepte que el "blanco" es el guía líder, equivalente al líder de las agrupaciones caninas salvajes.[37]

Aquí los dos pícaros aparecen como dos blancos maquillados y disfrazados, Perjuicio, como entrenador alemán, gracias a un viaje que hizo a tierra de los teutones, para aprender su disciplina y artes militares; Pancha Muelas, dentista en su zona oscura, como dama de postín. En el juego de las representaciones, aunque no se sea, lo importante es parecerlo, teniendo el cuidado de que no se descubra que se intenta pasar gato por liebre.

Pancha Muelas arregla el aspecto de Ángela, convertida en perra, sacando del ataúd del hidalgo, los restos de lo que fueron los calzoncillos del finado, convertidos en una cola de tiras blancas, para completar su aspecto canino.

Al aproximarse a los muelles de Nueva York, como el barco era sospechoso de cargar la peste, lo seguían unas chalupas sabuesas; el capitán, un inglés que se las sabía todas, logró evadir a sus perseguidores que, rabiosos, dispararon desde sus chalupas a diestra y siniestra. Finalmente llegaron al muelle sin mayores contratiempos, aunque para algunos viajeros las cosas no pintaron nada bien:

PERJUICIO:
Y llegamos a Nueva York. ¡Oh! ¡Horror e ignominia nos esperaba! Apenas quieto el barco en el muelle después del amarre en los siniestros postes, un ejército de camisas blancas con tapabocas, enormes jeringas y multitud de siniestros aparatos que no sabría cómo describir, abordaron el buque que, ya les habían avisado, podría ser el refugio de terroristas apestados, y nos ordenaron filar en cubierta, equipaje en mano, que tuvimos que descargar en el piso, o la perentoria voz de mando de un mandamás ojiazul de pronunciado mentón.[38]

Esta llegada no parece haber ocurrido en el siglo XVII, o en tiempos coloniales, sino en un presente obsesionado por los terroristas tras los atentados del 11 se septiembre a las torres gemelas. Más, tratándose de pasajeros llegados del tercer mundo, vistos como sospechosos.

Después de humillar a los recién llegados, los guardianes y enfermeros del muelle fumigaron el barco, para acabar con los residuos de la supuesta peste. A Perjuicio, que dio muestras de rebeldía lo deportaron, por lo cual, al

37. Ibíd. Parte II. Cuadro I. p. 63.
38. Ibíd. Parte II. Cuadro I. p. 64.

regresar a su tierra, se dedicó a gritar toda clase de insultos contra los gringos, en un arrebato antiimperialista que aún permanece de moda en gran parte de América Latina.

Entre tanto, Ángela de Dios se ha transformado en una perra furiosa, presta a luchar:

> *Señales atávicas de la especie se aprecian: posición del rabo, orejas enhiestas, pero erizado en la cruz, ronco y apagado gemir, mientras muestra los afilados colmillos.*
>
> *PANCHA MUELAS:*
> *¡Cuidado! Se nos transformó la Eva del paraíso. Vivoncha*[39]*nos resultó. (…)*
>
> *¡Vamos, perrita, así no te queremos, guarda tu rencor y no busques camorra!* [40]

Y Gilberto Martínez agrega en su acotación:

> *Acordarse de que todos los perros y perras de pura raza no son más que mestizos prolongados en el tiempo. Parece que caminan sin avanzar.*[41]

La metáfora de la mujer llevada a los Estados Unidos, convertida en perra y amaestrada, aunque con síntomas de furia, no es sólo una alegoría imaginativa, sino una analogía directa de tantas chicas que son atraídas como mulas para llevar droga, o para prostituirlas con ofrecimientos engañosos de un trabajo muy productivo en el exterior, ya sea en Japón, Europa o los Estados Unidos.

El segundo cuadro ya no está encabezado por un refrán, como los anteriores, sino por una descripción que sugiere algo de lo que va a suceder, y que permite conocer la profesión de Pancha que dio origen a su apellido:

> *Tres técnicas distintas: la llave de un relámpago, o las tenazas, la pita y el hierro candente y una sola muela verdadera.*[42]

39. Vivoncha: Que tiene viveza.
40. Martínez Arango, Gilberto. *Rapsodia de cuchillos y perros*. Op. Cit. Parte II. Cuadro I. Págs. 65-66.
41. Ídem.
42. Ibíd. Parte II. Cuadro II. p. 67.

Irónica alusión a la Santísima Trinidad; ¿Instrumentos de dentistería, o de tortura? Quizá, las dos apuntan a lo mismo, como si quisiera dejar libre al espectador, sin influir sobre él, anota el autor:

Lo que a continuación sigue, lo dejo a la imaginación de cada cual.[43]

Se trata de un cuadro sin diálogo, mimesis de una sacamuelas, en el que Pancha Muelas conduce la acción:

Un negro, zambo, mulato, mestizo, criollo o blanco noble, que para el caso es lo mismo, gime y lloriquea en un rincón de la herrería, mientras en activa labor Pancha Muelas va a ejercer su profesión de odotécnica. Introduce en la fragua la barra de hierro y ordena al alzafuelle que sople sin tregua.[44]

La extracción de una muela se presenta como una escena de tortura, que hace honor al apellido de la aguerrida Pancha. La mujer sabe cómo buscarse la forma de sobrevivir, así sea en desmedro de la vida de los demás.

El tercero y último cuadro de la segunda parte prosigue con las andanzas de Pancha Muelas junto con Ángela de Dios en su condición canina. En este punto, si sobrevive la una no puede hacerlo la otra, en un choque de roles que nace de su diferencia étnica. El cartel que anuncia la acción deja esta divergencia en suspenso:

Entre perros y perras que se huelen, no hay distinción de clases.[45]

Sin saber cómo, Perjuicio vuelve a aparecer, junto con Pancha Muelas. ¿Regreso, entró clandestinamente, o la acción se desarrolla en otro lugar? No se puede saber, la obra no lo dice, aunque se supone que la astucia del vivaracho personaje le ha permitido encontrar una salida, o en este caso, una entrada. Los dos pícaros socios se vuelven a encontrar en una quinta palaciega, donde se ha colocado "el ring de la contienda". Los invitados, ataviados para el baile de disfraces, semejante al descrito por Cordovez Moure y anotado en líneas anteriores; vienen con trajes y caracterizaciones de personajes renombrados de la historia. A ellos se agregan referencias a óperas y zarzuelas, en una irónica alusión a las diversiones de salón junto con espectáculos de pompa y ornamento, para el gusto de un público que asiste para encontrarse

43. Ibíd. Parte II. Cuadro II. p. 68.
44. Ídem.
45. Ibíd. Parte II. Cuadro II. p. 69.

con sus amigos y lucir sus vestidos en el teatro. Se cierra la descripción con una ironía de corte étnico:

Todos perros de pura raza.[46]

Se supone que sigue el pugilato convocado para comparar los perros y perras de distintas razas. Pancha y Perjuicio hablan en forma rimbombante, tratando de imitar un lenguaje refinado de salón, para que los escuchen los concurrentes, como si fuesen gentes de alcurnia, luego hablan en voz baja, expresando sus temores:

PERJUICIO:
¿Y dónde está tu contacto?

PANCHA MUELAS:
Hay tanto perro, que no sé por dónde aparecerá el perro ese.

PERJUICIO:
Si no aparece pronto, vamos a estar en apuros.[47]

El concurso pronto se va a convertir en una carnicería. Antes de ello, hay retozos y juegos de conquista:

Como es natural, antes de los concursos los perros se huelen, pues después, bajo la férula de sus amos se aquietan y sus pasiones caninas son adormecidas por algún jugo de hierbas con cualidades soporíferas. La perra Ángela de Dios es la atracción de perros de pura raza, debido a ese olor peculiar que suponemos tiene, lo que le despierta cosquillas.[48]

Entre los perros participantes se citan algunos de renombre histórico, de tiempos de la conquista, que pertenecieron a Balboa o a Juan Ponce de León, como Leoncico o Becerillo, a los que usaban para arrojarlos en contra de los indios caribes más belicosos, como castigo en contra del llamado "pecado nefando", en otros terminos, para castigar a los homosexuales. Los perros entrenados para comer carne humana terminaban destrozando y devorando a las víctimas, que les servían de manjar. Como en otras partes de

46. Ibíd. Parte II. Cuadro III. p. 70.
47. Ibíd. Parte II. Cuatro III. p. 70-71.
48. Ídem.

la obra, las referencias a los conquistadores o a la época colonial son apenas alusiones que indican los orígenes de la exclusión y xenofobia.

En el corral dispuesto para guardar los perros del concurso se forma una tremolina, que se refleja a su vez sobre sus guardianes y entrenadores. Uno de los mastines más feroces se arroja sobre Ángela de Dios, que grita aterrada ante los zarpazos y mordiscos que comienzan a desgarrar sus carnes. Ante el temor a ser descubiertos, perjuicio y Pancha Muelas emprenden la rápida retirada:

> *PANCHA MUELAS:*
> *¡Huye!, ¡Corre!, ¡Corre, Ángela de Dios! ¡Corre!*

Se descubre la impostura y la farsa se convierte en tragedia. Guardianes y policías dan voces estridentes para detener a los fugados:

> *VOCES:*
> *¡A los terroristas! ¡A la carga! ¡No hay que dejarlos escapar! ¡Avisen al batallón! ¡Que desplieguen toda la fuerza! ¡Den parte al Rey! ¡Avisen al Virrey! Al regente, al presidente supremo y a todos, bajos y altos mandos. ¡Al servicio secreto! ¡A todos los ciudadanos votantes y a los no votantes, reclútenlos! ¡Contra los terroristas! ¡Mar!*
>
> *Cuchillo en mano, Perjuicio y Pancha Muelas, arcabuz montado, mandan mandobles a diestra y siniestra, y logran abrirse, en medio de la confusión reinante, un camino hacia la libertad.*[49]

Al final, el relato cobra una dimensión de fábula y leyenda, en medio del desgarramiento y sangría que no deja de producirse, a causa de un mestizaje estigmatizado:

> *Todo señala un sitio de idílica melancolía y contrapunto de chocar de aguas contra las moles de granito que encajonan el raudal. Ecos de mundos fantasmagóricos habitados por mohanes y patasolas, como productos de alucinados mestizajes. Se aprecia lo que quedó del ataúd y del finado Morales. Y para completar la figura goyesca, el cadáver de Ángela de Dios, hecho una piltrafa. Ha sido despedazada por los perros de la conquista. No sabemos si hecho el descubrimiento de ese aterrador cuadro, Pacha Muelas y Perjuicio, quienes de hecho escaparon de la persecución, cuando regresan a su guarida,*

49. Ibíd. Parte II. Cuadro III. p. 72.

la entierran de manera indígena y parten buscando un sitio en paz en donde terminar sus vidas.[50]

* * *

50. Ibíd. Parte II. Cuadro III. p. 73.

CAPÍTULO CUARTO

≈

LA HUELGA DE LAS BANANERAS

(1928-1929)

LA HUELGA DE LAS BANANERAS

La huelga de los trabajadores de la zona bananera, manejada por la empresa norteamericana *United Fruit Company*, que tuvo lugar en el departamento del Magdalena, en la costa atlántica colombiana, es un episodio significativo en las luchas obreras del siglo XX en la historia nacional. Sobre este hecho existen diversas versiones, posiciones políticas, e incluso, discrepancias en las informaciones sobre el número de muertos producidos por la acción del ejército en la población de Ciénaga, donde se habían reunido los huelguistas en espera de una respuesta a sus peticiones.

Mientras figuras destacadas del partido liberal, como Gabriel Turbay y Jorge Eliécer Gaitán (que luego serían rivales en las elecciones de 1946) calificaban los hechos de las Bananeras de 1928, como *la masacre de las bananeras*; el general Carlos Cortés Vargas, jefe civil y militar de la zona, se refiere a ellos como *Los sucesos de las bananeras*, bajando el tono de lo que sucedió como respuesta a la huelga de los trabajadores de la zona bananera, la noche del 6 de diciembre de 1928.

Con una sobresaliente hoja de servicios en el ejército nacional, el general Cortés Vergas fue nombrado jefe civil y militar del departamento del Magdalena, al comenzar los disturbios. Cortés Vargas había nacido en Bogotá en 1882, cuando terminó su etapa escolar ingresó a la Universidad del Rosario a estudiar humanidades. Entró a prestar servicio en el ejército al estallar la llamada Guerra de los mil días, (1899-1902), a los diecisiete años de edad, y al terminar el conflicto bélico ascendió al grado de coronel. En 1909 ingre-

só como alumno en la Escuela Superior de Guerra, donde obtuvo el título de oficial de estado mayor. Tras estos primeros pasos, poco a poco fue ascendiendo, al frente de cargos como el de Comandante del regimiento Nariño, de Barranquilla, y luego, como subdirector de la Escuela Superior de Guerra en 1918. Además de su hoja de servicios en las Fuerzas Armadas, desarrolló una actividad paralela como historiador, por lo que fue elegido para el cargo de jefe del Departamento de Historia del Estado Mayor General, institución que rigió hasta en año de 1926. En este período escribió la obra *Participación de Colombia en la libertad del Perú*. En 1927 asume un cargo diplomático en Chile, como adicto militar de la delegación colombiana.

En 1928 asciende como general de brigada, se le asigna en la jefatura del Estado Mayor del Comando de la 2ª División, con sede en Barranquilla. De allí, se dirige a la zona bananera, en el departamento del Magdalena, justo en el momento en el que se iniciaba la huelga, cuya organización se atribuyó, por parte de las autoridades regionales y nacionales, a comunistas, socialistas y anarco-sindicalistas, en contra de las políticas impuestas a los trabajadores del banano por parte de la *United Fruit Company*. Esta poderosa empresa, dedicada a la explotación del banano, operaba en toda la región del Caribe, de manera especial en Nicaragua y Colombia.

En relación con la huelga de los trabajadores, el general Cortés Vargas tiene su propia versión, que sin duda contradice el análisis que sobre el mismo tema hacen otras importantes figuras de la política, el derecho y la historia nacional. Para comprender las razones y procedimientos de los huelguistas, así como las medidas de orden público que se adoptaron para reprimir el movimiento, conviene tener presentes distintas versiones sobre los mismos hechos, ya que sobre la huelga bananera se ha especulado y sostenido argumentos muy diversos y contradictorios, lo que confirma la teoría de que no existe la Historia, con mayúscula, como un relato único sobre los acontecimientos del pasado, sino un variado número de versiones, narradas desde diferentes criterios y puntos de vista, de acuerdo a las relaciones de cada sector con los hechos sucedidos, la variedad de documentos, testimonios y distintos estudios e investigaciones que se han hecho sobre ellos; sobre todo, en vista del papel jugado por cada uno de los actores del conflicto, los cargos y descargos que asumen como denuncia o justificación.

Aquellos dramáticos episodios han inspirado una amplia variedad de relatos, novelas y piezas de teatro, cada una de las cuales evoca el tema de diferente manera. Entre las narrativas más destacadas que se produjeron en relación con la huelga de la zona bananera, se encuentran los capítulos y alusiones a este movimiento popular en la novela de Gabriel García Márquez,

Bodega y área administrativa de la United Fruit Company en Ciénaga. 1929.
Colección Fotográfica de la United Fruit Company.
Baker Library Historical Collections, Harvard Business School.

Cien años de soledad, cuya primera edición fue publicada en Buenos Aires en mayo de 1967, por la editorial Suramericana; así como la novela *La casa grande*, de Álvaro Cepeda Samudio, de la cual se publicó como un adelanto el capítulo titulado Los Soldados, en la revista Mito, en noviembre de 1958, la obra completa en julio de 1962, por parte de Ediciones Mito. La novela sobre la masacre de las bananeras, estaba dedicada por Cepeda Samudio al pintor Alejandro Obregón. De esta novela se desprendieron varias obras teatrales, como veremos en los estudios del presente capítulo.

¿Cuáles fueron las causas de esta huelga?, ¿qué papel jugaron los trabajadores frente a la compañía americana?, ¿cuál fue el papel del gobierno, y en particular del ejército, para solucionar el problema de orden público generado por la huelga? Cada uno de los sectores o personas participantes da su versión particular del asunto; lo mismo hacen las narrativas que elaboran una ficción a partir de las diferentes miradas sobre los hechos.

Estos son los argumentos del general Cortés Vargas:

Decreto N°1:

El jefe civil y militar de la provincia de Santa Marta, en uso de sus facultades legales, y considerando:

- Que la huelga de trabajadores en esta provincia ha degenerado en asonadas, motines y tumultos que están impidiendo el paso de los trenes y demás elementos de transporte, ejerciendo actos de autoridad, tales como detener, amarrar y llevar a prisión ciudadanos pacíficos por el mero hecho de no considerarlos afectos.
Que han desconocido la autoridad legalmente constituida y apresado a individuos del ejército y que es menester tomar medidas rápidas y enérgicas, como son las que autoriza el imperio de la ley marcial;

DECRETA:

Artículo 1°: De conformidad con el decreto legislativo n° 1 de 5 de diciembre de 1928, ordeno perentoriamente la disolución de toda reunión mayor de tres individuos.
Artículo 2°: Ordénase a la fuerza pública que, con las prevenciones legales, dé estricto cumplimiento de este decreto, disparando sobre la multitud si fuere el caso.
Artículo 3°: Ninguna persona podrá transitar después del toque de retreta.

Publíquese por bando y cúmplase.

Ciénaga, 5 de diciembre de 1928.

Carlos Cortés Vargas. Roberto Gómez H.
Jefe civil y militar de la provincia Secretario ad hoc.
de Santa Marta.

Entre tanto, en espera de los refuerzos de la zona, los amotinados eran arengados en la estación del ferrocarril por los cabecillas del movimiento huelguístico Mahecha, Castrillón y el alcalde Fuentes. Sobre un vagón del ferrocarril, los oradores, en encendidas arengas, alentaban al pueblo a mantenerse firme, con la consigna de que la hora del sacrificio había llegado, con la declaración del estado de sitio.

(…)

El paso que se iba a dar, dando cumplimiento al decreto dictado por la jefatura, era sumamente grave, ya por su hecho en sí, ya por la incertidumbre en que estábamos de si sería o no verdad que dado el caso, los soldados contemporizarían con los amotinados; resolvimos tomar el mando de las tropas para afrontar nosotros toda la responsabilidad, y saber de una vez a qué atenernos respecto de la moral y disciplina de nuestros soldados.

Antes de saber lo que ocurrió en la estación de Ciénaga, es indispensable conocer los antecedentes que generaron la huelga, así como el pliego de peticiones presentado a la compañía por los trabajadores con justas reclamaciones consagradas por los derechos humanos y la misma Constitución Nacional.

El pliego de peticiones presentado por los trabajadores, y que según el general Cortés Vargas contenía 9 puntos, entre los cuales figuraban algunos absolutamente ilegales.[1]

Pliego de peticiones:

1. Cortés Vargas, Carlos. *Los sucesos de las bananeras*. Prólogo y notas de Jorge Herrera Soto. Ediciones Desarrollo. Segunda Edición. Bogotá. 1979. Las notas que siguen en cursiva hacen parte del texto de Roberto Herrera Soto en el mismo volumen. p. 89.

1. Establecimiento del seguro colectivo obligatorio, con base en las leyes 37 de 1921 y 32 de 1922.

2. Reparaciones por accidentes de trabajo, según lo establecía la ley de 1915.

3. Habitaciones higiénicas según la ley 46 de 1918 y descanso dominical remunerado en relación con la ley 76 de 1926.

4. Aumento del 50% de las jornadas.

5. Desaparición de los comisariatos.

6. Cesación de préstamos por medio de vales y libertad del trabajador para adquirir los artículos de consumo.

7. Implantación del pago por semanas vencidas.

8. Abolición de los contratos individuales y creación de los colectivos con derecho a figurar cada obrero en la nómina de cada mes.

9. Erección de hospitales provistos de drogas, instrumental quirúrgico, a razón de un hospital por cada 400 trabajadores y un médico por cada fracción mayor de 22 jornaleros, también la ampliación e higienización de todos los campamentos por carencia absoluta de profilaxis.

El problema más grave, que servía de pretexto a la compañía para negociar las peticiones, lo plantea el propio general Cortés Vargas, sin discutir los argumentos de los trabajadores:

El reclamo principal y único se hacía no contra los trabajadores particulares, sino contra la compañía: esta tiene empleados de varias categorías que podemos llamar de nómina y que son los mayordomos y mandadores, apuntadores de tiempo y los empleados de contabilidad y control; fuera de estos hay un reducidísimo número de asalariados que desempeñan las funciones de cuidadores de bestias, sirvientes de mesa, jardineros, etc. El resto, o sea la gran masa, no puede considerarse como jornaleros desde el momento en que sus labores las hacen a destajo, o sea por contratos.[2]

2. Ibíd. p. 33.

Como el propio general Cortés Vargas lo reconoce, los trabajadores que se hallaban incluidos en nómina eran los capataces, jardineros o criados de la *United Fruit Company*, pero, la gran mayoría de los cultivadores y recolectores de banano eran los que hacían el trabajo "a destajo", sin compromisos contractuales directos con la compañía, ya que eran contratados por funcionarios pagados por la *United* por períodos limitados, sin servicio médico ni seguridad social de ninguna clase; por lo tanto, la compañía afirmaba no tener con ellos ni contrato ni obligación alguna. Aunque, por el tipo de exigencias y condiciones de trabajo impuestas por la *United*, como era el caso de los alojamientos en barracones insalubres, en cada uno de los cuales se hallaban hacinados docenas de trabajadores, así como la exigencia de comprar lo que necesitaran en los propios comisariatos de la comisaría, dejan muy en claro que se trataba de una auténtica "ley del embudo" impuesta para sacar provecho en uno y otro lado, tanto en el trabajo de las plantaciones como en el negocio del comisariato, en que recuperaban gran parte del dinero pagado a los intermediarios. Esta situación está explicada por el general Cortés Vargas sin hacer un juicio crítico sobre ella, sino más bien elogiando la labor de la compañía en su empeño, según él, de favorecer a los campesinos y trabajadores de la región:

> *La United Fruit Company tiene establecidos comisariatos, o sea, almacenes de venta al por mayor y al por menor de artículos alimenticios y mercancías propias para los obreros en la zona bananera. Asimismo beneficia ganado y vende carne a razón de quince centavos la libra. En los comisariatos se venden los víveres a un precio tal, que no haga competencia a los comerciantes al detal que compran al por mayor en los mismos comisariatos el arroz, el azúcar, la papa y demás elementos que la Compañía importa de los Estados Unidos. El interés de la Compañía al organizar estos comisariatos está dividido entre la utilización del tonelaje de su flota de regreso de los Estados Unidos y de Europa, y el de mantener un nivel bajo en la subsistencia de los trabajadores para, consecuencialmente no verse obligada a subir indefinidamente los salarios.*[3]

Desde otro punto de vista, Diego Montaña Cuellar, investigador, sindicalista y militante comunista, plantea los problemas de los trabajadores de la zona bananera y la razón de sus reclamaciones:

3. Ibíd. p. 33.

En 1928 la United Fruit Company obligaba a sus trabajadores a firmar contratos en que declaraban no ser empleados de la compañía sino meros contratistas, para eludir el pago de las prestaciones sociales, accidentes de trabajo, descanso dominical y seguro colectivo, que comenzaban a regir en Colombia. Los obligaban también a recibir como parte del salario mercancías del comisariato, salarios que se les pagaban en vales. El libre comercio estaba prohibido en la zona bananera, y se retenía parte del valor del salario para un fondo de asistencia hospitalaria.

Los trabajadores se habían organizado sindicalmente bajo la organización del socialismo revolucionario en un poderoso sindicato denominado Unión Sindical de Trabajadores del Magdalena y luchaban por el desarrollo de una cooperativa que los librara del "Truck System".

En 1928, la organización sindical presentó un pliego de peticiones que exigía seguro colectivo de trabajo, aumento de jornales y elevación del precio de la fruta que cultivaban peones agrícolas, reconstrucción y mejoramiento de la vivienda de los obreros, supresión de los vales, contrato colectivo de trabajo y asistencia médica y hospitalaria.

El gerente de la compañía se negó a tramitar el pliego de peticiones, alegando que los trabajadores no tenían contrato de trabajo, y rechazó los delegados designados para actuar como negociadores.

La huelga estalló el 12 de noviembre de 1928 y en ella participaron 30.000 trabajadores apoyados por toda la población de la región.[4]

El apoyo a los huelguistas no solo provino de un socialismo que apenas comenzaba a surgir en Colombia. También, la prensa liberal apoyó a los huelguistas, como lo sostiene el propio Montaña Cuellar:

El gobierno, a instancias de la Compañía, dio a la huelga el tratamiento de insurrección comunista, en forma tan contraria a los hechos, que el periódico "El Tiempo", de Bogotá, en editorial del 19 de noviembre, criticó el proceder del jefe militar de las bananeras al

4. Montaña Cuellar, Diego. *País formal y país real*. Editorial Latina. Bogotá. Tercera edición. 1977. p. 115.

apresar a los dirigentes de la huelga, y "El Espectador" se pronunció contra el tratamiento dado por el gobierno, como si se tratara de una revolución agraria y no de un movimiento legal de las bananeras. Observa que interviene el ministro de guerra y no el ministro de industrias.[5]

La noche del 5 al 6 de diciembre de 1928 sobrevino la catástrofe en la estación de Ciénaga.

Cuando estaba reunida una multitud de huelguistas y ciudadanos esperando la llegada del gobernador de Santa Marta —según Montaña Cuellar—, el general Cortés Vergas hizo disparar ráfagas de ametralladora sobre una multitud semi dormida; centenares de cadáveres quedaron sobre el pavimento.

El propio general Cortés Vargas escribió unos meses más tarde su propia versión de los hechos:

Se ordenó alistar todas las tropas, dejando tan sólo las guardias de los cuarteles, no era prudente que un destacamento reducido saliera, pues se corría el peligro de ser copados, y por otra parte, había que jugar el todo por el todo con respecto a la fidelidad de los soldados. Así se hizo: una vez formadas las unidades con sus ametralladoras, nos pusimos al frente de ellas y con el señor coronel Díaz salimos en dirección de la estación del ferrocarril.[6]

La siguiente parte del relato debe presentarse completa, para comprender mejor todas las miradas de quienes participaron, de un lado o del otro, en lo que para unos fue una masacre, y para otros, el riguroso cumplimiento de la ley:

La columna desembocó por la calle más cercana a la estación del ferrocarril; era la una y media de la madrugada del día 6 de diciembre. Los amotinados, al percibir la presencia de las tropas, intensificaron sus gritos; la columna se formó en línea y se ordenó resguardar algunas bocacalles para tener cubierta nuestra espalda; los tambores tocaron bando por más de cinco minutos, luego, el señor capitán don

5. Ídem.
6. Cortés Vargas, Carlos. *Los sucesos de las bananeras*. Op. Cit. p. 89.

Julio Garavito, con vibrante voz, leyó el decreto ejecutivo de declaratoria del estado de sitio, y luego el decreto n°1 de la jefatura civil y militar; a renglón seguido advirtió a los amotinados que debían retirarse a sus hogares, antes de tener que proceder por la fuerza. Estas palabras fueron contestadas con grandes gritos en que llamaban a los soldados a confraternizar con ellos; dimos orden de que se diera un toque de atención con la corneta: el capitán les advirtió en alta voz: "Tienen cinco minutos para retirarse". Nuevos gritos e insultos a los oficiales. Pasados los cinco minutos se dio un toque corto; "un minuto más y se romperá el fuego", gritó el capitán. Nadie se movió de su puesto. Un nuevo toque: hacían mofa de las prevenciones; en el transcurso de ese último minuto gritamos nosotros mismos: "Señores, retírense, se va a hacer fuego". ¡Les regalamos el minuto que falta!", gritó una vez de entre el tumulto. Habíamos cumplido con el código penal. El último toque rasgó los aires, la multitud parecía elevada en el suelo. Era nuestro deber cumplir la ley, y se cumplió. ¡¡Fuego!! Gritamos. Una voz dentro de la multitud gritó al mismo tiempo: "¡Tenderse!".

La masa humana cayó como un solo hombre. El fragor de la descarga ahogó el vocerío.[7]

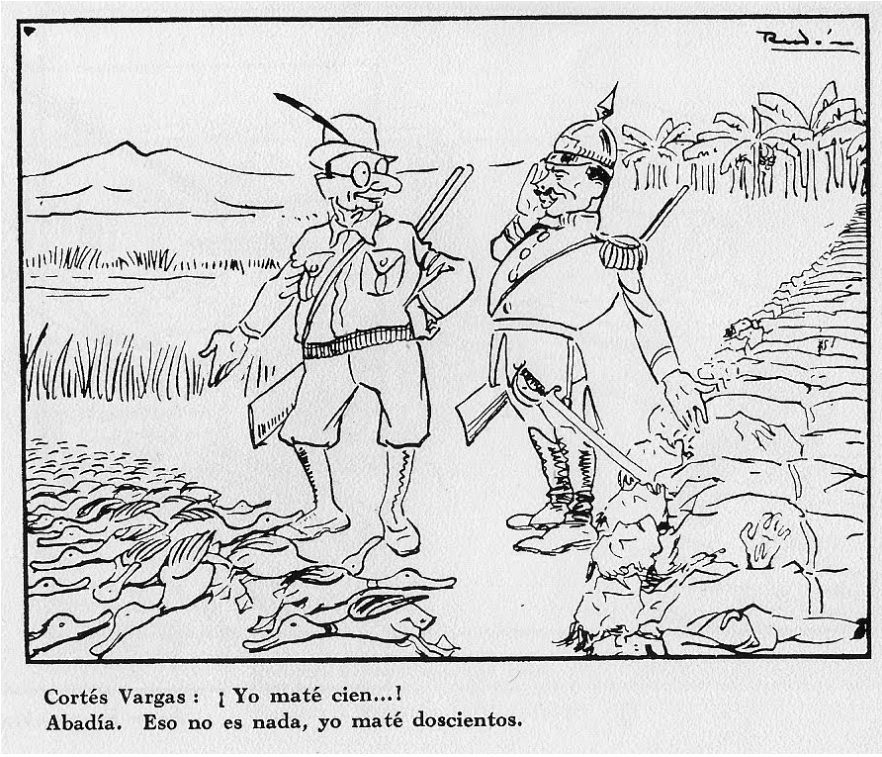
Según testimonio del propio general Cortés Vargas, tan sólo:

Nueve hombres quedaron muertos. De su levantamiento quedó la constancia del caso.[8]

Al final del acta, los muertos que habían sido llevados como heridos a los hospitales, subieron a trece, según el parte oficial, pero, según otras voces de testigos o investigadores de los hechos, fueron decenas, incluso centenares. Había sido una batalla poco decorosa entre gritos y burlas contra balas de ametralladora. Cortés Vargas sostiene que su orden de detener el fuego evitó centenares, quizá miles de muertos. ¿Habrá que felicitarlo por eso?

El general tenía que cumplir las amenazas que había hecho, para defender el honor militar. Pero acaso, ¿se trataba de una operación contra delincuentes que atentaban contra la paz y seguridad ciudadanas, o un movimiento de trabajadores que reclamaban sus derechos? La declaración de

7. Ibíd. p. 89-90.
8. Ibíd. p. 91.



EL REGRESO DE LA CACERÍA / RICARDO RENDÓN
Abadía Méndez y el General Cortés Vargas comparan resultados de cacería, después de la masacre de las bananeras. Album Cromos. 1930.

"cuadrilla de malhechores" a los huelguistas fue el primer paso equivocado de esa historia, luego, el uso arbitrario de la fuerza para imponer el orden fue una de las razones para que cayera la hegemonía conservadora, que llevaba más de cuarenta años en el poder.

La matanza de las bananeras no sólo significó un doloroso capítulo en la lucha de los trabajadores en Colombia, también un referente histórico sobre los excesos del poder y la arrogancia de las autoridades. Un suceso que ha servido como tema de novelas, películas y varias piezas de teatro, que dan cuenta de los hechos desde distintas miradas. El tema de las bananeras representa un giro significativo en la dramaturgia y la narrativa de carácter social, cuyo conocimiento ayuda a profundizar una reflexión sobre el uso de la fuerza para resolver conflictos laborales.

Aparte de las referencias, alusiones en cuentos y novelas, las obras más importantes que recogen los sucesos de la zona bananera, son: *Cien años de soledad*, en uno de cuyos capítulos García Márquez se refiere al tema, y *La casa grande*, de Álvaro Cepeda Samudio, dedicada a los sucesos de la zona bananera, en especial a los segmentos que corresponden al desplazamiento de los soldados a la zona y su presencia en el momento culminante en la estación de Ciénaga. Los diálogos de los dos soldados se convirtieron en el punto de partida de toda una serie de piezas de teatro de las cuales se hablará en este volumen.

En *Cien años de soledad*, el personaje de José Arcadio segundo, aparece como uno de los impulsores de la huelga de los trabajadores de la compañía bananera. El relato de los hechos de la noche fatídica es tomado casi textualmente del testimonio del general Cortés Vargas, con los soldados llegados del interior listos para disparar sus ametralladoras, el capitán anuncia que sólo quedan cinco minutos o se dará orden de disparar. En la novela, en el último plazo de un minuto, es justamente José Arcadio quien lanza el grito anónimo dirigido al jefe civil y militar: "Cabrones –gritó- les regalamos el minuto que falta".[9]

Más tarde, José Arcadio segundo habló de los muertos:

-Debían ser como tres mil-, murmuró.
-¿Qué?
- Los muertos, aclaró él-. Debían ser todos los que estaban en la estación.

9. García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Edición conmemorativa de la Real Academia Española y la Asociación de academias de la lengua española. Alfaguara. 2007. p. 346.

La mujer lo midió con una mirada de lástima. "Aquí no ha habido muertos", dijo. "Desde los tiempos de su tío, el coronel, no ha pasado nada en Macondo.[10]

* * *

10. Ibíd. p. 350.

NESTOR MADRID MALO

≈

El Carmen, Bolívar, 15 de junio de 1918 † Bogotá, 21 de agosto de 1989.

Desde niño se trasladó con su familia a Barranquilla, donde realizó sus estudios escolares. Como tantos escritores, historiadores o políticos colombianos, Madrid Malo realizó estudios de derecho en la Universidad Nacional de Colombia, en Bogotá. Al obtener su título regresó a Barranquilla, donde por varios años fue magistrado del tribunal de trabajo, así como gobernador del Atlántico. En Bogotá trabajó como jefe del Departamento Nacional de Planeación y más tarde, consejero de la embajada de Colombia en Roma.

– NESTOR MADRID MALO –
Biblioteca Piloto del Caribe. 1959.

Como escritor y periodista tuvo a su cargo la columna *Signo de la hora*, en el diario El Tiempo. Es autor de varios libros de poesía, así como de relatos. Como ensayista, escribió, *La política como espectáculo y otros ensayos*. Realizó la antología titulada, *Cincuenta años de poesía colombiana*.

Entre sus obras teatrales se cuentan: *La bandera*; *El fugaz retorno* y *Padres a domicilio*. Su obra más importante, *Los frutos masacrados*, trata sobre el tema de la huelga de la zona bananera en 1928.

* * *

JORNADA DE TRABAJO CON MAQUINARIA EN LAS PLANTACIONES DE BANANO EN MAGDALENA. 1929
Colección Fotográfica de la United Fruit Company.
Baker Library Historical Collections, Harvard Business School.

– NESTOR MADRID MALO –

≈

LOS FRUTOS MASACRADOS

Aunque esta obra[1] apareció publicada en la Colección Popular de Colcultura en 1974, su escritura tuvo que ser muy anterior, ya que en las primeras líneas de su introducción, el autor anota:

> *La acción se sucede en la época actual, en una finca o plantación bananera, explotada por una compañía norteamericana.*[2]

Esto quiere decir que se trató de una obra temprana de su autor, aunque, no se trata de la época en la que acaecieron los hechos, ya que Madrid Malo tendría apenas diez años de edad. Su otra pieza, *El fugaz retorno*, fue estrenada en Barranquilla en 1957, y es probable que *Los frutos masacrados* haya sido escrita alrededor de esa fecha, lo cual la convertiría en la primera pieza dramática sobre la huelga de las bananeras, anterior a la novela de Cepeda Samudio *La casa grande*, cuya primera edición data de 1962, aunque el primer capítulo, titulado Los soldados, fue publicado por la revista *Mito*, dirigida por Jorge Gaitán Durán, en noviembre de 1958, cuando se cumplían 30 años de la masacre de las bananeras. De todos modos, el tratamiento dado al tema es completamente distinto.

En los diálogos de los soldados, se trata de dos personajes anónimos que avanzan hacia la zona bananera, mientras en la obra de Madrid Malo aparece un grupo de personajes bien definido, entre los cuales se destacan algunos miembros de la compañía bananera, sindicalistas, el alcalde (probablemente de Ciénaga, Magdalena), el abogado de la compañía, obreros

1. Madrid Malo Néstor. Teatro. Biblioteca Colombiana de Cultura. Colección popular. Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura. Bogotá. 1974. Incluye las obras: *Los frutos masacrados*, *La bandera* y *El fugaz retorno*.
2. Ibíd. p. 10.

huelguistas, algunas mujeres, así como un capitán del ejército, soldados y policías; es decir, todo un grupo representativo de los distintos sectores y fuerzas que participaron en el conflicto, lo cual marca la principal diferencia con la forma de abordar el tema en la obra de Cepeda Samudio.

El tiempo está señalado con precisión:

> *Los hechos acontecen la víspera y durante los dos primeros días de una huelga de trabajadores bananeros.*[3]

Un grupo de sindicalistas se encuentra reunido en una hacienda de la zona bananera. La situación de los jornaleros ha llegado a un punto crítico. Uno de los jornaleros, Eusebio, hermano de la esposa del administrador de la finca bananera, les dice a los otros sindicalistas que ha llegado el momento de declarar la huelga:

> *La Compañía se opone a nuestras aspiraciones y se niega a concedernos la menor alza de salarios. Por lo tanto, soy partidario de que procedamos enseguida a tomar una decisión. ¿Qué opinan ustedes?*[4]

Las opiniones se encuentran divididas. Carlos, uno de los sindicalistas, piensa que hay que esperar y estudiar más las cosas; quizá exista otro medio, como buscar la ayuda del gobierno.

Eusebio, con una mayor experiencia sindical, es escéptico al respecto. Carlos insiste, planteando otra opción, como la de hablar con míster Arnold, un gringo que trabajó como superintendente del ferrocarril, quien se ha adaptado muy bien a esta tierra; su familia es una fuerte accionista de la compañía, y es muy buena persona. Carlos está seguro de que hará lo posible por ayudarlos.

Roberto, el administrador de la hacienda donde ahora se encuentran reunidos, llega y plantea dos cosas que marcan otro punto en la correlación de fuerzas que hay en la reunión; de una parte, se muestra en desacuerdo con la huelga, porque no sabe cómo van a sostenerla, y le preocupa sobre todo la situación de las familias de los trabajadores, sus mujeres y sus hijos. Sostiene que es un riesgo demasiado grande.

Por otro lado, él mismo se encuentra en una encrucijada, como administrador de esa finca es funcionario de la compañía, por lo tanto, no podría aprobar una declaración de huelga; por otra parte, como miembro del sindicato, siente que no está en capacidad de tomar una decisión al respecto, por

3. Ídem.
4. Ibíd. Acto I. p. 14.

lo cual ha decidido presentar renuncia a su cargo, la dualidad representa para él un cargo de conciencia.

Con estas opiniones encontradas no pueden tomar una decisión sobre la huelga, la cual sólo podrá lograrse con un pleno apoyo de los trabajadores, para esto es necesario convocar a una asamblea general. Así las cosas, la reunión termina por disolverse, sin haber llegado a un acuerdo.

Roberto, con una visión realista, previene lo que podría suceder:

> *¿No han pensado en la sangre que correrá tan pronto sobrevenga la represión que me temo? ¿Ni en el dolor de nuestras mujeres e hijos desamparados?* [5]

Al final, salen los sindicalistas, allí sólo queda Eusebio, junto con Roberto y Paula, su esposa.

Entre Roberto y Eugenio se observan dos posiciones muy diferentes, no sólo frente a la situación del momento, sino en general, ante la vida. Eusebio se ha hecho a sí mismo, piensa que la acción es lo más importante; mientras Roberto, que ha tenido más oportunidades de leer y estudiar, convirtiéndose en un intelectual, está lleno de dudas y no está seguro de nada.

Estas diferencias de los dos personajes frente al conflicto resultan análogas a las de los dos soldados de Cepeda Samudio. En relación con este tipo de problemática es difícil encontrar una unidad de criterio.

También se produce una divergencia entre Roberto y Paula, su mujer. El asunto de la huelga también divide a las familias, deja ver la actitud machista de los hombres, como si fueran los únicos que pudieran pensar y decidir sobre el tema:

> *PAULA:*
> *…No sabía que la completa armonía conyugal exigiera a las mujeres nuestra renuncia a opinar libremente. ¿Es eso democrático?*
>
> *ROBERTO:*
> *(MOLESTO) No se trata de eso. Pero no tiene nombre que hubieras tomado partido contra mí delante de todos. Además, ustedes las mujeres no se deben meter en esto, que es cosa de hombres.*[6]

Esta situación es completamente normal en 1928. En esa época la mujer no tenía siquiera derecho al voto, que sólo se estableció al final del gobierno del general Rojas Pinilla, en 1956.

5. Ibíd. Acto I. p. 20.
6. Ibíd. Acto I. p. 23.

En esta primera mitad del siglo XX en Colombia eran excepcionales los casos de una mujer que pudiera ingresar a la universidad y lograr un título profesional, debido a la creencia impuesta por la tradición que asignaba a la mujer tan sólo el papel de ama de casa, el cuidado del hogar, así como la obligación de parir y encargarse de sus hijos (todo dentro del espacio doméstico), mientras el hombre salía a la calle a trabajar, a hacer política y tener presencia en los espacios públicos.

Desde la visión del mundo clásico de occidente, griego y romano, la mujer estaba destinada al lar familiar, mientras el hombre se movía libremente por los espacios públicos. Esto era lo normal, los casos excepcionales que rompían la regla eran mal vistos y repudiados. Casos como el de Antígona, Medea o Fedra, entraban en choque con las costumbres y con el mundo del hombre, por eso constituyen casos únicos en la tragedia griega.[7]

En el mundo cristiano, y a lo largo de la edad media, la situación de la mujer continúa bajo el dominio masculino. La gran excepción, entre otras muy escasas, es la figura de Juana de Arco, quien entró a un espacio exclusivamente ocupado por los hombres, como era el campo de batalla. Aunque alegó que oía voces con mandatos divinos que le ordenaban combatir a favor de la causa del rey de Francia, fue capturada, acusada de bruja y condenada a la hoguera, por haber cruzado una barrera de género, vestido armaduras de guerra y peleado como un combatiente masculino, en mengua y deshonra de sus obligaciones como mujer, obediente sierva del hombre, en la paz del hogar.[8]

En *Los frutos masacrados*, la discusión de los esposos frente a la huelga en la zona bananera, no puede resolverse en aquel momento, en las circunstancias en que se hallaban los trabajadores. Solo comenzaría a cambiar, aún en casos contados, décadas más adelante, en la medida en que fueron reconocidos los derechos de las mujeres, en participar en la lucha por la vida en condiciones de igualdad con los hombres, asunto que aún resulta problemático en el presente y da lugar a casos frecuentes de violencia de género contra la mujer que intenta pensar y actuar por sí misma.

Aún no se habían calmado los ánimos en la discusión familiar, cuando aparece míster Arnold, el americano en quien Roberto confía como un posible intermediario como apoyo de la causa de los trabajadores en su litigio con la compañía bananera.

7. Pierre Vernant, Jean. *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*. Ed. Ariel. 1993. *Mito y tragedia en la Grecia antigua*. Paidós. 2008.

8. *Juana de Arco, llamada "La doncella de Orleans".* Domremy, 6 de enero de 1412 † Ruan, 30 de mayo de 1431. Quemada en la hoguera a los 19 años de edad, acusada de bruja. Fue santificada el 16 de mayo de 1920 por el Papa Benedicto XV.

Cuando míster Arnold entra, Roberto estaba hablando del poder creador de las palabras. El americano da su opinión al respecto:

MÍSTER ARNOLD:
¿Creador nada más? Destructor también. Las palabras son, en ciertos casos, peor que la dinamita. Pienso que no hay nada que la palabra haya creado, que luego otra palabra no se haya encargado de destrui".[9]

En medio de esta dialéctica de los antagonismos verbales, el tema de la huelga no demora en aparecer. Tanto Roberto como Eusebio están pendientes de la opinión del americano, en especial Roberto, que confía en su ayuda:

ROBERTO:
Bien, míster Arnold: ¿A qué debemos su grata visita? Porque supongo que algún objeto específico tendrá.

MÍSTER ARNOLD:
(ENTRANDO ENSEGUIDA EN MATERIA) ¡Oh! Yo he venido a quitarles a ustedes de la cabeza esa locura de la huelga, y a explicarles la nueva posición de la compañía.

EUSEBIO:
(CON SORPRESA) ¿A explicarle a quiénes, míster Arnold? ¿Se puede saber?

MÍSTER ARNOLD:
Sí, claro… ¿No está reunido aquí esta noche el comité de huelga?

EUSEBIO:
(CON ESTUPOR) ¿Y cómo sabía usted de esa reunión?

MÍSTER ARNOLD:
(CON CIERTO CINISMO) Pero, ¿qué no sabe la compañía, amigos? Ella está enterada de todo.[10]

Tanto Eusebio como Roberto se muestran asombrados, la convocatoria de esa reunión se había mantenido en el más completo secreto. Sólo los

9. Madrid Malo, Néstor. Teatro. *Los frutos masacrados*. Op. Cit. Acto I. p. 25.
10. Ibíd. Acto I. p. 25-26.

cinco miembros del comité estaban enterados, por lo tanto, alguno debe ser traidor.

> *MÍSTER ARNOLD:*
> *Oh, amigo, peores casos se han visto. La historia está llena de traidores. Y, por desgracia, famosos. La traición es el más histórico de los pecados.*
>
> *PAULA:*
> *¿Pero, aprueba usted, míster Arnold, que la compañía tenga espías entre los trabajadores? ¿No se le hace a usted una infamia?*
>
> *MÍSTER ARNOLD:*
> *Yo, señora, ni apruebo ni impruebo eso. No me toca a mí juzgarlo. Pero diré a usted que cada uno se defiende como puede, y el espionaje es un medio de defensa, y tanto, que es una institución de primer orden en los estados modernos. Esto es lamentablemente cierto.*[11]

Un tema de gran actualidad en el presente, cuando se han intervenido tanto los teléfonos como los correos electrónicos y los archivos digitales por parte de los estados más poderosos, entre ellos, en primer lugar, los Estados Unidos, con la protesta, para citar sólo unos casos, de Alemania o Brasil.

El espionaje a los sindicatos era cosa de vieja data en las luchas obrero-patronales, su uso se incrementó en las grandes potencias, en temas tan delicados como la energía atómica, los planes y estrategias político-militares en los tiempos de la guerra fría, época en la que Néstor Madrid Malo escribió su obra. Por otra parte, en su calidad de magistrado del tribunal del trabajo en Barranquilla, conoció, seguramente, diversos casos análogos a los que puso como ejemplo en su pieza teatral.

En el desarrollo de la acción dramática, se agudiza la pelea entre míster Arnold, que representa el punto de vista de la compañía, aunque en su versión más amable y no de manera oficial. Eusebio, que como líder sindical, en su posición combativa, encarna el criterio de gran parte de los jornaleros, que serán quienes decidan afrontar los riesgos y consecuencias de la huelga, como el único medio de presión ante una compañía que ni siquiera los reconoce como sus trabajadores.

Míster Arnold le ha propuesto a la United servir como mediador, ya que ha tenido contactos y buenas relaciones con las gentes de la región. Eusebio lo ataca en una actitud radical que parece negar la posibilidad de diálogo.

11. Ibíd. Acto I. p. 26-27.

Roberto le pide a su cuñado que se retire, éste lo hace, sin convenir nada con el americano, ya que no cree en su imparcialidad ni en su buena voluntad; sólo le interesa, según él, defender los intereses de la compañía.

Míster Arnold insiste ante Roberto en que hay que negociar, para evitar una huelga que no le va a convenir a nadie. Es posible que haya escuchado los planes de la compañía para atacar a los huelguistas, así lo da a entender a Roberto, quien se compromete a reunir esa misma noche al comité de huelga. Roberto sale, y el gringo queda solo en compañía de Paula, a quien galantea, tratando de ponerla de su parte; ella le sigue el juego con personalidad, para ver hasta dónde quiere llegar el míster. Éste desvía la conversación hacia un tema exótico, que en apariencia nada tiene que ver con la situación presente, míster Arnold trae a cuento el asunto de los indios apaches y pieles rojas, que hacen parte del western, uno de los géneros más representativos de Hollywood. Entre los casos que cita está el del indio Gerónimo, que murió prisionero, considerado un peligro para el estado, para convertirlo luego en símbolo de la libertad. ¿Querría comunicarle a la mujer algún mensaje al respecto, en el sentido de dar la vida para convertirse en un héroe admirado?, ¿o una amenaza, frente a una alternativa como la de esa posible huelga?

Míster Arnold trata de intimar con Paula (debe ser hermosa, porque son varios los que la asedian), diciéndole que es el primero de sus admiradores. La amistad y la confianza van entrando a un terreno difícil, el gringo comienza a abusar de las buenas relaciones que ha tenido hasta ese momento con Paula y su marido. Cuando míster Arnold le toma la mano e intenta besársela, entra Carlos, uno de los sindicalistas del comité (también pretendiente de Claudia), y descubre el asedio amoroso del gringo. Éste se defiende, alegando que no había ninguna mala intención, sino apenas una inocente galantería. Paula protesta ante la actitud del sindicalista y revela que también él ha intentado intimar con ella y ahora está celoso.

En medio de un pequeño núcleo de sindicalistas que se hallan al borde de declarar la huelga, el tema de la mujer bonita, que atrae a unos y otros, es otro elemento explosivo en medio del conflicto, que corresponde a una vieja tradición del teatro, en la que no puede desarrollarse un drama de cualquier naturaleza, si no existe un enredo amoroso.

Carlos, como sindicalista, había sido el primero en proponer la ayuda de míster Arnold para interceder ante la compañía en apoyo de los trabajadores, pero, ahora comprende su error; en apariencia se convierte en un enemigo acérrimo del gringo, enredando aún más cualquier posibilidad de mediación, por una causa que nada tiene que ver con la lucha por las reivindicaciones de los jornaleros.

En una actitud defensiva, míster Arnold alude a una relación previa con Carlos, que sólo los dos conocen, lo que parece delatarlo como el traidor en el grupo de sindicalistas. La idea del aspecto destructor de las palabras, como si fueran un explosivo, comienza a tomar forma en el desarrollo de la acción. Cuando regresa Roberto en compañía de Eusebio, advierte un ambiente pesado y percibe que algo ha ocurrido allí. Carlos se adelanta a decirle que cuando él llegó descubrió al gringo besando a su mujer. Rápidamente, el conflicto pasa del tema sindical al erótico y amoroso. Por amplio y progresista que sea Roberto, de ningún modo estaría dispuesto a aceptar la infidelidad de su esposa. Por eso no quiere oír explicación alguna de parte del gringo y lo echa de la casa, anulando de paso cualquier posible mediación con la compañía. Tampoco quiere escuchar la explicación que trata darle su esposa, quien intenta desenmascarar a Carlos, ya que ha comprendido que fue él quien reveló la reunión secreta del comité. Roberto está enceguecido por los celos y hace salir a Paula. Cuando llegan los otros sindicalistas, Roberto es el primero que vota por la huelga, cambiando su anterior posición. Como en el mito de la guerra de Troya, el conflicto se desencadena a causa de la presunta infidelidad de una mujer. El comité vota a favor de la huelga por unanimidad.

En el segundo acto, la huelga se inicia con buenos augurios en un primer momento. Sin embargo, se tiene un gran temor ante el posible envío de trapas desde el interior, al respecto, las opiniones están divididas. Roberto piensa que sus amigos sindicalistas no conocen el poder del imperialismo bananero. En otros países, especialmente en Centroamérica, Nicaragua, El Salvador y Guatemala, la acción de la *United Fruit Company* ha sido catastrófica.

El gobierno declara el estado de sitio porque se ha perturbado el orden público en la zona bananera. Se nombra un jefe civil y militar, el general Carlos Cortés Vargas. La presión de la compañía sobre el gobierno ha dado sus frutos.

Roberto se muestra escéptico, temiendo que algo siniestro esté tomando forma detrás de todo eso. Aparece el alcalde acompañado por unos policías, trae algunas propuestas de la compañía para llegar a un arreglo, así como la noticia de las medidas adoptadas por el jefe civil y militar para salvaguardar el orden.

Eusebio no es partidario de recibir ninguna comisión que venga de parte de la compañía, piensa que la reunión debe hacerse con el sindicato en pleno, y no sólo con el comité de huelga, para lograr el más amplio consenso popular en una decisión tan delicada y comprometedora.

Antes de lograr un apoyo mayoritario, prosiguen las pugnas internas, sobre todo entre Roberto y Eusebio. El alcalde interviene para llamar al orden y calmar los ánimos. Eusebio, el más radical, intenta imponer su punto de vista; Roberto propone hablar por teléfono con los demás miembros de la junta directiva del sindicato, para ver si están de acuerdo en recibir la comisión de la compañía bananera.

Los sindicalistas salen, mientras entra Paula y conversa con el alcalde. Hablan de las fincas y los negocios del alcalde con el apoyo de la compañía; luego tratan sobre la intemperancia de Eusebio, hermano de Paula. El alcalde comenta que en la compañía afirman que se trata de un peligroso comunista, pero paula lo niega. El macartismo es un arma que usa la compañía para estigmatizar a sus opositores.

Carlos entra y le dice al alcalde que el sindicato aprobó la reunión con la comisión de la compañía. El alcalde sale a dar la buena noticia a míster Arnold. Otra vez quedan, frente a frente ,Paula y Carlos, en actitud incómoda, cada uno hace sus reclamos al otro. De algún modo, Paula ha estado incitando, de manera consciente o no, los deseos de varios de los hombres, así como sus celos, en este caso lo reconoce el propio Carlos. ¿Por qué tenía que decirle eso delante del propio míster?

Ella sigue el juego con coquetería; se evidencia su relación con Carlos. Parece haber olvidado la alusión que hizo míster Arnold, dando a entender que Carlos era el traidor. En un momento de debilidad, reconoce que ama a Carlos y no a su esposo, por el que sólo siente lástima. Sin embargo, no es capaz de dejarlo y le dice a Carlos que es mejor no seguir con esa relación imposible entre los dos. Carlos, desengañado, dice que va a hacer algo que le disgusta, pero que le pagan muy bien. Si no puede tener el amor de Paula, no va a dejar pasar esa oportunidad.

Cuando Carlos está a punto de marcharse, entran Roberto y Eusebio. Lo detienen y lo interrogan sobre la forma como míster Arnold se pudo enterar de la reunión del comité de huelga. Carlos se pone muy nervioso, le dicen que lo han visto rondando las oficinas de la gerencia de la compañía, y no es raro que las sospechas apunten hacia él. También se han enterado que hace unos días depositó una buena suma de dinero en el banco, ¿de dónde la sacó? Carlos se niega a responder, pese a que todos los indicios apuntan a señalar su culpabilidad. Paula trata de defenderlo, pero se contiene, quizá porque ya sabe que esas sospechas son verdad y mal puede hacer al hablar en su favor. Carlos finge estar ofendido, dice que en esas condiciones no puede seguir en el comité. Intenta salir, pero en ese momento aparece Guillermo, otro sindicalista, con un papel en la mano, mostrando la prueba de que

Carlos es un traidor. Paula dice que ahora lo comprende todo, y sale acongojada. Roberto y Eusebio enfrentan a Carlos, ya que la prueba es irrefutable. Carlos, con una actitud cínica, termina aceptando su traición, dice que le llegó la oportunidad y no la iba a desperdiciar. Eusebio se arroja sobre él para golpearlo, pero Roberto lo detiene, diciéndole que no vale la pena. Le pide a Carlos que salga de su casa, que no vuelva nunca a poner los pies en ella, que lo mejor sería que se alejara de la región, porque no responde por su vida. Carlos los enfrenta con arrogancia, afirmando que no se irá de allí. Si quieren encontrarlo, ya saben dónde pueden hacerlo. Después de amenazar a Eusebio, sale jurando venganza.

La intriga al interior de la organización de los trabajadores ha llegado a su punto culminante. Ahora, por lo menos, saben quién los ha delatado y tienen que ser más cuidadosos en los pasos siguientes. En el momento en que sale Carlos, llega la comisión compuesta por míster Arnold, como delegado de la compañía, el alcalde y dos policías. Roberto, incómodo por la presencia de míster Arnold, le dice que no esperaba que regresara a su casa. Los enredos de la trama han hecho que lo personal y lo privado se enreden con el conflicto general de los trabajadores, cuya vocería tienen en sus manos. Por eso míster Arnold se limita a contestar que vino en representación de la compañía, y nada más.

Roberto informa que el comité ha quedado desintegrado, porque han tenido que expulsar a un traidor. Míster Arnold aparenta estar sorprendido, como si no supiera de quién se trata. Le muestran el papel con un mensaje dirigido al abogado de la compañía, míster Arnold afirma que lamenta la situación. El gringo maneja la situación con habilidad y el juego sigue, a pesar de todo. Eusebio, desde su posición radical, afirma que se trata de una maniobra del imperialismo bananero; el abogado de la compañía, que había permanecido en silencio, se levanta furioso. Tanto el alcalde como Roberto intentan calmar los ánimos. Se pide a míster Arnold que explique la propuesta de la compañía. Este trae un memorando, pero, advierte que la única exigencia de la compañía es la de que se produzca un inmediato regreso al trabajo. Para ello, deben dar la orden expresa de suspender el paro.

Eusebio niega de manera rotunda esa posibilidad, la huelga es la única arma que tienen para defender sus derechos.

Al comenzar la huelga, el gobierno conservador presidido por Miguel Abadía Méndez, a través del ministro de guerra, Ignacio Rengifo, planteó en el congreso la situación del levantamiento popular como una insurrección de alta gravedad, y logró que la institución parlamentaria aprobara el llamado *Proyecto heroico*, que atentaba contra los intereses de los trabajadores y daba

carta blanca a la fuerza pública para acabar con una huelga que se presentaba como un delito de rebelión y asonada.

En el desarrollo de la trama de la obra teatral, los distintos sindicalistas están de acuerdo en que no se puede levantar el paro hasta no llegar a un acuerdo colectivo. Ellos, por sí mismos, no pueden tomar esa determinación sin contar con una aprobación mayoritaria de los trabajadores. Las fuerzas en conflicto siguen presionando de lado y lado, de acuerdo con sus intereses y posibilidades. Por ello, la compañía se escuda en el gobierno nacional, que debería ser el primero en defender la causa del pueblo trabajador frente a una compañía extranjera. Para calmar la situación, con ánimo conciliador, el alcalde afirma que el gobierno está muy interesado en hallar una solución a ese delicado problema. Roberto le responde que ellos no pueden tomar una decisión al respecto, porque apenas hacen parte de una comisión negociadora. Se requiere consultar a la junta directiva del sindicato.

Míster Arnold pregunta si no pueden hacer la consulta por teléfono, y Roberto queda encargado de hacer las llamadas. Antes de que lo haga, aparece Rafael, otro sindicalista, quien trae la noticia de que esa tarde, un buen número de sus compañeros han sido abaleados en la plaza del pueblo. Una tranquila manifestación fue disuelta a bala. Rafael da cuenta de lo que sucedió en la estación del ferrocarril (¿antes de la masacre del 5 de diciembre?) Por lo visto, el asunto se inició cuando alguien disparó desde la alcaldía, y esto hizo que la tropa disparara sus ametralladoras.

Aquí queda una duda sobre los sucesos que ocurrieron en la realidad. Los disparos de la tropa, como hemos visto en los informes del propio general Cortés Vargas, se sucedieron después de dar varios minutos para abandonar la plaza, la noche entre el 5 y el 6 de diciembre de 1928. Parece una libertad en el desarrollo de la trama que se toma el dramaturgo, en contradicción con los hechos reales. La noticia de que alguien disparó desde la alcaldía, para provocar la reacción de la tropa, parece un subterfugio para sugerir que fue Carlos el autor del disparo, tras haber sido descubierta su traición.

En la obra, con esta noticia queda cortada de golpe la negociación. Poco a poco van saliendo todos los asistentes a la reunión: el alcalde, el abogado, los sindicalistas, etc. Sólo queda míster Arnold en compañía de Roberto:

ROBERTO:
¿Pero, qué opina usted de esa infame matanza?

MÍSTER ARNOLD:
¿Qué quiere usted que diga, don Roberto? Ha sido un tremendo error, una irremediable barbaridad. Con balas no se soluciona nada.

ROBERTO:
Si, aunque es la solución que más se utiliza.

MÍSTER ARNOLD:
Y lo más triste es que todo lo que se ha querido solucionar así, hubiera podido lograrse con medios pacíficos. Pero la humanidad se ha empeñado siempre en usar la fuerza, en acudir a la violencia, en vez de dialogar.

ROBERTO:
En efecto. Y de la violencia se ha dicho que es tan estéril, que no engendra sino violencia. Que se sabe cómo comienza, pero nunca como termina.[12]

Un diálogo, escrito a mediados del siglo pasado, que parece referirse al debate sobre la paz o la guerra en la actual política colombiana.

En ese momento Paula entra corriendo, gritando que mataron a Eusebio a la entrada de la finca. Aterrado, míster Arnold sale, preguntándose cuándo dejarán los hombres de matarse. En el final de este segundo acto, el drama personal, de celos y venganza, se superpone al drama histórico y social.

El acto tercero se desarrolla en la misma sala, la noche siguiente. Un único escenario, que se usa como un crisol, por donde desfilan los personajes que representan el conflicto en sus distintas vertientes. El movimiento de la trama lo dan los personajes que entran y salen, como en el teatro clásico. Las reglas aristotélicas de unidad de acción se desarrollan, en este caso, a la manera del teatro neoclásico de los siglos XVIII y XIX. Los acontecimientos trágicos, como la matanza en la estación de Ciénaga, son narrados por testigos directos o relatores de oídas.

Paula, de luto, le pregunta a Roberto cuáles son las últimas noticias. Por lo visto, todo marcha hacia el desastre:

Masacre de trabajadores, encarcelamiento de líderes obreros, congelación de los fondos bancarios del sindicato… y a esto se agrega ahora el esquirolaje autorizado y apoyado por el gobierno. Con el régimen de terror que las tropas han impuesto, muchos han sido los que se han visto obligados a volver al trabajo.[13]

12. Ibíd. Acto II. p. 67.
13. Ibíd. Acto III. p. 70.

Roberto sospecha de la culpabilidad de Carlos en todo ese asunto, pero Paula intenta defenderlo; Roberto sabe que Carlos ha colaborado con la compañía y con el ejército para delatar a los trabajadores comprometidos con la huelga. Dados los dramáticos antecedentes, no quedan dudas de su traición a la causa de los jornaleros, como también de su directa autoría en el asesinato de Eusebio. De este modo, cumplió la amenaza hecha en el segundo acto.

Ante la muerte de Eusebio, ahora Roberto es el presidente del comité de huelga. Dos mujeres se presentan ante él para pedirle que les ayude a buscar los cadáveres del hijo de una y del esposo de la otra, ellas quieren darles cristiana sepultura. Roberto, convertido por las circunstancias en el líder sindical que enfrenta la tragedia, no puede responder por los muertos causados por las balas del ejército. A él, menos que a nadie, le darían una información tan comprometedora. Según los partes oficiales, ha habido muy pocos muertos. Cada cadáver nuevo que aparezca, compromete la verdad establecida por los informes.

Roberto, en una amarga reflexión, piensa que la sangre de esos muertos ha corrido en vano. Las noticias que llegan son aún más graves, se aproxima un tren militar dejando muchos muertos a su paso. Con el capitán de la tropa, que ha llevado a cabo muchos fusilamientos, viene Carlos con el pretexto de buscar la paz, se está desarrollando una política de terror y de tierra arrasada. Ya cogieron a Guillermo y a Rafael, además, traen la orden de arrestar a Roberto. Éste les dice a los obreros que él no piensa huir ni esconderse, permanecerá allí hasta el final, cumpliendo con su compromiso. En este caso, Néstor Madrid-Malo construye un héroe al estilo tradicional.

Aparece míster Arnold, quien ya está enterado de la orden de arresto contra Roberto, y le ofrece su casa para que se proteja, porque allí no se atreverían a buscarlo. Roberto está decidido a permanecer en su casa, pero sugiere que sea Paula la que vaya, allá estará más segura. Ella, admirada ante la actitud valiente de su esposo, prefiere permanecer con él, pase lo que pase. Paula sirve Whisky para los tres, en medio de la tensión por el inminente peligro. Míster Arnold, por su parte, responde que si ellos no están dispuestos a acompañarlo, él se quedará con ellos, y agrega un apunte gracioso:

> *sobre todo, porque vale la pena seguir tomando este magnífico scotch.*[14]

Un obrero llama a Roberto, quien sale por unos instantes. Míster Arnold y Paula vuelven a quedar solos, ahora el americano intenta aparecer

14. Ibíd. Acto III. p. 79.

como un hombre ecuánime, convencido de que por medio del diálogo se hubiera podido arreglar todo. Luego, se acerca y la besa en la frente, declarándole su amor. Ella lo rechaza, llamándolo al orden. Él le confiesa que esa noche ha ido allí sobre todo por ella. Si sólo estuviera Roberto, no lo habría hecho. Parece que con una mano destruye lo que hizo con la otra. Al final, Paula se pone seria y le dice que no siga, ella pertenece a otro.

En ese momento se escucha el sonido de un tren que se acerca y se va deteniendo. Roberto regresa con un revólver en la mano, les dice que está dispuesto a ofrecer resistencia. Ha hecho repartir armas a todos los hombres. Las mujeres y los niños han sido trasladados a otra parte. Le insiste a ella que se vaya con míster Arnold, pero Paula le responde de nuevo que se queda donde él esté. Míster Arnold insiste ante Roberto que es una locura tratar de ofrecer resistencia ante las tropas, cuando existe tal desigualdad de fuerzas. Intentando presionar otra salida, míster Arnold afirma que se trata, ante todo, de defender la vida, ante la inminente proximidad de la muerte. Al final, por salvar a su mujer, Roberto acepta salir de allí, aunque tenga que renunciar a ser un héroe.

Míster Arnold, pese a todo lo que ha sucedido, defiende a la compañía, según él, no ha sido la *United* la que ha causado las masacres:

> *MÍSTER ARNOLD:*
> *¿También usted cree en semejante leyenda negra? Reconozco que algunos de los procedimientos de la compañía no han sido del todo recomendables. Pero de allí a eso que usted sugiere hay una gran distancia. Ella no tiene nada que ver con estas matanzas. Otra cosa es que el gobierno, o mejor, ciertos agentes suyos, hayan dado rienda suelta a sus más bajos instintos, creyendo que de ese modo se congraciaban con la compañía.*[15]

En los segmentos finales, se precipitan diversos acontecimientos, como si Madrid-Malo quisiera anudar los distintos hilos que ha dejado sueltos en el desarrollo de la trama.

Finalmente, Roberto no alcanza a irse, entra el capitán de la policía con algunos soldados y lo sacan a culatazos. Entra Carlos, confundido, pero la actitud de Paula lo hace salir enseguida. Míster Arnold, como representante de la compañía, logra neutralizar al capitán, le pide un buen trato para Roberto y su mujer.

Aparece el abogado de la compañía, manifestándose extrañado al ver que míster Arnold se encuentra allí. Lo estaba buscando para notificarle que

15. Ibíd. Acto III. p. 87.

ha sido nombrado gerente general de la *United Fruit Company*. Le pide que lo acompañe a una oficina, porque tiene algo muy especial que notificarle. Cuando ellos salen, enseguida entra el alcalde, visiblemente bebido, en compañía del capitán. Sostienen una fuerte discusión, cada uno lanza fuertes críticas al otro; el capitán habla de las ganancias del alcalde en la pesca, anotando que se trata de contribuciones y confiscaciones forzosas. El alcalde le dice que sobre esas cosas se puede responder, pero no sobre la vida que quitan los militares. El uno acusa al otro de ladrón, y este responde acusándolo de asesino. El capitán comienza a enfurecerse, pero, el alcalde atemorizado ante una posible reacción impulsiva del oficial, le ofrece parte de sus ganancias. A través de la corrupción, encuentran un punto de confluencia.

Regresan el abogado y míster Arnold. El alcalde felicita al norteamericano por su nombramiento. Todos salen, menos míster Arnold, que se sirve un nuevo whisky; Paula regresa y le pide al gringo que interceda por su esposo. Este le dice que lo hará por ella y luego sale. Paula queda sola unos instantes y luego entra Carlos. Con evidente cinismo dice que no tuvo nada que ver con la detención de Roberto e intenta revivir su romance con ella. Paula lo rechaza de manera contundente, no quiere saber nada del traidor en el que Carlos se ha convertido. Él aparenta estar sorprendido ante el cambio de actitud que observa en ella. Al ver la firmeza de Paula en su posición, pasa al terreno de las amenazas, afirma que la vida de Roberto está en sus manos. Sólo si ella vuelve a ser lo que era antes, podrá salvarlo. Ante una nueva negativa, se lanza sobre ella e intenta besarla. Como un *Deus ex machina*, en ese momento entra míster Arnold acompañado por el capitán y algunos soldados. Señala a Carlos y le pide al capitán que lo arreste. Carlos protesta, pero el capitán obedece las instrucciones del nuevo gerente de la compañía y los soldados se llevan al traidor. Paula agradece la actitud salvadora de míster Arnold, quien no deja de insistir en su intento de seducción, aprovechando cada oportunidad que se le presenta.

En medio de esa situación comprometedora se escuchan ruidos, voces y un gemido que hace pensar a Paula que se trata de Roberto. Luego se oye una descarga de fusilería y la mujer siente una terrible angustia, ante la sospecha de que pueda ser su marido. En medio de la tensión, en la que ella ha quedado medio paralizada, aparece Roberto y corre hacia ella. Se abrazan ante un gesto complacido de míster Arnold, que sale con una sonrisa en los labios.

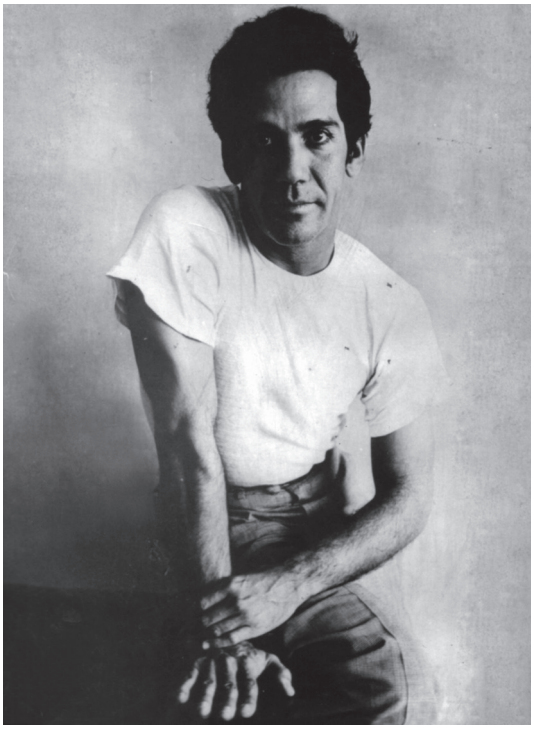
En esta última parte Néstor Madrid Malo le ha dado una vuelta inexplicable a su pieza. El drama sentimental termina con un final feliz, así como se produce un *Happy end* para la *United Fruit Company*, que parecería lim-

piar a la Compañía de toda responsabilidad en la masacre. Las denuncias de los dos primeros actos se desvanecen ante la tergiversación histórica de la última parte, cuyo desarrollo hemos planteado en detalle, con los argumentos de los distintos sectores en el conflicto. Este viraje demuestra la forma como algunos autores cambian a su acomodo los hechos históricos para ajustarlos a sus propias posiciones, ideas o intereses, según el caso. En la historia real no apareció ningún míster Arnold que al final resolviera problemas a favor de alguno de los dirigentes de la huelga. El enigma que aún subsiste es el de la cantidad de muertos que se causaron en el operativo militar en la estación de Ciénaga y en los demás días de la huelga bananera. Los cálculos a respecto varían de manera notable en unas y otras versiones.

* * *

ÁLVARO CEPEDA SAMUDIO

≈



Barranquilla, 30 de marzo de 1926 † Nueva York, 12 de octubre de 1972.

Destacado periodista y escritor colombiano, hizo parte de los contertulios de "la Cueva", de Barranquilla. Aparte de su amplia obra periodística, escribió una novela que marcó una etapa de la narrativa colombiana, *La casa grande*, inspirada en la huelga de los jornaleros de la zona bananera a finales de 1928.

– ÁLVARO CEPEDA SAMUDIO –
Fotografía de Hernán Díaz. Tomada de la portada del libro *Vivir sin fórmulas, la vida intensa de Álvaro Cepeda Samudio*, de Claudine Bancelin. Ed. Grupo Planeta. 2012.

A los 18 años, Cepeda Samudio comenzó a escribir una columna en *El Heraldo* de Barranquilla, en la que trataba temas políticos y sociales. En el año de 1947 entró a escribir en el periódico *El Nacional*. En mayo de 1949 viajó a los Estados Unidos, con el fin de estudiar inglés. Con un grupo de amigos, se dirigieron a la ciudad de Ann Arbor y se matricularon en la Universidad de Michigan.

Durante su estadía en los Estados Unidos conoció la obra de varios autores norteamericanos que influyeron sobre su estilo, tanto periodístico como literario. Se aficionó a la obra de William Saroyan, autor de novelas, cuentos y piezas de teatro; fue un lector cuidadoso de la obra de William Faulkner, John Dos Passos, John Steimbeck y Ernst Hemingway, entre otros. De ellos aprendió el uso de un lenguaje depurado, austero, directo y conciso, sin exceso de adjetivos, como puede apreciarse en la narración y los diálogos de *La casa grande*, una de las novelas que más ha influido en la literatura y el teatro colombiano de la segunda mitad del siglo XX.

Conoció a García Márquez en 1948, en el periódico *El Universal*, y desde entonces entablaron una gran amistad. Juntos pertenecieron al llamado *Grupo de Barranquilla*, e hicieron parte de los contertulios de *La cueva*, desde 1954, formando un círculo memorable de escritores y artistas al cual se sumaron, en forma ocasional o permanente, los pintores Alejandro Obregón y Enrique Grau, el cuentista Alfonso Fuenmayor, la poeta Meira Delmar y los fotógrafos *Figurita* y Nereo López. En sus memorias, García Márquez escribió sobre Cepeda Samudio:

> *Tres del grupo original se distinguían por su independencia y el poder de sus vocaciones: Germán Vargas, Alfonso Fuenmayor y Álvaro Cepeda Samudio. Teníamos tantas cosas en común, que se decía de mala leche que éramos hijos de un mismo padre. (…) Álvaro Cepeda Samudio, en cambio, era antes que nada un chofer alucinado –tanto de automóviles como de las letras-, cuentista de los buenos cuando bien tenía la voluntad de sentarse a escribirlos, crítico magistral de cine, y sin duda el más culto, y promotor de polémicas atrevidas. Parecía un gitano de la Ciénaga Grande, de piel curtida y con una hermosa cabeza de bucles negros y alborotados y unos ojos de loco que no ocultaban su corazón fácil. Su calzado favorito eran unas sandalias de trapo de las más baratas, y llevaba apretado entre los dientes un puro enorme y casi siempre apagado. Había hecho en El Nacional sus primeras letras de periodista y publicado sus primeros cuentos.*[1]

1. García Márquez, Gabriel. *Vivir para contarla*. Grupo Editorial Norma. Bogotá. 2002. p. 128-129.

También, en su relato de *La cándida Eréndira y su abuela desalmada*, convertida más tarde en guión de cine y realizada como película por Ruy Guerra, García Márquez trae a cuento otro recuerdo de Cepeda, ya que en esa historia él mismo se incluye como personaje:

> *Yo andaba vendiendo enciclopedias y libros de medicina por la provincia de Riohacha. Álvaro Cepeda Samudio, que andaba también por esos rumbos vendiendo máquinas de cerveza helada, me llevó en su camioneta por los pueblos del desierto con la intención de hablarme de no sé qué cosa, y hablamos tanto de nada y tomamos tanta cerveza, que sin saber cuándo ni por dónde atravesamos el desierto entero y llegamos hasta la frontera. Allí estaba la carpa del amor errante, bajo los lienzos de letreros colgados:*
> *Eréndira es mejor… Vaya y vuelva. Eréndira le espera… Esto no es vida sin Eréndira.*[2]

Allí no terminó la relación de Cepeda Samudio con García Márquez. Los ligaba el amor por el cine, Cepeda era un gran aficionado al séptimo arte. Aparte de sus críticas y comentarios, fundó primero un cine club en Barranquilla, y más tarde el *Centro Cinematográfico del Caribe*, en 1969, en compañía de Luís Ernesto Arocha, con el cual filmaron algunos documentales.

Con el apoyo de Luís Vicens y García Márquez, emprendió la filmación de un cortometraje titulado *La langosta azul*, en el cual también participó el pintor Enrique Grau. Del curioso reparto de esa película hacían parte la pintora Cecilia Porras, el fotógrafo Nereo López y el mismo Cepeda Samudio. Se trata de un trabajo de ciencia ficción, que muestra el terror de una población del Caribe, cuando llega a sus playas una langosta azul radioactiva.

* * *

2. García Márquez, Gabriel. *La cándida Eréndira y su abuela desalmada*. Incluido en *Todos los cuentos de García Márquez*. Colección La Honda, de Casa de las Américas. La Habana. Cuba. 1977. p. 317. El subrayado es nuestro. En el texto original el texto de los letreros está en bastardillas.

NOTAS SOBRE LA VERSIÓN PARA TEATRO DE ***SOLDADOS***, DE ÁLVARO CEPEDA SAMUDIO ADAPTACIÓN Y DIRECCIÓN DE CARLOS JOSÉ REYES

Desde el año de 1964, cuando leí *La casa grande*, de Álvaro Cepeda Samudio, pensé en realizar un montaje teatral con los diálogos de *Los Soldados* y otros fragmentos sobre la huelga de las bananeras, incluidos en la novela. Santiago García me comentó que sería mejor hablar directamente con el propio Cepeda Samudio para pedirle la autorización; que de no hacerlo podría pasarme algo terrible, ya que Cepeda era un hombre enorme, con músculos y entrenamiento de boxeador; según Santiago, podría mandarme al otro tolde de una trompada, si llegaba a usar sus textos sin su permiso. Para ponerme en comunicación con él, lo mejor era acudir a los buenos oficios de nuestra común amiga, Felisa Bursztyn, que a la vez era una gran amiga de Cepeda, para que nos pusiera en contacto. Precisamente, por aquellos días, a mediados de 1964, yo tenía un viaje para Cartagena a dictar un taller de teatro para maestros y animadores culturales. Después de hablar con Felisa, quien ya había hablado con Cepeda, me dio su número telefónico, aproveché para viajar a Barranquilla a casa de unos parientes, llamé a Álvaro Cepeda apenas dejé mi maleta en la habitación que me asignaron.

Cepeda Samudio me dijo que ya Felisa lo había llamado y podíamos hablar ese mismo día, si quería. Me invitó a cenar en su apartamento, pero antes me citó en una dirección en el centro de la ciudad, que resultó ser una especie de súper mercado popular, allí me pidió que lo ayudara a hacer el mercado para la comida de la noche, así, sin más ni más, incluso antes de conocernos personalmente. Cuando llegué a aquel mercado donde se conseguía de todo, lo vi parado en la puerta y lo reconocí de inmediato, con su cuerpo de boxeador y su vestimenta informal, tal como como aparecía en alguna fotografía suya que había visto.

Estaba vestido con pantalón corto, una guayabera y llevaba los cabellos revueltos como si acabara de salir del baño sin pasarse una peinilla. Cuando me acerqué a saludarlo, me preguntó si yo era el cachaco, y le contesté que sólo a medias, mi padre era barranquillero como él. Eso facilitó la conversación, sin mayores arandelas me dijo que esa noche, durante la cena, quería presentarme a un grupo de intelectuales costeños, amigos suyos. Yo pensé que se trataría de los contertulios de La Cueva y quedé a la expectativa.

Mientras el compraba los ingredientes para preparar hacer un sancocho, le fui explicando el interés que tenía de montar en teatro los diálogos de los soldados de su novela. Le resumí mi experiencia teatral, desde mis inicios y le hablé del Teatro "El Búho", dirigido por Fausto Cabrera, el primer grupo independiente con sala propia en Bogotá, y que estábamos trabajando en la Universidad Nacional. Me escuchó sin hacer ningún comentario sobre lo que yo le estaba comentando.

Cuando ya tenía el canasto lleno con los elementos para la cena, me dio su dirección y me dijo que me esperaba a las ocho. Luego se marchó sin agregar siquiera una palabra de despedida. La primera sensación que me dio fue muy extraña. Se trataba de un hombre un tanto excéntrico, que por un lado asumía una actitud amistosa, casi familiar, y por otro se encerraba en un mutismo difícil de interpretar, era difícil saber si se trataba de timidez o de cierta arrogancia, lo cual le daba una aureola de misterio.

Como me advirtió que se trataba de una reunión con los intelectuales costeños, pensé que tenía que arreglarme un poco, por eso me atavié con un vestido completo, con saco y corbata, a pesar del calor, por si acaso era una cena elegante. Cuando llegué, Álvaro soltó una carcajada al verme con corbata, y me dijo que así eran los cachacos, que eran capaces de ir a la playa a bañarse con pantuflas y corbata, como si estuvieran entrando a un club social. Yo me puse rojo como un tomate, pero mi sorpresa no terminó allí. Cuando me presentó a los supuestos "intelectuales" amigos suyos, resultaron ser entrenadores de boxeo y dos boxeadores, uno de los cuales dejaba ver en su rostro los golpes que le habían dado.

La reunión fue muy animada; Cepeda, cuya actitud me había desconcertado en la mañana, pronto fue dejando conocer su verdadera personalidad, bromista, cordial, entusiasta, con un humor espontáneo y una locuacidad desbordante. Después de darle varias vueltas al asunto, como jugando conmigo al gato y al ratón, me dijo que su única condición para darme la autorización de presentar *Los Soldados* en teatro, era que no cambiara ni una coma de los diálogos que había escrito. Me comprometí a algo que de todos modos había pensado hacer, ya que los diálogos estaban concebidos con frases cortas, precisas, en forma casi minimalista, y se desarrollaban con un notable ritmo y una acción continua, de indudable eficacia escénica. Un par de soldados se desplazan por un río en una canoa y avanzan por algunos pueblos de la costa hasta llegar a Ciénaga, donde el ejército ha montado sus cuarteles en pleno estado de sitio, para reprimir la huelga.

Me dijo: "¡Yo no sé cómo carajo vas a representar ese viaje de los soldados, que para mí es más propio para una película que para un escenario!" En efecto, por aquellos días había iniciado conversaciones con el guionista y

director de cine español Luis Alcoriza, que trabajaba en México y había sido guionista de Luís Buñuel; película que a la larga no se pudo realizar, ya que los productores, entre ellos Julio Mario Santodomingo, amigo y protector de Cepeda, no quiso afrontar los riesgos políticos estando en el poder un gobierno conservador.

Recibí la observación de Cepeda con beneficio de inventario, ya que, en efecto, se trataba de un viaje y no de un diálogo encerrado en un salón, como sucede en las obras de "teatro visita", como las llamaba Santiago García. Yo le dije que apenas tuviera un plan más detallado de cómo iba a hacer el montaje, se lo iría comunicando, pero cuando le dije eso él me cortó en seco con estas palabras: "¡Ah, no, eso sí que no! Tú te vas a embarcar en hacer eso en teatro, esa es tu responsabilidad. Cada uno hace lo que le corresponde!"

La verdad, me encantó su actitud, y en eso quedamos. Luego, Álvaro, a quien sus amigos llamaban *el nene Cepeda*, me mostró un paquete de cuentos que estaba escribiendo. Como era periodista de *El Diario del Caribe*, no escribía en la máquina hoja por hora (aún ni se soñaba la aparición del computador). El colocó en la máquina un rollo de amplia extensión, y calculaba por metros para saber si el cuento estaba listo. Su libro se iba a llamar *Los cuentos de Juana* (en realidad, era, sin saberlo, su último libro de narrativa; fue publicado en forma póstuma por ediciones Aco de Barranquilla, en 1972, con ilustraciones de Alejandro Obregón, poco después de la muerte de Cepeda). Entre aquellos cuentos, me dijo, había uno que en cierta forma tenía que ver con el asunto de las bananeras. El personaje era una vieja rodeada de una jauría de perros que la acompañaban a todas partes. La anciana decía que mientras existiera el tren, no le faltaría la comida ni a ella ni a sus perros. Se refería al tren que transportaba los bananos. Pero, una mañana se levantó y vio que en la noche se habían llevado los rieles del ferrocarril. Entonces se encerró en su rancho, clavando puertas y ventanas, y no se volvió a saber de ella. Seguramente la devoraron los perros. El cuento estaba terminado, pues ya medía alrededor de tres metros.

Cuando salí del apartamento de Cepeda después de la media noche, aún me parecía seguir escuchando su voz, que salía a borbotones, con los mejores ingredientes de la narración oral. Había leído al escritor, pero ahora estaba encantado al conocer al hombre, al conversador, dicharachero y fantasioso, cronista nato, que a todos nos dejó esperando nuevas y maravillosas novelas que nunca llegaron. Como Rulfo, fue autor de una sola novela y de un atado de cuentos, uno de cuyos títulos podría aplicarse a sus lectores, *Todos estábamos a la espera*.

SOLDADOS. EL PADRE

De Carlos José Reyes

Según la novela "La Casa Grande" de Alvaro Cepeda Samudio

Estrenada el 30 de junio de 1966

Narrador **Fernando Corredor.** *Redoble* **Eddy Armando**. *Soldado 1* **Jaime Chaparro.***Soldado 2* **Mauro Echeverry.** *Locutor 1* **Fernando Mendoza**. *Locutor 2* **Fernando Corredor**. *Mujer* **Sadith Restrepo**. *El padre* **Gustavo Angarita**. *La muchacha* **Vicky Hernández**. *Hombres* **Fernando Corredor, Juan Pérez Bouza, Fernando Mendoza, Eddy Armando, Jorge Cano, Eduardo Muñoz Serpa.** *Mujeres* **Celmira Yepes, Patricia Ariza, Sadith Restrepo.**

Director: **Carlos José Reyes**. *Director Asistente:* **Eduardo Muñoz**. *Escenografía*: **Carlos Rojas**. *Fotografías:* **Abdú Eljaiek**.

Foto: ABDU ELJAIEK

Mauro Echeverry

13

EL SOLDADO, de Carlos José Reyes
Según la novela *La Casa Grande*, de Álvaro Cepeda
TPB 25 años: Centro de Artes Dramáticas y Audiovisuales 1968-1993 / Teatro Popular de Bogotá.
Centro de Artes Dramáticas y Audiovisuales Santa Fe de Bogotá: El Teatro, 1993.

– ÁLVARO CEPEDA SAMUDIO –

≈

SOLDADOS

≈

VERSIÓN TEATRAL Y DIRECCIÓN DE
CARLOS JOSÉ REYES

Con la presentación de *Soldados* se inauguró la Casa de la Cultura de Bogotá, en la carrera 13 entre calles 20 y 22, en pleno centro de la ciudad, el 16 de junio de 1966.

El proyecto inicial, con diseño escenográfico del pintor Carlos Rojas, tenía como base unos paneles negros, colocados sobre el escenario en diagonal, como una forma de sugerir el camino emprendido por los soldados. En un comienzo se había pensado en hacer pasar objetos, mediante un sistema combinado de rieles y cables bien tensados, que sugirieran las distintas etapas e imágenes del recorrido, el rio, caminos cerca de la costa, las calles de Ciénaga, etc., finalmente se optó por dejar el escenario vacío, tan sólo con los paneles cruzando la escena, limpio de objetos decorativos innecesarios, porque no iban a ser usados por los actores.

Durante los ensayos se desarrolló un proceso que buscó, más que todo, quitar cosas antes que ponerlas, concentrándonos en lo esencial y construyendo los diversos espacios, tan sólo con una pequeña tarima, que al inicio representaba una canoa, luego, dándole vueltas y modificando su colocación en el escenario, se sugerían los diversos espacios, definiendo las áreas por medio del cambio de luces y un tamborero oculto, que marcaba el ritmo y acompañaba la marcha de la tropa, visible en la escena tan sólo con los dos soldados. A través de ellos se podía concentrar la parte neurálgica del conflicto, sin mostrar a los huelguistas ni a los representantes de la compañía bananera.

En el programa incluí una breve nota, en la cual comparaba el ángulo de visión del autor con la tragedia de Esquilo, *Los Persas*[3]. En aquella tragedia

3. *Los Persas*, de Esquilo, se estrenó en Grecia en el año 472 a.C.

no aparecen, de manera directa, los griegos en escena, aunque tenían una presencia inocultable a causa del triunfo contra los persas en la batalla de Salamina, en la cual participó Esquilo como soldado.[4]

En *Soldados* no aparecen los trabajadores bananeros, pero, su presencia es visible en los diálogos y preocupaciones de los soldados, que son simples instrumentos de una operación represiva, cuyas causas y personajes ellos desconocen por completo.

La obra se inicia con la entrada de un narrador, que comunica el decreto N 4 del 18 de noviembre de 1928:

> *Por el cual se declara cuadrilla de malhechores a los revoltosos de la zona bananera.*
>
> *Considerando:*
>
> *Que se sabe que los huelguistas amotinados están cometiendo toda clase de atropellos; que han incendiado varios edificios de nacionales y extranjeros, que han saqueado, que han cortado las comunicaciones telegráficas y telefónicas; que han destruido líneas férreas, que han atacado a mano armada a ciudadanos pacíficos, que han cometido asesinatos, que por sus características demuestran un pavoroso estado de ánimo, muy conforme con las doctrinas comunistas y anarquistas que tanto de palabra en arengas, conferencias y discursos, como por la prensa en el "Diario de Córdoba" y en hojas volantes, han propalado los dirigentes de este movimiento que en principio fue considerado como huelga de trabajadores pacíficos, que es un deber de la autoridad legítimamente constituida dar garantías a los ciudadanos tanto nacionales como extranjeros y restablecer el impero del orden adoptando todas las medidas que el derecho de gentes y la ley marcial contemplan,*
>
> *DECRETA:*
>
> *Artículo 1°*
> *Declárase cuadrilla de malhechores a los revoltosos, incendiarios y asesinos que pululan en la actualidad en la zona bananera.*
>
> *Artículo 2°*
> *Los dirigentes, azuzadores, cómplices, auxiliadores y encubridores*

4. La batalla de Salamina tuvo lugar en el año 480 a. C., ocho años antes del estreno de la tragedia.

deben ser perseguidos y reducidos a prisión para exigirles la responsabilidad del caso.

Artículo 3°
Los hombres de la fuerza pública quedan facultados para castigar por las armas a aquellos que se sorprendan en in fraganti delito de incendio, saqueo y ataque a mano armada y en una palabra, son los encargados de cumplir este decreto.

El jefe civil y militar de la provincia de Santa Marta,

Carlos Cortés Vargas Mayor Enrique García Isaza
General Secretario

Mientras el narrador va comunicando el decreto, un redoble sostenido va creando el clima de tensión generado por la presencia militar en la zona.

Sale el narrador y se hace un oscuro, mientras se van desvaneciendo los redobles, en la penumbra entran los soldados, que se acomodan en una tarima como si se tratara de una canoa que les llevara por el río a la zona del conflicto. La acción se desarrolla en medio de una pertinaz llovizna, en horas de la noche.

Los diálogos de los dos soldados se plantean como la visión, ideas y sentimientos de los ejecutores de la ley marcial. Desde luego, no son personas de la región, sino soldados llevados desde el interior del país, sin vínculos afectivos ni conocimiento alguno de los huelguistas ni de las gentes de la zona; mal podrían entonces asumir la responsabilidad de "castigar por las armas" a los presuntos culpables de los delitos mencionados, sino, como dice el comunicado oficial, aparecer como dirigentes, azuzadores, cómplices, auxiliadores o encubridores, ya que cualquiera que se hallare en la zona bananera podría ser incluido en alguna de aquellas categorías.

La acusación de comunistas y anarquistas, aplicada en sentido genérico, era otro calificativo que condenaba a los huelguistas como promotores de violencia y agitación social, negando de paso el derecho a la huelga y la legítima lucha por las reivindicaciones de los trabajadores, al considerarlos de un modo genérico como "cuadrilla de malhechores".

El diálogo de estos dos soldados va mostrando la otra cara de la moneda, se trata de dos hombres del pueblo convertidos en soldados armados, en principio para hacer cumplir la ley, pero en realidad, para defender los intereses y salvar la integridad de los funcionarios y ayudantes de la *United Fruit Company*, a cuyo servicio fueron puestas las tropas del ejército colombiano.

Aunque el decreto habla de "asaltos a mano armada" por parte de los huelguistas, en ningún momento se produjo un enfrentamiento directo o una respuesta armada a la acción militar.

Los diálogos de los soldados van dando cuenta de sus temores, dudas y previsiones, pero a la vez, se van mostrando las diferencias que existen entre el uno y el otro, en sus actitudes y modo de ser, fogoso y agresivo el uno, más cauteloso y reflexivo el otro:

SOLDADO 1°:
(LENTO Y MUY MARCADO) He estado pensando.

SOLDADO 2°
¿En qué?

SOLDADO 1°:
En mañana.

SOLDADO 2°
(BURLÓN) ¿Tienes miedo? El teniente dijo que tienen armas, pero yo no creo.

SOLDADO 1°
He estado pensando por qué nos mandaron.

SOLDADO 2°
¿No oíste lo que dijo el teniente? No quieren trabajar, se fueron de las fincas y están saqueando los pueblos.

SOLDADO 1°
Es una huelga.

SOLDADO 2°
Sí, pero no tienen derecho. También quieren que les aumenten los jornales.

SOLDADO 1°
Están en huelga.

SOLDADO 2°
Claro, y por eso nos mandaron: para acabar con la huelga.[5]

5. Reyes, Carlos José. *Soldados*. Ediciones Casa de la Cultura. Bogotá. 1966. p. 12-13.

En este fragmento se observa con claridad la forma como el Soldado 1° reflexiona sobre la situación, con dudas sobre las órdenes que les han dado, mientras el segundo ha tomado de manera literal todo lo que les dijo el teniente y está listo a cumplir las órdenes sin discutirlas.

La marcha sigue; es interesante ver cómo la tropa no funciona como un monolito. Los soldados están divididos, no piensan de manera uniforme, aunque a la postre se vean obligados a cumplir las órdenes, en algunos casos, en oposición a sus propias ideas.

Bajan de la canoa y avanzan, tienen que llegar a la estación donde van a tomar el tren que los va a llevar a la zona. El Soldado 2° se muestra contento de estar en comisión y no en el cuartel. Ahora deben prepararse para ser contados, y así tener la seguridad de que ninguno ha desertado:

SOLDADO 2°
Pero no hay desertor cuando uno está en comisión. Desertor es cuando hay guerra y ahora no estamos en guerra: estamos en comisión.[6]

El Soldado 2° toma la comisión como un paseo. Salir del cuartel le resulta divertido, sin pensar en los motivos ni en las implicaciones que pueda generar su presencia en la zona. Por su parte, al Soldado 1° le vienen a la mente los recuerdos de su pueblo antes de prestar el servicio militar; entre ellos, recuerda que mascaba tabaco para quitar el hambre, pues nunca había suficiente comida. Esto los lleva a reflexionar sobre aspectos de la vida militar con los que no están de acuerdo:

SOLDADO 1°
Aquí no hay suficiente comida porque los sargentos se roban la plata. En mi casa era porque no había plata.

SOLDADO 2°
Se roban la plata y la comida; yo he comprado comida al proveedor y dicen que la mujer del sargento tiene una tienda para vender lo que se saca del almacén.[7]

En esa crítica se muestran de acuerdo, ya que ambos son víctimas de la corrupción de los mandos medios para justificar, en parte, sus bajos salarios. El desprestigio de la autoridad parece afectar incluso a las mismas filas de los reclutas, entrenados para obedecer las órdenes sin discutirlas. Las opiniones

6. Ibíd. p. 21.
7. Ibíd. p. 23.

cambian y vuelven a estar enfrentadas cuando hablan de los huelguistas. El Soldado 2° dice que deben respetarlos, pues ellos son las autoridades.

> *SOLDADO 1°*
> *Nosotros no somos autoridades. Nosotros somos soldados. Autoridades son los policías.*[8]

El Soldado 2° se burla de él, y le dice que tiene miedo.

> *SOLDADO 1°*
> *¡Qué vaina! Que no tengo miedo. Lo que pasa es que no me gusta esto de ir a acabar con una huelga. Quién sabe si los huelguistas son los que tienen razón.*[9]

En este punto se encuentra el núcleo crucial de la divergencia y el aspecto más álgido que plantea la obra. El Soldado 1° está convencido de que no tienen armas, sólo machetes, porque son jornaleros, pese a lo que dijo el sargento para motivarlos y prevenirlos contra ellos. La ignorancia se convierte en un medio para mantener la disciplina y obediencia de la tropa.

Mientras los soldados prosiguen su desplazamiento hacia la zona, el público puede ir fijando su posición frente a los huelguistas, que aparecen como una ausencia significante, y no como una simple carencia. Desde el momento mismo en que se anunció el decreto de ley marcial, calificando a los huelguistas como "cuadrilla de malhechores", el público tuvo que plantearse el dilema de saber si los huelguistas tenían o no razón. Aunque el derecho de huelga fue reconocido en Colombia por primera vez, de acuerdo con la Ley 78 de 1919, en la práctica no se aplicó hasta años más tarde, sobre todo cuando entraba en vigencia el Estado de sitio, que hacía parte de la Constitución de 1886 en tiempos en que se declaraba turbado el orden público, de tal modo que, como medidas preventivas, se coartaban libertades y se suspendía la vigencia de ciertas leyes mientras se mantuviera esta medida cautelar.

La reforma constitucional de 1936, promulgada durante la primera administración del presidente Alfonso López Pumarejo, conocida como la *Revolución en Marcha*, estableció el derecho de huelga, en su artículo 18, salvo en los servicios públicos. En esta época de la llamada República Liberal se corrigieron excesos de autoritarismo y se abrieron nuevos espacios de participación democrática.

8. Ibíd. p. 14.
9. Ídem.

Las distintas huelgas y la dificultad para llegar a rápidos acuerdos, crearon la necesidad de establecer tribunales de arbitramiento, para mediar entre las partes; ninguno de estos casos se dio en el litigio de la zona bananera, en la que ni siquiera se aceptó que los jornaleros fueran trabajadores de la compañía. La *United* había creado todo un imperio en la zona, como anota el historiador Alfredo J. Pérez Caballero, en su estudio sobre la huelga de las bananeras:

> *A Colombia llegó (la United Fruit Company) a inicios del siglo XX, atraída por los bajos salarios que se pagaban a los obreros. Para 1908 la United exportaba, por el puerto de Santa Marta 1.815.844 racimos de banano anual. No obstante, su presencia en la región del Magdalena no se limitó a la explotación del banano, sino también hacia sectores claves de la economía local, incluyendo los muelles, la aduana y el ferrocarril. Dominio que se reflejaba en la negativa de estos a recibir productos que no fueran de la United Fruit Company. Tal era la influencia y poderío económico de la empresa, que cuando cerró sus operaciones en 1960, controlaba en la zona 59.000 hectáreas, 225 kilómetros de vía férrea, 34 estaciones intermedias, 34 canales de río y 9 poblaciones de importancia, entre ellas, el municipio de Ciénaga, donde ocurrió la masacre.*[10]

El conocimiento de los soldados que intervienen en la obra sobre la situación social, los derechos de los trabajadores y demás asuntos relacionados con las medidas de orden público era tan elemental, como el de los niños que acababan de pisar una escuela; demostraban tal ingenuidad que de algún modo deberían eximirlos de toda responsabilidad sobre los hechos acaecidos, y proyectarla sobre sus superiores, que eran quienes daban las órdenes.

Sólo en cuanto les atañía de manera directa, en relación con su alimentación y condiciones de vida, tenían opiniones más claras:

SOLDADO 1°
El comandante también roba.

SOLDADO 2°
No creo.

SOLDADO 1°
Es el que más roba.

10. http//anarquismoencolombia.blogspot.com.es/20123/10/huelga-de-las-bananeras-historia–de-una-html

SOLDADO 2°
Bueno, todos roban. Pero el sargento es el peor de todos, porque nos roba a nosotros; se roba la plata de la comida de nosotros y nos hace pasar hambre. Si el comandante roba, le robará al gobierno, y eso no importa.

SOLDADO 1°
Importa más, porque le roba a la patria.

SOLDADO 2°
La patria no es el gobierno: la patria es la bandera. Robarle al gobierno no es robar, eso lo sabe cualquiera.[11]

Los soldados tienen una percepción más clara cuando algo se refiere de manera directa a sus condiciones de vida, pero ésta se vuelve infantil e inocente cuando se refiere a conceptos como gobierno o patria, que pierden su condición de referentes institucionales para convertirse en sombras de palabras, como si pertenecieran a otro idioma con diferente significado.

Al llegar al pueblo, el Soldado 2° descubre que allí hay mujeres; quiere decir, prostitutas. La conversación sobre este tema adquiere un tono pícaro y atrevido:

SOLDADO 1°
A lo mejor no son.

SOLDADO 2°
Si son: tienen trajes largos y las caras todas pintadas. Además, la sala está adornada con papel crespón, como para un baile. Claro que son. ¿Tú crees que tendremos tiempo de echar una pasada?

SOLDADO 1°
No sé.

SOLDADO 2°
Lo único es que no parecen francesas. Parecen de aquí.

SOLDADO 1°
Entonces no son.[12]

11. Reyes, Carlos José. *Soldados*. Op. Cit. p. 24.
12. Ibíd. p. 25.

En este punto se define por completo el Soldado 2°: su carácter machista y mujeriego, dispuesto a matar, si hace falta, sin dudas morales o de cualquier otra clase. La tentación de irse al prostíbulo entra en contradicción con la operación represiva a la que están abocados. En el momento crucial, cada uno de estos soldados jugará un diverso papel de acuerdo con su naturaleza y personalidad.

Mientras siguen esperando la llegada del tren, se va haciendo de noche. El tren demora, quizá porque los maquinistas se han unido a la huelga. El Soldado 2° afirma que él los hubiera traído a culatazos. El uniforme, el porte de armas y el entrenamiento militar cambian la condición pacífica de un campesino por la actitud beligerante de un guerrero, que en ciertas circunstancias se siente con derecho a la violencia, como en el caso de la ley marcial, que les faculta para castigar por las armas a los presuntos malhechores.

Frente a los pobladores de la zona, la presencia de la tropa se percibe como una amenaza, no como un acto de protección:

SOLDADO 2°
¿Viste que nadie se asomó cuando pasamos? Ni siquiera los pelaos.

SOLDADO 1°
Es que ya saben para qué estamos aquí: ya nos tienen rabia.[13]

Cuando llega la noche y los soldados acampan, el Soldado 2° decide escaparse un rato, para ir a la casa de las mujeres. El Soldado 1° permanece en su puesto, en forma responsable, pero, con muchas dudas sobre la misión a la que los han llevado por órdenes de arriba.

Bajan las luces; dos locutores informan sobre la situación, como si se tratase de un noticiero de radio. Las tropas se hallan acantonadas en el cuartel de Ciénaga, mientras se da la noticia del intento de asalto de un grupo de bandoleros a la estación del ferrocarril. Aquí se observa el sesgo intencionado de los medios de comunicación, al usar ciertos calificativos, que hacen ver a los huelguistas como delincuentes, de acuerdo con el punto de vista de las autoridades. Se habla de la deserción de un soldado, mientras el resto de la tropa se prepara para entrar en acción:

La tropa, al mando de oficiales, se trasladó a la estación para restablecer el orden. Ante la inminencia de un ataque, las fuerzas militares tuvieron que disparar contra los bandoleros.[14]

13. Ibíd. p. 30.
14. Soldados. Pág. 35.

¿Inminencia de un ataque?, ¿guerra preventiva? Suposiciones para justificar una operación criminal contra gente indefensa, como lo planteó Jorge Eliécer Gaitán ante el Congreso de la república. Frente a la orden de disparar, los soldados no tenían otra opción que la de obedecer, y aquí vino la paradoja en la obra de Cepeda Samudio, al invertir el sentido de las posiciones de cada uno de los soldados vistas a lo largo de la obra; el más agresivo y machista no participa en la operación, porque escapó para pasar la noche con una prostituta, mientras el soldado más consciente y responsable, el que pensaba que tal vez los huelguistas tenían razón, es el que dispara y mata, al acatar la orden de fuego.

Después de consumados los hechos, los dos soldados vuelven a encontrarse. El que había hecho mayores alardes de valor y combatividad tuvo que ocultarse, porque tuvo miedo cuando escuchó los disparos. Primero creyó que era un ataque de los malhechores, pero, luego comprobó que en efecto, no tenían armas, como había dicho su compañero y que fueron los soldados los que dispararon contra una multitud indefensa. Su propio compañero lo reconoce con amargura:

> *Con el cañón casi tocándole la barriga disparé. Quedó colgando en el aire, como una cometa. Enganchado en la punta de mi fusil. Se cayó tal pronto oí el disparo. Se desenganchó de la punta de mi fusil y me cayó en la cara, sobre los hombros, sobre mis botas. Y entonces comenzó el olor. Olía a mierda. Y el olor me ha cubierto como una manta gruesa y pegajosa. He olido el cañón de mi fusil, me he olido las manos y el pecho de la camisa, me he olido los pantalones y las botas y no es sangre, no estoy cubierto de sangre sino de mierda.*[15]

Los soldados han quedado medio paralizados, con un profundo desconcierto ante aquellos hechos que pudieron haberse evitado con una negociación y un diálogo más sensato, sobrevienen los sentimientos de culpa. Los parlamentos son precisos y contundentes:

> *SOLDADO 2°*
> *Dieron la orden de disparar y tuviste que hacerlo.*
>
> *SOLDADO 1°*
> *No tenía que hacerlo. No tenía que matar a un hombre que no conocía.*

15. Ibíd. p. 36-37.

(…)

SOLDADO 2°
Es la costumbre: dieron la orden y disparaste. Tú no tienes la culpa.

SOLDADO 1°
¿Y quién tiene la culpa entonces?

SOLDADO 2°
No sé. Es la costumbre de obedecer.

SOLDADO 1°
Alguien tiene que tener la culpa.

SOLDADO 2°
Alguien no, todos, la culpa es de todos.

SOLDADO 1°
Maldita sea, maldita sea.

SOLDADO 2°
No te preocupes tanto. ¿Tú crees que se acuerde de mí?

SOLDADO 1°
En este pueblo se acordarán de nosotros; en este pueblo se acordarán siempre. Somos nosotros los que olvidaremos.

(SE ESCUCHA UN FUERTE REDOBLE. BREVE)

SOLDADO 2°
(CUANDO EL REDOBLE SE DETIENE, CON DOS GOLPES SECOS): Si. Es verdad. Se acordarán.[16]

Diálogos secos y cortantes, que quedan como una constancia de la memoria histórica que trascendió los hechos del momento, borrando las justificaciones oficiales y dejando tan solo el testimonio de las víctimas. ¿Cuántos muertos cayeron en aquella noche?, ¿y cuántos en los días que le antecedieron y le siguieron? La obra de Cepeda Samudio solo habla de un caso, pero, su significación deja abiertos los grandes interrogantes. Fueron muchos más

16. Ibíd. p. 37-38.

los soldados que dispararon, y no hay manera de contar aquellas víctimas. Esa historia se suma a otras muertes acaecidas años más tarde, en los duros tiempos conocidos después del 9 de abril de 1948, y en los años del conflicto armado que ha pasado ya del medio siglo. El teatro también ha sido testigo de esos hechos dolorosos, y deja su peculiar testimonio.

* * *

JAIME BARBINI

≈

Tunja, Boyacá, octubre 25 de 1942.

Jaime Chaparro, conocido como Jaime Barbini en teatro, cine y televisión, es un destacado actor, director, dramaturgo y maestro de las artes escénicas, con una trayectoria de más de medio siglo en el versátil ejercicio del arte dramático. Inició sus actividades en el Teatro de Arte Popular, TAP, en 1964 y posteriormente en la Casa de la Cultura, donde representó al Soldado 1° en *Soldados*, de Cepeda Samudio. Fundó el Teatro Acción de Bogotá, más tarde hizo parte, como actor, del Teatro Popular de Bogotá, TPB, dirigido por Jorge Alí Triana, donde tuvo a su cargo papeles como el *Tartufo*,

– JAIME BARBINI –
Fotografía personal, 2014.

de Moliere, *La posadera*, de Carlo Goldoni, y más adelante, con Mapa Teatro trabajó en el *Ricardo III* de William Shakespeare, dirigido por Heidi Abderhalden, fue actor de *El Contrabajo*, de Patrick Suskind, dirigido por Carlos José Reyes y Santiago García, o encarnando el papel de Juan de Castellanos, autor del poema épico *Elegías de varones ilustres de América de Indias*, en la obra *El Testigo*, del Teatro Itinerante del Sol de Villa de Leiva, bajo la dirección de Beatriz Camargo. Realizó estudios teatrales en Alemania, con un *stage* en el *Berliner Ensemble*. También trabajó como profesor de actuación y dirección en la Escuela de Teatro de Bogotá, Luís Enrique Osorio, en 1975.

Además del teatro, ha sido un destacado actor de cine y televisión, con varios reconocimientos por sus interpretaciones. Ha desarrollado una tarea creativa como dramaturgo, maestro de actuación y de expresión vocal, en la Escuela Itinerante de Teatro de Boyacá, cuyas actividades se desarrollaron en Tunja, Villa de Leiva, Duitama y Sogamoso, en compañía de Santiago García, Beatriz Camargo y Carlos José Reyes.

Como dramaturgo, tuvo a su cargo la redacción final y la dirección de la obra *Bananeras*. Ha escrito las piezas *La Huelga*, *El Velorio*, *La cuarta pared* y *El viaje (Yagé)*.

* * *

BANANERAS

≈

CREACIÓN COLECTIVA CON DIÁLOGOS Y DIRECCIÓN DE JAIME BARBINI

Estrenada en 1971 por el Teatro Acción de Bogotá, creado y dirigido por Jaime Barbini, después de haber representado al Soldado 1° en *Soldados* de Cepeda Samudio bajo la dirección de Carlos José Reyes; en esta pieza se completa la información sobre los sucesos de las bananeras en 1928, sin que aparezcan los soldados. El énfasis está puesto sobre los problemas de los jornaleros que trabajaban en la recolección del banano, y se exponen los motivos que los llevaron a declarar la huelga.

En una ponencia sobre *el teatro no-aristotélico en el Nuevo Teatro colombiano*, presentada por Santiago García en el *III Simposio Internacional d´historia del Teatre: "El teatre no Aristotelic",* en *L'institut del Teatre*, Barcelona, octubre de 1991, García anota sobre esta obra:

> *En Bananeras, los incidentes se desarrollan en cuadros (saltos) con una relativa autonomía uno del otro, con el evidente propósito de romper uno de los elementos señalados como aristotélicos por Bertolt Brecht, que sería la unidad de acción.*
>
> *En este intento de encontrar un nuevo público con una nueva dramaturgia que resultara interesante, veíamos o sentíamos que era necesario elaborar las acciones de tal manera que la "presentación de los hechos fuera sustituida por su historización", es decir, que lo dramático o aristotélico de las acciones fuera reemplazado por una suerte de operación que las transformara en ya acaecidas, con el propósito de elaborar cadenas de estos acontecimientos que permitieran a nuestro público una cierta participación intelectual sobre*

las causas de los hechos y no una participación emotiva, que sería el propósito del teatro dramático.[1]

Bananeras se concentra en la historia colectiva de los jornaleros de la zona bananera, sus mujeres, familias, sus historias y problemas. Jaime Barbini, como actor de *Soldados*, había hecho parte de muchos foros con el público, en ellos los espectadores preguntaban por qué en la obra no aparecían los trabajadores, los huelguistas. Esto ocurría sobre todo en las funciones desarrolladas en barrios populares, sindicatos, universidades o pueblos donde aparecía un nuevo público que, en muchos de los casos, nunca había visto una función teatral. De ahí que al crear su propio grupo, el *Teatro Acción de Bogotá*, Barbini sintiera la necesidad de responder a esta inquietud y emprender la elaboración, por medio del estudio del tema y la realización de improvisaciones con los actores, de una creación colectiva sobre el tema de la huelga bananera de 1928.

El estudio del pliego de peticiones presentado por los trabajadores de la zona fue esencial para construir los conflictos y acciones de cada cuadro, con la presencia no sólo de los huelguistas, también de sus familias, las esposas de los jornaleros, que tenían que lidiar con las exigencias de la vida cotidiana y la alimentación de sus familias. Una investigación que encontró una clara relación con los problemas generales de los trabajadores en el momento de realizarse esta obra, por lo cual, el tema y sus implicaciones, en relación con los derechos sociales, tuvo una plena vigencia y marca un notable avance en el sistema de trabajo de la creación colectiva. Todo esto en la medida en que se desarrolla con un estudio adecuado y una dirección eficaz, que organiza los distintos aportes, selecciona las escenas adecuadas para el tratamiento del tema, y logra darle unidad a las situaciones y personajes, así como un adecuado manejo a los diálogos, como pudo verse en esta obra, la primera dirigida por Jaime Barbini, que mostró sus notables habilidades en este campo de la creación escénica.

* * *

1. García, Santiago. *El teatro no-aristotélico en el Nuevo Teatro colombiano*. Ponencia. p. 28. www.raco.cat./index.php/assaigteatre/article/viewfile/146059/249014.

SOLDADOS

≈

VERSIÓN DE ENRIQUE BUENAVENTURA Y EL TEATRO EXPERIMENTAL DE CALI, TEC.

Enrique Buenaventura se interesó seriamente en el tema de las bananeras, para lo cual decidió realizar su propia versión de *Soldados*, usando los diálogos de Cepeda Samudio, pero a la vez, escribiendo otros de su propia cosecha, en trabajo con su grupo, con el fin de ampliar los personajes y los sectores en conflicto; para lo cual, aparte de los dos soldados de la versión original, agregó un boga y un tamborillero, que tenían a su cargo desarrollar los planteamientos de los trabajadores del banano, como parte esencial de las fuerzas en pugna del drama.

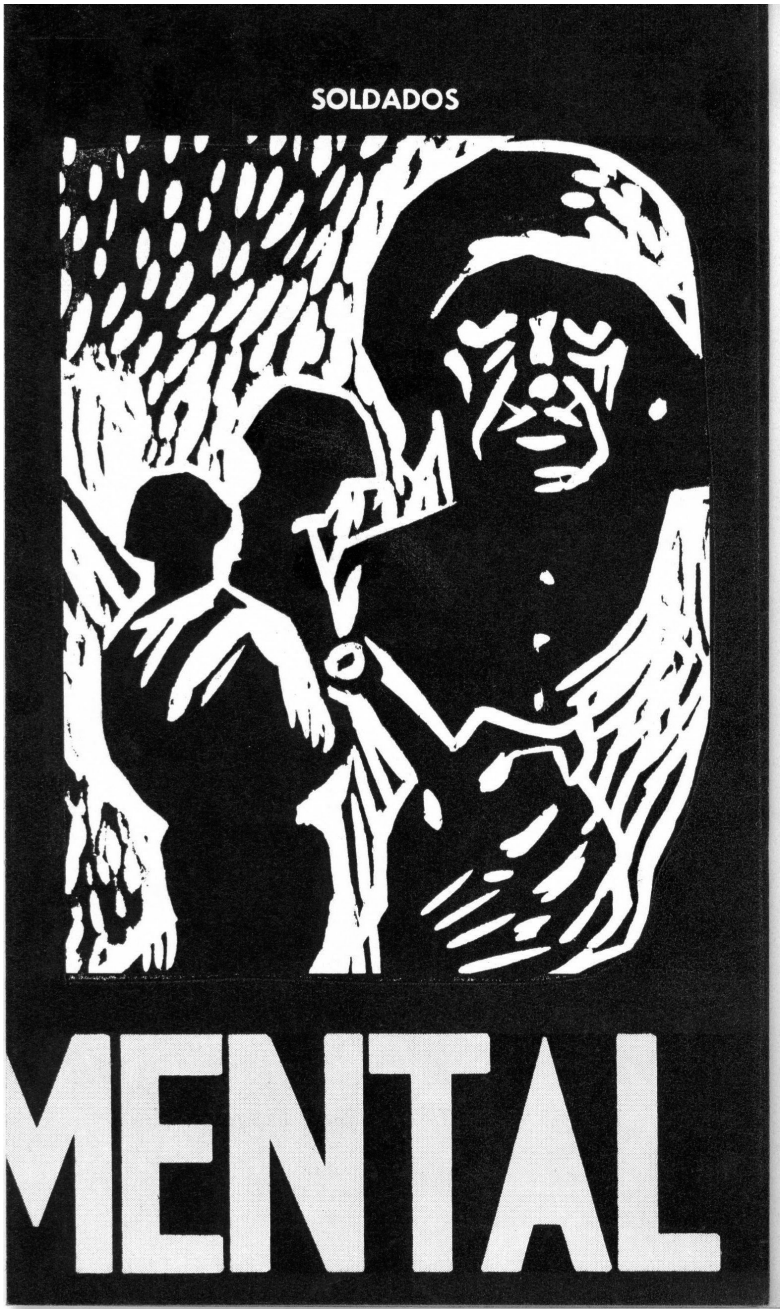
Las variaciones planteadas por Buenaventura atañen a otros problemas de la huelga, presentados de forma narrativa y no dramática, de acuerdo con los postulados brechtianos de los cuales Buenaventura era un fiel seguidor. En este sentido, la pieza se asimila al llamado teatro didáctico del dramaturgo alemán, en obras como *El que dice sí y el que dice no*, o *El acuerdo*, entre otras de ese período.

La obra se presenta con un coro de los soldados:

¡Soldados! Historia de una huelga.[2]

Luego, el diálogo se inicia desde el presente del trabajo del TEC, evocando la historia de la huelga del año 28 como un hecho cumplido, en estilo narrativo y no como una vivencia. El Soldado 2° habla de su origen campesino, que lo equipara al origen y problemática de los jornaleros de la zona bananera:

2. Buenaventura, Enrique. *Soldados*. Seis obras de teatro colombiano. Editorial Arte y Literatura. La Habana. Cuba. 1990. p. 15.



SOLDADOS, de Enrique Buenaventura
Teatro Experimental de Cali, 1977.

SOLDADO 2°
(AL PÚBLICO): Yo nunca había oído hablar de la United Fruit Company ni había salido nunca de la finca de mi padre, pero un día la finca amaneció con dueño: el señor Próspero Terreros mostró un título, y los colonos fuimos desalojados. Mi padre se enterró en otro monte para hacer otra finca. Andaba ilusionado con otra siembra: el café. Pero yo me fui del pueblo. Yo quería andar mundo.[3]

Un guiño autobiográfico del propio Buenaventura, que después de llegar a Bogotá a estudiar derecho, como quería su padre, resolvió cambiar de facultad y durante un tiempo entró a la Escuela de Bellas Artes, que le dio las primeras herramientas como pintor y dibujante, actividades que sostuvo a lo largo de la vida, a la par con su oficio teatral de autor, director y teórico de la escena. Como el soldado, también quiso conocer mundo, se enroló en la compañía de Francisco Petrone, que se disolvió en Caracas, de allí prosiguió su viaje trabajando como cocinero en un barco por el Caribe, viajando más tarde a Brasil, Argentina y Chile, donde se vinculó a sus respectivos medios teatrales. A su regreso a Colombia, ingresó como profesor a la Escuela Departamental de Teatro, creada a finales de los años cincuenta, cuya dirección asumió unos meses más tarde. De allí surgiría el Teatro Experimental de Cali, que adoptó la vida independiente en 1969, abriendo su propia sede y desarrollando en ella su actividad como dramaturgo y director de escena.

Este origen campesino del soldado también recuerda su obra *La Maestra*, que hace parte de *Los papeles del infierno*, grupo de piezas sobre la violencia. En *La Maestra*, los campesinos, fundadores de un pueblo, también son expulsados por terratenientes, interesados en hacer crecer sus latifundios.

La acción escénica de esta pieza prosigue con el relato de cómo aquel campesino se hizo soldado cuando su familia fue despojada de la tierra en la que habían trabajado tantos años. En su viaje hacia la zona bananera, le pregunta al Boga si con la *United* será distinto. Este le habla de su propia experiencia:

BOGA:
Claro. Con la United uno es obrero. Trabaja unas horas medidas y le pagan. Eso es todo. Uno no tiene que pensar si se enfermó la vaca o se pudrió el horcón del rancho o no llovió o llovió hasta que se pudrió todo. Uno no tiene nada que ver. Uno es libre.[4]

3. Ibíd. p. 15.
4. Ibíd. p. 15-16.

Soldados y jornaleros van intercambiando sus experiencias. Es claro que no se trata de identificar al público con los personajes, se subraya el hecho de que son actores que pueden asumir una función u otra y cambiar de personajes de acuerdo con la forma como se desarrolla la acción, a la manera de ejemplos que sustentan el relato. Poco a poco la trama se va dirigiendo a los hechos del pasado, a los sucesos de la huelga de 1928:

> *SOLDADO 2°*
> *No me disgustó nada que me llevaran a la capital y me metieran al cuartel. Al contrario. Fui con mucho gusto. Lo que yo no quería era volverme a enterrar en el monte.*
>
> *TAMBORILLERO:*
> *Un minuto para vestirse.*
>
> *SOLDADO 1°*
> *Nunca llegó ninguna carta. Seguro que no le quedó tiempo para aprender a escribir. Dos años después trajeron un montón de reclutas y… qué me iba yo a imaginar que nos iban a embarcar con esos reclutas nada menos que para acabar con una huelga de los obreros de la United Fruit Company… La que pagaba tan buenos sueldos. La United Fruit…*[5]

Tal como aparecen en esta propuesta, los soldados 1° y 2° pueden intercambiar el relato, anulando las diferencias personales que eran esenciales en la novela y en la versión original. De este modo, se pretende mostrar la forma como la función militar borra las identidades para imponer una manera disciplinada de ver las cosas y cumplir las órdenes. El Tamborillero, por su parte, da las instrucciones, emite las órdenes, a la manera de un sargento o capitán de tropa.

En el relato, se informa al público sobre la fundación de la *United Fruit Company* en el estado de New Jersey, Estados Unidos, el 30 de marzo de 1899; luego, se explica la forma como amplió sus actividades por el Caribe, desarrollando el cultivo y exportación del banano en:

> *Santo Domingo, Honduras, Nicaragua, Guatemala, Costa Rica, Panamá, Cuba, Jamaica, Puerto Rico, Guayana Holandesa, Ecuador y en la zona bananera de la República de Colombia.*[6]

5. Ibíd. p. 17.
6. Ídem.

Después de esta enumeración se explican las fabulosas ganancias de la compañía, que además de los cultivos de banano explota otros productos como:

> *Azúcar, cacao, abacá, hule, quina, caucho, maderas blandas, oleaginosas, algodón, maderas duras y la palma africana, con una utilidad anual de: US 120.000.000,oo al año.*[7]

A estos datos se agrega un fragmento del discurso presidencial del último mandatario de la llamada *Hegemonía Conservadora*, Miguel Abadía Méndez (1926-1930), pronunciado el 5 de octubre de 1929, después de ocurridos los hechos de la zona bananera:

> *TAMBORILLERO:*
> *(HACIENDO DE PRESIDENTE): …Y analizando el programa de mi gobierno, hoy se puede afirmar que el país marcha decididamente por la senda del progreso. Hay oportunidades para todos. La política de incremento a la industria avanza paralela al pleno empleo de los recursos humanos. Por otra parte, es claro que el desarrollo de nuestro país se debe, en gran parte, al plan de inversiones y empréstitos otorgados por los organismos de ayuda del gobierno norteamericano. Este rápido progreso del sector privado de nuestro país, favorece especialmente a la clase obrera. Nunca antes los obreros colombianos habían gozado de salarios tan altos y de un nivel de vida igual al que tienen en la época actual, hasta poder afirmar que la clase obrera es en nuestro país la directa beneficiaria del progreso económico de la nación. Por los resultados de este examen de mi gobierno, es por lo que hoy, reunidos artesanos, campesinos y obreros en esta plaza de Bolívar, y haciendo llegar nuestra voz a todos los rincones de la patria, ofrecemos una vez más nuestro amado país colombiano a la tutela omnipotente del Sagrado Corazón de Jesús.*[8]

Hasta este momento la obra se ha desarrollado como un collage de informaciones, recuerdos, noticias y discursos, en una mezcla de lenguajes de diverso estilo y procedencia, a la manera del Teatro Documento, con una anticipación a las formas del llamado teatro Post-moderno, así como al más actual teatro post-dramático, que incorpora discursos variados y documentos

7. Ibíd. p. 18.
8. Ibíd. p. 18

que no pertenecen al código dramático, ni a la tradición teatral; algo semejante al "Teatro Alquímico", postulado por Gilberto Martínez.

Terminado el discurso del presidente, la obra toma otro cauce y retorna al diálogo de los soldados de Cepeda Samudio, después de haber armado el contexto histórico político y social en el que se desarrolla el operativo militar. Al avanzar por el río, el Boga y el Tamborillero adoptan de nuevo el lenguaje narrativo y documental, el uno como el capitán de la tropa y el otro como gerente de la *United Fruit Company*.

BOGA:
¡A tierra!

TAMBORILLERO:
(HACIENDO DE GERENTE DE LA UNITED): Santa Marta, noviembre 18 de 1928.

Excelentísimo doctor Miguel Abadía Méndez, presidente de la república, Bogotá.

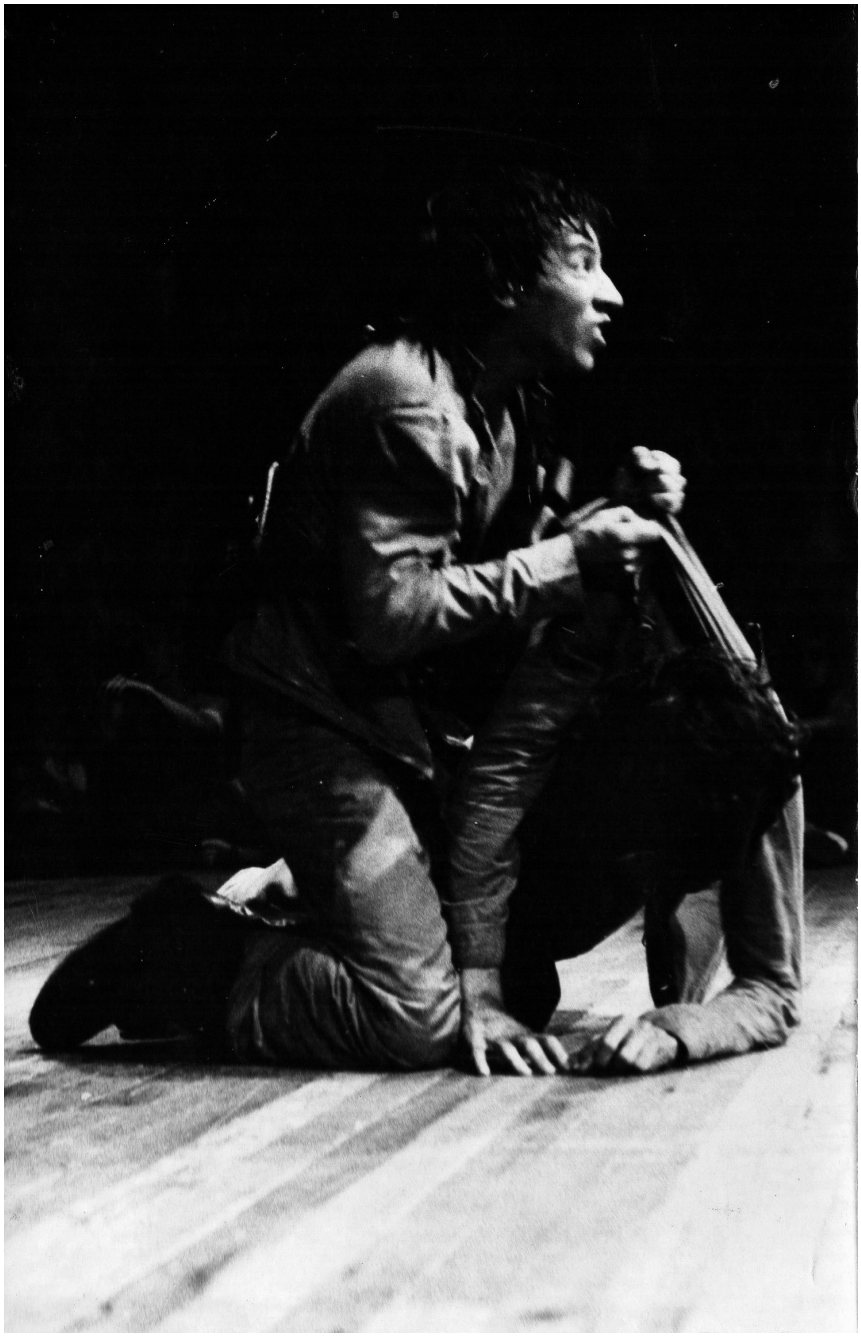
Respetuosamente me apresuro informarle situación está desarrollándose plantaciones zona bananera tiene características graves. Bajo movimiento obrero, exigencias salariales, elementos irresponsables amenazan con asesinato personas quieren trabajar. Gobernador dispuesto ayudar hállase imposibilitado por carecer de suficientes fuerzas policiales. Comandantes regimientos Ciénaga, Cartagena y Santa Marta esperan órdenes suyas e instrucciones Ministerio de Guerra. Esta compañía está dispuesta a cooperar con gobierno fin evitar tomar medidas drásticas por parte nuestra.

Rendido servidor,

Thomas Brandshaw,
Gerente de la United Fruit Company.
Santa Marta, noviembre de 1928.[9]

De inmediato los soldados son trasladados a la zona del conflicto. Buenaventura continua planteando un contrapunto entre los diálogos de los dos soldados, originales de Cepeda Samudio, agregando informaciones relacionadas con la huelga, asumidas por el Boga y el Tamborillero, quienes

9. Ibíd. p. 21-22.



SOLDADOS, de Enrique Buenaventura
Teatro Experimental de Cali, Fotografía de Pedro Nel Rey. 1980.

adoptan diversos papeles de huelguistas o narradores que comunican noticias o explican las exigencias de los huelguistas:

> *TAMBORILLERO:*
> *En lo referente al aumento de salarios que trata el punto cuarto del pliego de peticiones, no pudo ser aceptado por la compañía por no ser un problema de ella sino de los contratistas. Es algo que está sometido a la ley inexorable de la oferta y la demanda y ni la compañía ni el presidente de la república, ni Dios ni el diablo pueden hacer nada contra esa ley.*[10]

El Tamborillero sigue explicando el rechazo a las peticiones de los huelguistas, mientras avanzan los diálogos de los soldados en su viaje a la zona. El propósito general, según explicó el propio Buenaventura por los años setentas en alguno de los foros de la obra, era completar lo que a la obra le hacía falta, para dar un cuadro más completo de la histórica huelga en la zona bananera.

Esa reflexión nos remite a un problema inherente a todo relato u obra teatral, sobre todo si trata de un hecho histórico: ¿Cuándo la obra está terminada?, toda obra, película o narración, siempre resulta parcial e incompleta, si pensamos en la cadena de antecedentes y causas posibles, así como en las fuerzas o personajes que intervienen o podrían intervenir en el desarrollo de los hechos. Siempre existe una selección, una escogencia de elementos significantes, ya que a medida que aumenta la información, se va enredando el desarrollo del conflicto, o se cae en explicaciones y datos que, aunque se relacionen con el tema, los hechos o las circunstancias históricas, rompen el rigor selectivo y distraen la atención de los espectadores sobre los contenidos más sólidos del conflicto. El arte más profundo trasciende esta aglomeración informativa y descubre en el detalle, en un núcleo preciso de la tensión dramática, un espacio novedoso de reflexión sobre el hecho tratado, superando las generalidades y lugares comunes.

Algunas de las interacciones entre los soldados y las voces que explican los motivos o negativas de la compañía en la discusión del pliego de peticiones, consiguen crear un choque, una vibración de fuerzas que deja abiertas las posibles conclusiones en el juicio del espectador:

> *TAMBORILLERO:*
> *En lo referente a los comisariatos de la compañía, cuya suspensión se pide en el punto quinto del pliego de peticiones, fue rechazada*

10. Ibíd. p. 23.

porque atenta contra la misma ley que invocan los peticionarios, o sea, la ley inviolable de la libertad de comercio.

BOGA:
¿Cómo quieren que se desarrolle una región si hay que comprar lo que ellos quieren y donde ellos quieren?[11]

Para cada demanda existe una explicación de su negativa. La discusión política entre el pensamiento oficial, los intereses de la compañía y las exigencias de los trabajadores, están ahora en manos del Boga y el Tamborillero, quienes prosiguen en la rotación de personajes cuyos propósitos y condición se deducen del contexto de sus parlamentos:

TAMBORILLERO:
En la imprenta clandestina de un tal Mahecha, miembro del Partido Socialista Revolucionario, se imprimieron hojas subversivas.

SOLDADO 1°:
(QUITÁNDOLE EL PAPEL Y LEYENDO) "No temáis a las bayonetas, no temáis a los fusiles, pues están en manos de vuestros hermanos de clase y ellos no dispararán sobre vuestros pechos".

TAMBORILLERO:
Los huelguistas, azuzados por agentes de la subversión, pretendían desmoralizar a los soldados.

BOGA:
Soldado colombiano: ya sabes cómo tus jefes y oficiales viven en completo contubernio con los yanquis, en sus mansiones de la zona. Con esos que después de robarse nuestras riquezas se apropian de nuestro suelo. No olvidéis a Panamá, volved las armas contra los piratas y contra aquellos nacionales que, como Judas Iscariote, venden la patria…

TAMBORILLERO:
El propietario de la plantación y socio de la United Fruit Company, Eduardo Noguera, se vio obligado a intervenir.[12]

11. Ibíd. p. 24.
12. Ibíd. p. 24-25.

Siguen informaciones sobre las acciones de uno y otro lado, de los distintos actores de aquel conflicto en el que, además de los huelguistas y la compañía, se sumaban las autoridades locales y nacionales, los propietarios de tierras y los comerciantes, que tenían negocios con la compañía bananera. Cuando la situación se agrava, los oficiales amigos de la compañía piden el apoyo de una fuerza militar capaz de sofocar la rebelión, que ha ido creciendo y puede extenderse a otros municipios, hasta volverse incontrolable:

BOGA:
El coronel Páramo, agente reconocido de la United Fruit, dirige este telegrama el 5 de diciembre de 1828 al general Rengifo, ministro de guerra:

TAMBORILLERO:
"General Carlos Cortés Vargas encuéntrase situación extremadamente delicada. Hay cuatro mil huelguistas armados. Hanse encontrado Ciénaga, trenes, material rodante, autoferro poder ellos. Autoridades comunistas en todos regimientos. Póngome sus órdenes.

BOGA:
El telegrama era falso. Jamás hubo autoridades comunistas en ninguna parte… los intentos de fraternización entre obreros y soldados sembraron el pánico en las altas esferas… Y el pánico les hacía inventar toda clase de historias fantásticas.[13]

Los soldados prosiguen en su avance hacia la zona, con los textos de Cepeda Samudio y algunos agregados de Enrique Buenaventura:

SOLDADO 1°
Ra-ta-plán
Ra-ta-ta-ta-ta-ta
Plan.

SOLDADO 2°
Soldaditos al cuartel.

SOLDADO 1°
¿A quién van a defender? ¿A quién van a castigar?

13. Ibíd. p. 25.

SOLDADOS, de Enrique Buenaventura
Teatro Experimental de Cali, Fotografía de Pedro Nel Rey. 1980.

SOLDADO 2°
No se puede saber. No se puede preguntar.[14]

A estas réplicas escritas por Buenaventura prosigue el diálogo de los soldados de Cepeda Samudio, hasta que llegan a la estación. En este momento hablan sobre si ha habido un desertor. Los últimos parlamentos de este diálogo anuncian los hechos que se aproximan:

SOLDADO 2°
¿Tú crees que tienen armas?

SOLDADO 1°
No. No tienen armas.

SOLDADO 2°
La vaina va a ser fácil.[15]

El Boga da una nueva información sobre las propiedades de la compañía bananera:

BOGA:
Diciembre de 1928: La United Fruit Company es propietaria en esta fecha de las siguientes líneas férreas que utiliza para la movilización de sus productos: la Northern Railway, Trujillo Rail Road Company, Ferrocarril Central de Guatemala, International Trailways of Central América, Guayaquil Railroad Company y Santa Marta Rail Road Company.[16]

En un continuo juego de intercambio de personajes e informaciones, el Boga da un nuevo parte de las negociaciones, haciendo el papel del inspector Martínez, quien informa que los trabajadores han reducido sus exigencias a una razonable elevación de los salarios. Sin embargo, esto tampoco es aceptado por la compañía, como sigue explicando el Boga:

El señor Gobernador se entrevistó como mediador, con el señor gerente de la United, pero el señor gerente alegó que si aumentaba el salario, los obreros seguirían haciendo huelgas, puesto que las huelgas

14. Ibíd. p. 26.
15. Ibíd. p. 27.
16. Ídem.

dan resultado. La United Fruit Company, de acuerdo con el general Cortés Vargas y por medio de agentes pagados por ella, incrustados en el ejército y el gobierno, está haciendo aparecer la huelga como un complot subversivo.[17]

Por órdenes militares, los dos soldados detienen a Martínez, representado por el Boga:

BOGA:
Y el inspector de trabajo de la zona bananera fue destituido, detenido y enjuiciado por orden del superintendente de la United Fruit Company.
(SE LO LLEVAN).[18]

La tropa llega al pueblo. El Soldado 2° descubre que allí hay una casa de mujeres, y aunque no sean francesas, planea escapar esa noche, ya que no hay maquinistas y los trenes no llegan. Finalmente el Soldado 2° se aleja, encuentra a una mujer y desaparece tras la puerta. En este punto, la acción propuesta por Enrique Buenaventura plantea otras alternativas:

LOS DOS SOLDADOS: LA MASACRE.
Los soldados cambian sus uniformes por la ropa de obreros bananeros. (Aquí el hábito hace al fraile). Se oye la canción: Soldaditos al cuartel. La canción se desvanece.[19]

El Tamborillero asume ahora el papel de militar. Habla contra los escritos subversivos que circulan en contra del ejército. La radicalización política se intensifica:

El alcalde de Ciénaga protege a los amotinados, el gobernador vacila. Las turbas se han adueñado de la ciudad y proyectan para mañana una marcha de cinco mil hombres sobre Santa Marta. Si dejamos que el movimiento cobre esas proporciones, nadie lo podrá atajar.[20]

Sin duda los informes oficiales y las noticias alarmistas estaban exagerando el tamaño y las acciones de los huelguistas, pero, la exageración

17. Ibíd. p. 29.
18. Ibíd. p. 30.
19. Ibíd. p. 31.
20. Ibíd. p. 32.

también rendía sus frutos; fue así como circuló el rumor de que navíos de los Estados Unidos se acercaban a la bahía de Santa Marta, en una operación semejante a la que tuvo lugar cuando se produjo la separación de Panamá. Ante esa posibilidad, tampoco podía transigir el temple nacionalista del general Cortés Vargas:

> *Tengo noticias de que barcos de guerra norteamericanos se acercan a Santa Marta. Mi honor de militar me obliga a impedir que tropas extranjeras hollen el suelo patrio.*
>
> *General Carlos Cortés Vargas.*
> *Comandante de la zona.*[21]

Y aquí se produce un *coup du théatre*:

> *Desaparece y vuelve a aparecer como presidente de la república:*
>
> *El Presidente de la República, en uso de sus facultades legales y considerando:*
>
> *Primero: Que la situación de orden público en la zona bananera se ha agravado en los últimos días por el conflicto entre los trabajadores… etc.*
>
> *Decreto que termina con el nombramiento con plenos poderes del general Carlos Cortés Vargas como jefe civil y militar de la zona.*[22]

El Tamborillero, el Boga y los soldados desarrollan un hipotético diálogo entre los huelguistas y la tropa, hecho que nunca ocurrió en la realidad. Los representantes de la compañía plantean que su retiro de la región traería la ruina de la costa atlántica, y utilizan los distintos medios de difusión para defender sus operaciones en Colombia:

> *TAMBORILLERO:*
> *(COMO GERENTE): El mundo es muy grande, señores, y tal como lo hemos explicado en diversos artículos aparecidos en El Tiempo y El Espectador, podemos irnos al África, a la Indochina, a la China o a la Conchinchina… y ustedes se hundirán en la miseria.*[23]

21. Ídem.
22. Ídem.
23. Ibíd. p. 34.

En este punto, se comunica el decreto de Cortés Vargas con el que se inicia la primera versión de *Soldados*. A la versión escueta de los hechos, tal como aparece en *La casa grande*, Buenaventura añade el momento en que se da la orden de disparar, tal como lo expone el general Cortés Vargas en sus memorias, pero, agregándole parlamentos y contenidos de su propia cosecha:

TAMBORILLERO:
¡Alto! Les damos cinco minutos para retirarse.

BOGA:
El gobernador viene a negociar con nosotros.

SOLDADO 2°
Nos están rodeando.

TAMBORILLERO:
Ha pasado un minuto.

SOLDADO 2°
Nos han engañado. (AL BOGA): Compañeros: ordenemos a la gente que se retire.

BOGA:
Somos más de tres mil quinientos, con mujeres y niños. No podemos retirarnos en cinco minutos. Están tratando de asustarnos.

SOLDADO 1°
No podemos retroceder. La lucha apenas empieza, nosotros somos los primeros.

TAMBORILLERO:
Dos minutos.

SOLDADO 2°
No disparen, compañeros. Viva el ejército.

TAMBORILLERO:
Tres minutos, cuatro minutos.

BOGA:
¡Cabrón! Te regalamos el minuto que falta.

Viene el abaleo y luego el encuentro final de los dos soldados, cuyos intérpretes, en las líneas anteriores, habían pasado a representar a los huelguistas. El Soldado 1° comienza con un parlamento de Buenaventura, para luego retornar al texto de Cepeda Samudio. Un collage que tiende a borrar las particularidades de los personajes para intercambiar funciones, que asumen de acuerdo con el cambio de situaciones.

Otro elemento que Enrique Buenaventura añade en la historia del Soldado 1° es la búsqueda de un hermano suyo que se hallaba en la región y podría estar entre los caídos en el abaleo. Una manera de significar que soldados y campesinos son los mismos, gentes del pueblo, obligadas por órdenes superiores a disparar los unos contra los otros.

También se añade el juicio y degradación del Soldado 2° por haber desertado en plena acción de combate. El castigo en eso casos es el fusilamiento. Por su conducta, será sometido a consejo de guerra, mientras el Soldado 1°, quien disparó cumpliendo con la orden de fuego, será ascendido a cabo 1°, y el desertor queda bajo su responsabilidad.

En la secuencia final se agregan otros episodios, incluido el consejo de guerra y diversas informaciones de distintas fuentes, planteadas con la intención de agregar lo que faltaba, lo cual siempre queda incompleto, ya que lo que falta, en el fondo, es la historia completa de la humanidad que confluye en este punto.

Terminado el consejo de guerra, el Soldado 2° resulta absuelto y dado de baja, después de cumplir una leve sanción.

Al final, los sindicalistas y participantes en la huelga son condenados a penas otorgadas a delitos de alta gravedad, hasta con veinticinco años de cárcel. Pero aún faltan otros datos, en la imposible búsqueda de agotar el tema:

Poco tiempo después, la representación liberal del Magdalena en la Cámara de Representantes denunció la masacre y logró que se anularan las sentencias.

SOLDADO 1°
La hegemonía conservadora se tambaleó.

SOLDADO 2°
La United Fruit Company hizo algunas concesiones…

BOGA:
Y en la legislación laboral posterior se reconoció plenamente el derecho de huelga y el derecho a formar sindicatos.

TAMBORILLERO:
El general Cortés Vargas recibió la siguiente felicitación:

"Suscritos, sin distingos colores políticos liberal o conservador, congratulámonos con gobierno nacional por modo enérgico, aunque dolorosamente necesario como disolvió amotinamiento subversivo. El pueblo recogerá enseñanzas útiles de este doloroso capítulo de la historia patria que todos deploramos, aprendiendo a distinguir los beneficios de la paz y el orden, de los insensatos principios que buscan una igualdad imposible, reprobada por las mismas leyes de la naturaleza, que velan por el equilibrio permanente de todas las fuerzas que animan el mundo". Siguen firmas de notables de ambos partidos.

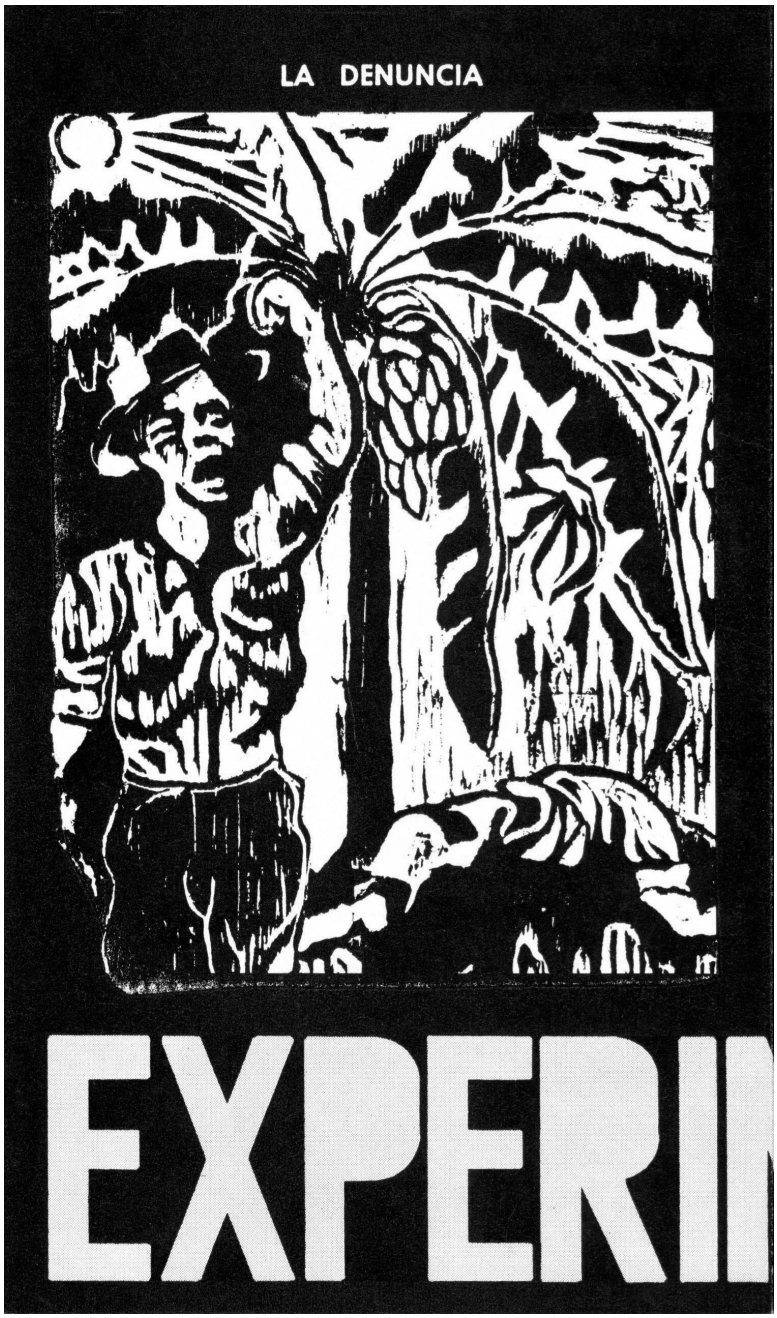
BOGA:
Nosotros también esperamos que el pueblo recoja las enseñanzas útiles que él cree que puede recoger de este episodio.[24]

Con sólo cuatro actores, el escenario desnudo y unos pocos elementos para significar una amplia diversidad de personajes, lugares y situaciones, una gran parte de los cuales se resuelven por medio de un lenguaje narrativo, Enrique Buenaventura utiliza los diálogos de Cepeda Samudio, como un complemento para un collage de teatro documental, con textos y referentes de diversas fuentes. El método de construcción documental fue muy eficaz y recursivo en la puesta en escena, que surgió de una larga experiencia del TEC en su mejor época, con actores bien formados que lograban representar de manera convincente los puntos de giro y los cambios de personaje.

En este caso, el problema principal sigue siendo la aglomeración de datos e información, que pide a los actores un juego de ritmos, actitudes, tonos y expresiones gestuales, un tanto forzado e impuesto por las intenciones ideológicas y didácticas, que transmiten un aire de lección pedagógica, hecho que resulta forzado en la expresión artística, más ambigua y polisémica, dirigiendo la atención del espectador hacia unos derroteros políticos precisos, que le niegan la posibilidad de sacar sus propias conclusiones. A veces, la influencia de Brecht, aplicada como un manual para seguir al pie de la letra, le quita espontaneidad y frescura a un planteamiento escénico como el que tenían los soldados en el texto original de Cepeda Samudio.

* * *

24. Ibíd. p. 39-40.



LA DENUNCIA, de Enrique Buenaventura
Teatro Experimental de Cali. Diseñador: Pedro Alcantara 1971.

LA DENUNCIA

≈

ENRIQUE BUENAVENTURA

Después de llevar a cabo la experiencia de *Soldados*, Enrique Buenaventura, tras avanzar en su investigación sobre la huelga de las bananeras, emprendió la creación en el TEC de una nueva pieza sobre este tema; esta vez, tomando como eje de la narración la denuncia de la masacre y la represión oficial, presentada en el congreso por el senador del partido liberal Jorge Eliécer Gaitán, que constituyó un paso adelante en su combativa carrera política, para convertirse en el caudillo popular de más arraigo en el siglo XX en Colombia.

En este caso, al armar un cuadro completo de los antecedentes y sectores que intervinieron en la huelga bananera, se profundizó el punto de mira para modificar aquellas interpretaciones que mostraban una visión confusa de los hechos, explicaciones justificativas u olvidos por parte de los sectores políticos interesados en borrar de la historia aquellos hechos, minimizarlos o arrojarlos a las sombras del olvido.

En *La denuncia*, Buenaventura logró un resultado más completo y autónomo al armar una rica polifonía de fuerzas y grupos sociales confrontados con intereses locales, nacionales o internacionales; frente a los cuales, el movimiento popular de los jornaleros del banano, había generado la primera gran ruptura entre una empresa norteamericana que se vanagloriaba de fomentar el progreso de una región y las exigencias de los trabajadores, enrolados a destajo por contratistas particulares que prestaban su servicio a la Compañía. La intención de alistar los trabajadores por medio de contratistas tenía por objeto, no adquirir compromisos contractuales con los jornaleros y abolir el pago de cesantías, pensiones y demás obligaciones laborales, en el empeño de obtener las mayores ganancias usando mano de obra barata.

La denuncia fue estrenada en 1972 bajo la dirección de Helios Fernández, fue presentada en una gallera, como teatro arena circular, en el Festival de Manizales el año siguiente, con claras connotaciones de las luchas a muerte dadas por las riñas de gallos.

La obra está dividida en dos partes, la primera se titula *El progreso*. La segunda, *La huelga*. En la primera parte, el escenario muestra una pista central, redonda y vacía, alrededor de la cual están las curules de los representantes. Se trata de uno de los salones del Congreso Nacional, dedicado a las sesiones de la cámara de representantes. Los únicos actores que no tienen sitio fijo son los narradores, quienes, según las circunstancias, pueden estar indistintamente en unos u otros sitios.

Entra el presidente de la cámara, en su curul comienza a remover papeles cubiertos de polvo. Le siguen algunos representantes que ocupan sus escaños, así como el general Carlos Cortés Vargas, acompañado por un ordenanza.

Los narradores anuncian que se va a hablar de hechos históricos. Presentan a los representantes del pueblo, por ahora, y presenta también a los acusados y acusadores, todos serán juzgados en última instancia por el público, que interactúa como parte de las barras que asisten al congreso. Dos representantes confrontan sus puntos de vista sobre el tema que se va a tratar en la sesión del día:

> *REPRESENTANTE 2°*
> *Esta mal llamada denuncia está produciendo un problema de orden público.*
>
> *REPRESENTANTE 4°*
> *Se está tratando de mezclar dos cosas que no sólo son diferentes, sino opuestas: un problema moral y un problema económico.*
>
> *REPRESENTANTE 2°*
> *Ellos (SEÑALA A LOS REPRESENTANTES 1° y 3°) mezclan todo para conseguir ventajas políticas. Usted está haciendo el papel de idiota útil. No es que sea idiota, mi estimado colega. Una cosa es ser y otra hacer el papel. Ellos quieren usarlo. El más aindiado es Gaitán. Es muy hábil. El otro es hijo de un turco que llegó aquí con una mano adelante y otra atrás, vendiendo paños ingleses. ¡Milagros de la democracia!* [25]

25. Buenaventura, Enrique. *La denuncia*. Centro de Investigación Teatral Enrique Buenaventura, CITEB. Fundación Teatro de Cali. Parte I. Escena tercera. p. 21. Artículos complementarios, revista Primer Acto. Madrid. 1974.

La denuncia de la masacre que tuvo lugar en la estación de Ciénaga, Magdalena, el 6 de diciembre de 1928, fue presentada ante el congreso por los representantes del partido liberal Jorge Eliécer Gaitán y Gabriel Turbay, en la sesión del 3 de septiembre de 1929. Estos mismos políticos liberales se enfrentaron en las elecciones presidenciales de 1946, que el partido liberal perdió a causa de su división, permitiendo que el candidato del partido conservador, Mariano Ospina Pérez, alcanzara la primera magistratura.

En la obra *La denuncia*, lo que el Representante 2° llama problema moral y problema económico, hace referencia, de manera directa, a la tesis expuesta por Jorge Eliécer Gaitán, quien argumentó en varias oportunidades sobre "la restauración moral de la república", entendiendo el sentido moral de un modo amplio, en contra de la corrupción, las mentiras y las triquiñuelas de la política. En relación con el problema económico, se refería a las reivindicaciones exigidas por los trabajadores bananeros en su pliego de peticiones, de modo que la crítica del Representante 4° cae en un esquema formalista, motivado por la oposición política contra los denunciantes.

La intervención de Gaitán se inicia con una larga explicación sobre el ejercicio del derecho, para defender su tesis de la restauración moral. Según él, lo que ha sucedido en Ciénaga es un acto inmoral y despiadado, por eso antes de entrar en materia y dar lugar a un debate que podría terminar en un juego de palabras, como había sucedido tantas veces en el congreso, donde senadores y representantes aprovechaban sus intervenciones para lucirse y hacer campaña política, Gaitán decidió comenzar su intervención dando un rodeo, con una cátedra magistral, de alto contenido teórico, que estuviera por encima del nivel medio de la mayoría de los representantes, para de este modo contener sus impulsos oratorios, y luego, dar una estocada final con el plato fuerte de sus graves denuncias.

Así inició Gaitán su discurso, con una estrategia dialéctica que dio la vuelta a las argumentaciones expuestas antes de que se le diera la palabra:

> *Señores:*
> *Decía hace un momento la palabra enjundiosa, castigada y esbelta de José Camacho Carreño que la obra patronímica de los legisladores, si es que de verdad aspiran a salvar los destinos de mi patria, debía residir, antes y por sobre todo, en el saneamiento moral de sus hombres y de sus costumbres. Y a fe cierta que no erraba. Su afirmación ha de servirme para fundamentar, desde un punto de vista científico, la demostración de este postulado incuestionable.*[26]

26. Gaitán, Jorge Eliecer. La masacre de las bananeras. Discurso del representante Gaitán, 1928. Ediciones Los Comuneros. (s. f.) p. 10.

En *La denuncia*, en medio del debate parlamentario, la acción salta a la zona bananera, donde técnicos y peones empiezan a efectuar sus trazos en la línea del ferrocarril. Los narradores entran a escena y van desarrollando una especie de encuesta para explicar a los espectadores la significación de los cambios.

El Narrador 2° le pregunta a un actor a quién representa:

ACTOR 6°
Represento a míster Herbert, uno de los primeros gerentes de la United Fruit Company… observe el bigote… observe el monóculo… era una especie de general… observe la pinta… era una especie de explorador… observe la maleta… era ante todo un vendedor…

NARRADOR 1°
(AL ACTOR 2°) ¿Y usted?

GENERAL REYES (ACTOR 2°):
Mezcla de general y empresario… trataba todo esto… (CON UN GESTO ABARCA TODO EL RECINTO DEL CONGRESO) como una empresa particular…

En la obra se presenta a los personajes siguiendo las recomendaciones de Bertolt Brecht, en el sentido de darle al público una idea clara de que se trata de una representación teatral y no de una *mimesis* aristotélica, una imitación de un fragmento de vida para llevar al espectador a una *Catharsis*. De acuerdo con la técnica brechtiana, por medio del Distanciamiento (*Verfremdum efekt*) el actor puede salir de su personaje y mirarlo críticamente, como si se quitara una máscara y juzgara su comportamiento por sus rasgos. Los actores siguen explicando a quienes representan, mencionan a los siervos de los latifundios, descendientes de los esclavos, a los terrazgueros[27], a los aparceros y colonos. El Actor 4° representa a otro personaje particular:

ACTOR 4°
Represento a César Riascos, propietario de fincas de banano en la zona.

También aparece una actriz y el Narrador 1° le pregunta por su papel:

27. *Terrazguero*: Labrador que tiene arrendadas las tierras de un señor mediante un contrato de aparcería. *Diccionario del español actual*. Tomo II: G-Z. Aguilar. Grupo Santillana. Madrid. 1999. p. 4298

VIUDA DE DÁVILA (ACTRIZ 2ª):
Represento a la viuda de Nicolás Dávila, cultivador de banano. Mi familia exporta banano desde antes de la llegada de los primeros extranjeros, porque estos (SEÑALA A MÍSTER HERBERT Y A LOS TÉCNICOS) no son los primeros; usted sabe, vinieron antes los ingleses, pero estos están sacando a los ingleses de todas partes, tienen más (CUENTA CON LOS DEDOS UN DINERO IMAGINARIO) y más técnica.[28]

Siguen otros actores, que representan a un pequeño propietario y a uno de los comerciantes que llegaron desde las tierras del interior. El último de los actores representa al gobernador del Magdalena, José María Núñez Roca, autoridad civil de la región, con menos poder, en la práctica, que el llamado jefe civil y militar de la zona, general Carlos Cortés Vargas.

El Actor 3°, sin presentar a su personaje, encarna al sindicalista Alberto Castrillón, quien se presenta ante míster Herbert junto con un grupo de peones, ofreciendo sus servicios a la compañía. Cuando el gringo le dice que hable con uno de los contratistas, Castrillón insiste en que quiere trabajar directamente con ellos.

MÍSTER HERBERT:
La compañía propiamente dicha no se entiende directamente con los trabajadores; es un problema técnico. La compañía se entiende con los contratistas y los contratistas con los trabajadores. ¿Usted me entiende? [29]

César Riascos explica que así es más fácil para los trabajadores, porque no hay tanto papeleo. El contratista se entiende directamente con ellos.[30] Castrillón estudia los términos de la contratación, en un papel que se entrega para la firma de los jornaleros, y manifiesta su inconformidad:

ALBERTO CASTRILLÓN:
(SE ACERCA Y ARREBATA EL PAPEL. LEE): Declaro que, durante este período de instalación y organización, no se me debe considerar como un obrero de la United Fruit Company y, por lo tanto, renuncio a las prestaciones exigidas por la ley.[31]

28. Buenaventura, Enrique. *La denuncia*. Op. Cit. Parte I. Escena sexta. p. 25.
29. Ibíd. Parte I. Escena séptima. p. 25-26.
30. Ídem. p. 26.
31. Ibíd. Parte I. Escena séptima. p. 26.

Castrillón se muestra indignado ante un tipo de contrato leonino que vulnera los derechos del trabajador.

El contratista trata de explicar que eso es mientras se organiza la casa. Que después ya se verá. Los aspirantes no han conseguido trabajo en ninguna otra parte y se ven forzados a aceptar ese empleo, sean las que sean las condiciones que se les impongan. Por más que Castrillón intenta disuadirlos, no los logra convencer, uno de los contratistas lo denuncia ante la policía y se lo llevan preso. Al investigar sus prontuarios, descubren que fue detenido en Barranquilla por participar en la huelga de braceros, así como en un congreso obrero, celebrado en Guacamayal. Con esos antecedentes, las autoridades concluyen que se trata de un sujeto peligroso.

El debate se amplía, míster Herbert, el gerente de la compañía, defiende las ejecutorias de la *United* que, según él, contribuyen a la modernización del país y al progreso de la región. Gracias a ellos, han llegado allí el telégrafo y el teléfono. Míster Herbert, engolosinado con el fruto que producen y exportan, toma una banana en sus manos, frente a Cesar Riascos y la viuda de Dávila, y hace su elogio con una inocultable morbidez, que excita sobre todo a la dama:

MÍSTER HERBERT (ACTOR 6°):
Esta banana, sin embargo, es una simple banana criolla, hija natural de la que vino de las remotas selvas del Asia legendaria, hija raquítica, pálida sobreviviente en medio de las enfermedades tropicales (GUARDA EL BANANO QUE ACABA DE ENSEÑAR Y SACA OTRO) ¡Miren ustedes esta maravilla! Su nombre ves: La Grosse Michèle… para producirla se necesita mucho dinero…

VIUDA DE DÁVILA (ACTRIZ 2ª):
(TOMANDO EN SUS MANOS LA GROSSE MICHÈLE): Es una verdadera reina.

CESAR RIASCOS (ACTOR 4°):
Yes, sir.

VIUDA DE DÁVILA (ACTRIZ 2ª):
¡Tiene lindo nombre! (SE LE CAE; TODOS SE PRECIPITAN A RECOGERLA. MÍSTER HERBERT LA RECIBE. LA LIMPIA).

MÍSTER HERBERT (ACTOR 6°):
Delicada como una princesa

Es esta Grosse Michèle
Y caprichosa como ella.
Pronto se madura
Y más pronto se marchita.[32]

La viuda de Dávila manifiesta un gran interés por producirla; la ha tocado y acariciado, como a un fruto prohibido. Míster Hubert le aclara que para hacerlo se requiere de la cooperación internacional, que aportará la técnica y los recursos necesarios, con préstamos favorables.

En esta última década de la llamada hegemonía conservadora (1920-1930), surgieron diversas iniciativas para modernizar el país, en particular durante el mandato de Pedro Nel Ospina (1922-1926), en el cual se produjo un fuerte impulso a la industria y el comercio, se trajo al país la *Misión Kemmerer*, que llegó a Colombia en 1924, compuesta por expertos financieros. Entre las tareas que le fueron encomendadas, fue la de colaborar en la organización del ministerio de hacienda y crédito público, además creó la Contraloría General de la Nación.[33] Durante su mandato, Ospina recibió una indemnización de parte de los Estados Unidos por la pérdida de Panamá, por valor de veinticinco millones de dólares, con los que impulsó la infraestructura nacional.

Míster Herbert se dirige a Bogotá, durante el gobierno del general Rafael Reyes,[34] para legalizar los negocios de la compañía bananera y conseguir la aprobación, y el apoyo oficial a sus iniciativas. El presidente y sus ministros, prueban las delicias de las bananas de primerísima calidad producidas por la compañía.

El diálogo en palacio es cómico e irreverente. El humor corrosivo de Buenaventura desbarata los argumentos de progreso y desarrollo, por medio de un diálogo mordaz; los asistentes a la reunión, donde la nueva banana es presentada en sociedad, manifiestan su complacencia al degustar cada bocado:

GENERAL REYES (ACTOR 2°):
¡Ah! Que pruebe la primera dama.

PRIMERA DAMA (ACTRIZ 2ª):
¡Hum, qué rica! (EL GENERAL REYES PELA UN POCO MÁS Y MUERDE): ¡Ah! ¡Exquisita! (LA PASA A LA SECRETARIA)

32. Ibíd. Parte I. Escena séptima. p. 30.

33. Pedro Nel Ospina (Bogotá, 18 de septiembre de 1858-Medellín, 1° de Julio de 1927. Hijo del presidente Mariano Ospina Rodríguez, nació en el Palacio de San Carlos, cuando su padre era presidente de la Confederación Granadina.

34. El llamado *quinquenio* de reyes (1904-1909).

SECRETARIA (ACTRIZ 1ª):
¡Hum! No sólo el sabor, también cuenta el perfume. (LA PASA AL ARZOBISPO)

MÍSTER HERBERT (ACTOR 6°):
No en vano ha sido llamada la Poma Paradisíaca, la fruta del paraíso.

GENERAL REYES (ACTOR 2°):
Entonces… ¿No fue la manzana?

ARZOBISPO (ACTOR 4°):
No es artículo de fe.

MÍSTER HERBERTO (ACTOR 6°)
Está comprobado que nuestros primeros padres cayeron por una banana.

SECRETARIA (ACTRIZ 1ª):
Pisaron la cáscara… (RISAS DIPLOMÁTICAS).[35]

De los divertimentos verbales se pasa a los asuntos serios. Se firman los empréstitos concedidos por valor de 150 millones, un monto significativo para la época. El gobernador, orgulloso, constata que se trata del empréstito más grande concedido a un país latinoamericano en los últimos veinte años. Sin duda, la deuda externa es una de las cargas más onerosas que lleva el país desde que comenzaron a concederle préstamos para salir adelante.

En retribución al apoyo de la *United Fruit Company* al desarrollo industrial colombiano, el gobierno del general Reyes hace entrega gratuita a la compañía bananera de 10.000 hectáreas de tierras baldías, en los municipios de Ciénaga, Sevilla, Aracataca, Tucurinca, Fundación y Riofrío.[36]

Míster Herbert refiere que, como compensación a los obsequios del gobierno, se hará la construcción del ferrocarril en la zona, que servirá para trasladar las cargas de banano, pero, después quedará como una moderna vía de comunicación para fomentar el progreso regional. El gerente de la *United* termina su intervención advirtiendo sobre el peligro de infiltrados comunistas en las organizaciones obreras, que le corresponde al gobierno vigilar.[37]

35. Buenaventura, Enrique. *La denuncia*. Op. Cit. Parte I. Escena 9. p. 35.
36. Ibíd. Parte I. Escena novena. p. 36.
37. Ibíd. Parte I. Escena novena. p. 36-37.

La versión inglesa del papel jugado por la *United Fruit Company* en América Latina la presenta el investigador y periodista británico Peter Chapman en su obra *Bananas*.[38]

> *En octubre de 1928, treinta y dos mil trabajadores de la United Fruit en Santa Marta, Colombia, resucitaron las exigencias de un horario laboral de 8 horas al día, una semana laboral de 6 días y el cubrimiento gratuito de salud, los cuales habían fracasado diez años antes. También convocaron la huelga porque exigían recibir el salario en efectivo, en lugar de vales que podían cambiar en el comisariato de la compañía, y la instalación de baños como los que tenían las casas de los supervisores de la plantación. Eran épocas de prosperidad para el mercado bananero y las economías en general. Los trabajadores de la United Fruit creían que no estaban recibiendo los beneficios que les correspondían. La compañía desestimó las exigencias y las consideró fruto del trabajo de comunistas y anarquistas, y llamó a las tropas para que ocuparan la zona bananera, con el fin de mantener el orden.*
>
> *En Estados Unidos, el presidente Calvin Coolidge estaba a punto de dejar Washington para regresar a Boston.[39]. Coolidge llegó a la Casa Blanca luego de la muerte del presidente Warren Harding, en 1923, y estaba a punto de completar uno de los períodos más tranquilos en la historia de la Casa Blanca.*
>
> *(…)*
>
> *Estados Unidos estaba gozando una época de tranquilidad y contento. (…) Había atravesado "los felices años veinte" y la "era del jazz", de manera que la "tranquilidad" era excesiva, pero las reflexiones de Coolidge serían recordadas principalmente por no haber visto las señales de la gran crisis de Wall Street, que sacudiría al país diez meses después.*
>
> *Pocos notaron cómo "en el terreno internacional" como lo llamó Coolidge, el presidente se equivocó totalmente. Allí reinaban "la paz y la buena voluntad, que proviene del entendimiento mutuo", al decir de Coolidge.*

38. Chapman, Peter. *Bananas*. El dominio del enclave. Capítulo 6. Ediciones Taurus. Bogotá, 2007.

39. Calvin Coolidge, Vermont, 1872 † 1933. Ejerció la presidencia de los Estados Unidos entre los años de 1925 y 1929.

LA DENUNCIA, de Enrique Buenaventura
Teatro Experimental de Cali, 1971.

(…)

… Todavía resonaban en el ambiente las palabras de Coolidge, cuando los telegramas que se cruzaban entre la Embajada de los Estados Unidos en Bogotá, su consulado en Santa Marta y el Departamento de Estado en Washington comenzaron a informar acerca de los detalles de la profunda crisis de la zona bananera. Dichos comunicados seguían las convenciones diplomáticas: "tenían el honor de informar" esto o aquello, o "sugerían respetuosamente" esto o aquello. Pero detrás de la fachada diplomática, era evidente que no había un gran acuerdo en esta zona del mundo de la United Fruit.

Entretanto, el gobierno colombiano estaba enviando tropas adicionales a la zona bananera de Santa Marta para proteger los intereses de los Estados Unidos. El carácter de la huelga había cambiado y mostraba ahora un matiz subversivo. (…) Los norteamericanos que vivían en el área habían tenido que defenderse durante seis horas antes de escapar de la zona bananera.

El consulado ubicado en Santa Marta pidió que un buque de guerra de Estados Unidos atracara frente a la playa. Fuentes colombianas dicen que el buque efectivamente llegó y algunos dicen que vieron dos buques. Sin embargo Kellogg negó la solicitud e indicó que los buques de guerra eran innecesarios porque los colombianos estaban manejando el asunto suficientemente bien.

En la noche del 6 de diciembre, después de la misa dominical, los huelguistas se reunieron en la pequeña población de Ciénaga, acompañados de miembros de sus familias y otros seguidores, para manifestar en la plaza principal, localizada cerca de la estación del tren. Las tropas instalaron dos ametralladoras en los techos de las construcciones ubicadas en las esquinas de la plaza y, después de que un oficial le advirtiera a la multitud que debía dispersarse y le diera cinco minutos para hacerlo, comenzaron a disparar. Un telegrama enviado a Kellogg por la embajada, decía que los militares tenían órdenes de sus comandantes de no ahorrar municiones y habían matado a cerca de cincuenta huelguistas. Más tarde, ese mes, la embajada corrigió la cifra y habló de quinientos o seiscientos muertos. Sólo un soldado fue asesinado. Un despacho de la embajada dirigido

a Kellogg a mediados de enero de 1929 reportaba que el número de huelguistas asesinados por el ejército colombiano excedía el millar. Este último conteo provenía de la United Fruit Company.

La embajada de los Estados Unidos les recomendó a las autoridades colombianas manejar el asunto con suma discreción. Si bien se había logrado acabar efectivamente con la huelga de Santa Marta –un evento atizado por las actividades comunistas-, lo cual había dado paso a un estado de calma y tranquilidad a lo largo y ancho del país, a la embajada le preocupaba que la prensa colombiana pudiera "tratar de inculcar en la opinión pública" la idea de que el gobierno se había precipitado a defender los intereses de la United Fruit.[40]

Las conclusiones del investigador inglés dan los toques finales a los sucesos de la zona bananera en 1928, desde una posición distante y objetiva, fruto de una investigación sin compromisos con ninguna de las partes:

El buque de guerra norteamericano siguió siendo un enigma. Las autoridades colombianas mantuvieron su versión de que había aparecido un barco frente a la playa. En consecuencia, el ejército había tenido que actuar en contra de los huelguistas para evitarse la humillación de que los infantes de marina de Estados Unidos violasen la soberanía de la nación. Los críticos señalaron que, aun suponiendo que fuera cierta la presencia del buque de guerra, no había mucha gloria en la soberanía de una república que asesinara a su propio pueblo.

El número de personas asesinadas en la plaza de Ciénaga nunca se conocerá con exactitud, ni la compañía ni las autoridades colombianas alentaron muchas discusiones respecto al destino que corrieron las víctimas. La creencia popular es que la United Fruit se llevó los cadáveres en los vagones del tren y los depositó en fosas comunes o los arrojó al mar.[41]

Estos fragmentos añaden otros significativos puntos de vista sobre el desconocimiento de la situación por parte del gobierno de los Estados Unidos, o bien su silencio cómplice, así como en relación con el número de víctimas y su destino final, que cambia en grandes proporciones, tanto en las

40. Chapman, Peter. *Bananas*. Op. Cit. p. 102-104.
41. Ibíd. p. 105.

versiones oficiales como en los estudios y testimonios planteados al respecto. Los últimos datos que presenta la investigación de Peter Chapman pertenecen a documentos reservados, desconocidos aún por quienes efectuaron sesudas investigaciones sobre el tema. Sólo cuando se han abierto los archivos reservados, se puede tener noticias de una masacre que excedió cualquier cálculo que hubieran hecho hasta el momento aún los investigadores más críticos del gobierno colombiano, e incluso, las fuentes y datos que Enrique Buenaventura logró reunir para su obra.

Antes de proseguir el análisis sobre *La denuncia*, cabe analizar otros datos sobre el ambiente que se vivía en los meses anteriores a la masacre.

Las fincas bananeras, unas en manos de grandes latifundistas y otras en las de la *United Fruit Company*, atrajeron, además de muchos peones desocupados, que buscaban el empleo que ofrecían los contratistas, a un buen número de agiotistas, que prestaban al que llegaba a la zona sin un centavo, para luego exprimirlo hasta la médula, así como a comerciantes de distinta laya, pescadores, carniceros y prostitutas, que aparecían sobre todo en los días de la paga.

En la continuación de la trama argumental, el dirigente obrero Alberto Castrillón, se reune con la gente de las barracas, con el propósito de politizarlas, informándoles de la situación internacional:

> *ALBERTO GIRALDO (ACTOR 3°):*
> *El mundo ha cambiado, compañeros. En 1905, cuando Reyes entregaba esta zona bananera a los imperialistas, resonaban, solitarios, los cañones del acorazado Potemkin en la Rusia zarista… Aquí, sólo un puñado de luchadores alentábamos a los compañeros sobre las ilusiones creadas por la compañía frutera. La revolución de 1905 fue ahogada en sangre en las calles de Moscú, pero en 1910 se prendía la mecha en México: Zapata y Pancho Villa se tomaron la capital al frente de una tropa de peones indígenas.*
>
> *PEÓN (ACTOR 10°):*
> *Pero fueron derrotados, compañero, usted nos está hablando de puras derrotas y nosotros queremos triunfos.*
>
> *ALBERTO CASTRILLÓN (ACTOR 3°):*
> *Sin derrotas no hay triunfos, compañero. Sólo los que aprenden de las derrotas pueden triunfar. Yo he regresado hace pocos días de Moscú, donde asistí al congreso obrero mundial. Y no era el pequeño congreso de Guacamayal que celebramos cuatro gatos en 1905, ni el*

> *pequeño congreso de Guacamayal que celebramos diez gatos el año pasado. El congreso de donde vengo se celebró en el primer estado obrero del mundo, con delegados del mundo entero. Y ese congreso aprobó esta resolución (LEE): "Fraternales saludos a los obreros y campesinos de Nicaragua y al heroico ejército de emancipación nacional del general Sandino". En estos momentos Sandino se bate en contra de las tropas norteamericanas en las plantaciones de banano de la misma compañía norteamericana en Nicaragua. Nuestro movimiento comienza a ser un movimiento mundial.*[42]

La utopía de la gran revolución mundial (vista desde hoy) y los cambios vividos por la revolución rusa, Stalin, la segunda guerra mundial, la Unión Soviética, la guerra fría y, más tarde, el derrumbe de la utopía: la *perestroika* y el *glasnost*, le dan una vuelta a los sueños tanto de Castrillón como de tantos revolucionarios que creían fervorosamente en la dictadura del proletariado formulada por Lenin. En 1928 la revolución rusa aún aparecía como la realización de la gran utopía, que se fue transformando a causa de la segunda guerra mundial y el giro represivo dado por Stalin a la revolución bolchevique.

En aquella reunión de Castrillón con los jornaleros del banano, los peones, entusiasmados con el discurso del activista político quieren entrar en la huelga de inmediato. Castrillón, más experimentado, les habla de la necesidad de organización; afirma que es fácil votar por una huelga, pero, que lo difícil es organizarla. Hay que crear un fondo de reserva y presentar el pliego de peticiones. De todos modos, los peones, cansados de que la compañía no escuche sus peticiones, votan por entrar en huelga de inmediato.

Los actores vuelven a cambiarse. Retoman los papeles de la escena del congreso. El actor que tiene a su cargo el papel de Castrillón, hace una síntesis de los sucesos:

> *Después de la huelga, vino la matanza. Erasmo Coronel cayó en la matanza de Ciénaga, Pedro del Río en la de Sevilla. Nicanor Serrano fue asesinado en la cárcel. Castrillón escapó de milagro. Fue detenido en Santa Marta.*[43]

Cuando fue llevado a la Picota en Bogotá, Jorge Eliécer Gaitán estaba preparando su denuncia. En la acción escénica se desarrolla la carta que el padre Angarita le envió a Gaitán, dándole cuenta de los hechos atroces que

42. Buenaventura, Enrique. *La denuncia*. Op. Cit. Parte I. Escena décima. p. 39-40.
43. Ibíd. Parte I. Escena onceava. p. 41.

se cometieron. Un representante, presumiblemente Gaitán, le pregunta al sacerdote que si es cierto que él enfrentó al general Cortés Vargas:

> *PADRE ANGARITA (ACTOR 11°):*
> *Sí, señor, y me enfrentaré, con la ayuda de Dios, a cualquier injusticia. En la cárcel del pueblo había cuarenta obreros presos. En una pieza así de grande (CAMINA UNOS PASOS MARCANDO LOS LÍMITES) así de alta (LA MANO A LA ALTURA DE LOS HOMBROS) Sin ventilación. Allí hacían sus necesidades. Cuando el rumor de la marcha a Santa Marta se extendió por la zona, la policía recibió la orden del general de matar a los cuarenta presos. Yo me fui a la cárcel y me estuve tres días y tres noches en la puerta. Vino el abaleo de Ciénaga, vino el abaleo de Sevilla, vinieron matanzas en otras ciudades, pero no pudieron matar los cuarenta presos. Me llevaron ante Cortés Vargas. Él me dijo: "huelguista". Yo le dije: "¡Asesino!* [44]

Se presentan otros testimonios, el de una mujer joven y el de una mujer vieja, quienes hablan de injustas condenas a mujeres en la zona. El padre Angarita interviene para que un testigo que habló contra Castrillón diga la verdad, pues su declaración fue inducida por temor a represalias. Interrogado Castrillón por Gaitán, éste responde que pertenece al Partido Socialista Revolucionario. Se trata de una entrevista personal en la cárcel y no en el congreso.

El testimonio del padre Angarita, citado en su denuncia por Gaitán, adquirió una gran relevancia en la intervención del jurista bogotano. En ese momento, Angarita era cura párroco de Aracataca. La carta del presbítero Francisco C. Angarita fue enviada a Gaitán desde Aracataca, el 16 de julio de 1929. El padre Angarita no estuvo directamente en el congreso.

Gaitán prepara a Castrillón para su intervención en el congreso, asumiendo directamente su defensa. En su alegato establece una clara diferencia entre quienes son las víctimas y quienes los victimarios.

Por sugerencia del padre Angarita, el testigo Gerónimo Fuentes, quien declaró que el sindicalista Alberto Castrillón había sido el autor del incendio a la superintendencia de la *United Fruit Company* en Guacamayal, cuando en realidad él había sido el autor del atentado, declara que le ofrecieron, el propio Cortés Vargas, que sería exonerado de los cargos y puesto en libertad si declaraba contra Castrillón.[45]

44. Ibíd. Parte I. Escena doceava. p. 42.
45. Ibíd. Parte I. Escena quinceava. p. 46-47.

* * *

La segunda parte, llamada *La huelga*, se inicia con la confrontación, en la cámara de representantes, entre el general Carlos Cortés Vargas, jefe civil y militar de la zona bananera, y el sindicalista Alberto Castrillón, acusado de promotor de la huelga, asonada y asociación para delinquir.

Cortés Vargas tiene la palabra en primer lugar, afirma que se trató de un complot subversivo. Gaitán rechaza la afirmación, para probarlo lo corrobora con documentos firmados por el gobernador y el jefe de la oficina general del trabajo.

> *Cortés Vargas responde que hacia 1905 se organizó un congreso obrero en Guacamayal, en el que estuvieron los señores Castrillón y Mahecha, en el cual reclutaron las fuerzas de choque de la Unión Sindical Obrera, que fueron probadas en la huelga petrolera de Barrancabermeja y en la huelga de braceros del río Magdalena, ocurridas ambas en 1924. En 1926 se reunió el 2° congreso obrero de Guacamayal, al cual no sólo asistieron Mahecha y Castrillón, sino también el anarquista italiano Genaro Toroni, el anarquista español Elías Castellanos y el comunista norteamericano James Harfield. ¡En ese congreso se organizó el complot subversivo de las bananeras!*[46]

En el interrogatorio efectuado a Alberto Castrillón, en San Juan de Córdoba, con fecha de 16 de enero de 1929, Castrillón respondió que era tipógrafo, casado, natural de Bogotá, vecino de Barranquilla y residente en el municipio de Ciénaga, lugar de los hechos. Afirma que tiene 32 años de edad, por lo cual mal podrían ser ciertos algunos antecedentes que se presentan en la obra teatral, pues habría nacido en 1896 y en 1905 apenas contaría con 9 años de edad, mal podría haber asistido al primer congreso obrero de Guacamayal.

En la declaración de Castrillón, afirma que él había llegado a Ciénaga poco antes de los hechos, ya que iba para Santa Marta; además, afirma que el señor gobernador del Magdalena, José María Núñez Roca, se dirigía a Ciénaga, en compañía del gerente de la *United Fruit Company*, con el fin de arreglar los problemas con los trabajadores, pero que:

46. Ibíd. Parte II. Escena primera. p. 51-52.

al llegar a Pozos Colorados, el señor César Riascos,[47] *Capaburro, le había mandado decir al gobernador por medio de un expreso, que no llegara a esta ciudad, pues se le estaban dando abajos a él y al gobierno, visto lo cual, el señor gobernador resolvió regresarse a Santa Marta.*[48]

En su declaración, Castrillón acepta haber hablado sobre los manejos de las compañías americanas, y denuncia, en el caso de la *United Fruit Company*, la forma como procede:

Hice el análisis sobre la legislación obrera colombiana y traté de probar que la compañía americana eludía el cumplimiento de ella por medio de sus contratos individuales.[49]

Castrillón también acepta haber sido quien dijo a los huelguistas que no creía que los soldados del ejército fueran a disparar contra ellos.

Otra forma de expresión usada por Buenaventura, al modo del *lied brechtiano*, son unos fragmentos de verso libre, que pueden ser expresados en forma coral, con solos individuales, para comunicar ideas sobre la situación que se ventila en escena:

GRUPO DE PEONES:
Mientras trabajamos
Y trabajamos
No existimos.

NARRADORES 1° y 2°:
Sólo cuando paramos
Se dan cuenta de que vivimos.

ALBERTO CASTRILLÓN (ACTOR 3°):
La gente cree que el dinero
Como la planta crece
Y da racimos.

GRUPO DE PEONES:
Pero es nuestro trabajo

47. César Riascos, contratista de la *United*, tenía el apodo de *Capaburro*.
48. General Carlos Cortés Vargas: *Los sucesos de Santa Marta*. Declaración indagatoria de Alberto L. Castrillón. p. 94-95.
49. Ibíd. p. 96.

El trabajo en que nacemos
Y crecemos y morimos.

NARRADOR 1°
…Lo que produce todo…

GRUPO DE PEONES:
Por eso cuando paramos
Existimos.[50]

En la escena siguiente, el espacio de la presidencia del congreso se ha convertido en la sala de gabinete del gobernador del Magdalena, en Santa Marta. Allí llega el contratista César Riascos; el jefe de la oficina del trabajo, Alberto Martínez Gómez; el gerente de la *United*, míster Brandshaw; el gobernador del Magdalena, José María Núñez Roca; José Montenegro; el general Cortés Vargas, etc.

Míster Brandshaw afirma que la empresa ha accedido a iniciar las negociaciones, actitud que aprueba el gobernador. José Montenegro defiende la actitud pacífica de los trabajadores, mientras César Riascos los ataca, acusándolos de saboteadores. Poco a poco se van estableciendo con claridad las fuerzas antagonistas frente al conflicto, compañía-intermediarios-autoridades civiles y militares-trabajadores.

El general Cortés Vargas sostiene que hay una conjura contra el gobierno y las instituciones, y pregunta:

Entre toda esa maraña, ¿cuáles son los verdaderos obreros de la compañía, los que pueden aspirar legítimamente a ese título? [51]

El general Cortés Vargas anuncia que va a separar los obreros de los conspiradores. El jefe de la oficina de trabajo llega con el informe de los puntos tratados en la negociación, pero tanto el gerente de la compañía como los interventores los consideran inaceptables. Son varios los grupos de presión que están llevando a la compañía y al gobierno a una actitud de intransigencia que puede agravar la situación social, en ese momento, sin esperanzas de un arreglo pacífico.

En la escena siguiente, Montenegro se reúne con los obreros. Primero, habla aparte con Alberto Castrillón; le informa que hay orden de detener a todo el comité de huelga. Lo primero que piensa Castrillón es en esconder la imprenta.

50. Buenaventura, Enrique. *La denuncia*. Op. Cit. Parte II. Escena tercera. p. 53.
51. Ibíd. Parte II. Escena cuarta. p. 54.

Al momento aparece un oficial con la orden de detener a Castrillón. Este acaba de esconderse. Como nadie dice nada, el oficial decide detenerlos a todos. Montenegro sostiene que hay que hablar con la patrulla. La consigna es conversar con los soldados, según lo han planteado Mahecha, Uribe Márquez, Torres Giraldo, María Cano y los comunistas. La consigna es negociar. Afirma que no permitirán que se utilice la huelga para los fines antipatrióticos del comunismo internacional. Algunos obreros lo acusan de vendido. Otros tienen el temor de que se haya declarado la huelga antes de tiempo. Se produce una división en las posiciones de los huelguistas.

En las filas oficiales, el general Cortés Vargas recibe informes inquietantes. Riascos le dice al gerente de la *United* que debe pedir tropas a su gobierno. Una compañía de marines puede ayudar a poner orden. El general Cortés Vargas reacciona ante esa propuesta, con un arrebato nacionalista:

> *GENERAL CORTÉS VARGAS (ACTOR 2°):*
> *¡Allí, allí! ¡Tropas extranjeras no pisarán el suelo patrio! ¡Si esto llega a suceder, me uno a los amotinados para luchar contra los invasores!* [52]

Se complementa la información con las noticias de prensa que califican la huelga como una conjura bolchevique, planeada desde Moscú. La confusión debilitó al movimiento. Algunos periódicos criticaron la estrategia militar del general Cortés Vargas; éste responde iracundo, con una descarga ideológica:

> *GENERAL CORTÉS VARGAS (ACTOR 2°):*
> *Algunos aficionados al arte de la guerra me criticaron en los periódicos. Me acusaron de tener las tropas distribuidas por toda la zona y no concentradas para una eventualidad. Según estos cagatintas (ROMPE EL PERIÓDICO Y LO PISOTEA) César y Napoleón ya habían dictaminado sobre este particular. ¡La guerra no tiene leyes eternas e inmutables! (PAUSA; TRATA DE TRANQUILIZARSE) ¡Ya quisiera yo ver a César y a Napoleón en la zona bananera! ¡La estrategia se crea sobre el terreno! Mussolini marchó hace cinco años sobre Roma. ¿Marchó de la misma manera que Julio César? ¡No! Fue una marcha muy distinta. Y nadie niega que Mussolini fuese un gran hombre y un gran estratega. ¡Nadie puede negar que el fascismo es el futuro de la humanidad!* [53]

52. Ibíd. Parte II. Escena quinta. p. 58-59.
53. Ibíd. Parte II. Escena sexta. p. 59-60.

En la escena, la compañía decide abrir de nuevo las negociaciones. El gerente, Riascos y otros asesores buscan convencer a Montenegro de sus buenos deseos de llegar a un acuerdo, siempre y cuando los trabajadores suspendan la huelga y retornen al trabajo. Montenegro acepta servir de intermediario para conseguir la aceptación de esta propuesta por parte de los trabajadores. El posible acuerdo, sin embargo, no contempla varias de las peticiones del pliego, y la idea de suspender primero la huelga para que luego la compañía tramite los arreglos en sus oficinas de Boston, parece un juego dilatorio que no van a aceptar los trabajadores.

La obra se desenvuelve en medio de un tira y afloje entre las peticiones de los huelguistas y las concesiones o negativas de la empresa. El jefe de la oficina del trabajo plantea como un gran triunfo para los jornaleros, que la *United* haya aceptado el cambio de contratos individuales por contratos colectivos; pero, en cambio no aceptó la derogatoria de los comisariatos, porque esto quebraría la ley de la oferta y la demanda. En este caso, el asunto no depende de la empresa, sino del congreso colombiano, que debe definir si hay libre cambio o proteccionismo de estado. En otras palabras, se abren las puertas a las manufacturas extranjeras, a cambio de los productos agrícolas y mineros colombianos, o se cierran, y se producen aquí esas manufacturas.[54]

La discusión planteada en esta parte de *La denuncia* corresponde a una controversia sostenida por los partidos políticos tradicionales, el liberal y el conservador, a lo largo de la historia, en relación con el manejo económico. En su cargo de secretario de hacienda del primer gobierno del general Tomás Cipriano de Mosquera (1845-1849), Florentino González postuló la política de apertura económica para favorecer el libre desarrollo del comercio,[55] contra la opinión de las sociedades democráticas de artesanos que defendían el proteccionismo de estado. El 1853, durante la primera etapa del gobierno del general José María Obando, un grupo radical de los artesanos realizó un atentado contra la vida de Florentino González, del cual éste logró salir con vida. El propio partido liberal estaba dividido al respecto, entre *gólgotas* y *draconianos*. Los *gólgotas* defendían las tesis de González, apoyando el libre cambio, mientras los *draconianos*, que apoyaban a Obando y un año más tarde a la llamada "dictadura artesanal" del general Melo,[56] eran partidarios del proteccionismo de estado, en defensa de los artesanos contra la excesiva libertad de negocios y la importación de productos extranjeros que planteaban los comerciantes de la alta burguesía. Esta divergencia en la política

54. Ibíd. II Parte II. Escena octava. p. 63.

55. El llamado *laissez faire, laissez passer*.

56. José María Melo (Chaparral, Tolima) 1800 † La Trinitaria, México, 1860. Dio un golpe de estado el 17 de abril de 1854 y se sostuvo en el poder hasta el 4 de diciembre del mismo año.

económica se mantuvo tanto en la segunda mitad del siglo XIX como en las primeras décadas del siglo XX.

En los años veinte, durante los gobiernos de Pedro Nel Ospina (1922-1926) y Miguel Abadía Méndez (1926-1930), y más tarde, en el gobierno liberal de Enrique Olaya Herrera (1930-1934), el abogado y economista antioqueño Esteban Jaramillo[57] adoptó una política keynesiana, de carácter proteccionista, para sortear los graves conflictos de la crisis de la bolsa americana del año 29, también para hace frente a la emergencia de la guerra con el Perú, en los primeros años de la república liberal.[58]

En la época de la huelga bananera, había un cierto equilibrio entre aperturismo y proteccionismo, que pasada esa crisis, se definió por la segunda opción, hasta el gobierno de la *Revolución en Marcha*, de Alfonso López Pumarejo (1934-1938), que modificó las políticas económicas y sindicales, como respuesta, entre otras, a la crisis de la zona bananera del año 28.

En la continuación de la trama teatral, el sindicalista Castrillón expresa serias dudas sobre la sinceridad del gerente de la *United* y sus ofertas de solución. No es amigo de suspender la huelga hasta no tener los acuerdos plenamente aprobados y firmados. La experiencia de los problemas de la *United Fruit Company* en países de Centroamérica, como Nicaragua y Costa Rica no da muchas garantías al respecto.

José Montenegro, quien participó en las conversaciones con el gerente, llega con malas noticias. Mataron un obrero en Guacamayal y se dice que algunos huelguistas incendiaron la superintendencia. En Riofrío fue muerto otro trabajador, por haber roto un decreto que se había fijado en la puerta de la iglesia del pueblo, en el que se ordenaba el inmediato reingreso al trabajo. Montenegro cree en la promesa del gerente de la compañía, hecha delante del gobernador y de otros testigos, e insiste en la necesidad de regresar cuanto antes al trabajo, para evitar que se produzcan más muertes.

Castrillón no está de acuerdo. Antes de firmar un acuerdo con todas las de la ley, no se puede entregar la huelga. La discusión adquiere un tinte dramático. Montenegro teme que vaya a correr más sangre. Furioso, dice que los miembros del comité de huelga ponen el interés del comunismo internacional por encima del interés de los trabajadores. El secretario del trabajo añade que, de ese modo, se colocan en el carro de la subversión.[59]

El narrador explica la situación del momento:

57. Esteban Jaramillo, Abejorral. Antioquia, 1874 † Bogotá, 1947.

58. 1932-1933.

59. Buenaventura, Enrique. *La denuncia*. Op. Cit. Parte II. Escena octava. p. 66.

NARRADOR 1°
(AL PÚBLICO): Se había creado el desconcierto. En algunos sitios los obreros volvieron al trabajo, engañados por las promesas y amedrentados por las ametralladoras que protegían los vagones cargados de bananas.[60]

El jefe de la oficina del trabajo intenta hablar con el gobernador. Éste se encuentra en una reunión secreta con el general Cortés Vargas. El gerente de la compañía sigue en Boston, donde también ha habido dificultades.

El único que se encuentra allí es el señor Riascos. A falta de pan, buenas son tortas. El jefe de la oficina del trabajo acepta hablar con él. Apenas llega, le dice que es muy difícil controlar a los obreros. La situación puede volverse explosiva de un momento a otro. Riascos se muestra preocupado. Como finquero y productor de banano, además de ser contratista y firme defensor de la empresa, ve serias amenazas a causa de la actitud de los trabajadores. Anota que ante el paro de los jornaleros, los soldados están haciendo su trabajo para la carga, el transporte y el corte de la fruta, pero como los soldados no saben de eso, estropean el 20% de la fruta.

¡Eso significa una pérdida mayor que el aumento que piden los obreros! [61]

Apenas sale el jefe de la oficina del trabajo, aparece míster Brandshaw, en compañía de la viuda de Dávila. Es claro que no estaba en Boston, que todo era una maniobra para engatusar a los obreros.

La escena siguiente aparece como una respuesta a esa duda, los obreros decidieron romper las negociaciones. Montenegro pregunta a Castrillón si fue cosa suya, pero éste le contesta que los obreros se aburrieron de esperar al gerente, ya nadie duda que se trate de una farsa.[62] Montenegro, muy preocupado, añade que se aproxima una marcha de obreros armados con machetes y escopetas. Castrillón afirma que no están armados y se trata de una marcha pacífica. Montenegro pregunta si fue el comité de huelga el que ordenó esa marcha, pero, Castrillón responde que el comité prácticamente ya no existe, que fueron los obreros sin intermediarios de ninguna clase quienes decidieron marchar. Castrillón reconoce que son muy pocos y que la marea obrera los ha desbordado.[63]

60. Ibíd. Parte II. Escena octava. p. 67.
61. Ibíd. Parte II. Escena novena. p. 68.
62. Ibíd. Parte II. Escena décima. p. 70.
63. Ibíd. Parte II. Escena décima. p. 71.

Un coro de obreros explica el momento, mediante un *song brechtiano*:

CORO DE OBREROS:
Nuestras victorias
Están hechas
De la carne y la sangre
De nuestras derrotas.
Vean nuestra bandera abatida,
Nuestra bandera convertida
En un coágulo de sangre.
Sólo los que están con nosotros
En las derrotas
Estarán con nosotros,
Mañana, en la victoria.[64]

Los huelguistas marchan de Fundación a Ciénaga, de allí esperan avanzar hasta Santa Marta. En este primer viaje, los soldados han marchado junto a ellos, afirmando que los acompañan para protegerlos. ¿Protegerlos de quién? Pregunta Buenaventura. ¿De los oficiales?, ¿de la compañía? Durante la marcha, los trabajadores han confraternizado con los soldados. Han compartido con ellos el agua, el pan y la panela.[65]

El propio Alberto Castrillón relata los hechos cruciales, en medio de los testimonios convocados por la denuncia de Gaitán en la cámara de representantes. Allí explica como los huelguistas se hallaban reunidos en Ciénaga, cuando recibieron una llamada de la gobernación del Magdalena. Castrillón pasó al teléfono y se le notificó que el gerente de la compañía había aprobado la suspensión de los comisariatos. Hay júbilo entre los trabajadores, era el triunfo de la huelga. Una nueva llamada anunció que el gobernador y el gerente de la compañía venían desde Santa Marta a firmar el acuerdo. La gente, desbordante de entusiasmo, se desplazó a la estación a esperar la llegada del gobernador. El ambiente era de fiesta. Treinta cocinas fueron instaladas en medio de la plaza. Cuando llegó el tren, allí no venía el gobernador, sino la muerte para miles de trabajadores, mujeres y niños.[66]

El representante 2° (Actor 4°) se dirige a los representantes, manifestando su opinión contra la denuncia de Gaitán y en defensa del general Cortés Vargas y la operación militar:

64. Ibíd. Parte II. Escena onceava. p. 72.
65. Ídem.
66. Ibíd. Parte II. Escena doceava. p. 73.

La subversión se ha instalado en el corazón de la patria, ¡en el interior de sus cuerpos colegiados! ¡El sol se ha corrompido, señor presidente, y cuando el sol se corrompe, ya no queda nada por corromperse! (…)

REPRESENTANTE 1° (GAITÁN)
Se oye hablar de corrupción a la corrupción, señor presidente, a fin de que entre tanta corrupción no podamos distinguir la verdadera corrupción y lograr así la restauración moral de la república. ¡La sal es el pueblo y la sal no se corrompe, señor presidente! La corrupción tiene uniforme, señor presidente (SEÑALA AL GENERAL CORTÉS VARGAS) La corrupción tiene levita y zapatos de charol, señor presidente, y frecuenta al Jockey Club.[67]

El representante 12 responde con una frase que hizo carrera en la época de Gaitán:

¡Lo que le duele es que no ha podido entrar al Jockey Club!

Se produce un efecto premonitorio, que anticipa lo que pasará con Gaitán, veinte años más tarde:

REPRESENTANTE 2° (ACTOR 4°):
¡Primero muerto que en el Jockey! (LE APUNTA CON EL REVOLVER. LOS DISPAROS SON LOS GOLPES QUE DA EL PRESIDENTE EN LA MESA)

PRESIDENTE (ACTOR 7°):
Señor representante: le prohíbo amenazar con esa arma…

REPRESENTANTE 2° (ACTOR 4°):
Está descargada, señor presidente.[68]

Ante la gravedad de las acusaciones de Gaitán, viene una embestida furibunda de los defensores del gobierno, a favor de la actitud del general Cortés Vargas en la zona bananera, así como en defensa de la inversión extranjera en Colombia. La crítica directa en contra de Gaitán está armada con figuras retóricas semejantes a las que él usa:

67. Ibíd. Parte II. Escena doceava. p. 74.
68. Ídem.

> *¡Aquí se pretende celebrar una especie de rito bárbaro! Una alianza entre el liberalismo civilizado, educado en Oxford, y el bolchevismo disfrazado con toga romana, vestido de Catón moralizador y todo eso pagado con empréstitos en dólares.*[69]

Las divergencias políticas se incrementan al final de la obra, el general Cortés Vargas sale del ejército, ante la presión de los estudiantes; pero, el gobierno de Abadía Méndez lo nombra director de la policía, para que restablezca el orden en la capital a causa de los alborotos estudiantiles. El gobierno decreta una vez más el estado de sitio. Incidentes que se van a reflejar en las elecciones de 1930, que le darán el triunfo al liberal Enrique Olaya Herrera, poniendo fin a más de 40 años de hegemonía conservadora.

Por su parte, el general Cortés Vargas dejó una extensa documentación en la cual hace su defensa de la actuación propia y del ejército en la zona bananera, sosteniendo hasta el final el argumento de la subversión y la necesidad de imponer el orden mediante la fuerza, lo cual conduce a soluciones de violencia que dejan un saldo de muertos, cuyas cifras resultan muy difíciles de esclarecer, porque, si algunos las exageran, otros las ocultan, pese a pruebas irrefutables, para minimizar los efectos de la operación represiva.

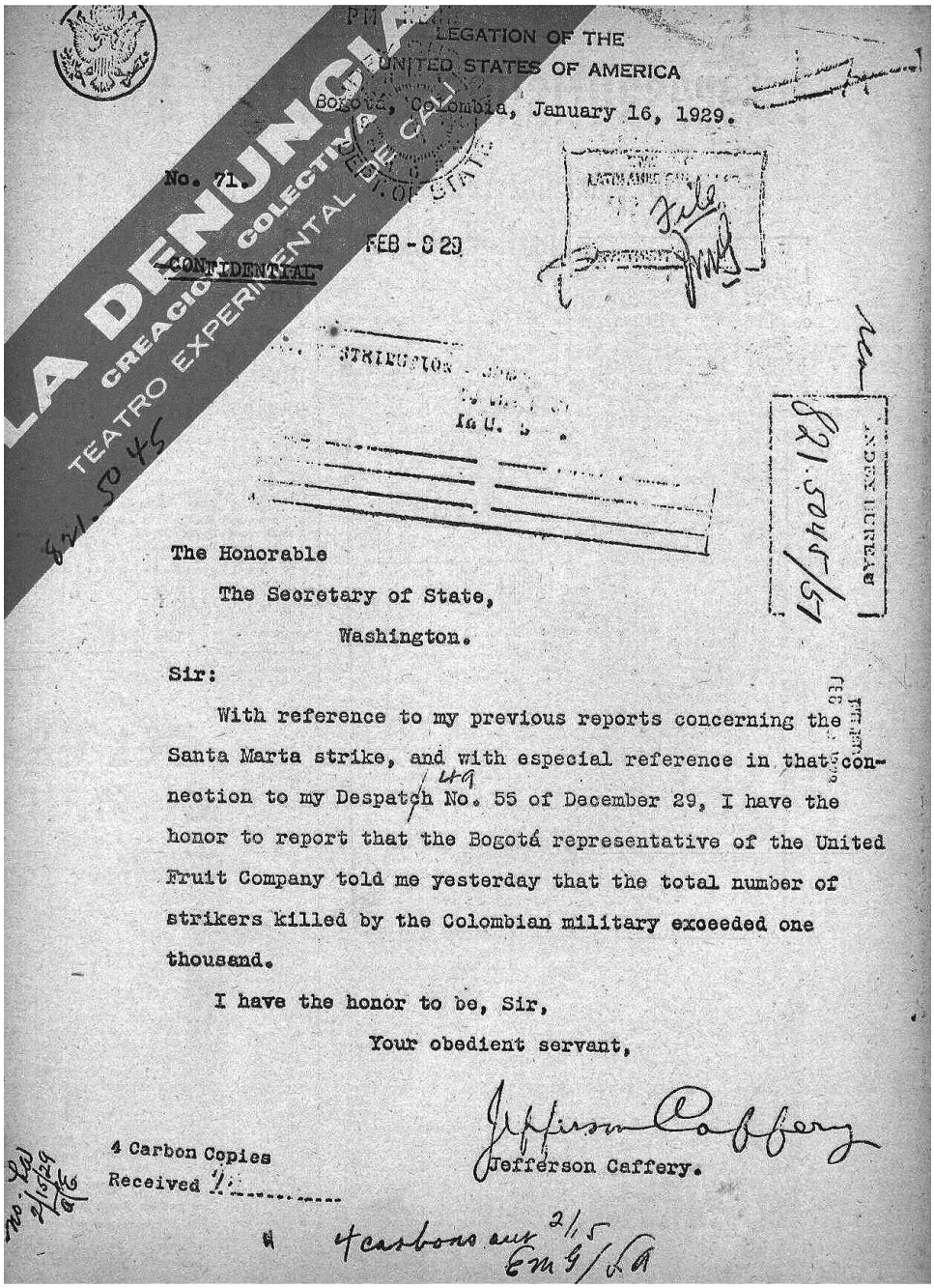
Así sustenta el general Cortés Vargas su defensa, en un fragmento que sintetiza la argumentación central de su pensamiento:

> *Si no procedemos con la energía que las circunstancias demandaban; si permitimos la invasión de las turbas que llegaban sobre la ciudad de Ciénaga; si en estas horas decisivas nos limitamos a darle cuenta al gobierno de la gravedad de la situación; si por temor a errar no tomamos una determinación rápida y eficaz, hoy estaríamos en la picota no por timoratos, sino por traidores o cobardes. Hay que convenir en que, para recibir el calificativo de asesino, por cumplir con el deber, ni el de traidor, ni el de cobarde, por sacarle el cuerpo a las responsabilidades, la república debía prescindir de mantener hombres de armas y dejar que el pueblo soberano se entregue a toda suerte de retozos democráticos.*[70]

* * *

69. Ibíd. Parte II. Escena doceava. p. 76.

70. La expresión *Retozos democráticos*, referida a manifestaciones populares, fue planteada por el político y presidente liberal Manuel Murillo Toro. Ver el texto completo de la defensa del general Cortés Vargas en el libro *Los sucesos de las bananeras*, con prólogo y notas de Jorge Herrera Soto. primera edición, 1929. Segunda edición, Editorial Desarrollo. Bogotá. 1979.



LEGATION OF THE
UNITED STATES OF AMERICA

Bogotá, Colombia, January 16, 1929.

No. 71.

~~CONFIDENTIAL~~

FEB - 8 29

The Honorable
The Secretary of State,
Washington.

Sir:

With reference to my previous reports concerning the Santa Marta strike, and with especial reference in that connection to my Despatch No. 55 of December 29, I have the honor to report that the Bogotá representative of the United Fruit Company told me yesterday that the total number of strikers killed by the Colombian military exceeded one thousand.

I have the honor to be, Sir,
Your obedient servant,

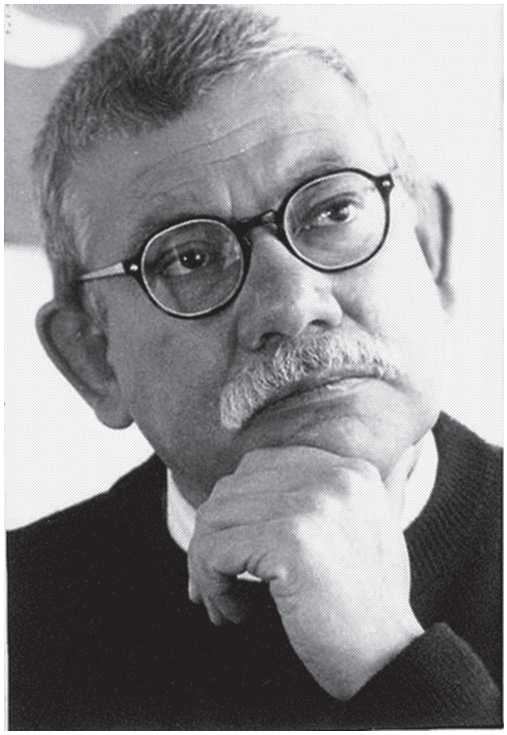
Jefferson Caffery.

4 Carbon Copies
Received

LA DENUNCIA, de Enrique Buenaventura
Teatro Experimental de Cali. Diseñador: Pedro Alcantara 1971.

JAIRO ANÍBAL NIÑO

≈



Moniquirá, septiembre 5 de 1941 † Bogotá, 30 de agosto de 2010.

Escritor, poeta, director teatral, titiritero, cuentista y dramaturgo. Fue director del Teatro de Arte de Cartagena, profesor y director de teatro en la Universidad Nacional, sede Medellín. Más tarde, fue director del Taller de Dramaturgia del Teatro Libre de Bogotá. Con una amplia carrera artística, en la que en sus comienzos realizó intentos en las artes plásticas, en especial

en la pintura y el dibujo,[1] para luego dedicarse al teatro como profesor, director y dramaturgo, así como escritor de relatos, en especial para niños y jóvenes. Dirigió la Biblioteca Nacional de Colombia en el año de 1988.

Como poeta, escribió los libros: *La alegría de querer* y *Preguntario*. Su obra narrativa comprende cuentos y relatos para diverso tipo de lectores, en especial para niños y jóvenes. Entre ellos se destacan: *Zoro* (Premio Enka de literatura infantil); *Puro pueblo*, *Aviador Santiago*, *El quinto viaje*, *El árbol de los anhelos*, *Los superhéroes*, *El río de la vida*, *La hermana del Principito*, *Orfeo y la cosmonauta*, *Historia y Nomeolvides*, *El hospital y la rosa*, *Cuentos del collar de los cuentos*, *de Alas Caracolí*, etc.

Es autor de la obra de títeres: *La espada de madera*, así como de la pieza teatral para niños, *Expedición al mundo de los sueños*. Se destacó como dramaturgo de carácter social, en un estilo a la vez realista y poético. Entre sus obras se cuentan:

· *Alguien muere cuando nace el alba*, (1966).

· *El Monte Calvo*, (1966) Primer premio en el Festival Nacional de Teatro Universitario, en 1967, obra que representó a Colombia en el Festival de Teatro de Nancy, Francia, en 1967, bajo la dirección de Víctor Muñoz Valencia.

· *Las bodas de lata o El baile de los arzobispos*, (1968).

· *Los inquilinos de la ira*, (1975).

· *El sol subterráneo*, (1978).

· *La madriguera*, (1979).

· *El secuestro*

· *El golpe de estado*.

Es autor, además, de los guiones cinematográficos: *Efraín González*, (1980) y *El manantial de las fieras*.

* * *

1. Hizo parte del grupo de pintores La Mancha.

— JAIRO ANÍBAL NIÑO —

≈

EL SOL SUBTERRÁNEO

Esta obra fue estrenada el 17 de noviembre de 1976, en el Teatro Libre de Bogotá, bajo la dirección de Ricardo Camacho; fue la última obra de Jairo Aníbal Niño trabajada en el Taller de Dramaturgia del Teatro Libre de Bogotá.

En esta obra, Jairo Aníbal retoma la temática de la matanza en la zona bananera, desde otra perspectiva más actual, la memoria de las víctimas, de una notable actualidad en la problemática social en el momento de escribir estas líneas.

El sol subterráneo se desarrolla en un pueblo de la zona bananera, muchos años después de la huelga de 1928. Se inicia como una obra intimista, con la llegada al pueblo de dos hermanas, Tulia Romero, maestra de profesión, y Amalia Romero, joven tullida a la que su hermana cuida y mantiene.

La primera acotación nos da cuenta de la llegada de las dos hermanas:

> *Teatro circular. Amalia Romero, joven, con un rostro de aceitunada belleza, recorre lentamente la escena, sentada en una silla de ruedas, resultado del extraño maridaje de la pobreza entre un taburete de palo y dos ruedas de bicicleta. Lleva en la mano un mechero de petróleo. Tulia, de edad madura, hace una pausa en medio de prendas y objetos recién desempacados.*[2]

Tulia ha sido nombrada como maestra en un pueblo situado al lado de una plantación bananera, que bien podría ser Ciénaga o Riofrío. La acompaña su hermana menor, Amalia, que se dedica a fabricar hermosos animales

2. Niño, Jairo Aníbal. *El sol subterraneo*. Carlos Valencia Editores. Bogotá. 1978. p. 7.

y flores de papel, que realiza como un delicado trabajo artesanal, con el propósito de ayudar a su hermana en la medida de sus posibilidades. Mientras Tulia es una mujer realista y trabajadora, con los pies muy bien puestos en la tierra, Amalia, de aguda sensibilidad, posee una capacidad excepcional de percepción de fenómenos paranormales, intangibles, así como características psicológicas que descubre a primera vista, con una sola mirada. El estar siempre sentada le ha permitido desarrollar una sensibilidad muy especial para observar detalles que pasan desapercibidos a los demás.

Al ser contratada como maestra del pueblo, a Tulia le han asignado una casa nueva, que se ve prematuramente envejecida, como un galpón que transmite a la joven lisiada extraños indicios de presencias ausentes, concluye que no tiene señales, por lo tanto nadie ha habitado allí.

AMALIA:
Cuando alguien ha vivido en alguna parte, deja rastros. (PAUSA) Nadie ha dormido en este lugar.

TULIA:
Pues ojalá lo podamos hacer bien pronto nosotras. Estoy molida.

AMALIA:
Una casa nueva tan vieja y en ruinas.

TULIA:
El teniente nos dijo que podíamos vivir aquí. Nada sacamos con hacer preguntas. Un techo es un techo.

AMALIA:
Él es el alcalde, ¿no?

TULIA:
Sí. Es el alcalde militar de este pueblo.

AMALIA:
No me gustan sus ojos.

TULIA:
¿Qué tienen?

AMALIA:

Son ojos de pejesapo.

TULIA:
Siempre imaginas cosas.[3]

En este diálogo, realista y cotidiano, podemos percibir algunas informaciones, así como intuiciones ultrasensibles de la lisiada. No se trata, como piensa su hermana, de una simple imaginación de Amalia; lo que alcanza a olfatear o intuir será confirmado luego por la realidad de los hechos.

La información más significativa es la de la presencia de un alcalde militar en el pueblo. Amalia también anota que allí hay muchos soldados.

Hasta el momento, ni siquiera sabemos en qué época se desarrolla la obra. Podría ser tanto en los años setentas, tiempo de su escritura, como unos pocos meses después de 1928, cuando tuvo lugar la gran huelga bananera. La información se irá desgranando poco a poco, como el desmonte grano a grano de una mazorca después de haberle quitado el amero, de acuerdo con las vivencias de la gente del lugar.

AMALIA:
Parece que hace meses la escuela está cerrada.

TULIA:
No me han informado nada (PAUSA) Cuando a una la trasladan, simplemente le mandan una carta y hay que hacer las maletas.[4]

Se escucha el sonido de un tren que se acerca y luego se aleja. En ese galpón solitario, su resonancia adquiere una connotación significativa, al ser un tren de la zona bananera trae los ecos de otros tiempos. Amalia se deja llevar por la ensoñación poética:

AMALIA:
El año pasado el banano les maduró entre los vagones. Lo echaron al agua, y era tanto, que el mar se cubrió de frutas y un pájaro en Barranquilla hizo de la fruta un barco y navegaba y comía, navegaba y comía, hasta que a las dos semanas llegó a las playas de Costa Rica y no se había mojado ni una pluma y desembarcó tan ahíto, que tuvo que esperar tres días en la arena antes de poder caminar, y

3. Ibíd. p. 9.
4. Ibíd. p. 11.

EL SOL SUBTERRÁNEO, de Jairo Aníbal Niño
Dirección: Ricardo Camacho. Teatro Libre de Bogotá. 1976.

ocho días antes de que fuera capaz de volar.[5]

Tulia, su hermana, pone en tierra el sueño de su hermana:

TULIA:
Tanta comida pérdida y tanta gente muriéndose de hambre.[6]

Con esta observación escueta y realista de la maestra, se observa la diferencia entre las dos hermanas. Amalia sigue inquieta por la presencia de los soldados en el pueblo. Han llegado en el tren y andan buscando algo, como en el pasado. La mirada del militar tampoco le anuncia nada bueno:

AMALIA:
El oficial que los mandaba tenía un ojo de buitre y otro de muerto.[7]

Amalia saca sus animales de papel, con la esperanza de poder venderlos en el mercado del domingo. Desenvuelve un maniquí, de esos que se usan para exhibir ropa, sigue sacando sus personajes de papel, entre ellos, uno que parece un vendedor de trapos, producto de su aguda observación y de su soledad. También ha construido una especie de animal mítico, un jaguar con alas de cóndor, dos animales emblemáticos de la fauna americana. Ella dice que sería bonito que existiera, pero, apenas es un sueño de papel.

Las hermanas siguen abriendo cajas y sacando cosas, en momentos en que se escuchan golpes a la puerta, al momento entra una mujer del pueblo, Encarnación de Caldera, quien trae una olla en sus manos. Les dice que su marido es trabajador en la plantación. Los trabajadores saben que ha llegado como nueva maestra y están muy contentos, porque hay mucha gente que necesita aprender a leer y escribir. Tulia aclara que los niños pueden asistir a la escuela desde el próximo lunes, sin decir nada de los adultos.

Encarnación se muestra encantada con las figuras de papel que hace Amalia, cuenta que cuando era niña, su mamá hacía muñecas de trapo, y para las fiestas, animalitos de azúcar. La visitante se muestra solidaria, con deseos de establecer amistad con ellas. El hecho de que Tulia sea la nueva maestra es motivo suficiente para crear lazos de compañerismo, la mujer no sólo les ha traído de comer, sino que las ayuda a arreglar el lugar, de por sí extraño y desapacible. Toma una escoba y barre. Amalia destapa la olla, dice que ahora las tres se deben sentar a comer. Aunque acaban de conocerse, ya

5. Ibíd. p. 13.
6. Ídem. 13.
7. Ibíd. p. 15.

han creado vínculos entre ellas.

Encarnación dice que tiene cuatro niños y una niña. Mandará los tres mayores a la escuela, pues los otros aún están muy pequeños. La conversación prosigue en ese tono de intimidad, casi familiar. De pronto, la escena se enrarece. Afuera se escuchan disparos. Ante la extrañeza de las hermanas, Encarnación aclara que acostumbran a disparar, porque tratan de amedrentarlos. La presencia de las fuerzas armadas en la zona sigue siendo inquietante. Hasta ese momento todo podría estar sucediendo a comienzos de 1928. Amalia dice que desde el tren sabe que algo está pasando en este pueblo.[8] Le pregunta entonces a Encarnación algo que le preocupa desde que llegaron allí:

AMALIA:
Le voy a hacer una pregunta.

ENCARNACIÓN:
Diga no más.

AMALIA:
Esta casa.

ENCARNACIÓN:
¿Qué tiene?

AMALIA:
Esta casa no es como las demás. Es una casa vieja que nadie ha estrenado. Todo el tiempo ha permanecido íngrima y deshabitada.

ENCARNACIÓN:
Es cierto.

AMALIA:
¿Por qué?

ENCARNACIÓN:
Tiene que ver con los trabajadores de la fruta y aquel seis de diciembre de mil novecientos veintiocho, cuando los asesinaron.

AMALIA:
La masacre de las bananeras.

8. Ibíd. p. 35.

ENCARNACIÓN:
Yo no había nacido cuando eso, pero mi papá siempre nos contaba esas historias. Son del recuerdo de toda la gente de esta región, y aunque el papá no se las haya contado a uno, todos terminamos sabiéndolas. Porque esas cosas están ahí, y cuando un pelado nace es como si naciera sabiendo, como si llegara al mundo con esa conocería pegada a las tripas.[9]

Aquí se produce el primer punto de giro que le da la vuelta a la obra. En efecto, el tiempo es acorde con la escritura, los acontecimientos de la huelga son dolorosos recuerdos que no se pueden olvidar y se transmiten de generación en generación. Pero, aún hay algo más, es la revelación del misterio de la casa, que cae con todo el peso de una anagnórisis[10] en la tragedia clásica.

Después de hacer un resumen de los hechos tal como han llegado a sus oídos, Encarnación plantea lo que sucede con ese galpón al que han sido llevadas por el alcalde militar:

El día que los mataron, quedaron sobre el polvo de la plaza centenares de cadáveres. A algunos los subieron a un tren que se los llevó quién sabe a dónde. Pero otros no cupieron en los vagones por más que los empujaban, por más que los metían a la fuerza. Entonces, cavaron un hueco grande y enterraron a todos esos muertos que no cupieron en el tren. Taparon el hueco y encima de esa fosa construyeron una casa.

AMALIA:
¿Esta casa?

ENCARNACIÓN:
Sí.

TULIA:
¿Quiere decir que estamos sobre un cementerio?

ENCARNACIÓN:
Debajo de esta casa están enterrados muchos de los trabajadores ase-

9. Ibíd. p. 35-37.

10. *Anagnórisis* significa revelación en la tragedia griega. El concepto fue usado por primera vez por Aristóteles en su *Poética*. Para el filósofo griego, el momento ideal para la *anagnórisis* trágica es la *peripecia* o giro de la fortuna, como sucede cuando Edipo se entera que es el asesino de su padre y está casado con su madre.

sinados el 6 de diciembre de 1928.[11]

Tulia, aterrada, dice que deben irse lo antes posible de allí, pues no pueden vivir en un cementerio.

No podría dormir pensando que lo hago sobre huesos de difuntos. Es horrible. (SOLLOZA).[12]

Encarnación habla de los actos de terror desatados por el alcalde militar. Ahora no caben dudas de que algo está pasando en ese pueblo.

Con referencia al lugar donde están enterrados algunos de los muertos de la masacre de 1928, cuyo número oscila entre cantidades irrisorias, que van desde 7 a 16 caídos en aquella noche fatídica, hasta las denuncias de centenares y quizá más de mil muertos, ocultos a medias, enterrados en fosas comunes o arrojados al mar, según el informe de la propia embajada americana. De cualquier modo, no hay dudas de que aquella noche del 6 de diciembre se produjo una matanza, cuyo número queda sin resolver entre la realidad y el mito. Como ha sucedido en forma más reciente con la apertura de tumbas de víctimas de los paramilitares u otros agentes de la violencia, cada cuerpo que aparece, tras un largo silencio, despierta de inmediato la memoria, e incluso permite retomar y concluir un duelo aplazado, ante la incertidumbre sobre su destino, que en algunos casos permitía la esperanza de que el desaparecido se hallara aún con vida en algún lugar.

El duelo requiere de la presencia del cuerpo del difunto, para tener la posibilidad de cumplir los ritos fúnebres y enterrarlo de acuerdo con la tradición y creencias de los deudos. La sombra de Antígona luchando contra la autoridad de Creonte para enterrar en forma digna a su hermano, es un paradigma clásico de esta situación.

Tras el descubrimiento, el asombro y el espanto que ha dejado en las hermanas, queda en ellas una sensación de inseguridad e incertidumbre sobre su estadía en ese pueblo de fantasmas. No han terminado de asimilar la terrible noticia, cuando se escuchan golpes en la puerta, que preludian un nuevo punto de giro en el desarrollo de la línea argumental.

Entra el alcalde militar del pueblo, dice que prefiere que lo llamen teniente a señor alcalde, ya que se halla en servicio como miembro del ejército. Desde el primer momento su actitud es arrogante. Mira con ojos de lince. Primero repara en Amanda y pregunta quién es. Al enterarse que es la hermana de la maestra, prosigue su interrogatorio, como si estuviese buscando

11. Ibíd. p. 41.
12. Ibíd. p. 41-43.

alguna culpa. También se muestra intrigado sobre la figura de una serpiente, realizada por Amalia como parte de sus artesanías de papel. Luego, al ver a Encarnación, pregunta con desagrado qué hace allí esa mujer. La visitante sabe muy bien con qué clase de pájaro está hablando, y responde que fue a llevarles algo de comida. Es evidente que las relaciones de la nueva amiga de las hermanas, como la de muchas de las personas que trabajan en la plantación, no son buenas con el teniente alcalde, que parece estar allí para repetir la historia y amedrentar al pueblo, reiterando la mala imagen que el ejército, bajo el mando del general Cortés Vargas, dejó en el pasado.

En el caso de este personaje, en el fondo inseguro y acomplejado, el uniforme y el arma de dotación que lo acompañan, le sirven como refuerzo de su autoridad y muleta de sus limitaciones. Por eso necesita hacer alardes de fuerza que, en la medida en que perciba alguna resistencia, pueden romper el precario equilibrio emocional que le permite mantener una actitud normal, y dejar que la fiera que lleva a flor de piel esconda sus garras agresivas.

Enfrenta a Encarnación, a quien percibe como una enemiga, en un tono de amenaza:

> *TENIENTE:*
> *(…) Le voy a dar un consejo: cuídese. Cuídese. Porque les tengo el ojo encima. Se todo lo que hacen. Conozco sus planes y componendas. Se lo que traman. Lo sé todo; absolutamente todo.*[13]

En un impulso emocional e incontrolable, Amalia enfrenta al teniente, pese a sus alardes amenazantes y agresivos. Le dice que él no puede entrar en la mente ni en el corazón de los hombres. El teniente se vuelve hacia ella, de tal modo que usa la violencia y el desafío, como un medio de defensa al sentirse atacado. Tulia se pone muy nerviosa, siente que su hermana ha cometido una imprudencia al desafiar a ese hombre. Con una sonrisa tensa el teniente responde:

> *TENIENTE:*
> *(DOMINANDO LA IRA): Me salió respondona la señorita. (LA SONRISA DE ENCARNACIÓN ES COMO UN FULGOR).*
>
> *TULIA:*
> *Discúlpela. La juventud es atrevida.*
>
> *TENIENTE:*

13. Ibíd. p. 49.

Qué juventud ni qué mierda. (TIRA EL ANIMAL DE PAPEL. IRRUMPE UN TREN, Y ES COMO SI LA MÁQUINA Y AMALIA AVANZARAN EN LA ESTRECHA COMPAÑÍA DE RUIDO Y MOVIMIENTO HACIA EL MUÑECO CAIDO. LA MUCHACHA RECOGE LA ANACONDA Y LA COLOCA AL LADO DEL PUMA).[14]

Tratando de superar el estado de ira y confrontación, el teniente saca otra de sus máscaras defensivas, la seducción, el alarde machista:

TENIENTE:
La perdono por su cara bonita. Además, me gustan las potrancas ariscas.[15]

Prosigue el pugilato entre el teniente y las mujeres, ya que Encarnación, motivada por la actitud valiente de la joven lisiada, no quiere perder la oportunidad de responder y desenmascarar al alcalde militar. Un juego peligroso, ya que, aunque el teniente intenta proseguir en sus maneras galantes y ocultar al monstruo que lleva adentro, va sacando sus garras a medida que las respuestas que recibe son más agresivas. Elogia la voz de Tulia, su tono mesurado y conciliador, le pide que cante, porque debe tener talento para hacerlo. Ahora no es un juego de coquetería. Es una orden de la autoridad, y debe obedecerse de inmediato. Para evitar que las cosas pasen a mayores, Tulia canta para distensionar los ánimos.

En un momento, Encarnación se desplaza por detrás del teniente, en un movimiento rápido, este se voltea y la encara:

TENIENTE:
Jamás se me arrime por la espalda, Encarnación de Caldera.

ENCARNACIÓN:
Nervioso, ¿teniente?

TENIENTE:
Digamos que precavido.

ENCARNACIÓN:

14. Ibíd. p. 50.
15. Ibíd. p. 51.

Quien nada debe, nada teme.[16]

Los dardos de uno y otro lado siguen su derrotero, pero, el primero en quebrar su resistencia es el propio teniente, que lucha para aparecer como el hombre fuerte de la contienda. Le insiste a Tulia que cante, después de que ésta lo hace, le exige que repita la canción, pero, ante esa caprichosa e injustificada insistencia, ella se niega. Nadie la puede obligar a hacer lo que no quiere. El teniente pierde el control de sí mismo:

TENIENTE:
Es mejor que no me siga hablando en ese tono. No voy a permitir que me sigan mirando con esos ojos con ganas de matar y comer del muerto. Yo mando aquí. Soy la máxima autoridad y me deben respeto.[17]

Enfurecido, levanta su revólver y dispara contra el maniquí, ufanándose de haberle dado en todo el corazón. Al recordar que eso mismo lo ha hecho con personas de carne y hueso, trabajadores de la fundación, a los que ha enviado de un tiro al otro mundo. Encarnación se subleva, motivada por una ira incontenible:

ENCARNACIÓN:
Eso es un atropello.

TENIENTE:
¿Qué dice?

ENCARNACIÓN:
Usted no tiene derecho a hacer estas cosas.

TENIENTE:
¿Qué no? ¿A quién debo pedirle permiso?18

Las tres mujeres están a la expectativa de lo que pueda hacer el teniente. Tulia se muestra muy asustada, mientras Encarnación lo mira desafiante. Amalia, desde su frágil posición en la silla de ruedas interviene, de tal modo

16. Ibíd. p. 59.
17. Ibíd. p. 69-71.
18. Ibíd. p. 71.

que saca de casillas al teniente, precipitando los acontecimientos:

AMALIA:
Ella tiene razón.
TENIENTE:
Usted se calla.

AMALIA:
¿Por qué? Viene aquí a insultar a todo el mundo, a hacer payasadas, a disparar sobre cosas que no son suyas. Es usted un abusivo.

TENIENTE:
Esta pistola puede hacer blanco en otras partes.

AMALIA:
No me asusta.

TENIENTE:
¿No? ¿No se asusta la señorita?

AMALIA:
Desde niña no han hecho más que asustarme. Desde los fantasmas que vivían debajo de las escaleras, desde las sombras que llegaban en el mes de los muertos, desde el frio de los aguaceros que no terminaban nunca, desde el miedo a que le quitaran el trabajo a mi hermana, desde el hambre, desde la soledad. El miedo se me acabó esta noche. Así que no me asusta su pistola. Puede usted hacer con él lo que le dé la gana.

TENIENTE:
¡Cállese la jeta!

AMALIA:
No me callo. Es usted un cobarde.[19]

El valor de la joven indefensa derrumba toda huella de poder y autoridad en el teniente, que ahora parece haber asumido los temores de la infancia de la muchacha, aterrado, apunta su revólver contra ella. Lo que parecía un alarde machista, se convierte en una tragedia. Por unos segundos, el teniente

19. Ibíd. p. 17-73.

no sabe qué hacer. Está paralizado. Encarnación lo acusa por los asesinatos que ha cometido, y ahora el teniente es víctima del temor a sus fantasmas. Encarnación percibe el temblor de su voz y el ataque de terror que el teniente vive en ese momento:

ENCARNACIÓN:
Tiene estampa de héroe de película. Con su pistola de reglamento, amenazando a tres mujeres desarmadas. Todo el mundo debería verlo derrochando tanto valor.[20]

La provocación sigue. Tras echarle en cara los crímenes que ha cometido, Encarnación lo reta a enfrentarse con un hombre de verdad. Cuando Encarnación trata de salir a buscar a su marido, para que le ponga la cara al teniente, éste la golpea en la nuca con la cacha de su revólver y ella cae desmayada. Amalia lo acusa de criminal. La escena llega al clímax:

AMALIA:
Usted tiene más miedo que yo, a pesar de su pistola. Usted tiene ojos de difunto, teniente.

TENIENTE:
Soy capaz de disparar y no respondo por su vida.

AMELIA:
Por la suya responderían las bestias que comen mortecina.21 (…)

"TENIENTE:
Pídame perdón.

AMELIA:
Pídale a los que ha muerto por su mano que lo perdonen, a ver qué dicen.

TENIENTE:
Le voy a bajar los humos de un balazo. Pídame perdón.

AMELIA:
No.

20. Ibíd. p. 77.
21. Ibíd. p. 79.

(EL TENIENTE RETROCEDE UNOS PASOS. APUNTA Y DISPARA. AMELIA MUERE INSTANTÁNEAMENTE EN SU SILLA)

TULIA:
¡Asesino! [22]

Una violencia que llega al extremo del absurdo. Un desafío imprudente que se convierte en suicidio; pero a la vez, un enfrentamiento entre una joven indefensa y un poder que sólo se basa en el uso de las armas, sin ninguna autoridad que merezca respeto. Las respuestas de Amalia aparecen, de una parte, como una realización de deseos, enfrentar a un asesino, denunciándolo, poniéndolo en evidencia, acusándolo frente a dos espectadoras asombradas e impotentes, en un acto de valor y temeridad que rompe los moldes.

¿Cómo puede terminar una obra que llega a un final tan tremendo de barbarie y miseria moral? Jairo Aníbal Niño lo remata con una respuesta que nace de sus propios deseos, que tiene un remoto antecedente en la ley del Talión, "Ojo por ojo y diente por diente", o bien, "El que a hierro mata a hierro muere".

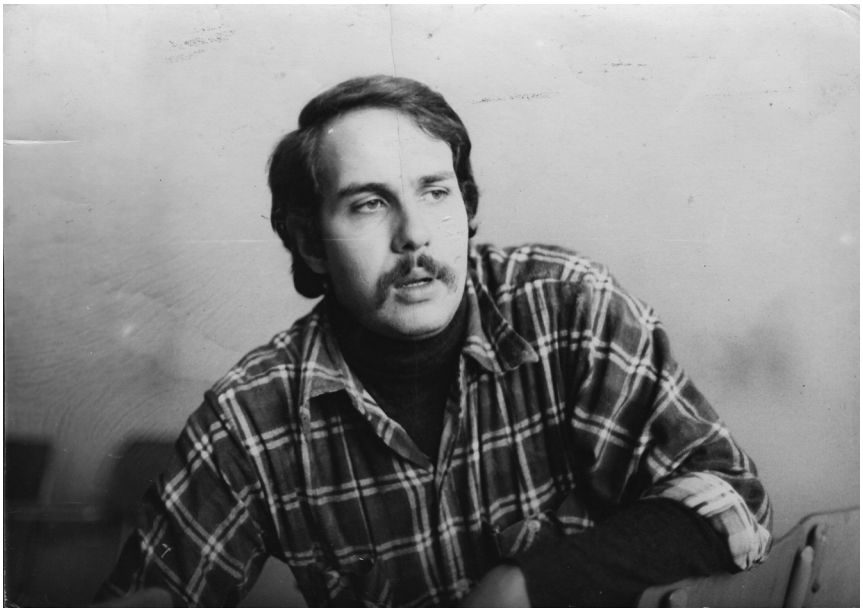
Talía se arroja sobre él. Forcejean. El teniente la aparta violentamente. Encarnación, quien se acaba de recuperar, salta sobre el teniente con agilidad de puma y con un golpe propinado con el palo de la escoba, lo desarma; recoge la pistola y le dispara hasta vaciar el cargador. El teniente cae muerto. Talía, abrazada a su hermana, solloza. Como si un tren se hubiera convertido en rayo, llega primero su luz. Luego aparece el estruendo. El fragor inunda la escena. Se apagan las luces. El tren sigue sonando eternamente en la noche.[23]

* * *

22. Ibíd. p. 81.
23. Ibíd. p. 83.

ESTEBAN NAVAJAS CORTÉS

≈



Bogotá, 1948.

Sociólogo, actor y dramaturgo, Esteban Navajas se inició en la actividad teatral con el grupo escénico de la Universidad de Los Andes, dirigido por Ricardo Camacho. En esta primera etapa trabajó como actor, e hizo parte de la redacción del texto, *Encuentro en el camino, una creación colectiva*, obra en la que actuó y dirigió con el Teatro Libre de Bogotá en 1974. En este grupo participó como actor en las obras, *La verdadera historia* de Milciades García; *La Madre*, de Bertolt Brecht, una adaptación de la novela de Máximo Gorki, dirigidas por Ricardo Camacho.

– ESTEBAN NAVAJAS CORTÉS –
Archivo fotográfico del Teatro Libre de Bogotá.

Desde el año de 1975 entró a hacer parte del taller de dramaturgia del Teatro Libre de Bogotá, organizado y dirigido por Jairo Aníbal Niño. En el marco de este taller escribió *La agonía del difunto*, con la que obtuvo el premio Casa de las Américas, de Cuba, en 1976. Esta obra fue estrenada en el Teatro Libre de Bogotá y más tarde llevada al cine bajo la dirección de Dunav Kuzmanich.

Otras de sus piezas teatrales son:

· *Difuntos Express*.

· *Canto de una sombra de boxeo*.

· *Trueno y fango*, presentada por la Escuela de Teatro de Caldas.

· *Fantasmas de amor que rondaron el veintiocho*. Premio nacional de Cultura, otorgado por el Instituto Colombiano de Cultura en 1994.

· *Comparsa del juicio final*.

· *Té a las six o'clock*.

* * *

— ESTEBAN NAVAJAS CORTÉS —

≈

FANTASMAS DE AMOR QUE RONDARON EL VEINTIOCHO

Con esta obra, Esteban Navajas vuelve al tema de la huelga bananera desde otra perspectiva, la del Soldado 2° de Cepeda Samudio, que escapa la noche de la matanza del cuartel de Ciénaga, para irse a un prostíbulo, porque ha visto mujeres pintarrajeadas en una casona del pueblo.

Más allá de la anécdota que le da un punto de partida, en esta obra Navajas desarrolla una búsqueda más depurada del lenguaje, tanto en los diálogos de los personajes como en las acotaciones, que tienen un valor literario en sí mismas y apoyan el ambiente y la atmósfera de las escenas, a las que denomina *jornadas*, a la manera de don Ramón del Valle Inclán, en su obra *Divinas Palabras*, cuya influencia se percibe en los textos de esta pieza. Así se puede comprobar desde sus primeras líneas, cuando presenta a la Señora, la madama dueña del burdel, que pudo ser atractiva en sus años mozos, pero, ahora se ha convertido en una piltrafa humana, un esperpento, para decirlo con palabras de don Ramón:

> *Se prende la luz central que circumcirca la figura de La Señora. Sus afeites, que parecen estucados, se encuentran con todos los colores entremezclados. Uno de los lunares se ha despegado y aterrizado de modo imprudente en la punta de la nariz. Su figura escorzada por la languidez con que disfruta el canapé, aún conserva las galas de la noche anterior.*[1]

El personaje de aquella mujer venida a menos recuerda a aquellas figuras pintarrajeadas de las *damas de la noche*, elaboradas con amarga ironía no exenta de ternura por Henry de Toulouse-Lautrec en sus visitas al *Moulin Rouge* y otros centros nocturnos del Paris de finales del siglo XIX.

1. Navajas, Esteban. *Fantasmas de amor que rondaron el veintiocho*. Premio Nacional de Cultura. Colcultura. Bogotá. 1995. Jornada primera. p. 9.

Una matrona celestinesca, con pretensiones de gran dama, a la que el deterioro de su cuerpo contradice sus deseos de figuración, parte esencial de su negocio. Como ella misma ya no puede complacer a sus clientes, salvo que estén muy borrachos, tiene toda una *troupe* de chicas bien parecidas, a las que ha bautizado con el apelativo de suripantas,[2] *Chantecler*, *Rosicler* y *María la Mer*, revestidas con nombres franceses para darle un aire más seductor a cada una, como se acostumbraba en aquellos predios, aunque eran criollas de pura cepa, nativas de la región.

La propia señora, recién levantada, se presenta a los espectadores:

> *LA SEÑORA:*
> *(FRAGMENTO)… Aún no se han corrido los cortinajes de esta Academia de Baile, la mejor mentada de todas las que han sentado sus reales en esta región del guineo. Y yo, a quien llaman con respeto "la Señora", la regento. Tengo en este año de mil novecientos veintiocho, las suripantas más biches y primorosas, capaces de transformar en sueño una forma de baile. El sabor de leche fresca que tiene la juventud femenil, trastorna y reblandece el seso del más curtido de los cabríos.*[3]

La Señora va presentando el tema y a los personajes de la obra, como si hicieran parte de su "Academia de Baile". No quiere que tomen su negocio por un prostíbulo ordinario, sino como un teatro de variedades, donde se fabrican ilusiones y se realizan los sueños sensuales más recónditos, al amparo de las débiles luces de la noche:

> *LA SEÑORA:*
> *Vamos a contarles una historia de amor. Me gusta hacerlo porque transcurrió bajo mis narices de pájara avezada y es lo único puro que ha sucedido en esta…eh… Academia." (…) "Los personajes de esta historia se presentaron sin ningún signo entenebrecedor. Me causaron la misma sorpresa que le causa a uno su rostro cuando lo contempla en un espejo.*[4]

2. *Suripanta*: 1. F. Despect: Mujer ruin, moralmente despreciable. 2. F. Desus: mujer que actuaba de corista o de comparsa en el teatro. Real Academia Española de la Lengua. RAE.

3. Navajas, Esteban. *Fantasmas de amor que rondaron el veintiocho*. Op. Cit. Jornada primera. p. 9-10.

4. Ibíd. Jornada primera. p. 10.

Los Robalitos,[5] dúo compuesto por Montegranario y Celedón,[6] interpretan un danzón que evoca de un modo irreverente los versos de Jorge Manrique a la muerte de su padre:

Todo tiempo pasado,
Dices tú, fue mejor.
Todo tiempo pasado,
Digo yo, es mejor…
¡olvidarlo!

SEÑORA:
¡Corten eso, guasones! Y abran los cortinajes para meter la luz en la pesadumbre que siempre me atrae a estas horas.7

El ambiente de aquella casa de placer también está descrito con pintoresco detalle por Navajas:

Multitud de estilos confluyen en esta arquitectura de trópico adinerado: lámparas y quinqués victorianos, encortinados orientales, vitrales Noveau, Arcadas moriscas con calados y celosías. Los balaustres de la baranda superior son de múltiples colores apastelados. Es extraño, pero todo armoniza.[8]

Se acerca la hora de la llegada de los clientes, la Señora llama a las suripantas. Las tres gracias se presentan de inmediato. Corsés, risos y bombachos las visten. Contoneando los cuerpos, cantan su copla de batalla:

Somos fuentes de la dicha.
Somos flechas de Cupido.
Somos menos que las flechas
Para un baile entretenido.

Esperamos que la danza
Nos dé sedas y zarcillos;
Hombre con buena panza,
Billetes a porrillos.[9]

5. Nombre de un dúo que alude a dos pequeños róbalos, peces característicos del océano Atlántico y del mar Caribe.
6. *Celedón*, alude al cantante vallenato Jorge Celedón.
7. Navajas, Esteban. *Fantasmas de amor que rondaron el veintiocho*. Op. Cit. Jornada primera. p. 11.
8. Ibíd. Jornada primera. p. 12.
9. Ibíd. Jornada primera. p. 13.

Juegan y se burlan las unas de las otras, hasta que suenan unos aldabonazos. La señora anuncia que ya están en el umbral:

MONTEGRANARIO:
Aquí es donde empieza la función. Lo otro era un preámbulo en los trajines del salón.[10]

Los personajes que llegan también tienen un trazo esperpéntico, un anciano albino y ciego que viste todo de negro, hasta el sombrero. Le sigue una pareja de jovenzuelos, ella, tres años mayor, y él, con la mitad de la cara entenebrecida por un horrendo lunar. El contraste entre los dos es radical, como polos opuestos entre la belleza y la fealdad.

El viejo ciego, llamado Cachito, le pide a Ondina, la muchacha, que le describa el lugar. Para ella es un sitio de vergüenza, percibe la facha de las mujeres desde el primer instante. El vejete ya las ha olido. Por la pérdida de la vista, sus demás sentidos se han aguzado, y esto lo hace notar la matrona. Su nombre de pila es Arsenio Varicacho, Cachito es su apodo. Los dos jóvenes se presentan como sus sobrinos. La adolescente se llama Ondina Catocala de los Fresnos. Del sobrino no quiere hablar, el muchacho se defiende con lengua mordaz. Sin vínculo de sangre, se convirtió en supuesto sobrino para servirle de lazarillo y una especie de esclavo para todos los menesteres del viejo.

Hay un cambio de luz y pasa un tiempo. El mismo salón y los mismos personajes, pero, ahora es de noche. Los tres recién llegados están allí en busca de un techo, un lugar donde dormir y algunas comidas al día. Los sobrinos trabajarán en el aseo de la casa a cambio de los favores recibidos. En medio del refunfuñar del viejo, están obligados a hacer lo que la Señora les diga. Cuando sale la matrona, el viejo deja oír su queja contra ella:

CACHITO:
¡Mal rayo parta a esa hetaira avinagrada! ¡Un petate y una escudilla por toda soldada! ¡Caiga la peste en sus ijares!

MENGUANTE:
¡Todo el día la ponderaste por los cielos!

CACHITO:
Son artes de la hipocresía que aprendí en la capital [11]

10. Ibíd. Jornada primera. p. 14.
11. Ibíd. Jornada segunda. p. 19.

Curiosa familia es aquella, el viejo, un poeta retorcido, que se vale de su ceguera y de sus sobrinos para seguir tirando como pueda y a lo que venga. Los sobrinos entran en dúo con los robalitos en aquello de improvisar coplas, han aprendido del viejo tío el arte de la rima, como un medio de sobrevivencia. Si hay que limpiar, se limpia, si hay que cantar, se canta, aunque sea por un plato de sopa.

Una nueva acotación abre la escena al día siguiente:

> *Por la mañana bien temprano. Luz tenue. Los tres trashumantes están dormidos sobre los petates. La señora yergue su figura sobre el barandal y les lanza voces. Al rato salen las suripantas y cuelan sus cabezas entre los balaustres.*[12]

La señora levanta a sus nuevos empleados y a sus músicos, poco después del amanecer.

> *ONDINA:*
> *¿Qué horas son?*
>
> *CELEDÓN:*
> *Los siete maitines del día de la crucifixión.*
>
> *MONTEGRANARIO:*
> *Del año veintiocho del siglo veinte.*
>
> *CELEDÓN:*
> *En Ciénaga, Magdalena.*
>
> *MONTEGRANARIO:*
> *En la Academia de Baile de doña Purificación.*[13]

Precisados el tiempo y el lugar de una mañana del año y mes fatídico, poco a poco la realidad exterior de aquel mundo fundanbulesco se irá metiendo en su interior, como una peste que enturbia la apariencia de sanidad de aquel albergue de los placeres secretos.

A Menguante, el muchacho de los dos tintes, se le encomienda el lavado de la ropa de las suripantas. Ahora Cachito, el anciano ciego, se pregunta cuál será el destino de su sobrina, ese ángel encantador. La matrona dice que

12. Ibíd. Jornada tercera. p. 23.
13. Ibíd. Jornada tercera. p. 24.

tiene para ella altos designios, y el viejo, ni corto ni perezoso, se apresura a responderle que eso se puede negociar si mejora las condiciones en que lo ha puesto y le paga algunas monedas. La sucia condición del dinero, que no respeta géneros ni edades, y aún menos, etéreas condiciones angelicales.

Montegranario llama a Ondina la nueva Sherezada, después que la Señora y una de las suripantas la peinan y acicalan como para un baile. Ella, ignorante del futuro que se vislumbra, se muestra contenta y agradecida:

ONDINA:
Ah, soy tan afortunada
Que vuelo, torno y retorno
Dando gracias a mis hadas
Por hermosear mi contorno.[14]

La chica, sin embargo, ha olido la maturranga y se prepara para dar el zarpazo.

Se alista el baile de la primera noche en la que Ondina terciará con las suripantas. La Señora quiere entrenarla en el nuevo oficio e intenta sacar del juego al hermano del enorme lunar en la mitad del rostro, dice que puede asustar a los clientes. Ondina exige que lo deje con ella y la amenaza de irse con él si lo obligan a salir, ellos encontrarán un circo que los acoja. La Señora no quiere entrar en peleas ni perder a la jovencita, que tiene el carisma para volverse la joya de la corona. Por el momento resuelve dejar las cosas así, mientras maquina otra estrategia con la rebelde.

La noche se inicia con la llegada del primer personaje tomado de la historia de la época de la huelga en Ciénaga, César Riascos, apodado Capaburro, un gamonal, terrateniente y contratista de la *United Fruit Company*, quien tuvo una fuerte incidencia en los sucesos que condujeron a la masacre del 6 de diciembre de 1928. El hombre, vividor y mujeriego, se lamenta de los días en que ha estado cerrado el salón.

Se abren las puertas y aparece una multitud de personajes variopintos, de los distintos estratos del pueblo, autoridades, comerciantes, finqueros, que junto con las suripantas y la música de los Robalitos, forman una coreografía. Presiden el grupo, el gobernador y el alcalde, acompañados por militares que han llegado en apoyo a la empresa bananera, con el fin de contener cualquier desmán que se pueda presentar.

Ondina le describe al tío ciego la situación:

14. Ibíd. Jornada tercera. p. 29.

ONDINA:
Se ha llenado la sala de personajes. Algunos de alpargata y otros principales. Celedón y Montegranario se dan abasto. Menguante reparte brebajes y la señora colecta los peajes. Su faltriquera ya está casi llena. Los hombres charlan y apostrofan; las mujeres bailan con los que han cancelado. Todo forma un fresco bastante pintoresco.[15]

¿El público está viendo la escena? Quizá conviene que ocurra en un salón al lado, que no ven los espectadores, aunque se oyen la música, las risas, los murmullos y los pasos del baile.

El poeta ciego, saca a bailar a su sobrina, mientras las gentes procaces comentan la danza de esos dos extraños personajes. Alguno opina que es un cegato al servicio de la patrona, pero, las preguntas mórbidas inquieren más por la muchacha. Riascos se les adelanta y le quita la pareja al ciego, bailando con la jovencita, con arrestos de macho seductor. Ante los presentes, Cachito elogia las gracias y méritos de su sobrina, como para excitar aún más a los que la contemplan con ojos voraces. Les pregunta si quieren bailar con ella, y ante la pronta respuesta afirmativa deja al descubierto sus turbias intenciones:

CACHITO:
Entonces depositen sustanciosos aportes en la escarcela[16] *de este pobre áptero*[17] *sin luces y probarán la gloria de bailar con céfiro hecho mujer.*[18]

Menguante, el hermano, aunque aclara que no de sangre, de la apetecida Ondina, encuentra en el salón a un hombre llamado Valentín, que recluta trabajadores para la *United*. Le dice al muchacho que allí ganará la comida, la bebida y vales para el comisariato. Aunque no es mucho, concluye que le irá mejor que en este salón, donde se le trata con desprecio.

Aunque la muchacha ha bailado durante toda la noche más de cincuenta piezas, la Señora no le reconoce un centavo a su tío Cachito, que refunfuña al sentirse estafado por la matrona celestinesca. También a él le han pagado con vales de la bananera, argumentando que esa es la moneda de la región.

La acción avanza hasta el mes de julio de ese mismo año de 1928. Menguante aún trabaja allí, explotado como mula de carga; tiene a su cargo

15. Ibíd. Jornada cuarta. p. 34.
16. Escarcela: Especie de bolsa que pendía de la cintura. Real Academia Española de la Lengua, RAE.
17. Áptero: que carece de alas. Insecto áptero.
18. Navajas, Esteban. *Fantasmas de amor que rondaron el veintiocho*. Op. Cit. Jornada cuarta. p. 36.

las tareas más abyectas, como el lavado de los baños y vomitorios. Le advierte al viejo ciego que ha decidido irse de allí, ha conseguido un puesto en las bananeras. El viejo zorro ha oído con atención lo que comentan sobre la compañía bananera e intenta disuadirlo:

> *CACHITO:*
> *¿A las bananeras? ¡Ja! ¿No escuchas lo que dicen en las verbenas? Yo si tengo el oído fino y te lo digo: salen a laborar con las sombras y regresan con las penumbras; duermen en chiribitiles; no les dan ni el día del Señor para el reposo y para colmo les pagan con vales que sólo sirven para comprarles chucherías a ellos. La bananera… ¡Ja!*
>
> *MENGUANTE:*
> *Al menos soy libre.*
>
> *CACHITO:*
> *Tan libre como mis pelotas que bailan al meneo que yo les ponga.*[19]

El muchacho le pide que lo despida de Ondina, pero, el viejo arremete con furia contra él, asestándole fuertes golpes, algunos de los cuales no logra esquivar y queda sangrando de los palazos.

Ondina despierta, mientras el viejo le hace sus reclamos al muchacho. Éste, decidido a salir de aquel infierno, le dice a su hermana fingida que se va a trabajar a la bananera, lo que equivale a cambiar un infierno por otro. Ella le pide que espere, pronto van a empezar a pagarle por cada pieza que baile. Cuando pueda reunir algún dinero, entonces serán libres.

Apenas salen Cachito y Ondina a iniciar las tareas del día, Menguante prepara un atado con sus escasas pertenencias para partir de allí enseguida. Los Robalitos entran y descubren su plan de fuga, pero, prometen no decir una palabra, sus razones tendrá para irse de allí. Son sus únicos amigos y lo despiden con simpatía.

El tiempo avanza. Ahora es agosto y hace un calor insoportable. Todas las mujeres del lugar, incluida la patrona, están recostadas, estirando las piernas, con los corpiños desabrochados.[20]

Las suripantas están dedicadas a pintarle las uñas a su patrona. Se asemejan a un grupo de esclavas de los días coloniales, como si allí no pasara el tiempo.

19. Ibíd. Jornada quinta. p. 40.
20. Ibíd. Jornada sexta. p. 45.

Las mujeres hablan de los temas del día como si fuesen asuntos de magia; entre ellas, la maravilla de la radio, una caja donde se guarda la música que hacen en otra parte, o la Cocakola, un vino que hacen los gringos, que aún no ha llegado a Ciénaga, son cosas de prodigio, dicen. La Señora dice que esa magia no durará más de un año.

El diálogo es fluido y divertido. Las muchachas hablan con una mezcla de ingenuidad y picardía, dando cuenta de las cosas del mundo que alcanzan a llegar a ese pueblo en la época del apogeo del banano.

La Señora, natural de Alicante, España, les cuenta que su madre murió cuando se enteró del invento de los aviones, a los que llamaba volívolos, y no quiso vivir más en un mundo del demonio.

Ante la marcha del sobrino ingrato, el viejo ciego ha tenido que asumir sus menesteres, llegando aún más bajo en la escala de los oficios, sin dejar de quejarse todo el tiempo. Muestra un singular documento en el que se hacen constar, tanto los orígenes, como las prerrogativas que tiene sobre el muchacho. El papelucho, firmado ante notario, reza del siguiente modo:

> *Yo, Matilde, viuda de Sarmiento, en el año de mil novecientos diez, y en posesión plena de mis facultades mentales, entrego al señor Arsenio Gastón Varicacho*[21]*, para que le sirva de bordón y compañía en sus viajes y encegamiento, a mi hijo Lácides, a quien natura me entregó contrahecho. Con esta entrega, el señor Varicacho declara saldada la deuda de treinta patacones de plata que yo tenía con él: firmada ante notario, etc., etc.*[22]

Cachito le pregunta a la Señora si algo le podrá hacer valer el documento. Ella le responde, consciente de su poder en la región:

> *LA SEÑORA:*
> *Todos los notables me deben favores. Algo se podrá hacer.*[23]

Entran los músicos pulsan canciones. La patrona canta con voz ronca. La escena adquiere un aire nostálgico, con su encanto decadente. La dama recuerda otros tiempos, en los que la visitaban personajes destacados, hasta un presidente, antes de que le dieran el golpe de estado.

Cuando ella sale, los músicos y las muchachas se sorprenden de los arrestos que aún le quedan, sobre todo tratándose de asuntos de amor.

21. El verdadero nombre del viejo Cachito.
22. Navajas, Esteban. *Fantasmas de amor que rondaron el veintiocho*. Op. Cit. Jornada sexta. p. 48.
23. Ibíd. p. 49.

Cuando regresa Ondina, Rosicler comenta los recuerdos de la patrona, anota que hasta el general Reyes, que dejó tirado el gobierno y cogió un barco en el que viajó a Europa, dejando el país con la boca abierta, visitó su salón de baile durante un viaje que hizo por los pueblos de la costa.

La sobrina del ciego no puede ocultar su desencanto, ya que no logró encontrar a su supuesto hermano. Una de las chicas le dice que un engendro así no se puede desvanecer, cuando está a punto de trenzarse una pelea entre ellas, por el apelativo que le ha dado al muchacho, se escuchan arriba gritos de la Señora, alabando a Cachito como la octava maravilla, en momentos en que el anciano ciego aparece en interiores largos y con una pose triunfal.

La patrona se muestra encantada ante la potencia sexual que aún posee el viejo:

El muy cachondo me dijo con profundo regocijo: "Aprovecha la ocasión: te voy a pasar por las armas", y apenas bajé mis bragas, me apuntó con su espolón,

¡Ay, qué pingajo!
¡Ay, qué buen gajo
Tiene el muy majo!
Y cuando me traspasó
Me quedé mesmerizada[24]*,*
La tierra entera tembló,
La cabeza me estallaba.[25]

La actitud de la vieja meretriz cambia por completo con el viejo poeta ciego. La dama ha quedado cautivada por ese fantasma de amor que se reveló en un arranque inusitado, como el amor de los dos ancianos, después de muchos años de espera, en la novela de García Márquez *El amor en los tiempos del cólera.*

Los milagros y reapariciones no terminan allí. También la espera de Ondina se ve recompensada, cuando en la jornada siguiente, tras meses de ausencia, regresa su amado Menguante, nombre poético puesto por el viejo al joven de la mancha como una luna menguante en mitad de la cara visible y la otra perdida en la oscuridad.

Aparece el joven de doble faz, como un fantasma en las sombras de la noche. El plenilunio destaca su silueta. Entre ambos se desarrolla un diálogo

24. Se refiere al arte del médico alemán Franz Antón Mesmer, quien descubrió el llamado magnetismo animal, que más tarde recibió el apelativo de *mesmerismo*, un procedimiento por medio de imanes o un bastón imantado, con el cual producía el magnetismo que le permitía aliviar los síntomas de sus pacientes.

25. Navajas, Esteban. *Fantasmas de amor que rondaron el veintiocho*. Op. Cit. Jornada sexta. p. 52.

apasionado, cortado de pronto por la llegada del tío ciego. Ella hace recostar al ciego, que aún no ha percibido el retorno del prófugo, le tapa con cera los oídos para que no oiga nada; luego se desnuda y se entrega a su amado, a quien esperaba guardando su pasión avivada por la ausencia. Otro fantasma de amor en medio del incesante calor del trópico.

La escena salta a septiembre del año 28, mientras en la Academia de Baile se prepara otra velada. Ahora Cachito da órdenes a la par con la Señora, su vigorosa sensualidad le ha permitido ocupar un lugar de mando en aquel recinto donde prima la sexualidad como valor supremo.

La Señora advierte que hay vientos de leva en el pueblo. Comienzan a sentirse fuertes aires de revuelta que traspasan los muros del salón de baile. Entra Riascos, apodado capaburros, y comenta que hay peones que quieren entregarle un manifiesto.[26] El escrito advierte que mientras los gringos no acepten sus peticiones, bloquearán la Academia.

Tras el anuncio, la patrona autoriza la entrada de un grupo de obreros, entre los cuales se encuentra Menguante. Rosicler alerta a Cachito de la llegada de su sobrino. El ciego afirma que ese bribón le pertenece. El muchacho niega ser su sobrino, y el viejo saca el pagaré en el que se da constancia de que el joven le fue entregado en dación de pago.

El problema general de las reclamaciones de los trabajadores bananeros se entremezcla con este caso particular, la ficción con la realidad, que constituye el eje primordial de la obra. La Historia, con mayúscula, se entremezcla con la *petite histoire* de este esperpento de fantasmas de carnaval, que abunda en tensiones externas e internas.

Riascos lee las peticiones de los jornaleros y anota que le parecen absurdas. Si la compañía se ha negado a escucharlos, no será en este lugar del pecado donde se resuelvan sus peticiones. En medio de pasos de danza y retahílas al estilo del Rap, salen los obreros con las manos tan vacías como entraron. Aunque existan vientos de tormenta, el show debe seguir. La Señora, al frente de su negocio, no da su brazo a torcer:

LA SEÑORA:
¡Se nos acabó este país!

CACHITO:
Esos bandoleros no me restituyeron a mi sobrino. Seguro lo están explotando.

26. Ibíd. Jornada octava. p. 60.

LA SEÑORA:
No te preocupes, nene, yo te lo recupero. ¡Empecemos el baile! [27]

Pasa otro mes. Es lunes, 15 de octubre de aquel año de 1928. Nueva noche de vigilia para Ondina, que se alebresta al oír un ruido semejante al canto de la lechuza. Reaparece Menguante, quien sale de las sombras para verla. Ahora viene acompañado por una amiga, con la que se dedica a repartir volantes. Resulta que se trata nada menos que de María Cano, conocida como *La flor del trabajo*.[28] Otra vez la ficción de aquel pequeño mundo se entremezcla con la realidad histórica. Esos capítulos posibles, pero, no registrados por la crónica histórica oficial, adquieren presencia en esa realidad hipotética de la dramaturgia o la narrativa.

En este caso, la relación de María Cano con Menguante ha sido la de maestra y alumno. Orgulloso, le muestra a Ondina un panfleto de agitación, que ha escrito y lo ha reproducido con un rústico mimeógrafo al que se le pasa hoja por hoja, y se le corre la tinta con rastrillo; muy usado en la propaganda política más económica y popular, hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX.

Menguante hace una rápida diferencia entre la expresión oral y la palabra escrita:

MENGUANTE:
Con este cacharro, fíjate, pongo las letras al revés, les unto tinta con el rodillo, pongo el papel encima y lo presiono bajando esta palanca y listo está. Se llama imprenta.

ONDINA:
¿Eso es todo?

MENGUANTE:
¿Eso es todo? ¡Sirve para difundir ideas! En lugar de contar el cuento cien veces, lo imprimes y lo repartes. Mira: aquí dice ocho horas de trabajo, ocho de reposo y ocho de educación.[29]

27. Ibíd. Jornada octava. p. 63.

28. *María Cano Márquez* (Medellín, 12 de agosto de 1887 † 26 de abril de 1997). Primera mujer que jugó un papel como líder política en Colombia, en su lucha por los derechos civiles fundamentales de la población. Hizo parte de muchas huelgas obreras. En 1925 fue proclamada como *La Flor del Trabajo*, por maestros, artesanos y contratistas. La represión desatada por la huelga de la zona bananera en 1928 llevó a María Cano a prisión. Desde 1930 comenzó a trabajar en una imprenta como obrera.

29. Navajas, Esteban. *Fantasmas de amor que rondaron el veintiocho*. Op. Cit. Jornada novena. p. 66.

De pronto, entran los Robalitos y descubren a Menguante en compañía de una desconocida, además, traen una imprenta por la que ofrece una buena recompensa el ejército. Menguante les pide que no los delaten. El ambiente se ha enrarecido. Hasta los antiguos amigos parecen haberse convertido en potenciales enemigos. El temor y la desconfianza se han apoderado de los espíritus. Menguante y María Cano les hablan a los músicos de las bellezas que puede decir la imprenta. Menguante escribe una frase que los Robalitos no pueden entender, como la mayoría de las gentes de la región son analfabetas. María Cano les lee:

Menguante ama a Ondina y la pide por esposa.[30]

Los músicos se calman cuando María Cano les dice que en la imprenta también se escriben las más hermosas canciones. Montegranario ofrece esconderla en su chiribitil, el único sitio a donde no entra la patrona. Ahora los potenciales delatores pasan a convertirse en nuevos aliados.

Los músicos improvisan una copla en elogio de la imprenta, que termina con estos versos:

Nombres, verbos, complementos,
Sujetos y predicados
Fabrican hermosos cuentos
De príncipes encantados.
Maravilla la escritura
Y su hermana la lectura.[31]

Celedón, el músico de la Academia, abrevia el desarrollo del argumento, en una especie de efecto de distanciamiento, al modo de Esteban Navajas:

CELEDÓN:
(AL PÚBLICO): El autor me pidió que interviniera para abreviar la historia. Han pasado ya siete meses desde que nuestros personajes llegaron y los colores del panorama han cambiado. Idos están los días del gran boato y los pianos de cola importados. Idas están las cumbiambas con hachones de dólares quemados. Y bien idas las grandes damas de lamés y tafetanes dorados. Ahora soplan vientos de tragedia que no entremezclan bien con estas historias de amores.

30. Ibíd. Jornada novena. p. 67.
31. Ibíd. Jornada novena. p. 68.

Mírenlos no más con qué ahínco y desprevención preparan para mañana el inicio de su huelga.[32]

María Cano asume la dirección de la pieza, que la señora califica de sainete. Pregunta a un grupo de obreros si están listos, mientras los Robalitos tocan la música de fondo que acompaña la presentación:

MARÍA CANO:
En las selvas y montes de Nicaragua se ha prendido la llama de la resistencia contra el invasor americano. Silban las balas en el campamento del general Sandino. (REDOBLES DE TAMBORA).[33]

El general Augusto Nicolás Calderón Sandino, (1895-1934), fue el líder de la resistencia nicaragüense contra la ocupación de Nicaragua por parte de los Estados Unidos. Con un pequeño ejército de 29 hombres inició el movimiento de resistencia el 2 de septiembre de 1927. Poco a poco se le fueron sumando cientos de patriotas dispuestos a defender su tierra. Sandino aclaró que no se trataba de una guerra civil, sino de una lucha entre patriotas e invasores.

Entre las grandes propiedades norteamericanas en Nicaragua se hallaban las tierras que se había ido tomando la *United Fruit Company*, de ahí la referencia que hicieron los dirigentes de la huelga de la zona bananera colombiana, porque, justo en esa época, se venía desarrollando la lucha de Sandino que se prolongó hasta el año de 1933, cuando las tropas estadounidenses abandonaron el territorio nicaragüense, de acuerdo con la nueva política del buen vecino, aplicada por el presidente Franklin Delano Roosevelt. Sandino contrajo matrimonio en plena guerra con Blanca Estela Aráuz Pineda, confidente y colaboradora del movimiento sandinista desde su puesto como telegrafista.

Por órdenes de Somoza, que en ese momento estaba al frente de la Guardia Nacional, Sandino fue asesinado junto con algunos generales que lo acompañaban, en el monte llamado Calavera, a donde fueron llevados tras haberlos capturado. A finales de 1928, cuando se produjo la matanza en Ciénaga, Sandino se hallaba en pleno fragor de su lucha patriótica.

En *Fantasmas de amor que rondaron el veintiocho*, Sandino y su novia aparecen en escena, mientras se alistan para la celebración de su boda. En la Academia de Baile, que se ha convertido en un crisol donde, por fuerza del

32. Ibíd. Jornada décima. p. 69.
33. Ibíd. Jornada décima. p. 70.

arte dramático, se han concentrado personajes de diversas latitudes, cuyas historias se compaginan en una vertiente común.

Blanca Aráuz y Sandino esperan al cura que va a oficiar la boda, que no es otro que Menguante, vestido con sotana (una representación dentro de la representación). De nuevo realidad y fantasía se juntan en un juego de correspondencias y analogías:

SANDINO:
Sírvase proceder, padre, que mis valientes tienen a raya a los marines.

MENGUANTE:
Perdone usted, general, pero con la guerra sólo cargo el libro de los muertos.

SANDINO:
Pues cásenos con los responsos. Adelante.[34]

Al humor negro le sigue una burla a la comercialización del arte y los medios de comunicación, como si fuera una transmisión radiofónica o televisiva. Ondina anuncia los productos de los patrocinadores. El juego escénico parece haber roto sus propios códigos narrativos, así como la huelga bananera rompió la supuesta paz de la bucólica explotación del banano.

Alusiones, correspondencias, cruces de caminos, la acción escénica no desdeña la mezcla de lenguajes, es un concierto de voces diversas que, sin embargo, encuentran un cauce común.

Sandino es mostrado, un poco, como uno de los generales de la revolución mexicana, de extracción popular, Zapata o Villa, machistas y enamoradizos:

MARÍA CANO:
Después de los avisos, continúa la obra de teatro.

MENGUANTE:
… y así los declaro marido y mujer.

SANDINISTA:
General Sandino: cogimos dos prisioneros. ¿Qué hacemos con ellos?

34. Ibíd. Jornada décima. p. 71.

SANDINO:
¡Afusílenlos!

BLANCA ARAUZ:
No, mi general. Que se los lleve el diablo.

(ENTRA EL DIABLO Y SE LLEVA A LOS PRISIONEROS, PUNZÁNDOLOS CON SU FISGA[35]).[36]

Celedón, quien abrió la acción de esta jornada, la cierra:

CELEDÓN:
(AL PÚBLICO): Todo esto sucedió en vísperas de la declaración general de la huelga de los trabajadores del banano, el 12 de noviembre del veintiocho. El gobernador pidió enseguida tropas del interior.[37]

Otra noche de baile en la Academia, pero ahora con un mínimo de visitantes, tan sólo cuatro gatos. Los ánimos de la doña y sus muchachas están por el suelo. La huelga también se ha filtrado en el negocio, robándole la clientela.

De pronto se escucha un estruendo en la puerta. Entra un batallón de reclutas realizando una coreografía y un canto enérgicos. Los soldados saltan enardecidos dando gritos estridentes:

SOLDADOS:
¡A la zona bananera!
¡A salvar la patria herida!
¡Se ha declarado la guerra
Pues la fruta está podrida!

Sin ninguna explicación
Nos empacan en un tren
Cargados de munición,
Mareados por el vaivén.

¡A la zona bananera!

35. Fisga: Arpón de tres dientes para pescar peces grandes. Real Academia Española de la Lengua, RAE.
36. Navajas, Esteban. *Fantasmas de amor que rondaron el veintiocho*. Op. Cit. Jornada décima. p. 71.
37. Ibíd. Jornada décima. p. 72.

¡A salvar la patria herida! , etc.[38]

Tras los soldados, entra el general Carlos Cortés Vargas, parsimonioso e intentando aparecer imponente. Pasa revista a sus tropas. Luego, se sorprende al ver ese ambiente de estilo europeo en medio del trópico.

El general comenta que las veladas en esa casa son las más mentadas y que en los páramos son leyenda. El alcalde replica que con la huelga, nadie está para verbenas.

El general pide que suba la música y comience el baile:

Hay que romperle el pescuezo a la pesadumbre que trae la huelga.[39]

Cortés Vargas saca a bailar a Ondina, pero, se frena cuando ella, en un arranque impetuoso, le dice que huele a muerto. El general proclama que su absoluta autoridad en la región está:

Por encima del gobernador y por debajo de Abadía Méndez.[40]

Después de escuchar a las suripantas y al viejo ciego, anuncia que utilizará esa casa como cuartel, le promete a Cachito que hará valer su papel trayéndole al muchacho, ya que es la paga de una deuda.

Pasa el tiempo. Poco a poco se acerca el momento más álgido de la confrontación. Ahora la trama se desarrolla entre el 28 de noviembre y el 5 de diciembre. Todo parece estar dispuesto por el destino, como la tragedia antigua. Celedón sigue dando puntadas sobre el desarrollo de la acción escénica:

CELEDÓN:
El general Cortés Vargas sentó sus reales en la Academia. Su presencia era permanente y halagaba a doña Pura y su parásito. Más en vano. El jolgorio nunca regresó.[41]

Después de una inspección por la zona, Cortés Vargas regresa contento a la Academia. Le trae un regalo a Cachito, llevado por dos soldados; aparece Menguante, maniatado y amordazado. Ondina logra desatarlo y quitarle la mordaza. El muchacho quiere regresar a la huelga esa misma noche. Ondina negocia con el general, si Menguante escapa de nuevo, se lo traerá a ella de regreso. Cortés Vargas acepta, a cambio de que Ondina baile cien valses con él.

38. Ibíd. Jornada onceava. p. 74.
39. Ibíd. Jornada onceava. p. 75.
40. Ibíd. Jornada onceava. p. 76.
41. Ibíd. Jornada doceava. p. 79.

Ahora la escena tiene lugar el 3 de diciembre. Los asuntos de la huelga se han aguado. Cortés Vargas se encuentra en la Academia convertida en su cuartel general. La Señora está presente. Al general lo acompañan un oficial y el comerciante Riascos, Capaburros. La velada no puede ser más lánguida. Sólo el general baila con Ondina, para ir rebajando las piezas del compromiso. Parece como si, en medio de aquella pieza que se realiza para él sólo, se hubiese olvidado de la huelga, pero, eso es sólo una apariencia. Tiene que suspender el baile varias veces para ir al baño. El trajín de los últimos días lo tiene sofocado y mal del estómago.

Llega la hora aciaga, es la noche del 5 de diciembre. Cortés Vargas está medio ebrio, ordena que le hagan un nido a la ametralladora en el techo. El general le comenta a la señora que suelta mil quinientos proyectiles por ronda.

Entretanto, se ha ido llenando la plaza. El general sigue tomando ron. Ondina no deja que Menguante vaya a la plaza con sus amigos, los huelguistas. El general la apoya, dando la orden de que lo mantengan allí por la fuerza.

MENGUANTE:
¡No pueden hacerme eso!

CORTÉS VARGAS:
Si puedo. Soy la ley. La única ley. Y las cinco ametralladoras son mis decretos.

CHANTECLER:
Le lanzan vivas al ejército. ¿Los oye, general?

TENIENTE:
(ENTRA DE NUEVO): Mi general, por el telégrafo avisan que hay marines en el puerto y están a tiro de piedra.

CORTÉS VARGAS:
Teniente: ordene que abran fuego. Lo que han de matar los marines, lo mato yo.[42]

Un apagón casi no deja ver las caras de estupor de los presentes. En ese oscuro vacío se desarrolla la tragedia, convertida en ausencia significante.

42. Ibíd. Jornada doceava. p. 85.

La última escena tiene lugar a comienzos del mes de enero. Todo parece oscuro, viejo y desgastado, como si un vendaval hubiese pasado por el salón de baile.

Ondina y Menguante se disponen a partir de allí, en busca de nuevos horizontes, mientras la Señora y Cachito deciden permanecer en el caserón. También los músicos, que ya están viejos para emprender aventuras.

Antes de que concluya la obra, aparece un nuevo personaje, un joven abogado, que viene a investigar los hechos de la matanza, es Jorge Eliécer Gaitán, quien interroga a los presentes. Cachito es quien le responde:

> *CACHITO:*
> *Aquí no hubo matazones; se lo digo yo, que soy un ciego a carta cabal.*
>
> *Los jóvenes parten y los Robalitos apagan los quinqués envueltos en una música nostálgica. El joven representante liberal queda sólo, preguntándose qué ha pasado en esa comarca.*[43]

Esteban Navajas cierra su obra dejando abiertos los interrogantes sobre la masacre y el número de muertos. Su obra recuerda las danzas de la muerte de la edad media, la dualidad conflictiva de Eros y Tánatos, los fantasmas de amor que se evocan con esas figuras decadentes de un prostíbulo presentado como Academia de Baile, que se convierte en el epicentro del pueblo, lugar de reunión de gamonales y autoridades, comerciantes y contratistas de los jornaleros. Detrás de la fiesta y la diversión, como un gran telón de fondo, aparece la huelga bananera. La matanza no se ve ni se oye, se presiente en ese vacío oscuro que se abre como una pausa desgarradora de lo que no se puede decir. Como en la tragedia clásica, los muertos no aparecen en escena. Pero, están ahí, con todo el peso de un silencio que se lleva como una maldición.

* * *

43. *Fantasmas de amor*… Última jornada. Págs. 87/88.

Instalaciones de vivienda del personal de la United Fruit Company en Santa Marta. 1924.
Colección Fotográfica de la United Fruit Company.
Baker Library Historical Collections, Harvard Business School.

CAPÍTULO QUINTO

≈

EL BOGOTAZO

(9/4/1948)

9 DE ABRIL DE 1948 ASESINATO DE JORGE ELIÉCER GAITÁN

El asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, caudillo liberal de notable prestigio entre las masas populares, fue perpetrado al medio día del 9 de abril de 1948, causando la mayor conmoción del siglo XX en Colombia. Para entender este grave acontecimiento y sus repercusiones sobre la historia del país, es necesario plantear los principales antecedentes del magnicidio que generó la violencia y el incendio en la capital, el llamado *Bogotazo*, así como el incremento de la violencia en todo el país.

ANTECEDENTES

El crimen político aparece desde los albores de nuestra vida republicana. El atentado contra el libertador Simón Bolívar el 25 de septiembre de 1828, conocido como *la nefanda noche septembrina*, fue el primer episodio por medio del cual se intentaba modificar el curso de la historia, con el pretexto de acabar con la dictadura bolivariana, establecida tras el fracaso de la convención de Ocaña, celebrada durante los primeros meses de ese mismo año.

La guerra de independencia no logró calmar los ánimos ni establecer una paz duradera para la nueva república. En su discurso de introducción al llamado Congreso Admirable de 1830, el libertador Simón Bolívar dijo:

> *La independencia es el único bien que hemos adquirido a costa de los demás.*[1]

1. Bolívar, Simón. *Obras completas*. Tomo V. Ecoe Ediciones. Ediciones Tiempo Presente. Bogotá. 1979. p. 473.

Pronto las divergencias tomaron las riendas de la política, hasta formar bandos opuestos e irreconciliables que dieron lugar a las numerosas guerras civiles del siglo XIX. Pasada la Guerra de los mil días con su secuela de muerte y destrucción, parecía que el nuevo siglo se iniciaba con mejores pronósticos. El país había quedado arruinado con la guerra y golpeado en sus entrañas con la separación de Panamá, promovida por el gobierno de los Estados Unidos.

Al ser elegido como presidente Rafael Reyes Prieto,[2] en principio para un período de 6 años, entre 1904 y 1910, buscó la reconciliación de los colombianos, incluyendo en su gabinete a Rafael Uribe Uribe, destacado dirigente liberal y uno de los comandantes de su partido en la Guerra de los mil días. Reyes defendió sus medidas, anotando: "menos política, más administración." Sin embargo, la intolerancia política regreso, con el argumento que se le iba a entregar el poder a los liberales y masones, poniendo en peligro a la iglesia católica. Por esto se produjo un atentado en su contra, el 5 de febrero de 1905, en uno de sus paseos por las afueras de Bogotá, en compañía de su hija Sofía, del cual salieron ilesos. Los disparos contra el coche presidencial se efectuaron en el sitio llamado Barrocolorado, donde hoy se levantan los edificios de la Universidad Javeriana. Se trató de un intento de acabar con la vida del presidente, acusado de haber traicionado los principios de la Regeneración, así como al partido conservador, al que decía pertenecer.

Entre los autores intelectuales del atentado se hallaba Felipe Angulo, quien fuera secretario de guerra en 1885, en el gobierno de Rafael Núñez, durante el levantamiento liberal de Gaitán Obeso, antes de haber proclamado la nueva constitución de 1886. Los rumores de que se iba a nombrar al general Benjamín Herrera como ministro de guerra exacerbaron aún más los ánimos contra Reyes. Entre los principales propulsores del atentado se hallaba también el ex ministro de Marroquín, Aristides Fernández y el general conservador Pedro León Acosta. Los autores materiales fueron fusilados en el mismo sitio del intento fracasado, también se pidió la pena de muerte contra los autores intelectuales, pero, el presidente Reyes se opuso, ya que se trataba de figuras destacadas del partido conservador.

El 15 de octubre de 1914, cuando Europa se hallaba en los inicios la primera guerra mundial, se produjo el asesinato del aguerrido dirigente liberal Rafael Uribe Uribe, por parte de dos artesanos llamados Leovigildo Galarza y Jesús Carvajal, supuestamente, a causa de las críticas hechas por Uribe al republicanismo. Galarza atacó a Uribe en el costado occidental del

2. Rafael Reyes, Santa Rosa de Viterbo, Boyacá, 5 de diciembre de 1849-Bogotá, 18 de febrero de 1921.

«CON GAITÁN, CAPITÁN DEL PUEBLO, DAREMOS LA VICTORIA EN MARZO», SALIDA DEL CIRCO DE SANTAMARÍA / SADY GONZÁLEZ
Bogotá, 14 de marzo de 1947
Archivo fotográfico de Sady González, Biblioteca Luis Ángel Arango

capitolio nacional, propinándole un golpe con un hacha en la cabeza, que le produjo la muerte unas horas más tarde. Pese al prestigio y el apoyo del pueblo liberal a Uribe Uribe, su asesinato no produjo la violenta conmoción que tuvo unos años más tarde la muerte de Jorge Eliécer Gaitán.

La vida de Gaitán había sido de una constante lucha a favor de los derechos de los más pobres, crítico implacable contra la oligarquía liberal y conservadora. Su primer acto público fue la denuncia de la masacre de los trabajadores de la zona bananera, que sin duda contribuyó a acabar con la hegemonía conservadora y propició el regreso del partido liberal al poder en 1930.

Para las elecciones presidenciales de 1946, el partido liberal se dividió entre las candidaturas de Gabriel Turbay y Jorge Eliécer Gaitán. Los antiguos compañeros en la denuncia de la masacre de las bananeras se enfrentaron en la contienda, Turbay, como representante del oficialismo liberal, y Gaitán, como candidato del pueblo raso, con la confianza de contar con las mayorías. No ocurrió así, sin embargo, Gabriel Turbay obtuvo 441.199 votos, que equivalían al 32.3 % del total, Gaitán recibió 358.957, el 27.2 % y por consiguiente, a causa de la división liberal, Mariano Ospina Pérez, el candidato del partido conservador, consiguió el triunfo con 565.939 votos, o sea el 40.5 % del total, una cantidad menor que la suma obtenida por los candidatos liberales, en un tiempo en que no existía una segunda vuelta cuando ninguno de los contendientes lograra sobrepasar el 50 % del total.

Gaitán inició desde el primer momento una campaña por la reconquista del poder. Desde febrero de 1947 comenzó a circular diariamente el periódico gaitanista *Jornada, el periódico del pueblo*, que exponía las tesis del caudillo popular, entre ellas su consigna: "Por la restauración moral y democrática de la república." *Jornada* había sido fundada por Jorge Eliécer Gaitán en 1944 como un medio para impulsar su candidatura presidencial en las masas populares, en medio de la crisis de la llamada República Liberal, producida a partir de la renuncia a la presidencia de Alfonso López Pumarejo en su segundo período.

Tras la derrota en las elecciones, Gaitán no quedó al margen como un perdedor, fue nombrado jefe único del partido liberal, en cuyo nombre lanzó la consigna, "por la reconquista del poder." Tanto su lucha política como su carrera profesional como abogado penalista se habían desarrollado en constante crecimiento y apoyo de las masas populares, sobre todo en Bogotá y en el interior del país. Con la llegada del conservatismo al poder, volvieron las pugnas políticas y se recrudeció la violencia en el campo. Esta fue la razón por la cual Gaitán convocó a grandes marchas en favor de la paz, contra

la violencia, como fue la llamada *Marcha del silencio*, que se desarrolló en completo orden el 8 de febrero de 1948, para protestar por la violencia que se venía desarrollando en el país. Miles de bogotanos se reunieron en la plaza de Bolívar, enarbolando banderas enlutadas, en una pacífica manifestación contra la violencia.

Por esos días se venía organizando en la capital un evento de gran trascendencia continental, la IX Conferencia Panamericana, inaugurada el 30 de marzo de 1948 en los salones del Capitolio Nacional. Para tener la ciudad arreglada y limpia como fuera posible, centenares de obreros habían pintado no sólo los edificios oficiales y las calles más emblemáticas del centro de la ciudad, también habían arreglado los parques, haciendo cuantas mejoras fueran posibles en un breve lapso, en los primeros meses del año 48.

Nunca la ciudad se había visto tan limpia y ordenada como aquellos días. La presencia de presidentes y ministros del continente, con delegaciones de 21 naciones y la participación del general George Marshall, secretario de estado americano e impulsor del llamado "Plan Marshall" para la reconstrucción de Europa después de los destrozos causados por la II Guerra Mundial, habían creado una gran expectativa.

En una rotonda de la Avenida de las Américas, entre el aeropuerto y el centro de la ciudad, se habían instalado las banderas de todos los países participantes. La conferencia estaba anunciada para el mes de enero; pero, tuvo que aplazarse porque Argentina y Uruguay pidieron esta prórroga hasta que Estados Unidos fijara su política para la América Latina, en relación con el *Plan Marshall* que se había diseñado para Europa. Esta fue la razón de la llegada del propio Marshall a la conferencia de Bogotá, que pese a todo lo que sucedió durante aquellos días, formuló la creación de la Organización de los Estados Americanos, OEA. Durante el encuentro, Marshall dijo que la Europa de la post-guerra estaba urgida de alimentos, por eso América Latina podría salir favorecida con la venta de sus productos naturales, con parte de los aportes financieros del plan.

Más allá del ambiente de fiesta y celebración, se respiraba una atmósfera de alta tensión política, generada por la confrontación permanente entre los partidos tradicionales, que se había agudizado por el hecho de no haber invitado a la conferencia panamericana, presidida por el dirigente conservador Laureano Gómez, a Jorge Eliécer Gaitán, en ese momento jefe único del partido liberal. Las protestas no se hicieron esperar, pero, la llegada de los delegados internacionales y el ambiente festivo captaron la atención pública y las críticas pasaron a un segundo plano.

En la noche del jueves 8 de abril el doctor Gaitán obtuvo un brillante triunfo profesional, al sacar libre al teniente Jesús María Cortés, acusado de haber dado muerte, en Manizales, al periodista Eudoro Galarza Ossa, quien había hecho declaraciones lesivas al honor militar. Con un grupo de amigos se dirigió al restaurante Morroco, que quedaba en la calle 23 entre carreras 5ª y 7ª, llegó a su casa pasadas las 4:00 de la mañana. Sin embargo, se levantó temprano, como relata en su crónica de la revista Semana sobre los trágicos sucesos de ese día, 9 de abril, el escritor y periodista Hernando Téllez:

> *No obstante el intenso trabajo, el señor Gaitán llegó a su oficina del edificio Agustín Nieto –carrera séptima número catorce treinta y cinco-, antes de las ocho de la mañana. Estaba eufórico y su victoria profesional lo tenía satisfecho.*
>
> *Al medio día, en su oficina se encontraban el médico Pedro Eliseo Cruz, el político liberal Plinio Mendoza Neira, el director de Jornada Alejandro Vallejo y el escritor y tesorero de Bogotá Jorge Padilla.*
>
> *(. . .)*
>
> *Mendoza Neira invitó a Gaitán y a sus amigos a almorzar. "Acepto, pero te cuento que yo cuesto caro", contestó el jefe del partido, y rio alegremente. En el ascensor, mientras bajaban los tres pisos, hablaban en broma y se encaminaban alegres hacia la calle. El pequeño grupo de los cinco amigos se dividió en dos. Adelante, tomando del brazo a Gaitán, avanzó Mendoza Neira. Detrás iban Cruz, Padilla y Vallejo. Los primeros ganaron el andén y dieron dos pasos hacia la calle. Tres detonaciones seguidas, hechas a quemarropa, y una cuarta un segundo después, los aturdieron. Gaitán cayó hacia atrás. Los tres impactos habían hecho blanco en él. El cuarto a nadie tocó. El reloj de San Francisco marcaba la una y cuarto de la tarde. Con el revólver humeante en la mano, el asesino retrocedió. Las gentes se aglomeraron y el médico Cruz se arrodilló para auscultar al herido. "Aún vive; vamos a una clínica", dijo. Los compañeros de Gaitán no se recobraban totalmente. El golpe había sido tan inesperado que quedaron confundidos. Apareció un taxi y en él condujeron al herido, cuya sangre formó un gran charco en el pavimento, hasta la clínica Central, situada a cinco cuadras de allí, en la calle doce número cuatro cuarenta y cuatro. Directamente fue llevado a la mesa de operaciones. El doctor Cruz se dispuso a operar. Lo ayudaron sus*

colegas Yezid Trebert Orozco, Luís Forero Nogués, Raúl Bernett y Córdoba, Agustín Arango Sanín, Carlos M. Chaparro y Alfonso Bonilla Naar. Más tarde llegó el profesor Antonio Trías Pujol. Ante todo, una transfusión de sangre. Por las tres heridas manaba un continuo hilillo rojo. Los patios y los pasillos de la clínica se habían llenado de gentes que acudieron presurosamente al enterarse de la noticia fatal. Todas las miradas reflejaban angustia, asombro, expectativa, temor. Fue preciso cerrar las puertas de entrada.

(. . .)

A la una y cincuenta y cinco minutos cesaron los latidos del corazón. El jefe del partido liberal había muerto.[3]

En el sitio del magnicidio la gente recogía la sangre de Gaitán en sus pañuelos, como anota en su artículo Hernando Téllez:

Frente a la sombrerería San Francisco –carrera séptima número catorce treinta y siete- manos piadosas habían cubierto el charco de sangre dejado por la víctima con el tricolor nacional y con pétalos de flores. El pueblo montaba guardia en torno.[4]

Puede decirse que el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán partió en dos la historia del siglo XX en Colombia. El llamado *Bogotazo* desencadenó la tempestad de violencia que se extendió sobre gran parte del territorio colombiano. A partir de ese momento, el país ya no era el mismo. El primer muerto de aquel día fue el hombre que, supuestamente, había hecho los disparos sobre el cuerpo indefenso del caudillo popular. Juan Roa Sierra intentó resguardarse en la droguería Granada, que estaba situada al lado del edificio Agustín Nieto, donde Gaitán tenía su oficina. La gente furibunda abrió a la fuerza la puerta metálica que el empleado de la droguería había cerrado ante la gravedad de los acontecimientos. Según testimonios recogidos posteriormente, un embolador le dio un golpe en la cabeza a Roa Sierra y de inmediato la gente lo sacó a la calle, lo golpearon con furia, le amarraron una corbata al cuello y lo arrastraron hacia el palacio presidencial, como una constancia del repudio popular al asesinato de su caudillo. Así lo dibuja Hernando Téllez en las líneas siguientes de la crónica que hemos citado:

3. Téllez, Hernando. Revista Semana. 17 de abril de 1948.
4. Ídem.

Se iniciaba, caótica, manchada indeleblemente por el pillaje y el incendio, una revolución cuyo desarrollo posterior –localización de los incendios en edificios de gobierno y religiosos-, radiodifusoras clandestinas, simultaneidad de los hechos en todo el país- hace pensar en un posible plan previo de organización.

(. . .)

"La revolución avanzaba, con sus teas encendidas, por las principales ciudades de Colombia. Y en Bogotá empezaba a quemar, a pillar, a verter sangre en una proporción difícilmente imaginable. La vida ciudadana quedaba destrozada en sus cuadros tradicionales de relación pacífica, y el porvenir se abría, de la hora señalada en adelante, incierto y siniestro.[5]

A partir de ese día, se incrementó la violencia en el país, en la que el sectarismo político, el odio, el temor y la venganza, adquirieron rasgos de crueldad sin precedentes. Nunca se pudo calcular el número de muertos de los dos o tres días críticos tras el asesinato de Gaitán. Tampoco se pudo comprobar si existían autores intelectuales del crimen, primero porque el presunto ejecutor del atentado, Roa Sierra, cayó ante la ira popular y fue el primer muerto de aquel día, antes que el propio Gaitán. Las acusaciones tanto del asesinato como de los incendios y actos de violencia en Bogotá y en otros puntos del territorio nacional, saltaban del uno al otro. Las hipótesis sobre a quién o a quienes interesaba el crimen, caían sobre conservadores o comunistas, los polos contrarios del conflicto. Las tempranas hipótesis de una preparación anticipada de los hechos, como lo anota Hernando Téllez, recogiendo las opiniones que circulaban por esos días, nunca se pudieron demostrar.

Tras la muerte de Gaitán y el *Bogotazo* cambió la percepción de la realidad y sus múltiples reflejos en el periodismo, la narrativa, el teatro, y en fin, en todos los ámbitos del pensamiento, el arte y la cultura. Durante los hechos sangrientos y el caos que se desencadenó en este primer período, entre 1948 y 1954, conocido con el título genérico de *la violencia en Colombia*, ni la vida en las ciudades, aún menos, en los pueblos y veredas campesinas, logró recuperar la tranquilidad de otros tiempos. La vida dio un vuelco que sólo recordaba los peores momentos de la Guerra de los mil días. La paz bucólica que describían los relatos costumbristas se borró del mapa para

5. Ídem.

abrir las puertas al horror, el crimen, el asesinato político, el desplazamiento campesino a las ciudades, y demás secuelas impulsadas por el vendaval de la violencia.[6]

* * *

6. Entre las obras capitales que tratan de estos acontecimientos cabe mencionar, en primer lugar *El Bogotazo*, de Arturo Alape. Editorial Pluma, Bogotá, 1983. También existen ediciones de la Universidad Central de Bogotá, la editorial Planeta o la Casa de las Américas, de Cuba. *El día del odio*, de José Antonio Osorio Lizarazo, publicada en 1953, *El crimen del siglo*, de Miguel Torres, publicado por Editorial Planeta y luego por Alfaguara, en el 2013, así como *El incendio de abril*, Alfaguara 2012. *La violencia en Colombia*, de Germán Guzmán Campos, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña Luna (2 tomos), ed. Taurus, 1985. Arturo Alape: *La paz, la violencia: testigos de excepción*. Editorial Planeta, Bogotá, 1985.

UN PERIODICO de todos y para todos

EL COLOMBIANO

Busque en este diario la noticia que desea

"Tarifa reducida en el servicio postal interior. Registro No. 77"

AÑO XX XVII NUMERO 11.141 — MEDELLIN (COLOMBIA) Sábado 10 de Abril de 1948 — EDICION DE 8 PAGINAS VALOR 0.10

GOLPE COMUNISTA

Los liberales fueron víctimas del premeditado engaño comunista

Esta edición ha sido risada por la censura

Sangrientamente se Cumplió la Consigna Roja Contra la Conferencia Panamericana

Gaitanistas y Comunistas saquearon Ciudades y Almacenes

Gaitán Víctima del Comunismo

Millones de Pesos Valen las Perdidas en Medellín

Sevicia, destrucción, incendios y pillajes de gaitanistas y comunistas en Medellín

Un Comunista fue el Asesino del Jefe del Partido Liberal

Víctima del Comunismo

Destruída "La Defensa"

José Mejía Mejía Cobardemente Herido

Destrucción en Bogotá

EL SIGLO, VICTIMA DE LOS COMUNISTAS

Ultima Hora

Arango Ferrer se Posesionó

EL COLOMBIANA
Medellín, 10 de abril de 1948

Directores: DARIO SAMPER y ALEJANDRO VALLEJO
Jefe de Redacción: LUIS DAVID PEÑA
Gerente: FRANCISCO GAITAN PAEZO
Impreso en los Talleres de "El Espectador"

VALOR DEL EJEMPLAR 0.10

JORNADA

FUNDADOR: JORGE ELIECER GAITAN

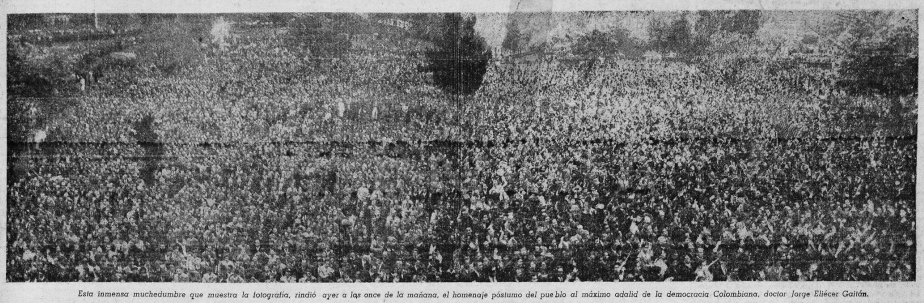
Hay coincidencias... Pocos días antes del asesinato del doctor Gaitán se hizo la mudanza de los muebles y enseres de Torcoroma de propiedad del señor Laureano Gómez.

VALOR DEL EJEMPLAR 0.10

Bogotá, miércoles 21 de Abril de 1948 ★ AÑO IV — NUMERO 486 — SEGUNDA EPOCA ★ Licencia para Tarifa Reducida Número 1310 ★ Por Avión: Avianca y Lansa. — Exterior: TACA

Apoteósico el Homenaje a Gaitan

Millares de Personas Lloraron Ante el Féretro



Esta inmensa muchedumbre que muestra la fotografía, rindió ayer a las once de la mañana, el homenaje póstumo del pueblo al máximo adalid de la democracia Colombiana, doctor Jorge Eliécer Gaitán.

JORNADA
Bogotá, 21 de abril de 1948

LUIS ENRIQUE OSORIO

≈

Bogotá, 27 de marzo de 1896 † Agosto 22 de 1966.

Educador, periodista, comediógrafo, novelista, músico y poeta. En 1922, Luis Enrique Osorio fundó las revistas *La novela semanal* y *El cuento semanal*, con el propósito de contribuir al desarrollo de la literatura y el teatro colombiano. Creó a la vez la Compañía Dramática Nacional y un primer intento de Escuela de Arte Dramático, ya que estaba convencido de la capacidad del teatro para ayudar en el desarrollo de la identidad colombiana. También creó la Compañía Bogotana de Comedias, con la que montó la mayor parte de sus obras, dirigiendo y formando actores, muchos de los cuales trabajaron más tarde, de manera profesional, no sólo en teatro, sino en la radio y la naciente televisión.

– LUIS ENRIQUE OSORIO –
Archivo fotográfico familiar.

Osorio realizó estudios de derecho e ingeniería. Tuvo algunos escarceos con la política. Junto con Rómulo Betancur, más tarde presidente de Venezuela, acometió el intento de recuperar la unión entre Colombia y Venezuela, el ideal bolivariano, para lo cual crearon de manera conjunta un partido llamado *Alianza Unionista de la Gran Colombia*, que no logró hacer realidad el sueño de sus promotores.

Junto con el periodismo, de todas sus actividades el teatro fue la más constante, convirtiéndose en el autor más prolífico de la primera mitad del siglo XX. Desarrolló un género de comedia muy popular, con elementos costumbristas y de crítica social, que le permitió aglutinar un amplio público de clase media, cuya problemática e inquietudes trataba en gran parte de sus obras.

La demolición del Teatro Municipal de Bogotá, alrededor de 1952, durante el gobierno de Laureano Gómez, quizá para borrar la huella de las intervenciones radiofónicas de Jorge Eliécer Gaitán en ese escenario, trajo como primera consecuencia el que las comedias y piezas teatrales escritas en Colombia perdieron el espacio que las había acogido con mayor generosidad. Los dramas y comedias de Antonio Álvarez Lleras, las comedias de Luis Enrique Osorio o las revistas musicales y piezas de sátira política de Emilio Campos, "Campitos" se quedaron sin su espacio preferido.

Sin embargo, en el caso de Osorio, fue tan amplio el éxito que le trajeron sus principales obras, que pudo financiar la construcción de su propio teatro, el primero levantado en el barrio de Chapinero, inaugurado el 11 de diciembre de 1953, año y medio después de demolido el viejo municipal, con el nombre de *Teatro de la Comedia*, que más tarde fue remodelado y pasó a convertirse en el Teatro Libre de Bogotá, sede de Chapinero.W

Entre las numerosas obras que Osorio escribió, podemos mencionar como ejemplos de sus trabajos más destacados: *La familia política*; *El zar de precios*; *¡Ahí sos camisón rosao!*; *El doctor Manzanillo*; *Toque de queda*; *Sí, mi teniente*; *Pájaros grises*; *El rancho ardiendo*; *Sed de justicia*; *Entre cómicos te has de ver*; *Nube de abril*; *Préstame tu marido*; *Bombas a domicilio*; o *Manzanillo en el poder*.

Después del 9 de abril, con la violencia que se desató, tanto en Bogotá como en otras capitales de provincia, y que se extendió al campo en muchos departamentos, una época conocida como *La violencia en Colombia*, el teatro de Luis Enrique Osorio se enrarece, la comedia se llena de oscuros tintes dramáticos y las alusiones a la contienda entre liberales y conservadores, que saltó de la discusión política al crimen y la agresión personal. Estos hechos están presentes en muchas de sus obras, sin perder el estilo de comedia de

sus primeras trabajos, pero introduciendo elementos dramáticos que daban cuenta de la realidad que se estaba viviendo. Se han escogido tres de estas obras, que contaron con una buena afluencia de público, en medio de una situación que había cambiado la vida cotidiana de los ciudadanos, introduciendo el temor y la desconfianza que antes no existían en la tranquilidad santafereña, y en las pintorescas costumbres del campo. Como periodista y hombre de intereses políticos, desde una posición liberal, sin sectarismo ni actitudes radicales, su teatro asume una posición que es a la vez crítica y didáctica, busca llevar a su público a una posición reflexiva, sin odios ni rencores, en un momento de fuerte agitación social. Entendió, por lo tanto, que más allá de divertir al público, el teatro tenía que jugar un papel y asumir una responsabilidad frente al momento histórico que se estaba viviendo, ante al cual no era posible cerrar los ojos y seguir escribiendo comedias divertidas, como si, fuera del escenario, en las calles y plazas, no estuviera pasando nada.

* * *

DESTROZOS EN LA GOBERNACIÓN / SADY GONZÁLEZ
Bogotá, 9 de abril de 1948
Archivo fotográfico de Sady González, Biblioteca Luis Ángel Arango

— LUIS ENRIQUE OSORIO —

≈

NUBE DE ABRIL

Episodios del 9 de abril de 1948 en Bogotá, durante la Novena Conferencia Panamericana, comedia en tres actos, estrenada en el Teatro Municipal de Bogotá en septiembre de 1948.[1]

Aún la capital se hallaba en pleno duelo, con las ruinas de los incendios que daban cuenta de la hecatombe producida por la ira popular, sin tener una cuenta exacta del número de muertos generados por el magnicidio, el primero de los cuales fue Juan Roa Sierra, el presunto asesino de Gaitán, quien fue arrastrado por la multitud enardecida, hasta dejar el cadáver amoratado por los golpes en la puerta del palacio presidencial, mientras en esos mismos instantes, el jefe único del partido liberal agonizaba en la Clínica Central.

Apenas una hora antes la vida seguía su curso normal en Bogotá, la gente seguía la noticia de las intervenciones y acuerdos de la IX Conferencia Panamericana, que se desarrollaba en el Capitolio Nacional, con la presencia de los delegados y comisiones de la mayor parte de los países del continente, encabezados por el general George Marshall, secretario de estado americano, el gestor del plan para el restablecimiento de la Europa destruida por la guerra.

La obra de Luis Enrique Osorio se inicia en la mañana de aquel día. En una antigua casa bogotana se desarrolla la vida cotidiana como cualquier otro día, el diálogo tiene el tono amable y costumbrista de las otras comedias de Osorio.

Doña Eudosia y su hija Mariana, miembros de una familia bogotana tradicional, de clase media, terminan de arreglar la casa en espera de un embajador que se hospedará allí mientras dure la Conferencia Panamericana.

1. Osorio, Luis Enrique. *Teatro. Nube de abril*. Ediciones La Idea. Bogotá. 1964.

Doña Eudosia no puede ocultar su recelo ante esa comprometedora visita:

EUDOSIA:
Por eso era yo de opinión de que no trajeran gente extraña… y menos a esos diplomáticos, que están acostumbrados a ver lujos por todas partes. Para pasar vergüenzas no vale la pena meterse en honduras.[2]

Las muchachas protestan por la timidez, temores y escrúpulos de su madre, que quisiera tenerlas encerradas mientras afuera se vive un ambiente de fiesta. Hermógenes, esposo de Eudosia y dueño de casa, es un hombre tranquilo y complaciente con sus hijas, más atento al cuidado de sus hijos varones. Ellas han llegado a la edad en que aspiran conseguir un buen marido, mientras los muchachos quieren tener una mayor libertad, que no siempre es fácil para los hijos de familia, sobre todo en relación con la madre, que siempre los ve como a unos niños, aunque hayan pasado la edad de entrada a la madurez (si es que llega en forma completa en alguna oportunidad).

Entre los distintos miembros de la familia se desarrolla un diálogo pintoresco, muy bogotano, como el que usaba Osorio en otras de sus comedias, se ventilan las pequeñas diferencias de criterio entre las distintas generaciones, así como entre los hermanos y hermanas, que rara vez coinciden en sus puntos de vista sobre los hechos que los rodean.

En ese momento entra Camilo, uno de los hijos, siempre ocupado en buscar las mejores relaciones sociales, trayendo tres invitaciones para el baile en el Palacio de San Carlos. Sus hermanas se entusiasman ante la posibilidad de una fiesta en la que puedan codearse con las altas esferas, pero, Camilo las desengaña de inmediato:

MARIANA:
¿Quién nos las mandó?

CAMILO:
No son para nosotros.

FERNANDA:
¡tan bobo!

CAMILO:
Son para diplomáticos que no van. Una del Uruguay… Otra de

2. Ibíd. Acto I. p. 15.

Estados Unidos… Y otra que le saqué al descuido de entre el bolsillo del embajador de Haití… De allá vengo.

EUDOSIA:
Haces mal en andar de entrometido…

FERNANDA:
Eso creo yo.

CAMILO:
¡Como no soy el único! Todos estamos yendo a las fiestas oficiales con nombres supuestos. Ayer fui a una embajada como periodista, y llevé a Maruja Orgaza como mi mujer.

RISA GENERAL.[3]

Los tres hermanos acuerdan ir al baile de Palacio con nombres fingidos. En esta actitud se observa cierta picaresca nacional, que consiste en hacer trampas en beneficio propio, como se observa en la política, los negocios y en diversas actividades de la vida social. Un arribismo que con el tiempo, ha llegado a extremos vergonzosos, en los carteles de la droga y los llamados carteles de la contratación, síntomas inquietantes de la corrupción que abarca amplios sectores de la sociedad, en especial, por parte de las clases medias que luchan por mejorar su *statu quo*, y las clases altas, que buscan incrementarlo y perpetuarlo.

En medio del bullicio ante las posibilidades del baile de alta sociedad, entra Darío, el otro hijo de la pareja, quien se encuentra molesto con el ruido que hacen, porque no puede estudiar. Aquí se marcan las claras diferencias entre los hermanos, que van a convertirse en el polo principal del conflicto a lo largo de la obra.

La reunión prosigue con más calma, por el llamado de atención que hace don Hermógenes a favor de su hijo Darío, futuro sociólogo, para que pueda estudiar tranquilo. Entretanto, los otros siguen planeando la forma como se van a presentar en el baile de palacio. Todos necesitan nueva ropa, elegante, a la moda, además, el padre está abocado a la alternativa de arreglar la casa, que requiere urgente mantenimiento, o vestir a las hijas para que se presenten de forma digna en los bailes y demás eventos sociales. Esa es la problemática que vive por el momento la familia, el padre no escatima ningún esfuerzo por complacer a sus hijas, aunque quede endeudado por varios meses:

3. Ibíd. Acto I. p. 17.

HERMÓGENES:
No quiero que mientras todo el mundo se divierte, ellas tengan privaciones. ¡Quién sabe cuándo volverá a haber aquí una conferencia panamericana![4]

Hermógenes ha obtenido un buen contrato de obras públicas, además, el presidente le ha ofrecido un ministerio. No hay motivo de preocupación. Para la familia, todo parece pintar color de rosa. Sin embargo, Hermógenes no está seguro de las bondades de ese nombramiento:

HERMÓGENES:
Necesitan a un tipo como yo, sin odios ni simpatías… algo así como un gerente del limbo… con la parsimonia indispensable para que no complique más el actual estado de cosas, y con la suficiente erudición para que, si llega un periodista a pedirle consejos, no vaya a meter la pata.[5]

Aquí se revela una primera alusión al estado de cosas, la violencia se ha iniciado en algunas regiones del país, y los liberales están descontentos por la exclusión del doctor Gaitán, jefe único del partido, en la conferencia panamericana. Doña Eudosia, sin ninguna malicia sobre los tejemanejes de la política, no comprende cómo su esposo puede perder semejante oportunidad, pero él tiene sus razones:

¿Después de tanto hablar y protestar contra los privilegios y el caos de la producción? ¿Después de todo eso, ir a aplastarme en una silla a repartir puestos públicos entre amigos y copartidarios? ¡Quedaría en ridículo![6]

Osorio conocía muy de cerca los entresijos del poder y el agobio de la burocracia oficial, sobre todo cuando no se podía contar con suficiente autonomía para desarrollar un programa propio, ya que dadas las circunstancias, tendría que asumir el simple papel de ficha política, una especie de comodín, para tranquilizar a la opinión pública en un momento de fuertes divergencias entre liberales y conservadores.

Hermógenes convence a su esposa del error que sería aceptar ese cargo, pero, la noticia del posible nombramiento se ha extendido, sus hijos llegan

4. Ibíd. Acto I. p. 19.
5. Ibíd. Acto I. p. 20.
6. Ídem.

emocionados a felicitarlo, dándolo por hecho, piensan que se trata de un gran honor. Todos le piden que acepte, suponen que así, la familia entera recibirá toda clase de privilegios.

En esas se encuentran, cuando la sirvienta se asoma a anunciar que llegó la visita. Se trata de un joven de carrera diplomática, bien vestido y de aspecto agradable, llamado Laurentino Montalván, supuesto embajador de Argentina. El diplomático porteño coquetea con Fernanda, con quien ya estuvo en un paseo por la sabana. Cuando ella sale, flirtea entonces con Mariana, su hermana. La ironía de Luis Enrique Osorio se proyecta sobre la vida social de los delegados a la Conferencia Panamericana. Precisamente ese ambiente de frivolidad, fiesta y regocijo, es un poderoso contraste para lo que vendrá después, ya que en medio de la comedia se está cocinando la tragedia.

Cuando entran Hermógenes y Eudosia, lo saludan como embajador, pero el joven aclara que no tiene ese cargo, sino apenas el de simple consejero. En medio de la charla, plantea que no le interesa el panamericanismo, sino la paz y la democracia que se viven en el país, por lo que ha pensado, en consecuencia, radicarse en Colombia definitivamente. Su carrera diplomática ha sido muy accidentada; se hallaba en Berlín cuando estalló la Segunda Guerra Mundial, lo trasladaron luego a La Paz, donde no había ninguna paz, pues, colgaban a la gente de los faroles. Hermógenes completa la frase con un chascarrillo muy bogotano:

Aquí todos vivimos colgados, pero en calma.[7]

El diplomático argentino, con el ánimo de impresionar a las muchachas, comienza a recitar un poema que presenta como de su autoría, pero, que es una conocida letra de un tango. El ambiente festivo se corta de manera abrupta, cuando entran Camilo y Darío con la terrible noticia de que acaban de asesinar a Jorge Eliécer Gaitán y la ciudad está conmocionada. Se acaba la comedia. El punto de giro es tan fuerte y sorpresivo, como fue el magnicidio en la realidad. Ningún otro acontecimiento del siglo XX tuvo tanto impacto como el asesinato del caudillo popular. Darío da el parte de la situación que se desarrolla en las calles:

DARIO:
El pueblo, enfurecido por la muerte de su jefe, está incendiando la ciudad.[8]

7. Ibíd. Acto I. p. 28.
8. Ibíd. Acto I. p. 29.

La radio, tomada por los revolucionarios, invita al pueblo a incendiar los edificios públicos y los hoteles burgueses, así como a colgar enemigos en todos los postes de la luz.[9]

En efecto, tanto la Radiodifusora Nacional como otras reconocidas emisoras de amplia sintonía fueron tomadas, unas, a nombre de la Junta Revolucionaria y otras, por gaitanistas que intentaban impulsar a sus copartidarios a derrocar al gobierno conservador y a crear un gobierno revolucionario, que manejara al país en medio del caos que se estaba viviendo, con la ideología y las consignas planteadas por Gaitán en sus proclamas y discursos. Aunque se acusó a los comunistas de los disturbios, ni ellos, ni ningún grupo político tuvo la capacidad de organizar o dirigir el movimiento popular espontáneo, que estalló tan pronto como se tuvo noticia del crimen.

Poco después del inicio de la conmoción, al escuchar la noticia del fallecimiento del caudillo, el pueblo se dedicó a los saqueos y al incendio de edificios que representaran alguna institución del poder. La misma policía, de filiación gaitanista, se dedicó a repartir armas, en solidaridad con el pueblo enardecido.

Gran parte de la población, aterrada ante lo que estaba ocurriendo, se encerró en sus casas, dedicada a escuchar la radio que pasaba de unas a otras manos, dando más giros que una veleta impulsada por un vendaval.

Doña Eudosia, aterrada, piensa lo mismo que tantas madres de familia y señoras de la sociedad bogotana de ese momento, que en la despensa no hay suficientes provisiones para alimentar a la familia en medio de semejante conmoción. Todos temen que los incendios lleguen a sus propias casas, mientras contemplan el humo que sale del edificio de la Gobernación o del Hotel Regina. Muchas familias tradicionales aún vivían en el histórico barrio de La Candelaria, en cercanías de los incendios que amenazaban con arrasar todo el centro de la ciudad. El fuego se había apoderado de varios edificios públicos, como el Ministerio de Justicia, el Palacio de San Carlos, el Colegio de San Bartolomé o el Palacio Cardenalicio, entre muchos otros.

Camilo sale a ver con sus propios ojos lo que está sucediendo, dónde se están produciendo los incendios y a enterarse de lo que está pasando, pese a las advertencias de su padre y los ruegos para que no saliera de la casa.

En un momento dado, cambian las noticias de la radio. Ahora un locutor habla a nombre de la autoridad legítimamente constituida y afirma que el gobierno ha recuperado el control y el dominio de la situación en todo el país, a pesar de que en las calles se siguen escuchando disparos en forma continua.

En pocas horas las calles del centro de la ciudad se han llenado de muertos, el humo de los incendios parece oscurecer el día, de por sí lluvioso

9. Ídem.

y cubierto de nubes, como suele suceder en el mes de abril. Sin embargo, es parcialmente cierto que la situación ha cambiado, de Boyacá han comenzado a llegar refuerzos enviados por el gobernador José María Villarreal, conservadores radicales conocidos como "los chulavitas",[10] que junto con el batallón Guardia Presidencial evitaron que el pueblo enardecido entrara al palacio de Nariño, donde se encontraba el presidente. Horas más tarde, Ospina Pérez se reunió con una comisión del partido liberal con el ánimo de tomar medidas para contrarrestar la pesadilla y el caos que se estaban viviendo. Esta reunión de emergencia de los dirigentes liberales fue tomada por los sectores más radicales del gaitanismo como una traición a la memoria y los postulados del jefe único del partido. De aquella reunión surgió el nombramiento de Darío Echandía, amigo personal de Gaitán, como ministro de gobierno, en un intento de arreglo político para calmar la situación.

En la obra teatral, Darío, el estudiante de sociología, le dice a su padre que en su condición de reservista está obligado a presentarse al servicio militar. El padre, lleno de temor, le responde que debe esperar a que lo llamen, o por lo menos, que no haga nada hasta ver qué pasa, porque en ese momento sólo existen el vandalismo y la incertidumbre.

Las mujeres entran con los canastos cargados con los alimentos que han podido conseguir. Si no se hubieran dado prisa, la familia habría quedado con la despensa vacía en medio del caos.

Siguen las noticias alarmantes, han prendido fuego a la manzana de enfrente. El peligro está tocando las puertas de la casa. Darío insiste en que debe presentarse al servicio, contra la voluntad de sus padres. Argumenta que la patria lo necesita y debe responder a ese llamado. Tras una acalorada discusión, el muchacho logra imponerse, sin que Eudosia ni Hermógenes puedan hacer nada para detener su resolución. Como una alternativa desesperada, con el fin de evitar que su hijo sea enviado a la zona de mayor peligro, Hermógenes decide aceptar el ministerio que le han ofrecido, estando en el gobierno tendrá mayor influencia sobre las fuerzas militares, para velar por la suerte de su hijo.[11]

El segundo acto se desarrolla en una calle de Bogotá, el 10 de abril de 1948, en la que se observan rastros de incendios y almacenes saqueados. Cerca de allí se escuchan disparos, mientras la pareja compuesta por Natán y Salomé, avanzan gateando, tratando de escapar al peligro. Se trata de un matrimonio de judíos, propietarios de un almacén de ropa, sombreros y carteras, que fue saqueado y no les dejaron nada:

10. *Chulavita*: m E- hist. "Agente de la policía, afiliado al gobierno conservador, que en la época de la violencia cometía toda clase de desmanes y atropellos". *Nuevo diccionario de colombianismos*. Tomo I. Instituto Caro y Cuervo. Bogotá. 1993. p. 142.

11. Osorio, Luis Enrique. *Teatro. Nube de abril*. Op. Cit. Acto II. p. 35.

NATÁN:
Pidamos socorro a la policía.

SALOMÉ:
Pero si la policía fue la que abrió la puerta… y me querían cortar la cabeza con una navaja grande…".[12]

La pareja de aterrados comerciantes entra al almacén, cruzando por encima de los destrozos. La referencia de Luis Enrique Osorio, de mostrar a miembros de la policía en los saqueos, obedece al hecho ya anotado de la colaboración de la policía con el pueblo enloquecido por la ira ante la muerte de Gaitán. Es muy difícil establecer responsabilidades en los saqueos, pero, en medio de la turbulencia de la situación y el arrastre de una multitud frenética, que rompía vitrinas y tomaba cuanto encontrara a su paso, los policías, como gente del pueblo, también veían la oportunidad de hacerse con ropas, alimentos o aparatos de distinta clase para llevar a sus familias. Así tuvo que verlo el público que asistió a la representación en el teatro Municipal, apenas unos meses después de haber ocurrido los hechos, en el mismo escenario que le había servido a Gaitán en los viernes culturales para pronunciar sus discursos, transmitidos por la radio para impulsar en los sectores populares la lucha por la reconquista del poder.

Tras la breve escena de los comerciantes saqueados, aparece Eudosia, con los brazos en alto, llamando a Hermógenes, que aparece en la misma forma al otro lado de la escena. Están preocupados por la suerte de su hijo Darío. No saben si lo han enganchado o no en el servicio militar, ya que en medio de la turbulencia, cualquier cosa puede suceder. Hermógenes logró que lo eximieran del servicio, pero, no aparece en ninguno de los cuarteles ni se tiene noticia alguna de su paradero.

Aquí Osorio toca uno de los temas más álgidos del 9 de abril y los días que le siguieron, la incertidumbre sobre la suerte de muchas personas que salieron de sus casas y no regresaron, ni aparecieron por parte alguna, ni vivos ni muertos. Fueron muchos los que cayeron en medio del fuego cruzado o los disparos de los francotiradores, apostados en muchos casos en los campanarios de las iglesias, desde donde disparaban a cualquiera que cruzara por las calles, como un juego endemoniado que cortaba en seco la vida de los ocasionales transeúntes.

Se escuchan nuevos disparos que aumentan el estado de angustia de Eudosia. Ahora marido y mujer intentan esconderse en la primera puerta que ven abierta; en ese instante aparecen Natán y Salomé, con insignias ro-

12. Ibíd. Acto II. p. 36.

jas y levantando los brazos, pidiendo que no los maten. Hermógenes, que los conoce desde hace tiempo, consigue calmarlos, ellos le cuentan la forma como se llevaron todo, dejándolos en la ruina.

En efecto, desde la misma tarde del 9 de abril, se rompieron las vitrinas de centenares de almacenes del centro de Bogotá y se iniciaron los saqueos. Durante las semanas siguientes, las señoras de las clases altas fueron a los barrios de las colinas orientales de la capital a comprar abrigos, carteras y sombreros, entre otras muchas cosas, a precios mucho más bajos de los que tenían en el comercio en tiempos normales.

Hermógenes y Eudosia, en compañía de la pareja de judíos, escuchan voces que se acercan, gritando consignas. Eudosia se aleja, en compañía de Natán y Salomé, porque lleva una prenda azul, que puede ser peligrosa en esas circunstancias, mientras Hermógenes permanece en ese sitio, siempre preocupado por su hijo.

Aparece un grupo de manifestantes portando banderas rojas. Cada uno lleva en sus manos el botín que ha logrado tomar de las vitrinas y almacenes desvalijados. Avanzan con actitud desafiante, gritando vivas a la revolución, Hermógenes tiene que sumarse a esas voces para salvar su vida. Cuando salen los manifestantes, aparecen el Mirlo y El Conchudo, apodos de dos prisioneros fugados de la cárcel. Planean buscar a otros de la banda para organizar algo en serio.

En efecto, en medio de la tremolina, la gente, con el ánimo de aumentar la confusión y debilitar al gobierno, abrió las puertas de las cárceles, dejando a los presos en libertad. Muchos de ellos se sumaron a los saqueadores, aunque era el mes de abril, en aquellos días vieron su agosto.

Cuando pasan dos rateros, el Mirlo y el Conchudo los amenazan con disparar, aunque no tenían armas, los pobres diablos dejan el costal con el producto de sus saqueos y salen corriendo sin mirar hacia atrás. Los excarcelados se burlan de ellos, tratándoles de principiantes, ellos, al pasar por la cárcel, como si fuera una universidad, se sienten como auténticos profesionales, gracias a las malas artes que aprendieron allí.

En medio del dramatismo de la situación, Luis Enrique Osorio no puede dejar de introducir elementos de comedia, que eran lo propio de su estilo.

Mientras Conchudo entra al almacén con el paquete del botín, aparece un manco con otro paquete de saqueo. El mirlo lo pone manos arriba y sólo puede levantar una. Otro apunte cruel del comediógrafo. Sin duda es una característica muy bogotana, el defenderse de sus angustias y temores por medio de un humor ácido y cruel, en concordancia con la situación.

Otro transeúnte que cruza, corriendo todos los riesgos, es Laurentino, el joven consejero de la embajada argentina. En una mano trae una canasta y en la otra, una bandera de la cruz roja. Cuando los pícaros lo amenazan con el asalto, el diplomático les entrega a los excarcelados las conservas enlatadas que lleva, diciéndolas que justamente las trae para repartirlas entre el pueblo, como una muestra de la confraternidad latinoamericana y justicialista. El joven porteño es pintado por Osorio con la vivacidad de la picaresca suramericana. Osorio aprovecha la situación creada para lanzar otros dardos humorísticos:

MIRLO:
¡Claro! Nosotros nos encargamos de hacerla circular.

LAURENTINO:
Pero encantado, che… Y si quieren, voy a traerles más.

MIRLO:
¿Tiene más? ¿Dónde?

LAURENTINO:
¡Como cuatro aviones repletos!

(ENTRA AL ALMACEN LAURENTINO.)

CONCHUDO:
Fíjate: estos están saqueando la ciudad en avión, y nosotros haciéndolo todavía a pie.[13]

El argentino regresa diciéndoles que en el mostrador les dejó otras latas, ellos aprovechan para quitarle el reloj, el saco y todo cuanto lleva adentro; cuando lo han desvalijado por completo, Laurentino sale huyendo a la carrera.

El desfile prosigue, ahora entran otros dos personajes de la picaresca criolla, el Perol y el Gallino, vestidos de ceremonia, con un costal al hombro.[14]

El Mirlo y el Conchudo tratan de asaltarlos, pero, descubren que se trata de compañeros de una antigua banda. Parecía que fueran otros, a causa de la ropa robada que se habían puesto, por eso casi no los reconocen. Llevan

13. Ibíd. Acto II. p. 41.
14. Ibíd. Acto II. p. 41.

botellas de Whisky robadas, en vez de chicha o aguardiente. Siguen los trazos de picaresca:

CONCHUDO:
Pero descarguen… aquí queda todo seguro.

GALLINO:
Iré a descargar… con la cantidad de rateros que andan sueltos…

PEROL:
Ese a los cuatro güisquis te afloja el paquete… Dicen que anoche fue tanta la juma, que lo recogieron con los muertos… Cuando se despertó, no lo querían dejar salir del cementerio, porque ya habían firmao la planilla.[15]

El desfile de personajes de los bajos fondos, rateros y avivatos de toda laya, se enriquece con la entrada de dos vivarachas mujerucas: la Mosca y la Siempreviva, quienes aparecen arropadas con finos abrigos de piel y alpargatas.[16] Se lanzan puyas los unos a los otros. La conmoción general los ha sacado a unos de la cárcel y a otros de sus sitios habituales. Varios de ellos ya se conocían, trabajaban como vendedores en puestos de la plaza de mercado del sur:

MIRLO:
¡Mirá a la Mosca y a la Siempreviva! (IMITÁNDOLAS): Frascos, botellas para que me vendan, papel gaceta, cambio verduras por ropita vieja…

GALLINO:
¡Di dónde venís, gallinazo! ¿A quién dejaste en la plaz´e mercao cuidando las puertas?

SIEMPREVIVA:
No será a tu madre, desgraciao muerto di hambre.

GALLINO:
¿Y eso qué fue? ¿Estuviste saquiando también la Academie la lengua?[17]

15. Ibíd. Acto II. p. 43.
16. Ibíd. Acto II. p. 44.
17. Ibíd. Acto II. p. 44.

Pronto las indirectas en plan de broma cambian por el rencor, el juego de burlas se transforma en una pelea, generada por la agitación del ambiente de violencia:

MIRLO:
¿Qué es la prisa, preciosa?

MOSCA:
¡A meterse con sus iguales!

PEROL:
No te arrimés, que nadie te ha presentao, ni estás vestido pal caso.

MOSCA:
¡Ay, déjenme pasar!

SIEMPREVIVA:
¡A que a mí sí me dejan pasar!

CONCHUDO:
¡Mirala, sacando el cuchillo por tan poca cosa![18]

El Conchudo advierte que vienen soldados y están requisando a la gente. Se ven obligados a esconder el fruto de sus trapacerías. Mirlo y Conchudo se esconden en el almacén. Aparece Darío, vestido de soldado, acompañado por el pastuso, su ayudante. Prosiguen los apuntes de humor negro:

DARIO:
¡Alto!... ¡Alto!

PASTUSO:
¿Disparo, mi cabo?

DARIO:
No… a lo mejor matas a otro manco, como el de hace un momento…

PASTUSO:
¿Lo recojo, mi cabo?

18. Ídem.

DARIO:
Si nos ponemos a recoger muertos, ¿cuándo acabamos? Lo primero es imponer orden.[19]

Darío entra al almacén, allí encuentra al Mirlo y al Conchudo, quienes fingen ser empleados del negocio, encargados de cuidar la tienda para evitar los saqueos. Darío, con ingenua credulidad, aplaude su conducta, y anota que en ese momento lo que está haciendo falta es la cooperación de gente como ellos. Ordena al pastuso que los acompañe al cuartel más próximo para que los alisten y les den armas. Aún más ingenuo, el soldado sale con ellos. Cuando el grupo se aleja, entran Fernanda y Mariana, y encuentran a su hermano. Le dicen a Darío que sus padres están como locos, sin noticias suyas. El responde con seriedad sobre la obligación que ha tomado por vez primera:

DARÍO:
No puedo abandonar ni por un instante mi comisión. Pero díganles que estén tranquilos, que ya se va dominando la situación.[20]

Sale Darío en busca de su pelotón, las hermanas contemplan los destrozos de los alrededores y los daños hechos en el almacén de Natán. Fernanda ve unas conservas y se dispone a llevarlas para la casa, ante la sorpresa de su hermana. Ella responde con un argumento muy socorrido no sólo en esa, sino en muchas otras circunstancias:

MARIANA:
¿Vas a robar?

FERNANDA:
A aprovechar. Lo que no nos llevemos nosotras, se lo llevarán los demás… Es mejor que aproveche la gente…"[21]

El tercer acto se inicia con la misma decoración que el primero, en la sala de la casa de Hermógenes y Eudosia. Ella se encuentra en compañía de Salomé y Mariana. Eudosia aún se halla presa de la angustia. Salomé le dice que se fije en lo que les ha pasado a ellos; ni se imagina lo que ocurrió en Alemania en tiempos del nazismo, sólo tres años atrás. Cuando entra Camilo, Eudosia le dice que su papá y su hermano no aparecen desde el día anterior.

19. Ibíd. Acto II. p. 45.
20. Ibíd. Acto II. p. 47.
21. Ídem.

Osorio deja a un lado los apuntes cómicos, incluso los de humor negro, para entrar de lleno en el drama. Camilo sale a buscar a su padre. Cuando ponen la radio para oír cómo van las cosas, el locutor dice que en el país hay completa calma, aunque no se refiere para nada a Bogotá, el epicentro de la hecatombe. Este silencio angustia aún más a la atribulada Eudosia. Sin duda Luis Enrique Osorio recogió muchos testimonios de amigos y personas cercanas, por otra parte, trabajó el lenguaje popular, para el cual tenía un oído cuidadoso, en especial para escuchar al pueblo raso bogotano, del que había tomado personajes genuinos para muchas de sus obras, adaptándolos a su estilo de comedia familiar y costumbrista.

Llaman a la puerta, Eudosia corre a abrir, con la esperanza de que sean sus seres queridos, pero, cuando abre, aparecen ante ella dos soldados. No eran su esposo ni su hijo, tan esperados, ni tampoco ellos verdaderos soldados, sino pícaros disfrazados que aprovechan el desconcierto general para engañar a los incautos y asaltar las casas. Se trata de Conchudo y Mirlo, enviados por el propio Darío a un cuartel, donde les dieron armas y uniformes, como a muchos otros. Sin embargo, Salomé ve el intercambio de miradas que se cruzan entre ellos y se da cuenta de las intenciones de los supuestos policías, y les dice que allí no hay nada que robar:

> *SALOMÉ:*
> *Si quieren encontrar cosas robadas, oigan…*
>
> *CONCHUDO:*
> *Claro que oímos.*
>
> *SALOMÉ:*
> *Aquí al frente, en una casa de dos pisos, de gente muy bien, metían joyas por manotadas… Y en la siguiente, tres o cuatro camionadas de telas… yo vi… Y de ahí para allá, todas las residencias están comprando mercancías.*[22]

La sirvienta llega con el mercado, también trae un reloj, medias y otras cosas robadas, que consiguió muy baratas. Doña Eudosia la echa de la casa, porque allí no pueden entrar cosas mal habidas. Mientras sale la señora a buscar el dinero para pagarle a la sirvienta, Salomé se da cuenta de que las medias que ella trae son las de su almacén. Le pregunta dónde las consiguió, cuando la muchacha le señala una de las casas vecinas, Salomé sale a la carrera, con el propósito de recuperar aunque sea una parte de sus existencias.

22. Ibíd. Acto III. p. 51-52.

También llega en ese momento la Siempreviva, ofreciendo un pañolón para Fernanda. La joven se lo prueba, con la intención de comprarlo al precio más bajo posible. Cuando Eudosia repara en que se está tramando un negocio ilícito, regaña a su hija y expulsa a la vendedora, insiste en que a su casa no entran cosas robadas. Vuelve la sirvienta, llevando un atado con sus pocas cosas y se despide de la señora con actitud humilde.

En toda esta escena Osorio ha querido señalar la forma como mucha gente pudiente se aprovechó de la situación para hacerse a muchas cosas a precios que nunca volverían a verse. No se trató sólo de una actitud explicable en los estratos populares más necesitados, que en medio del estallido vio una oportunidad para zanjar, en parte y por pocos días, la honda brecha que separaba a las clases sociales. También los sectores medios y altos participaron del juego, convirtiéndose, por lo tanto, en cómplices de los saqueos.

Fernanda se disculpa ante su madre alegando que todo el mundo lo hace. Eudosia no lo puede aceptar de ningún modo, los principios son los principios. La crisis ha roto los límites de la moralidad pública, la voracidad y la codicia se han apoderado de buena parte de la gente, sentando un precedente funesto que no se va a borrar ni siquiera con el paso de los años. La sombra del asesinato de Gaitán y la hecatombe que le sobrevino, cambiaron de un tajo la historia de Colombia.

Laurentino llega con el propósito de despedirse de Mariana. Pensaba quedarse en Colombia, pero, a causa de lo ocurrido, tiene que regresar a la Argentina.

MARIANA:
¿Por qué tan de repente?

LAURENTINO:
Orden superior… Como hay tanto desorden, y no logramos que trasladaran la conferencia a otro país, no quieren que quede en Bogotá sino el personal indispensable.[23]

Cuando sale Laurentino, las dos hermanas se muestran apesadumbradas. Al comentar la situación, descubren que el porteño les había propuesto matrimonio a las dos, en una clara demostración de que la picardía puede ocupar todos los campos y florecer en toda clase de países.

En ese momento aparece Hermógenes, y con él, el drama de la familia. Viene cargando el cuerpo de su hijo Darío, muerto de manera absurda a causa de una bala perdida. Lo que comenzó en comedia termina como

23. Ibíd. Acto III. p. 56.

tragedia. De la sátira sobre las picardías y robos, los rateros de los bajos fondos y los delincuentes de cuello blanco, se pasa a la desolación y el dolor profundo de un drama que no tiene remedio, la muerte como saldo final de los sucesos del 9 de abril para esa familia, que de algún modo simboliza a la ciudad entera.

Aun no salen del estupor frente al cadáver del muchacho, que entró a la milicia para luchar contra el caos, el robo y el asesinato, aparece Camilo, el otro hijo, llevando su propia cosecha de los saqueos, plata martillada y unas botellas de champaña. El padre, presa de un inmenso dolor, descarga sus sentimientos de repudio y honda tristeza sobre Camilo, que en ese momento parece encarnar la miseria humana de la violencia:

> *HERMÓGENES:*
> *¡Mira lo que ha pasado mientras tú te divertías!*
>
> *CAMILO:*
> *(OBSERVANDO Y RETROCEDIENDO ASUSTADO) ¿Es Darío?*
>
> *HERMÓGENES:*
> *Sí… pero tú me causas más dolor… ¡Vete!... ¡Roba!... ¡Incendia!... ¡Asesina!... ¡Viola!... ¡No sabía yo que la barbarie se había metido hasta en mi propio hogar…*[24]

Hermógenes concentra todo su duelo en el amor y admiración por el gesto heroico de su hijo muerto, a la vez se muestra profundamente apesadumbrado por el gesto indigno de su hermano.

Luis Enrique Osorio ha escrito una pieza amarga, urdiendo una mezcla de los grandes géneros teatrales, comedia, drama y tragedia, como respuesta y expresión del impacto emocional causado por los sucesos del nueve de abril, sin antecedente en la historia del país. Un drama familiar, en medio del desastre social, visto desde la óptica de un comediógrafo y, a la vez, de un periodista liberal de clase media alta. Como autor de comedias, había retratado el carácter y la idiosincrasia del pueblo bogotano en sus distintas clases sociales. Su percepción del caótico levantamiento popular da cuenta de la ideología y los contrastes tan profundos de las distintas capas de la sociedad de la época, que dio rienda suelta a sus impulsos más sórdidos, como si la conmoción social se hubiera convertido en un salvoconducto para delinquir.

24. Ibíd. Acto III. p. 60.

La nueva situación que se estaba viviendo hizo que Osorio modificara su temática, para alertar al público sobre la racha de violencia que se dibujaba sobre el futuro del país. En sus siguientes obras, la sombra del *Bogotazo* permanece, como expresión de un daño irreparable, cuyas consecuencias se prolongarían por un largo período, que aún no ha terminado.

* * *

CEMENTERIO CENTRAL / SADY GONZÁLEZ
Bogotá, abril de 1948
Archivo fotográfico de Sady González, Biblioteca Luis Ángel Arango

—

"Uno de esos días, el coronel Willy Hollman, director encargado de la policía y amigo de Sady, llegó por él para que fuera al cementerio a tomar fotos de las galerías llenas de cadáveres. Llegamos allá, veo una nube de moscas, siento esa fetidez, observo los muertos y me desmayo"
Testimonio de Manuel Uribe Correa, cuñado de Sady González.

– LUIS ENRIQUE OSORIO –

≈

TOQUE DE QUEDA

COMEDIA EN UN ACTO

Esta comedia fue estrenada en el Teatro Municipal de Bogotá, por la Compañía Bogotana de Comedias, junto con *Nube de abril*, en septiembre del mismo año de 1948.[1]

En esta pieza breve, Osorio vuelve a la comedia de lleno para ayudar, por medio de la risa, a superar el sentimiento de angustia y el horror ante los hechos de aquel trágico 9 de abril. La trama se desarrolla en un despacho judicial, es media noche en Bogotá, en los días de ley marcial que sucedieron al 9 de abril. En escena se encuentra un juez en compañía de un cabo. El juez teme que supriman el toque de queda, ya que se quedaría sin ese trabajo ocasional.

> *JUEZ:*
> *¿Será cierto lo que dicen, mi cabo? ¿Qué van a suprimir ya el toque de queda?*
>
> *CABO:*
> *Lo dudo. Dicen que durará hasta que termine el gobierno actual; y que sería peligroso suprimirlo antes.*
>
> *JUEZ:*
> *Para mí sería más que peligroso: ¡Catastrófico! Me echarían a la calle… Pero no: esto, aunque sobre como medida de seguridad es un gran recurso fiscal, y cuando estos recursos se crean, después es imposible suprimirlos…*[2]

1. Osorio, Luis Enrique. *Teatro. Toque de queda*. Tomo II. Ediciones de la Idea. Bogotá. 1964.
2. Ibíd. Acto único. p. 65.

Pasado el horror de los primeros días, con la muerte en las calles y los francotiradores disparando sobre cualquier persona, Osorio analiza, por medio de su comedia satírica, las disposiciones adoptadas por el gobierno para superar el estado de conmoción. El toque de queda, una medida que retiene a la gente en sus casas después de cierta hora en las noches, podía generar algunos beneficios por multas y sanciones ante el incumplimiento de la orden, pero a la vez, perjudicaba a los negocios nocturnos, en una proporción superior a los posibles beneficios.

El cabo sale, y al momento regresa, conduciendo a los tres primeros contraventores de la ley, una pareja de personas mayores y su joven hija. Custodio, el marido y padre, se muestra furioso por lo que considera una maniobra ilegal y arbitraria. Tras la requisa, se descubre que no llevan nada peligroso, pero, lo que cada uno lleva, revela la condición de la familia; el señor, un tubo de ungüento pazo, la señora, una novena del Divino Niño y la señorita, un retrato de Adolfo Pedernera, un destacado futbolista argentino que jugaba en el equipo Millonarios, de Bogotá, por la época del 9 de abril.

Es importante anotar que el apoyo al deporte de masas, en especial el fútbol, fue una medida para distraer al pueblo y alejarlo de la violencia que se había destapado como consecuencia de la muerte de Gaitán.

Ofelia, la hija de la pareja, explica que salieron a cine y olvidaron la llave del portón. Por eso estaban fuera de casa después de la hora permitida. Su actitud ingenua hace que el padre se enardezca aún más ante la arbitrariedad.

El hombre, furioso, habla de la ineficacia de las autoridades, para demostrar la injusticia que se está cometiendo con ellos:

> *CUSTODIO:*
> *En cambio, el otro día se entraron los ladrones, llamamos por teléfono y nos respondieron que lo que estaba prohibido era andar por la calle.*[3]

Los reclamos prosiguen, con un llamado al orden por parte del juez. La familia comienza a discutir entre sí, alborotando el ambiente. Es claro que el nivel de exacerbación general ha alterado los ánimos, a la menor oportunidad la gente deja emerger sus instintos agresivos. El juez, para acabar con el alegato, ordena que lleven a la pareja al calabozo. La madre dice que la hija debe ir con ellos, pero el juez se niega, alegando que la muchacha no ha cometido ninguna ilegalidad.

La burla del comediógrafo se apoya en una situación cotidiana de pelea familiar, que desde luego no merece cárcel, pero, los ánimos están tan exal-

3. Ibíd. p. 67.

tados, que basta una pequeña desavenencia para que el juez ordene medidas cautelares.

El cabo saca a la pareja, al momento regresa con Mauricio, un obrero que viste de overol, y como los primeros, se muestra enfurecido y amenaza a las autoridades:

> *MAURICIO:*
> *¡Esto lo ventilaremos mañana en el sindicato! Lo que es yo, les echo encima a la C.T.C., a la U.T.C. y a la J.H.S.*[4]

La C.T.C. (Confederación de Trabajadores de Colombia) es la organización sindical más antigua de Colombia. Fundada en 1935, durante la llamada *Revolución en marcha*, del presidente Alfonso López Pumarejo, con el nombre de Corporación Sindical de Colombia, CSC. Al final del gobierno de López, en 1938, cambió su nombre por el actual.

La Unión de Trabajadores Colombianos, U.T.C., un gremio sindical de filiación católica, fundada en 1946 por los jesuitas, buscó desde un comienzo establecer claras diferencias tanto con la CTC, de filiación liberal y de izquierda, inspirada en la doctrina social de la iglesia. La tercera sigla, JHS, no se refiere a ningún sindicato, ya que se trata de una abreviatura del nombre de Jesús.[5] ¿Acaso el obrero esperaba un milagro, si no lo apoyaban las organizaciones sindicales?

Ante la amenaza de una intervención sindical, el juez le ordena al obrero barrer todo el edificio. En medio de las protestas, Ofelia, la joven que está allí sin nada que hacer, pide otra escoba para ayudarlo. Lo que parecía ser una entidad de vigilancia del orden público, para lo cual retenían infractores imponiéndoles multas, prisión u otros castigos, se convierte en un juego burlesco en la comedia, con el fin de rebajar la tensión y superar el ambiente de zozobra por medio de la risa.

La prueba de la relativa eficacia de este método la dio la gran popularidad y acogida del público popular y de clase media que pudo ver estas obras en el Teatro Municipal, que se vio obligado a adelantar los horarios de las funciones a causa, precisamente, del toque de queda.

Apenas salen los dos con las escobas, aparece otro infractor en estado de embriaguez. El juez anota que el borrachín ya estuvo retenido la noche anterior:

4. Ibíd. p. 68.
5. Jesús = Joshua – que significa salvador.

JUEZ:
¿Por qué esa reincidencia?

RICARDO:
¿No vez que esto es chic? En el Colón cobran cinco pesos por entrar, y aquí seis por salir. Esto es de más categoría.

JUEZ:
Ahora vamos a darle función continua. Lo vamos a dejar encerrado una semana.[6]

Osorio le lanza aquí un dardo al teatro Colón, que en la época rara vez permitía la presentación de grupos y espectáculos colombianos de carácter popular, porque los directivos preferían que se presentaran obras de la llamada "alta comedia", casi siempre por parte de grupos extranjeros, en especial españoles, con zarzuelas o comedias blancas de la época franquista, evitando las alusiones a la realidad nacional.

En la continuación de la trama de la comedia, el borracho alega estar desesperado, la familia de la mujer que ama se ha opuesto a su relación. Cuando aparece Ofelia con el obrero, al terminar de barrer, por esas coincidencias felices del teatro, la joven resulta ser la amada de Ricardo, y la muchacha, que no pierde la oportunidad, pide otra escoba para que le ayude en el barrido general del edificio.

El desfile de infractores a la ley del Toque de queda prosigue con otro personaje que entra conducido por el cabo, ahora se trata de un sacerdote llamado Marcial Bueno. El juez, en tono burlón, le dice al cura que "no es bueno que atropelle así la ley marcial," jugando con su nombre y apellido.[7]

Ordena al padre Bueno que se siente al lado de la señorita Ofelia hasta que amanezca, en tanto, aparece otro personaje que sube el ritmo de la escena, una muchacha dicharachera y desparpajada, llamada María Bonita, quizá aludiendo al nombre de la canción que Agustín Lara le compuso a María Félix, quien era su esposa por aquellos años.

Esta María Bonita, antioqueña con carriel y todo, pone la nota festiva en la escena. Su apellido es Restrepo y Restrepo, y quién sabe cuántos Restrepos más, se trata de uno de los apellidos más comunes de Antioquia. Cuando el juez le pregunta a qué se dedica, la joven le lanza toda una retahíla:

6. Ibíd. p. 70.
7. Ibíd. p. 71.

MARÍA:
¡Si supiera que tantas cosas! Accionista de textiles, dueña de una urbanización en Envigado, socia honoraria del automóvil Club, candidata para reina de la simpatía en Marinilla y para reina del fríjol en el municipio de Sonsón… ¿Quiere más todavía? [8]

Los elementos regionales también hacían parte de este tipo de comedia, en un país donde cada departamento posee su propia idiosincrasia, su forma de hablar y sus peculiares mitos, leyendas, historias y recuerdos. Más que una identidad nacional, lo que existe en Colombia son las identidades regionales y aún municipales, que se refleja, además, en sus tradiciones y filiaciones políticas, como se vio en las épocas críticas de la violencia. Por otra parte, Bogotá venía creciendo a mediados del siglo XX, recibiendo gente de todo el país, en busca de trabajo, oportunidades para sobresalir o para alcanzar un prestigio nacional, representado por la capital; las demás ciudades, aún las capitales de departamento más desarrolladas, se consideraban como la provincia, dándole a Bogotá el Status de metrópoli cosmopolita. De ahí que los comediógrafos buscaran reflejar los acentos y terminología de las distintas regiones y pueblos, como lo hacían los actores de la *Commedia Dell´Arte* italiana en sus improvisaciones, con las hablas regionales, burlándose de los pueblos vecinos para hacer reír a los espectadores del pueblo al que llegaban.

El juez no admite los reclamos, amenazas o arrebatos de superioridad de ninguno de sus retenidos. Tendrán que esperar hasta que amanezca, tanto la última en llegar como el curita, así sea un alma de Dios.

Ahora, el enredo se produce cuando Ricardo, el apasionado enamorado de Ofelia, preso de los celos, intenta atacar al cura creyendo que se trataba del joven obrero con el que su amada estuvo barriendo momentos antes. Equívocos, falsas pistas, trucos para crear situaciones cómicas eran parte del oficio de los comediógrafos, como lo hace Osorio con los retenidos por no haber respetado el Toque de queda, que en la realidad de aquella época tuvieron que ser personajes más sombríos y amenazantes.

La forma como Osorio evitó el drama y buscó dar un tono ligero y amable a la situación creada por aquellas medidas de seguridad, buscaba alejar el fantasma del terror y la tensión social que aún agobiaba a su público.

La joven explica que sus padres se oponen a su matrimonio con Ricardo, el joven es un borrachín, como muchos de los clásicos filipichines y bohemios bogotanos, entre los cuales se encuentra el Cirilo Garancina de *Las Convulsiones*, de Vargas Tejada, cuyo romance prohíbe el padre de la joven

8. Ibíd. p. 73.

por razones análogas a las que se manifiestan en este caso. Además, el apasionado pretendiente se comporta como un celoso empedernido, para completar el cuadro de sus defectos personales. La familia prefiere enviarla a un convento antes de que la joven intente casarse con él a escondidas. Ella, sin embargo, lo quiere de todos modos y confía en que al casarse, ya no tendrá motivos para embriagarse ni sentir celos, como suelen soñar las enamoradas.

Ricardo le pide al cura que los case, para acabar de una vez por todas con el problema. Como un complemento a esta situación, ahora entra un grupo de músicos que estaban dando una serenata más allá de la hora permitida. En muchas comedias del Siglo de Oro español, aparecían al final varios músicos para cerrar la representación con danzas y cantos. En este caso, sin embargo, parece que se les va a aguar la fiesta, las autoridades no están para celebraciones. Como los demás retenidos, los músicos protestan, y Osorio aprovecha la situación para nuevos apuntes:

JUEZ:
Mi cabo: a la regadera con ellos.

MARÍA:
¿Y por qué? ¡Cómo se le ocurre bañarlos ahora, con semejante frío!

JUEZ:
¡Por irrespeto a la autoridad! ¡Yo impongo el principio de autoridad!

MARÍA:
Impóngalo. ¡Muy bueno! Pero no les apriete tanto las clavijas, porque les revienta las cuerdas.[9]

En medio del juego, entre bromas y amenazas, María, la única del grupo que parece disponer de nutridos recursos económicos, ofrece pagarles a todos la multa, con tal que se le permita a los músicos tocar una marcha nupcial para la boda de Ofelia y Ricardo. De este modo se enderezan las cargas y se resuelve la historia de amor con un final feliz, como sucede en la mayor parte de las comedias, así se tenga que recurrir a coincidencias, trucos y el uso del viejo recurso del *Deus ex machina* cuando los enredijos se complican más de la cuenta. Así como se arreglan sobre la escena los problemas de sus personajes, de paso, se consigue la tranquilidad del público, que se ríe de su propio fastidio ante el toque de queda. Pequeñas compensaciones, por medio de una obra ligera, en contraste con la conmoción social que se ha vi-

9. Ibíd. p. 76.

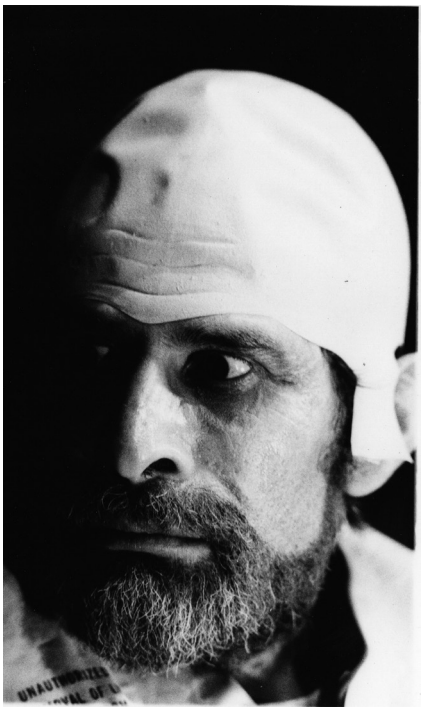
vido en la época, cuyas consecuencias a largo plazo aún no podían percibirse en ese momento de ofuscación.

La escena remata cuando María Bonita saca una pistola, revela que pertenece a la policía secreta y amenaza al juez a causa del negocio que está montando con las multas y castigos cobrados en dinero. Encierra al juez en una celda y ordena la libertad de la pareja de fieras, para que vengan a celebrar el matrimonio de su hija, aunque no estén de acuerdo, la muchacha ya está en edad de resolver libremente su destino. Los distintos hilos de la trama se anudan, mientras los músicos tocan hasta que amanece.

* * *

HUGO AFANADOR SOTO

≈



Bogotá, 1949.

Director teatral, dramaturgo y promotor teatral, egresado de la Escuela Nacional de Arte Dramático, ENAD. Fundador en 1980 con José Assad y otros actores, del Centro Cultural Gabriel García Márquez, un laboratorio de experimentación teatral, en el cual ha llevado a escena tanto sus propias obras como trabajos de otros autores, contribuyendo a la formación y desarrollo de otros grupos desde la perspectiva de la Creación Colectiva y la dramaturgia del actor.

– HUGO AFANADOR SOTO –
Fotografía de Juan Carlos Vázquez, 1990.

Como dramaturgo ha escrito y montado un buen número de obras, entre cuyos títulos se cuentan: *La boda rosa de Rosa Rosas*; *¡Ah, qué bella es la guerra!*[1]; *Vía láctea*[2], *La pandilla del cuarto menguante*; *Venganza en el año 2092*; *Meditación sobre la muerte de Apolinar Galindo*; *Las claves secretas del mago y margarita* y *Corazón lateral*, entre otras.

* * *

1. Referencia a la obra francesa *¡Ah, Dieu, que la guerre es jolie* de Charles Chilton y Joan Littlewood, llevada a escena en el Teatro Recamier de París en 1966, bajo la dirección de Pierre Debauche.

2. Publicada en la *Antología del Teatro Experimental en Bogotá*. Selección de Fernando Duque Mesa. Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Bogotá, 1995.

LA BODA ROSA DE ROSA ROSAS, de Hugo Afanor
Montaje de V año de la ASAB. Fotografía de Carlos Mario Lema, 2012

— HUGO AFANADOR —

≈

LA BODA ROSA DE ROSA ROSAS

Esta obra[3] fue estrenada en mayo de 1986 en la sala Seki-Sano de la Corporación Colombiana de Teatro CCT y publicada en la Colección de Teatro Colombiano de la ASAB en marzo del 2011.

En su primera obra teatral, Hugo Afanador toma como punto de partida los sucesos del 9 de abril de 1948, a partir del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán; sin embargo, a diferencia de otras obras de narrativa, teatro o crónica sobre el tema, no hace un recuento de los hechos ni intenta reconstruir lo que pasó aquel día con alguna finalidad histórica. Por el contrario, la referencia a los acontecimientos de aquel terrible episodio se maneja con entera libertad creativa, tanto en los trazos argumentales y la construcción de los personajes, como en el manejo de las situaciones y diálogos, distantes del realismo y de la *mimesis* aristotélica, más cerca del surrealismo o de la libertad de invención que propició el surgimiento del teatro del absurdo, aunque en este caso, no se percibe ninguna influencia directa de sus principales creadores, Samuel Beckett o Eugenio Ionesco, sino más bien, un absurdo derivado del caos que sobrevino a la inesperada muerte del jefe liberal que se perfilaba como el futuro presidente de Colombia.

Los parlamentos de los personajes corresponden a diversos tipos de discursos, en una especie de polifonía de voces de variada procedencia, que se ensamblan como un rompecabezas sin pretender buscar una unidad de estilo ni intentar la reconstrucción del habla de la vida cotidiana de la época. Son voces que aparecen como referencia a discursos patrióticos así como a las más conocidas oraciones católicas, que se introducen como una alusión directa, un tanto reformada y burlesca, de las tradiciones e ideas dominantes del momento, durante el gobierno conservador de Mariano Ospina Pérez. En ese

3. Afanador, Hugo. *La boda rosa de Rosa Rosas*. Teatro colombiano. ASAB. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bogotá. 2011.

contrapunto entre realidad y ficción, las referencias colaterales a personajes tomados de la realidad histórica se entremezclan con otros de la invención del autor. El nacionalismo de exaltación patriótica está representado por estrofas del himno nacional, que se van escalonando a lo largo de la representación en un juego burlesco, que busca poner de relieve los aspectos rituales y el aparato formal de la nacionalidad, en clara contradicción con los hechos turbulentos a los que se alude en medio de la caótica convulsión social:

¡Oh gloria inmarcesible,
Oh júbilo inmortal! [4]

Esta estrofa se reitera varias veces, así como otros fragmentos del himno escrito por Rafael Núñez con música de Oreste Síndici, tomando en tono de burla los símbolos patrios.

Otro aspecto del desenvolvimiento dramático que se le plantea al director que lleve a escena esta obra, son las acotaciones, que no son sólo descripciones del ambiente, las acciones escénicas o la escenografía y utilería utilizadas, sino también recuentos de la historia que sirve como telón de fondo y que no siempre se transmite en los diálogos, por la cual, la lectura del texto completo es una cosa, que aporta unos datos, arma situaciones y conflictos, y otra es la representación, que en la escritura de las acotaciones abre diversas opciones para su realización o deja vacíos y referentes incompletos, como es el caso de la inclusión en escena del general George Marshall, jefe de la misión diplomática de los Estados Unidos a la IX Conferencia Panamericana. Esta conferencia se reunía en ese momento en Bogotá, con el propósito de formular un nuevo tipo de organización interamericana, que no sólo sirviera para facilitar el diálogo y discutir los problemas comunes entre los distintos países del continente, sino también para fijar una posición en el marco político de la postguerra, y establecer un deslinde con el bloque socialista dirigido desde Moscú, en momentos en que se iniciaba la guerra fría entre el occidente, encabezado por los Estados Unidos como representante del capitalismo y la Unión Soviética, como cabeza del socialismo revolucionario, que tenía como cabeza a Rusia, bajo la dirección del partido comunista, que en tiempos de la guerra y primeros años de la post-guerra tuvo a José Stalin como el jefe supremo. Esta división del mundo entre los dos grandes bloques, capitalismo y comunismo, influyó no sólo sobre las posiciones políticas de los pueblos, también sobre el arte y la cultura, que ya fuera por acción o por omisión asumían una actitud ante las posiciones políticas enfrentadas en la guerra fría.

4. Ibíd. Acto I. p. 8.

El debate de ideas y filiaciones políticas, asumido de un modo directo o por medio de alusiones y guiños ideológicos, entró a hacer parte de las distintas formas de expresión del arte y la cultura, especialmente del teatro. Estas alusiones aparecen, desde luego, en *La boda rosa de Rosa Rosas*, de Hugo Afanador, pero no como un panfleto propagandístico, sino en forma de claves, símbolos y comentarios ambiguos, que cada espectador podía interpretar de acuerdo con sus respectivas ideas y posiciones políticas.

El juego entre las acotaciones y los parlamentos de los personajes, también deja abiertas distintas posibilidades de interpretación, tanto por parte del público como de los actores y directores que asumen la representación de la obra. Es el caso, por ejemplo, de una primera indicación que da pistas y sugiere el uso de voces y documentos de época que no hacen parte de la escritura del texto dramático:

> *Completa oscuridad. Se comienzan a escuchar voces grabadas que comentan el atentado contra Jorge Eliécer Gaitán. Es la una de la tarde y cinco minutos del viernes 9 de abril de 1948. El comentario poco a poco se va convirtiendo en un grito desgarrador por parte de la muchedumbre, que quiere convertir sus voces en disparos de venganza. Cuando el grupo colectivo logra su máximo volumen, se inicia en todo el espacio una orgía delirante de pillaje, violaciones y discursos, incitando a la revuelta.*[5]

¿Qué grabaciones de época?, ¿qué imágenes escénicas y qué tipo de movimiento de actores?, ¿se trata de doblajes de los actores que van a representar a la familia Rosas, o son otros actores? Podrían ser sombras, videos, fotografías o documentales de época, pero, sobre estas alternativas no dice nada el autor, dejando el campo abierto para el director y los actores. Afanador invita al grupo que decida llevar su obra a escena, a efectuar un trabajo de investigación, para llenar los vacíos que el texto deja abiertos de manera intencional. Fotografías, grabaciones, noticias de prensa, breves fragmentos de proyección documental, con estos elementos, como los que se conservan en los archivos de la Radiodifusora Nacional de Colombia, fotografías, como las que tomaron Sady González o Manuel H, entre otros.

Con un telón de fondo de esta naturaleza, en alusión a los hechos históricos reales, la ficción escénica apunta a dar cuenta de las vivencias, temores y emociones de una familia que había fijado la fecha del 9 de abril para celebrar la boda de su hija Rosa con Arcadio, que desde el inicio de la trama

5. Ibíd. Acto I. p 7-8.

argumental aparece como una presunta víctima de la conflagración que se desarrolló tras el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán.

La pareja compuesta por Natalia y Fermín, tiene una única hija, Rosa, que ese día tenía previsto celebrar su matrimonio, cuando se tuvo noticia del asesinato del caudillo, el famoso y repetido grito de millares de voces: "¡Mataron a Gaitán!"

Ante la tragedia y la oleada de ira y violencia que se desata, acompañada por el pánico de miles de ciudadanos ante la amenaza generada por los incendios y francotiradores, la familia Rosas, como otras tantas de la ciudad que se habían encerrado en sus casas, manteniéndose al margen de los enfrentamientos callejeros, se refugian en la religión, expresada por medio de fragmentos de oraciones que hacen parte de la liturgia y los rituales que entran a la acción escénica a lo largo de la obra.

Tras el silencio y el estupor, poco a poco comienzan a aflorar los sentimientos que nacen en medio del asombro. Los parlamentos de los personajes no son diálogos propiamente dichos, intercambios de opiniones que puedan generar acciones y reacciones, sino comentarios tanto sobre la situación de la ciudad como sobre sus temores, sentimientos e ideas personales, algo así como si cada uno estuviera ensimismado en su propio monólogo interior:

FERMÍN:
Estoy melancólico.

NATALIA.
Qué melancolía.

FERMÍN:
Nos acoraja.

NATALIA:
Nos sacude.

FERMÍN.
Qué dolor.

NATALIA.
No lo soporto.

FERMÍN:
Hijo del diablo. Sufro. Voy a llorar.

NATALIA:
Lloramos por ti. ¿Por qué nos haces esto?[6]

Se trata de breves secuencias que van dando paso a las descargas emocionales. Frente al conflicto creado por el asesinato del caudillo, Fermín, como prototipo de una temerosa clase media, manifiesta su pundo de vista, en oposición con las ideas de la nueva generación, encarnadas por su hija Rosa:

FERMÍN:
¡Estamos en medio de una revolución!

ROSA:
No. No es una revolución. Es una revuelta. La revolución la iba a dirigir el líder. La revuelta la dirige el dolor, el odio, la barbarie.
Mataron la esperanza.
Mataron al negro.
Mataron a Gaitán.[7]

De alguna manera, Rosa encarna el punto de vista del autor. Es la parte joven y crítica de la familia, mientras sus padres representan la posición más retardataria e inmovilista de los sectores tradicionalistas de la clase media, en especial en el caso de Natalia, pese a que en otros aspectos asume una liberalidad que hace parte de su doble moral, una cosa es lo que se dice y otra lo que se hace. Más adelante, los roces y controversias con su marido, darán cuenta de las grietas del matrimonio, que se han vuelto más notorias a partir de las divergencias generacionales con su hija Rosa.

El conflicto de la familia Rosas tiene una doble faz, de una parte, el estupor e incertidumbre producidos por el asesinato del caudillo, y por otra, la ruptura del matrimonio de Rosa, a causa de la posible muerte o desaparición de su prometido. Ante la ausencia del titular, buscan otro como remplazo, sin contar con la aprobación de la hija, como se solía hacer en tiempos antiguos, que se intentan imponer de nuevo como un paliativo a la crisis:

6. Ibíd. Acto I. p. 9-10.
7. Ibíd. Acto I. p. 10-11.

NATALIA:
Era el novio de nuestra hija.

FERMÍN:
Pero ya no. Es otro. Es decir… (BUSCA A PASTOR, QUE SE HA ESCONDIDO) Ven acá, idiota. Ahora es él. (LO COLOCA EN PRIMER PLANO. ROSA OBSERVA DISGUSTADA. EL MESERO CONTINÚA SIRVIENDO LA COMIDA)

NATALIA:
Él es ahora nuestro hijo.[8]

Se suceden breves reflexiones sobre la vida y la muerte, la fragilidad de la vida y el amor, el horror frente a la descomposición y la podredumbre. Como en la literatura automática de los surrealistas, brotan imágenes y sensaciones encerradas en el inconsciente.

De pronto, el personaje que representa al mesero que les sirve algo de comer, se transforma en el general Marshall, así lo señala Pastor, con entusiasmo:

(TODOS LOS PERSONAJES DIRIGEN SU MIRADA AL MESERO MUDO, COMIENZAN A OBSERVARLO CON ACTITUD REVERENCIAL. ESTE SE VE ENVUELTO EN LA ATMÓSFERA Y ASUME EL ROL DEL GENERAL GEORGE MARSHALL. EN ESTE MOMENTO, TODOS PRONUNCIAN LA PALABRA "MARSHALL" Y EL AMBIENTE SE INUNDA DE ALEGRÍA)

FERMÍN:
(EN TONO DE ARENGA): ¡Venciste a Hitler! (LOS DEMÁS PERSONAJES LO SECUNDAN).

NATALIA:
¡Qué bueno eres! ¡Qué bueno eres! (SE DIRIGE A PASTOR Y A FERMÍN, A MANERA DE MOTIVACIÓN) ¡Tenemos fiesta! ¡Tenemos fiesta![9]

8. Ibíd. p. 11.
9. Ibíd. Acto I. p. 13.

En la realidad histórica, la Conferencia Panamericana se había aplazado algunos meses, por pedido de Argentina y Uruguay, en espera de una respuesta relacionada con el *Plan Marshall* y América Latina. Querían saber si este plan los beneficiaría de algún modo, la respuesta vino con la presencia de Marshall en Bogotá.

En pleno desarrollo de la 2ª guerra mundial, el presidente Franklin Delano Roosevelt lo nombró como jefe del estado mayor, responsable de llevar a las fuerzas aliadas hasta la victoria final. El llamado Plan Marshall tenía por objeto llevar una ayuda a Europa para su reconstrucción después de la guerra. América Latina suministraría alimentos y productos naturales que los países europeos podían adquirir con parte de los recursos del plan. Toda esta operación incluía, además, a los países vencidos en la guerra, lo que no se hizo tras la primera guerra mundial, en la cual también participó Marshall como oficial mayor.

Sin embargo, para Marshall esta respuesta fue tan sólo una salida política para calmar los ánimos, su objetivo primordial en la conferencia era la creación de la OEA, con el objeto de que adoptara una posición anticomunista y en defensa de los valores del mundo occidental y cristiano. Pero, llegó el 9 de abril, como dijo Rosa, para cortar ese arranque de euforia de la familia Rosas. En la realidad, cuando se inició el alzamiento popular, tanto Marshall como una parte de la delegación norteamericana tomó de inmediato un avión para regresar a los Estados Unidos; las reuniones de la Conferencia Panamericana continuaron en sus deliberaciones en forma casi clandestina en salones del Gimnasio Moderno de Bogotá, al norte de la ciudad, suspendiendo las clases mientras la situación recuperaba una total normalidad.

Los hechos de la realidad aparecen como ráfagas en esta pieza; el ritmo de la escena está armado por medio de saltos, en una especie de ciclotimia que va de la tristeza y el temor, a súbitos accesos de alegría y celebración. La ciudad, de hecho, se encontraba de fiesta cuando se produjo el crimen y estalló la revuelta. En la obra de Hugo Afanador, las pulsiones van del mundo de afuera (que no vemos), donde se ha desencadenado el caos, y el mundo cerrado de la vida privada de la familia, en medio de la incertidumbre. La presión y el agobio de la situación social pone a los miembros de la familia, así como al nuevo novio (prometido a la fuerza sin ser un novio consentido por Rosa), en un estado de crispación que saca a relucir las diferencias, antipatías y contradicciones que se solían ocultar en tiempos normales. También, aparecen reacciones febriles, como mecanismos de defensa, todo lo cual fue elaborado por el autor en forma conjunta con la improvisación de los actores, por lo cual, en algunos momentos se percibe una sensación de desorden

o arbitrariedad en las acciones o réplicas de los personajes, lo que no suele ocurrir con un texto de autor único, que logre mantener una unidad y una poética personal que le aporta un estilo a la obra. Esta tensión autor/grupo se supera cuando el director es a la vez autor, y maneja los aportes de los actores por medio de una adecuada selección, elaborando los diálogos con su propia experiencia en el manejo de la dramaturgia.

La boda rosa de Rosa Rosas era una de las primeras obras de Afanador, tal vez la primera en ser estrenada, y en el momento en que fue escrita, se hallaba en pleno furor la llamada Creación Colectiva, sobre todo por medio del método del TEC, elaborado por Enrique Buenaventura y su grupo, o bien la influencia del Teatro La Candelaria, en un momento en el que además, Santiago García venía de dirigir la Escuela Nacional de Arte Dramático, ENAD, donde Hugo Afanador realizó sus estudios teatrales.

En *La boda rosa*, Marshall es un personaje mudo, al que se exalta mientras se le pide ayuda, pero él no responde. Intencional o no, el silencio de este Marshall puede entenderse como la mudez del otro. Por medio de gestos, pide más de lo que da. Su función en esta obra recuerda la película española *Bienvenido míster Marshall*, de Luís García Berlanga, realizada en 1953, donde, en un pequeño pueblo andaluz se esperaba la llegada del general norteamericano, con la esperanza de recibir algo del Plan Marshall, pero el carro del Secretario de Estado americano pasó por el pueblo sin detenerse, dejando tan sólo una nube de polvo a su paso.

En la obra, Rosa pide amor, encarna el deseo, el aliento vital, frente al terror y la muerte que reinan en las calles. La relación de la novia fallida con aquel Marshall mudo, hace parte del mismo juego metafórico:

> *ROSA:*
> *Pareces y hablas como un muñeco. Aunque eres grande y pareces fuerte. De tu cuerpo se desprende un hálito de frío y rigidez.*
>
> *(MARSHALL, MUY AGITADO, LANZA UN SONIDO, SOLICITÁNDOLA A LA CAMA)*
>
> *ROSA:*
> *Tu hálito de frío es contrario a la pasión.*[10]

El intento de diálogo de Rosa con Marshall es en realidad un monólogo con respuestas no verbales. Un juego de palabras, gestos y silencios, influido por el teatro del absurdo, con el fin de subrayar el vacío de la comunicación.

10. Ibíd. Acto I. p. 15.

¿De qué podrían hablar un veterano militar americano en misión política del imperio vencedor en la postguerra, con una joven casadera latinoamericana en busca de amor? El intento está por fuera, tanto de los hechos históricos, como del diálogo escénico tradicional. Se trata de un juego escénico donde lo insólito y lo arbitrario se asumen como opciones poéticas. De hecho, el personaje no es el verdadero Marshall, el hombre fuerte de la misión americana, sino un pelele que lo representa en un encuentro irreal con una familia colombiana, en especial con una joven a la que la violencia del 9 de abril ha destruido sus ilusiones al cortar de tajo su matrimonio, todo lo cual, en la expresión significante del hecho escénico equivale a la ruptura de la paz y la fiesta preparada tanto para celebrar la llegada de los delegados a la Conferencia Panamericana, como el matrimonio de Rosa Rosas.

Rosa lamenta la muerte de su prometido, tomando de nuevo como referencia los hechos acaecidos el 9 de abril:

> *ROSA:*
> *Él ha muerto, pero vive en mi mente, en mi cuerpo, en mis sentimientos. Murió cuando empezó la revuelta, apenas anunciaron la muerte del caudillo. ¡Arcadio se lanzó a luchar, era un hombre de verdad!* [11]

El duelo de Rosa se nutre de lugares comunes. Quiere que el desaparecido regrese, aunque, si en realidad está muerto sería algo inaudito, generaría un total rechazo por parte de los padres y el remplazo que han escogido para marido de su hija. A rey muerto, rey puesto.

En principio, el huracán de la violencia ha cambiado la vida de esa familia, como la de otras muchas en la Colombia de la época, y en términos realistas, ya no es posible volver atrás. Pero en esta obra no existe una relación lógica entre causa y efecto, sino un *Pandemonium*, personajes fugados de un paraíso perdido que se mueven en un plano imaginario, donde el temor y el deseo se entrelazan para disolver la línea de separación que existe entre lo real y lo fantástico, lo posible y lo imposible.

¡Cuántas veces se quiere recuperar lo que se ha perdido, aunque el golpe implacable de la realidad lo niegue! La obra de arte, en este caso el teatro, es un paliativo para abrir las puertas al deseo, a las soluciones imaginarias, donde es posible romper los límites inexorables marcados por el devenir del tiempo.

Natalia, la madre, que aparece como el polo opuesto de su hija y también en buena parte de su marido, deja emerger sus pensamientos interiores con el tufo de miasmas deletéreos:

11. Ibíd. Acto I. p. 17.

NATALIA:
Y si el cadáver que ahora se está pudriendo regresa del cielo o del infierno, ¿quién le dirá entonces que él es un cadáver que ya no vive, que él no es él, sino sus gusanos que se lo tragan, y lo peor, que ella está en la cama con otro desde hace tiempo.[12]

El tipo de diálogo que se desencadena trae fragmentos de lo reprimido y callado, que a veces parece como una equivocación o una traición del inconsciente en medio de la conversación normal. Poco a poco va apareciendo el conflicto central, están encerrados. No se puede salir de allí, porque afuera se están matando. Sin embargo, tampoco quieren permanecer encerrados como si tuvieran la casa por cárcel. Fermín, el nuevo pretendiente de Rosa, a diferencia de Arcadio, es temeroso y prefiere seguir en ese encierro protector, como si estuviera en el vientre de su madre, sin tener que enfrentarse a los arrebatos de la vida, los embates de la violencia que se ha apoderado de las calles.

Aquí nos encontramos con el conflicto más sólido que plantea Hugo Afanador. El domus, el hogar, el adentro, significa amparo, protección; mientras en el ágora, la plaza pública, el afuera, la calle, el espacio descubierto, el mundo de los otros, se encuentran el peligro, la amenaza. La calle es el escenario de la violencia desencadenada. Salir es un riesgo, pero quedarse también significa la muerte, la derrota personal, el aislamiento, la inmovilidad. Este dilema psicológico se vivió durante varios días después del nueve de abril, y se repite como un temor atávico cada vez que amenaza un peligro o sucede un atentado.

La boda entre Fermín y Rosa, para la familia, aparece como la solución a muchos problemas. Es lo que quiere Fermín, pero, Rosa se resiste a hacerlo porque no lo ama. ¿Qué puede hacer entonces, si su prometido ha muerto?, ¿esperar a otro, o quedar para vestir santos? Para los padres la situación es clara, hay que seguir viviendo, aceptar el remplazo, formar una familia, es lo que corresponde. El amor llegará más tarde. Y si no llega, vendrán los hijos. Hay que considerar que para una mujer de su condición, el matrimonio es la vía de seguridad, y no hay que perder los preparativos que se han hecho para la boda, ahí está Pastor listo a asumir el remplazo del prometido muerto. Sin embargo, los temores de Pastor debilitan su decisión al respecto. El olor del desaparecido aún se siente en esa casa, y el olor también es testigo de una presencia.

Por su parte, Rosa se encuentra en un momento de incertidumbre. La asalta una duda, ¿debe ser fiel a la memoria de un muerto, o seguir los

12. Ibíd. Acto I. p. 18.

impulsos de la vida? No ama a Pastor, pero, tampoco se quiere quedar sola. Sin embargo, aún es temprano para tomar decisiones en medio del duelo. En ese momento, el dilema que se plantea es el de salir o permanecer encerrados, tomar uno u otro camino equivale a dar cuenta del valor o la cobardía, la prisión o la libertad. El fantasma de la muerte parece campear por las calles:

Todo está siendo destruido. La muerte de Gaitán arrasará con todo.

También Pastor manifiesta sus inquietudes:

La naturaleza proveerá, pero mientras tanto, la chusma lo destruye todo, basta sacar una mano a la calle, y la pierdes.[13]

Se desencadena una fuerte pelea al interior de la familia, en especial entre Natalia y su hija Rosa. Acusaciones van y vienen entre la una y la otra. Ambas son mujeres sensuales, con marcadas diferencias en sus intenciones y posiciones ante la vida:

NATALIA:
Basta de palabras. La situación es muy delicada. La pasión no nos deja pensar. Seguramente nuestros negocios han sido saqueados, incendiados. Estamos perdidos.

ROSA:
¿Para qué negocios? Lo importante es la revuelta. La chusma está luchando. Eso es lo excitante, nada más. ¿A quién se le ocurre pensar en los negocios?

NATALIA:
¡Zorra del demonio! ¿De dónde crees que sale tu despilfarro? Nunca has movido un dedo para ganarte un par de calzones. ¡Inútil! [14]

Enseguida entra en juego el tema del desenfreno sexual, la eterna pugna entre Eros y Tánatos. Aunque no lo quiere, Rosa se ha entregado a Pastor, pues, no puede vivir sin sexo, respondiendo al dicho popular que afirma: "un clavo saca otro clavo".

Prosigue la retahíla de expresiones de deseo, temor, felicidad, sexo, muerte, hasta que de pronto comienzan a oírse voces y disparos fuera de la

13. Ibíd. Acto I. p. 22-23.
14. Ibíd. Acto I. p. 23.

casa. El peligro se acerca. Las referencias a la realidad del nueve de abril vuelven a ocupar el centro de la escena. Los personajes quedan como paralizados y hablan como si, desde otro tiempo histórico, evocaran una escena ocurrida con antelación. En la realidad, recién ocurrieron los hechos nadie sabía nada de Roa Sierra, lo que ocupó las conversaciones y suposiciones de la gente era suponer quién o quienes podrían ser los autores intelectuales, que nunca se llegaron a descubrir.

En un arrebato de histeria, Pastor anota que Gaitán provocó su propia muerte:

> *PASTOR:*
> *No lo hicimos nosotros, su terquedad lo llevó a la muerte. Sí. Él mismo lo provocó. Él es el único responsable de su muerte.*
>
> *ROSA:*
> *¡Caray! ¡Así de fácil! ¡Se suicidó!*
>
> *(SONIDOS DE EXPLOSIONES, DISPAROS, ETC).*
>
> *PASTOR:*
> *No, no, no se suicidó. Provocó a un loco, un enajenado, a un paranoico que se creía la… reencarnación del general y gloria de la patria, Francisco de Paula Santander.*
>
> *(…)*
>
> *Nubes oscuras secundaban sus acciones. Es cierto, practicaba ritos de magia: en las faldas de Monserrate, esperaba al mohán para que le entregara un tesoro. Estaba loco.*
>
> *FERMÍN:*
> *Paranoico, loco, esquizoide, parafrénico, delirante persecutorio.*
>
> *ROSA:*
> *¡Tres disparos quebraron el espacio! La velocidad de lo insólito quebró con un manto de desconcierto los centímetros de la escena. La sorpresa cubrió los pasos de sus acompañantes. Cuando reaccionaron, ya todo había sucedido. Nada había que hacer. La muerte todo lo había invadido.*

PASTOR:
Ni siquiera trató de huir. Se entregó a las autoridades como un buen cristiano.

ROSA:
¿Por qué esos tres disparos quebraron el espacio?

NATALIA:
Hay, señor, cosas que no se pueden decir. Virgen Santísima.

PASTOR:
Era un individuo extraño, solitario, taciturno.

ROSA:
¿Un desquiciado?

PASTOR:
Era un ser desquiciado y oscuro.[15]

Estos parlamentos buscan plantear una imagen fragmentaria del asesino de Gaitán, Juan Roa Sierra. No se trata de un diálogo donde unos informan lo que otros ignoran, como si hubiesen sido testigos presenciales. Si la acción teatral sucede el propio nueve a abril o en los días inmediatamente siguientes, la gente no tenía certeza ni datos de lo que había ocurrido, mucho menos, los detalles biográficos o de la personalidad del presunto asesino. Todo esto se vino a saber mucho más tarde, dejando grandes vacíos sobre las causas del crimen y sus posibles autores intelectuales. Al respecto, se han planteado muchas especulaciones. En relación con los diálogos que hemos citado, se trata de un mosaico de informaciones que aparecieron mucho después, así como opiniones sobre la personalidad de Roa Sierra, e incluso, una frase que se le atribuye, cuando trató de protegerse en la droguería Granada, y respondió al empleado cuando este le preguntó por los motivos de su acción:

Hay, señor, cosas que no se pueden decir. ¡Virgen Santísima! [16]

15. Ibíd. p. 26-27.

16. Para conocer de forma amplia la personalidad y datos biográficos de Juan Roa Sierra, el presunto asesino de Gaitán, recomendamos leer la excelente novela de Miguel Torres, *El crimen del siglo*, Ed. Seix Barral, Biblioteca Breve. Editorial Planeta Colombiana. Bogotá, 2006. Publicada luego por la Editorial Alfaguara, Bogotá, 2013.

En el texto de Hugo Afanador también se incluye un testimonio de la madre de Roa Sierra, Encarnación Sierra de Roa, ante un juez de la república.[17] Este parlamento se pone en boca de Natalia, la madre de Rosa, como parte del *collage* con voces de distintas procedencias, sin aclararle al público cual es la fuente, cuya información sólo se anota en la respectiva acotación de la escena.

¿Cabe entonces decir la acotación, por parte de alguno de los personajes, o proyectar el texto como si se tratase de un efecto de distanciamiento? Sería necesario si se quisiera hacer una aclaración de manera pedagógica. De otro modo, queda una ambigüedad propia de la ficción, un conjunto de claves y referentes para investigadores o conocedores de los hechos históricos. La obra, en sí misma, no es un testimonio documental ni sigue al pie de la letra los acontecimientos. Se trata de una elaboración fantasiosa que desarrolla, con plena libertad, episodios que aluden o tiene una relación indirecta y metafórica con los hechos.

Un claro ejemplo es la forma como, de pronto, aparece Juan Roa Sierra en medio de la familia Rosas, como convocado por la palabra y el recuerdo, en un injerto de la realidad sobre el espacio de la ficción. Se muestra como una figura de culto de la familia Rosas, en medio de un coro religioso que pronuncia el *Kyrie Eleison*, mientras Roa reza el Padre Nuestro.[18]

Una contradicción entre la fe religiosa y el crimen, como la que plantea Fernando Vallejo en *La Virgen de los sicarios*, con la oración a la Virgen pidiéndole ayuda por parte del sicario para favorecerlo en sus actos criminales.

Rosa describe los rasgos principales de Roa Sierra, y el propio Roa, en su fantasmal aparición, da pistas sobre sus personales fantasías, dejando al descubierto su personalidad esquizoide:

> *JUAN ROA:*
> *El general Francisco de Paula Santander. De pronto sus ojos… fueron invadiendo… lo que quedaba de mí… de mi libertad. Los tesoros serán entregados, el valor de los sahumerios limpiará y expiará todo brote de venganza, la nube bajará y cubrirá la pobre tierra. También la sal del mar es cristalina como la visión salvadora de los escogidos para desarrollar la vida superior.*[19]

17. Testimonio de Encarnación viuda de Roa. Tomado de: *El Bogotazo, memorias del olvido*. de Arturo Alape. Ed. Casa de las Américas. La Habana, Cuba, 1983. p. 541-546

18. Afanador, Hugo. *La boda rosa de Rosa Rosas*. Op. Cit. Acto I. p. 28.

19. Ibíd. Acto I. p. 29.

Roa prosigue su discurso delirante. Para el espectador común y corriente se trata tan sólo de las palabras de un loco, que corresponden a la idea que se quiso dar del asesino de Gaitán, como si el crimen sólo hubiera tenido como motivo la demencia de un hombre poseído por visiones alucinatorias. El misterio sobre el asesinato de Gaitán y sus posibles autores intelectuales, aún permanece sin resolver, dejando abiertos diversos interrogantes que una investigación que se centre tan sólo en la figura de Juan Roa Sierra no logra esclarecer del todo. En su obra, Hugo Afanador no intenta hacer parte del debate sobre el tema y plantear alguna posibilidad al respecto, como lo hace Miguel Torres en su novela *El crimen del siglo*.

El propio *Scotland Yard*, llamado para hacer la investigación sobre la posible autoría del asesinato, no logró efectuar una investigación completa, al parecer porque no se le permitió acceder a algunas de las fuentes que los gaitanistas, simpatizantes o la propia familia, consideraba como probables instigadores del magnicidio.

Así lo plantea el informe en sus conclusiones finales, de acuerdo con la publicación realizada como primicia, tantos años después de los hechos, por la revista *El Malpensante*:

> *Podemos concebir como posible que, si nos hubieran dado completa libertad de acción, si se nos hubiera dado todo el material disponible y si se hubiera instado a todas y cada una de las personas a entregarnos cualquier información relevante, habríamos podido arrojar luz sobre alguna otra solución del problema. Pero hay lugar a dudas. Nos habrían inundado con un gran volumen de material falso y tendencioso que estaría fuera de nuestra competencia enfrentar, en especial en ausencia de cualquier organización de ayuda confiable. Tres agentes no constituyen un aparato de investigación completo. Sin hablar español, aunque con un intérprete confiable, sin policías y con sospechas a nuestro alrededor, nos hemos visto imposibilitados para hacer más de lo que hemos hecho. Y se ha hecho evidente que cualquier investigación más a fondo de nuestra parte por iniciativa propia, hubiera provocado acaloramientos y sospechas que podrían haber sido gravemente bochornosas para el gobierno.*[20]

20. Revista El Malpensante, Noviembre 1° a diciembre 15 del 2005. N° 66. p. 110 a 115. *El 9 de abril: ¿La conjura de un solitario?* El informe final de *Scotland Yard* no se conoció hasta que fue desclasificado en el 2002. La revista El Malpensante lo tradujo por primera vez al castellano. La cita del fragmento de las conclusiones finales del informe se encuentra entre las págs. 114-115.

LA BODA ROSA DE ROSA ROSAS, de Hugo Afanor
Montaje de V año de la ASAB. Fotografía de Carlos Mario Lema, 2012

El joven Roa, como personaje dramático, intenta justificar sus actos como producto de un designio superior, mientras el acto se cierra con una grabación de la época, tomada de las voces de liberales e izquierdistas enardecidos, quienes en la tarde del 9 de abril ocuparon los estudios de la Radiodifusora Nacional y otras emisoras, para intentar encausar el movimiento de ira popular hacia derroteros revolucionarios, acusando al partido conservador de ser el causante del atentado.[21]

En segundo acto se inicia con la familia Rosas rezando por los trágicos acontecimientos del 9 de abril. Aún se encuentran sometidos al encierro forzoso. Los personajes se debaten entre la opción de seguir dentro de la casa por un tiempo indefinido, como una medida de precaución, o correr el riesgo de salir y enfrentar el peligro:

> *PASTOR:*
> *La revuelta en las calles está creciendo a cada segundo. Pronto, será destruida toda la ciudad. ¿Qué estará sucediendo allá afuera?*
>
> *NATALIA:*
> *Es cierto. Ahora retumbarán los proyectiles en el corazón de nuestra ciudad. Todo será devorado por el fuego. ¿Cómo evitarlo? Si pudiéramos…*
>
> *FERMÍN:*
> *No podemos hacer nada. La situación ha llegado a un límite imposible de controlar.*[22]

Una visión apocalíptica se cierne sobre los personajes. Los temores de la población, en especial entre los sectores medios y altos, son el reflejo de una realidad que se vivió en medio de la incertidumbre. El sentimiento de impotencia frente a la oleada de violencia que se vivía en las calles, con francotiradores disparando a diestra y siniestra, mantenía a la mayor parte de la población paralizada por el terror. Aún, años después, cuando un acontecimiento perturbaba la paz pública, se efectuaba un atentado o estallaba una bomba en un centro comercial, sin importar la ideología de las víctimas, la gente se recogía en sus casas, evitando sobre todo, ir al centro de la ciudad, donde se desarrollaron los incendios, muerte y destrucción tras el asesinato de Gaitán, con el temor inconsciente de provocar la aparición de los fantasmas de aquella jornada apocalíptica.

21. Afanador, Hugo. *La boda rosa de Rosa Rosas*. Op. Cit. Acto I. p. 31.
22. Ibíd. Acto II. p. 32-33.

La familia Rosas sigue expresando sus temores, en un afán incontenible por encontrar respuestas a sus interrogantes, en especial al dilema de cómo salir de allí. En el fondo, también se observa un sentimiento culposo, que pone de presente la responsabilidad colectiva frente a la violencia desatada. Rosa se plantea, quizás por vez primera, su posición ante la muerte, pese a su juventud, a causa del desastre colectivo frente al cual no se puede permanecer indiferente:

ROSA:
La muerte causa dolor y tristeza, pero es inevitable. A todos nos llega el momento. La muerte vuelve a ganar su pelea. Ahora somos nosotros.[23]

Sentimiento de culpa, justificación, interrogantes sin respuesta:

PASTOR:
¿Qué nos ha sucedido? Nosotros somos honrados. Dios mío, ¿Por qué nos castigas? [24]

El temor al castigo de Dios aparece a la par con el complejo de culpa. Roa Sierra encarna la imagen de esa pulsión del inconsciente. Simboliza el sentimiento de todos los que vieron en Gaitán un peligro inminente, y hasta sintieron alivio con su desaparición, pero, a la vez, la culpa cayó sobre ellos como un alud incontenible. Rosa intenta comprender quiénes son ellos y cuál es la clase de angustia que los agobia:

ROSA:
¿Viste las caras de esas gentes?

NATALIA:
No.

ROSA:
Éramos nosotros. Dinos la verdad. Éramos nosotros.

PASTOR:
No.

23. Ibíd. Acto II. p. 34.
24. Ibíd. Acto II. p. 35.

ROSA:
¡Nos matas en tus sueños![25]

La culpa se refleja en los sueños, aunque los rostros oculten su identidad como un mecanismo de defensa. Rosa lo advierte:

ROSA:
No te conviene dar explicaciones.

FERMÍN:
A ti tampoco. A ninguno. Es necesario guardar la calma. No nos dejemos llevar por los acontecimientos.[26]

Se reitera el deseo y el temor de salir, que no sólo lo sienten los miembros de la familia Rosas, también la mayor parte de la población Bogotana de la época. Un morbo especial por observar la destrucción, y a la vez, el deseo de huir ante la proximidad del peligro:

ROSA:
(…) Afuera, la vida y la muerte nos esperan. Dejemos esta tumba con olor a alcanfor y naftalina. ¡Alcancemos el mundo, nuestro vendaval, afuera, no teman! ¡No teman!

Asustado, el padre la detiene:

FERMÍN:
¡No te vayas, espera, es peligroso! Rosa, amor mío, no me dejes en esta tumba; quiero ver el vendaval contigo. No me gusta el olor a naftalina, amor mío, mi niña. ¡Quiero salir, quiero salir![27]

El peligro genera a la vez temor y atracción. Un buen gasto de adrenalina, sobre todo, cuando se está ligado a una relación afectiva. Fermín se halla dividido por dos afectos contrarios, la hija valiente, que quiere enfrentar la realidad, y el sentimiento contradictorio hacia la esposa temerosa, y celosa de su propia hija:

25. Ibíd. Acto II. p. 35.
26. Ídem.
27. Ibíd. Acto II. p. 37.

NATALIA:
Fermín: te arrastra la desgracia de tu hija. Reacciona, por amor de Dios. Tú eres fuerte y puedes controlar tus sentimientos.

ROSA:
¡No siempre, y todos lo sabemos!"[28]

El dilema sigue en su cantinela, en una constante iteración, hay que salir, pero no a buscar la muerte, sino a disfrutar de la vida. Cada uno tira para su lado y no logran ponerse de acuerdo; la fuerza de la conmoción social ha sacado a la luz los deseos y temores ocultos que cada uno lleva por dentro, que por lo general solía esconder y disimular. Por eso, Rosa desafía sus prejuicios tradicionales, mientras sus padres y su nuevo pretendiente sacan a relucir sus ideas religiosas como una forma de contener sus temores o deseos ocultos. Natalia piensa que el general Marshall los salvará de las garras del demonio, pero, como se ha dicho, Marshall salió de la capital tan pronto estalló la conflagración popular.

Un hipócrita patriotismo aparece en boca de Natalia, quien se acoge a los símbolos nacionales como un recurso de salvación:

NATALIA:
Nadie podrá olvidar este momento. ¡La patria nos recordará! ¡Debemos llenarnos de patriotismo!

PASTOR:
¡Natalia tiene razón, el sentimiento patriótico debe invadirnos!

TODOS SE MIRAN Y COMIENZAN A CANTAR:

¡Cesó la horrible noche!
La libertad sublime
Derrama las auroras
De su invencible luz.

La humanidad entera
Que entre cadenas gime.
Comprende las palabras
Del que murió en la cruz.

28. Ídem.

Oh gloria inmarcesible.
Oh júbilo inmortal,
En surcos de dolores
El bien germina ya.[29]

Las oraciones y el himno nacional entran a jugar su papel como elementos rituales de los sentimientos patrióticos y religiosos, en forma de calmantes de la angustia y tranquilizantes de la conciencia perturbada. Esta situación de incomodidad afecta, incluso, el pensamiento de un hombre como Pastor, quien se esfuerza por ocupar el sitio del novio desaparecido el propio día de su matrimonio:

PASTOR:
Esta situación nos va a enloquecer a todos. Los valores tienen cada uno un significado preciso en cada quién. Es decir, debes escoger entre lo que más te conviene o lo que más te puede perjudicar.[30]

El uso del lugar común le sirve, en su posición oportunista, para salvar las circunstancias, al señalar que no hay valores universales que permitan juzgar el comportamiento de cada persona en un momento determinado, sino valores relativos y personales, que cada uno puede manejar a su antojo, de acuerdo con sus propios intereses. Un tipo de egoísmo que antepone la conveniencia personal a las necesidades de la comunidad, todo ello en un momento crucial en el que la vida de cada uno está amenazada, con independencia de su relación con los hechos.

Pastor y Natalia, el nuevo pretendiente y su suegra, dirimen sus diferencias e intentan explorar sus afinidades para desarrollar una política común frente a Fermín y Rosa, el esposo de la una y la esposa deseada del otro. Pero, frente a sus actitudes y opiniones, en uno y otro caso, el espectro de la violencia se interpone como un paréntesis y enturbia la imagen que cada uno intenta exhibir de sí mismo. De ese modo, no pueden evitar que salga a la luz el secreto de la relación ilícita que han mantenido entre ambos. Natalia ha traicionado a Fermín, mientras la nueva actitud de Pastor como pretendiente sustituto de Rosa, es una traición a Natalia:

NATALIA:
(DIRIGIÉNDOSE AL OTRO EXTREMO DE LA MESA): Cobarde, reptil, insecto… menos que insecto. No eres capaz ni de ser infiel. Ni eso.

29. Ibíd. Acto II. p. 41-42.
30. Ibíd. Acto II. p. 43.

PASTOR:
Es difícil. Rosa es tu hija.

NATALIA:
Y rival. Hija rival.[31]

Relaciones turbias en medio de una situación turbulenta. Conflicto familiar y personal en el marco de una desestabilización social como no había ocurrido en esa proporción en ningún momento de la historia. Se trata de un espejo deformante, frente al cual los distintos personajes se distorsionan, como vistos a través de la espesa niebla de los incendios. Natalia es consciente de esa dualidad:

NATALIA:
Son como dos guerras al mismo tiempo. Una la libran en las calles con fusiles y bombas y se te van metiendo. La otra la libras tú en lo más profundo de tu ser, no te disparan, pero te duele más que una herida, porque no tienes como curarla.[32]

Todo son aspavientos, lágrimas y gestos grandilocuentes, buscando la compasión, el afecto, el perdón o el desagravio. En cada uno de ellos existe un estremecimiento sordo, una insatisfacción que no pueden disimular. Rara vez estos personajes pueden asumir una crítica de sí mismos, ya que, por lo general están señalando las culpas de los otros, aunque a veces aflore la mala consciencia:

PASTOR:
¡Alguna culpa debemos tener! Al principio creí que era solamente la guerra… pero… ¿Y lo que uno hace dentro de esta guerra tiene un significado? Siento remordimiento. ¿Tú no?

NATALIA:
No te hagas el limpio, Pastor. (LO APARTA) Estás sumergido en este lodo como todos nosotros. Si hemos de recibir castigo, disfrutemos del tiempo que nos queda. Puede ser corto.[33]

Aparece un cierto instinto de la responsabilidad colectiva, un sentimiento de vivir el presente, sin nostalgias por el pasado ni temor al futuro,

31. Ibíd. Acto II. p. 46.
32. Ibíd. Acto II. p. 47.
33. Ibíd. Acto II. p. 49.

como lo postulaban los existencialistas. Una concepción surgida tras el impacto de la Segunda guerra mundial y la reflexión filosófica de la post-guerra, que se hallaba en plena gestación cuando estalló la ira popular en Bogotá.

De repente, la acción cambia por completo, desaparecen Natalia y Pastor; en medio de una tempestad, aparece la figura de Arcadio, el presunto prometido muerto de Rosa. En este momento no se sabe si se trata de un fantasma o de un sobreviviente de la balacera. En medio de la pesadilla, el propio reaparecido reflexiona sobre su condición:

Es difícil determinar si estamos vivos o muertos.

ROSA:
No debieron matarlo. Era un hombre bueno.

ARCADIO:
Parece que la muerte es más tranquila que el ruido de los fusiles. El caudillo está muerto, pero tranquilo.[34]

Poco importa saber si en un plano real el personaje está vivo o muerto. La evocación escénica puede hacer regresar a escena a personajes fallecidos, como ocurre con el fantasma del padre de Hamlet o el Roa Sierra de esta obra. Su ser nace de la palabra misma, habla, luego existe. Su voz es un testimonio del horror de la época, los innumerables muertos parecen hablar, con su sola presencia, en un coro de protesta por la destrucción de sus vidas.

El fracaso de la boda de Rosa hace parte, como caso individual, de aquel drama colectivo. El diálogo entre vivos y muertos emerge entre las ruinas de la ciudad en llamas:

NATALIA:
¡Estás muerto, Arcadio, muerto!

ARCADIO:
No, pero sí he perdido parte de mí mismo, lo que quedó en las calles, en la revuelta, no ha podido regresar conmigo.[35]

¿Qué es lo que no ha podido regresar?, ¿el cuerpo? Entonces, sólo habla el recuerdo o el fantasma, que cobra presencia con la evocación:

34. Ibíd. Acto II. p. 50.
35. Ibíd. Acto II. p. 51.

ROSA:
No lo dudes: estás vivo, Arcadio, así como nosotros estamos muertos.[36]

Sentimiento característico de la primera etapa del duelo, las vivencias del fallecido tienen más presencia que la actitud de los dolientes. En éstos aún persiste una presencia viva del fallecido, su figura, su olor, el tono de su voz. Un desajuste emocional que sólo consigue borrarse o desvanecerse con el tiempo y el olvido. La memoria, entonces, ocupa el lugar de la historia, que deja oír distintas voces que recrean al desaparecido, ya sea por medio de escritos, documentos, estatuas, homenajes o cualquiera de las distintas formas como los seres humanos buscan perpetuar su propia existencia en el reflejo de los que ya se han ido.

En el juego escénico, la vida y la muerte parecen entablar un duelo entre la memoria y el olvido:

NATALIA:
Fantasma, ¡eres un fantasma!

ARCADIO:
Ave de mal agüero.

NATALIA:
Las aves tienen forma. Los fantasmas no.

ROSA:
Ignorante. Tienen forma de fantasma.

NATALIA:
Fantasma de fantasma.

ARCADIO:
Gallineta de carne y hueso: ¡Nadie puede salir de aquí, porque nadie quiere salir! [37]

Los muertos están en la calle, mientras los vivos permanecen encerrados en una tumba. La paradoja de la revuelta pone en tela de juicio los conceptos del adentro y el afuera. Si el muerto pudo entrar, esa es la oportunidad

36. Ídem.
37. Ibíd. Acto II. p. 52.

que tienen los otros para salir, con el empleo de la fantasía. Una vía de escape que abre las puertas de la imaginación, y por lo tanto permite la realización de la ficción artística, del discurso poético.

Entre tanto, Rosa y Fermín, regresan de su aventura en la calle. Han podido salir y regresar con vida a la casa. Natalia, resentida, los acusa de querer abandonarla. Las relaciones familiares se han quebrado; la boda fallida lo ha puesto todo en tela de juicio. El nueve de abril ha abierto una brecha y ha dejado una herida que no podrá cicatrizar en muchos años, que quedará como una estela de violencia para generaciones enteras. Aunque la violencia política había comenzado unos años antes, con el magnicidio adquirió unas proporciones que han marcado con sangre la historia de Colombia.

> *PASTOR:*
> *¡Los objetos y los cuerpos danzan en el aire al compás de melodías mortales. El aire está enrarecido en su color y densidad: lo que era blanco ahora es negro, lo cristalino y diáfano ahora es oscuro y maloliente. El olor a sangre lo ha invadido todo. Los ladrillos huelen a muerte, es como una pesadilla que todo lo invade.*[38]

Arcadio, fantasma o cuerpo presente, reaparece ante toda la familia y no como una alucinación de Rosa. Su retorno y posible matrimonio con la hija única de Fermín y Natalia ya no puede ser incorporado a la realidad de la vida, ahora el prometido aparece como un resucitado, con los trazos de la muerte en su rostro, en medio del duelo y los sentimientos de pesadumbre y añoranza que suscita. Su presencia tiene el sentido de una remembranza, en medio del duelo, aún no ha llegado el olvido, que permita cicatrizar las heridas.

La duda sobre si está vivo o muerto es el último eslabón argumental planteado por la pieza de Hugo Afanador:

> *ARCADIO:*
> *¡Ilusos! Querían matarme en sus mentes. En sus cerebros se instaló el olor a carroña. La única verdad es que estoy aquí, que soy un hombre curtido, de carne y hueso. No estoy muerto.*
>
> *ROSA:*
> *Yo nunca creí esa historia. Es inventada. ¡Esta es tu guerra!*

38. *La boda rosa…* Acto II. Pág. 57.

PASTOR:
De todas formas, estás muerto para todos nosotros.

ROSA:
¡Para mí no!

NATALIA:
¡Sí estás muerto!

FERMÍN:
¡Arcadio, en nombre de Dios, no perturbes más a esta familia!

ARCADIO:
Ustedes me perturban a mí. Ustedes querían matarme en sus mentes, porque saben que, en el fondo de su egoísmo, todo ha ido muriendo en vida, poco a poco. El nueve de abril les ha entregado por cárcel este espacio, del que jamás podrán salir ustedes. Están muertos en vida, pero muertos al fin y al cabo.[39]

El espacio del encierro tiene una clara connotación en el espacio escénico, una zona restringida que marca el límite de seguridad y expresión de los personajes representados. La familia Rosas que quedado atrapada en el círculo de sus propios temores y no podrá salir de allí, como si se tratara de condenados a cadena perpetua, otra forma de muerte encarnada por el matrimonio y la institución familiar, más que por el espacio físico propiamente dicho.

Arcadio lucha por ser considerado de nuevo como el prometido de Rosa. Pastor, con el apoyo de Fermín y Natalia, intenta inclinar la balanza hacia él, en defensa de la institución familiar. La pugna entre las dos fuerzas permanece, hasta el momento en que Arcadio, o su sombra, desaparecen del todo. El grupo de personajes, en coro, pronuncia, como un ritual de despedida, la última frase:

Era un hombre bueno.[40]

Con todos los aciertos, intuiciones, debilidades y lugares comunes que pueda tener la obra de Hugo Afanador, su escritura, motivada por medio de un trabajo de improvisaciones, ha extraído elementos del imaginario colec-

39. Ibíd. Acto II. p. 59-60.
40. Ibíd. Acto II. p. 63.

tivo de un grupo que no vivió en carne propia en la época del *Bogotazo*, sino que lo percibió a distancia, como un hecho histórico y no como una vivencia, con un paso de tiempo que permite ver los hechos con la percepción de conjunto que da la lejanía, memoria colectiva que evoca los trágicos sucesos de abril del año 48, sin el perjuicio de una herida personal, más bien como un referente del inicio de una etapa de violencia que no se ha detenido desde entonces. La gran deuda histórica de aquellos hechos está marcada por los innumerables muertos que han ido quedando en el camino.

* * *

CARLOS CÁRDENAS

≈

Bogotá, abril 3 de 1961.

Director de teatro universitario, actor, dramaturgo y realizador de video. Fundador del grupo *Skena Teatro*, en 1998, del cual es director desde su creación. Ha sido gestor, organizador de festivales, encuentros y muestras de teatro. Hizo parte del taller permanente de investigación teatral, dirigido por Santiago García. Realizó estudios de educación y cultura en las universidades Santo Tomás y Antonio Nariño. Ha sido instructor y director teatral en varias universidades y centros educativos, entre ellos, el SENA, la Escuela de Artes y Letras y un buen número de universidades.

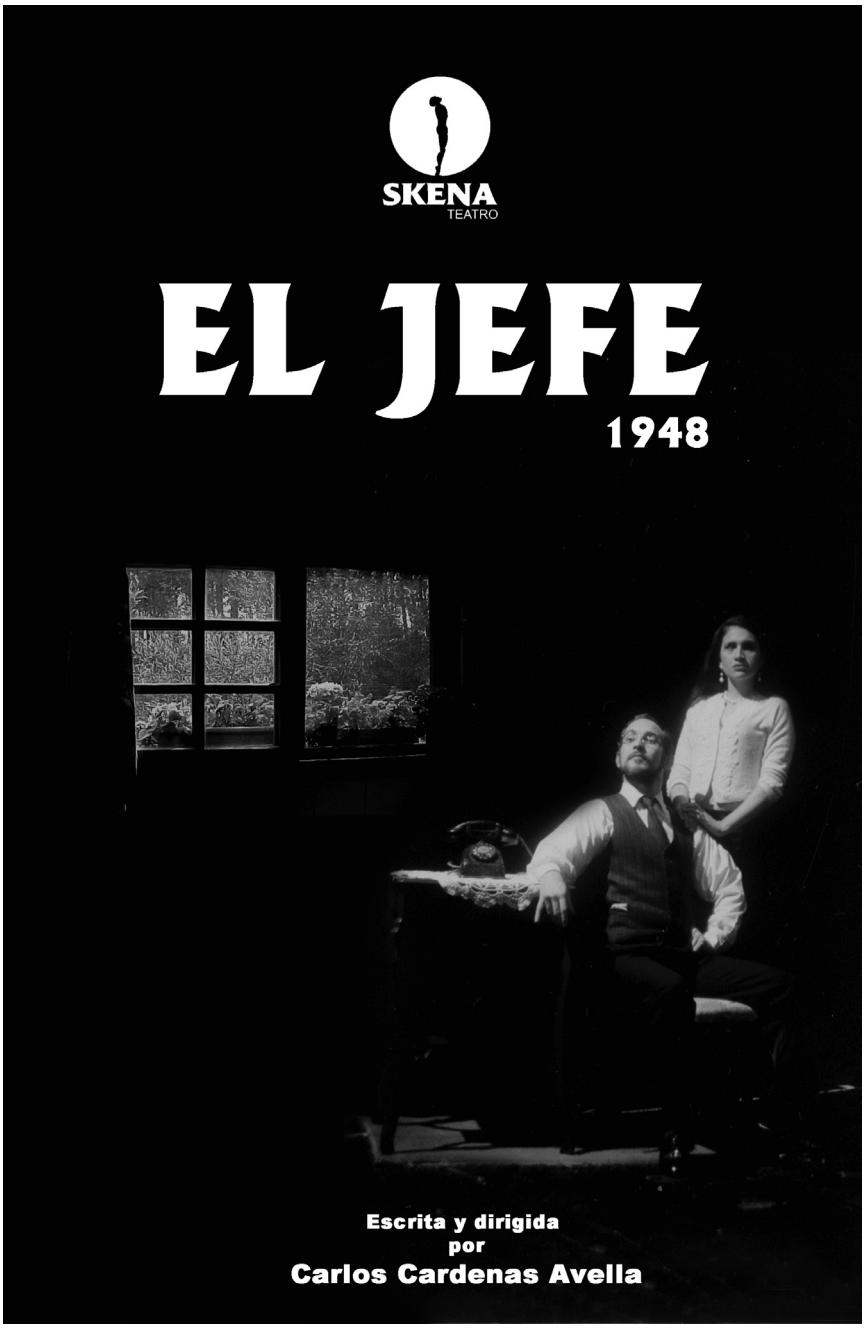
– CARLOS EDUARDO CÁRDENAS AVELLA –
Fotografía personal.

Entre adaptaciones y textos originales ha escrito más de 30 obras teatrales. También ha realizado varios documentales en 16 mm, películas en video, así como grabaciones de las muestras teatrales y dancísticas en las que ha participado.

Entre sus obras se encuentran títulos como: *Mi copae muerto*, *Entre cotizas y alpargatas*, *Oidores y hacedores*, *Mala mezcla*, *Caperucita rota*, *Abril 9* o *El jefe*, entre muchas otras.

Entre los premios que ha obtenido como autor y director, se encuentra su obra *El jefe*, que obtuvo el galardón como mejor director en el Festival de Teatro Universitario, organizado por la ASCUN en 1999.

* * *



EL JEFE, de Carlos Cárdenas.
Skena Teatro.

— CARLOS CÁRDENAS —

≈

EL JEFE

Como las diversas obras que tratan sobre el tema del 9 de abril, Cárdenas busca un escenario que sirva como un crisol, donde intenta esconderse de la violencia desatada durante el llamado *Bogotazo*, un grupo de personajes de diverso género, clase y profesión.

En este caso, la acción se desarrolla en un café del centro de Bogotá, donde se cruzan vidas e historias, que se van a entrelazar de un modo forzoso cuando estalla la tragedia que no puede ser indiferente para nadie. A diferencia de las otras obras sobre el tema, en *El jefe* no existe referencia alguna a la XI Conferencia Panamericana que se celebraba por aquellos días en Bogotá.

Un argentino, convertido en bogotano por adopción, se encuentra en el café cuando se acerca la hora del medio día. En un monólogo intimista expresa su amor por Bogotá, ciudad que ha convertido en su patria chica. También están presentes la dueña del café y su hija, con quien la matrona discute y da órdenes perentorias, porque no acepta que su hija dedique su tiempo a arreglarse las uñas en vez de estar trabajando en el aseo de los baños y otras tareas del negocio, para contribuir con la gestión de su madre y prestar un buen servicio a los contertulios y no perder clientes. Situaciones cotidianas que no presagian nada extraordinario, sino un día más en el trajín cotidiano.

El primer toque de atención se produce cuando entra un oligarca, cuya condición se delata por su vestido, sobrero y maletín doctoral; un auténtico cachaco. Se muestra nervioso, ya que lo persigue un líder comunal, machete en mano, observándolo con gesto hostil. El líder viene acompañado por una pareja de guardaespaldas, también armados, hombre y mujer, oriundos del mismo barrio obrero del Centro Comunal que preside.

La primera imagen de tranquilidad se quiebra, planteando un clima de tensión que irá creciendo a lo largo de la obra. La esposa del líder comunal

mira a su marido con gesto enérgico, como si quisiera detener la acción amenazante de su esposo. Luego entran dos mujeres, en actitud trastornada, que subrayan el crescendo dramático de la acción; el ambiente se ha enrarecido y la situación se explica en el momento en que entra el policía:

POLICIA:
Mataron al jefe.

DUEÑA DEL CAFÉ:
¿Qué qué?

POLICIA:
Lo acaban de matar aquí cerca.[1]

En dos frases queda planteado el conflicto, definiendo a la vez el tiempo y el lugar. El café está situado en el epicentro de la tragedia, por lo tanto la conciencia del peligro altera el comportamiento de los presentes, comenzando por la dueña del negocio, quien de inmediato corre a cerrar las puertas del café, en previsión de los hechos que se pueden presentar, como de hecho sucedió en aquella jornada fatídica.

De nuevo se plantea el tema del encierro, situación común a las distintas obras sobre el tema, en este caso un café, característico del centro de Bogotá, al que por lo general sólo asistían hombres, atendidos por las llamadas "coperas", papel que en este caso asumen la dueña del lugar y su hija, sobre todo la muchacha, quien se ve obligada a hacerlo a regañadientes.

La entrada de mujeres asustadas y de hombres armados rompe la rutina y marca la diferencia con el quehacer de todos los días. Este no será un día más, con su trajín cotidiano, ya que el asesinato de Gaitán cambió por completo la historia nacional.

La dueña del café es la primera en manifestar su ira, hablando en general, aunque no sabe sobre quien proyectarla. El policía intenta calmarla, pero la hija de la patrona también reacciona con furia; todos se encuentran alterados, como si un corrientazo de odio, sorpresa y confusión, los hubiera puesto en un estado tal, que los lleva a utilizar la agresión como un medio de defensa.

La dueña se suelta de las manos del policía, se dirige al oligarca y lo escupe. Los ataques de Gaitán contra la oligarquía han predispuesto a la gente en contra de cualquiera que se halle bien vestido, con saco y corbata, sobre todo si la corbata es azul. El grado de excitación también lleva a la

1. Cárdenas, Carlos. *El jefe*. Edición manuscrita. p. 4.

incontinencia verbal, aunque se trate de la dueña de un café contra uno de sus clientes:

> *DUEÑA DEL CAFÉ:*
> *Todos ustedes son iguales en todo el mundo, como las ratas de alcantarilla, que hasta la cola es repugnante, cerdos, cerdos, cerdos…*[2]

El policía, al ver la actitud amenazante de los hombres armados, ordena que todos se pongan de espaldas contra la pared. Requisa a los hombres, quitándoles los machetes y todo cuanto vea que puede ser utilizado como arma. Este policía aparece, en un primer momento, como una excepción de lo que sucedió el nueve de abril, cuando fue la propia policía la que repartió armas entre el pueblo, como ocurrió en la Estación V, ubicada en el centro de la ciudad y al lado de los barrios La Macarena y La Perseverancia.

Sin embargo, el policía, al momento deja ver hacia dónde apuntan sus antipatías, obliga al oligarca a hacer parte de la requisa, le abre el maletín y arroja sus cosas al suelo, transmitiendo una señal que los demás reciben con beneficio de inventario.

Poco a poco, la tensión e incertidumbre va sacando los bajos instintos de los diversos personajes; el oligarca, excitado por el peligro, intenta acosar a una de las mujeres, intentando acariciarla en forma morbosa. Ella lo rechaza con energía, mientras se zafa de sus manos y se levanta con furia pidiendo auxilio. El hombre intenta disimular mientras se limpia el vestido.

La mujer, en un arranque impulsivo, afirma que vio al asesino del jefe. Su nerviosismo casi no la deja hablar; se expresa en forma entrecortada, a causa de la confusión y el impacto emocional causado por la violencia del atentado. Cree haber visto al asesino, según ella, cogió un taxi y se marchó de allí, por lo tanto, de ser verdad, el hombre que disparó no era Roa Sierra.

En momentos tan decisivos, que dejan una honda huella histórica, son muchos los que creen o dicen haber visto personas o cosas comprometedoras. García Márquez, quien por aquellos días estaba hospedado en Bogotá en un hotel cercano a la Avenida Jiménez, se fijó en un desconocido, al que imaginó vinculado con el asesinato de Gaitán por sus actitudes sospechosas, como lo relata en sus memorias:

> *Cincuenta años después, mi memoria sigue fija en la imagen del hombre que parecía instigar al gentío frente a la farmacia, y no lo he encontrado en ninguno de los incontables testimonios que he leído sobre aquel día. Lo había visto muy de cerca, con un vestido de gran*

2. Ibíd. *El jefe*. Acto único. P. 4.

> *clase, una piel de alabastro y un control milimétrico de sus actos. Tanto me llamó la atención , que seguí pendiente de él hasta que lo recogieron en un automóvil demasiado nuevo tan pronto como se llevaron el cadáver del asesino, y desde entonces pareció borrado de la memoria histórica. Incluso de la mía, hasta muchos años después, en mis tiempos de periodista, cuando me asaltó la ocurrencia de que aquel hombre había logrado que mataran a un falso asesino para proteger la identidad del verdadero.*[3]

Esta observación de García Márquez la tuvo en cuenta Miguel Torres, al escribir su novela sobre Roa Sierra titulada, *El crimen del siglo*[4] y se repitió en la escena final de la película *Roa*, dirigida por Andy Báez, basada en esa novela, de modo que esa es la versión que hoy tienen muchos colombianos, que libra de culpa y convierte en primera víctima a Roa Sierra, dejando abiertos los interrogantes sobre los eventuales autores intelectuales y el presunto asesino que desapareció misteriosamente, mientras muchos de los presentes vieron en efecto disparar a Roa Sierra, arrojar el arma al piso (¿alguien la tomó?, no hay noticias al respecto) y encerrarse luego en la droguería, de donde fue sacado a la fuerza por la multitud. Un embolador le dio un fuerte golpe con su caja de embolar, luego la gente lo golpeó hasta matarlo y lo arrastraron con una corbata amarrada al cuello, hasta el palacio de Nariño. La muerte de Roa Sierra anuló la posibilidad de interrogarlo y determinar si había otros comprometidos en el crimen, como autores intelectuales, lo cual nunca se pudo esclarecer.

A diferencia de la ficción escénica, que toma los hechos como un referente, pero, inventa situaciones y personajes que permiten desarrollar otras opciones y miradas sobre los acontecimientos descritos; la historia debe ceñirse a las pruebas documentales o testimonios verídicos y confiables, aunque muchas veces la explicación sobre los hechos quede inconclusa, como ocurrió con el asesinato del mariscal Antonio José de Sucre en Berruecos, el año de 1830, y tantos crímenes políticos, entre ellos el asesinato del presidente John F. Kennedy, en Dallas, Texas, cuyo presunto asesino fue eliminado antes de que pudiera hacer declaración alguna, por lo tanto, la información sobre posibles autores intelectuales quedó en puntos suspensivos, como la muerte de Gaitán.

En *El jefe*, de Carlos Cárdenas, el personaje de la mujer que afirma haber visto al asesino, aporta otros datos de dudosa credibilidad:

3. García Márquez, Gabriel. *Vivir para contarla*. Grupo Editorial Norma. Bogotá. 2002. p. 338-339.
4. Torres, Miguel. *El crimen del siglo*. Editorial Planeta. Bogotá. 2006. p. 351-352

> *Su cara era rara: huesudo, ojos vidriosos, con Cédula de Ciudadanía N° 2.750.300, de Bogotá, empeñada en una tienda de mala muerte. Yo lo vi y me reí, no sé por qué, pero me reí, se puso delante del jefe, lo miró y debajo de la ruana sacó un revólver calibre 38 o 22… bueno, no puedo precisarlo, pues el aparato estaba muy viejito, y disparó… disparó con decisión, luego caminó hacia atrás con desesperada calma, mirándonos giró su cabeza, tranquilo, hacia el otro lado, y estaba yo… me miró, me señaló con el revólver… Me miró, se acercó a mí y me caí… caí al suelo.*[5]

En efecto, ese era el número de la cédula de Juan Roa Sierra, nacido el 4 de noviembre de 1927, por lo tanto, tenía 21 años cuando perpetró el crimen. Pero, ¿cómo pudo haber visto la cédula aquella mujer? Y cómo aquel hombre podría haber caminado tranquilo, después de disparar tres tiros mortales sobre el caudillo popular? Aun suponiendo que el personaje de esta mujer hubiera estado presente en el lugar de los hechos, y el dramaturgo hubiera tomado su testimonio años más tarde, el relato resulta poco creíble, sobre todo porque antes había afirmado que el sicario había tomado un taxi y se había marchado de allí.

En diversas oportunidades aparecen supuestos testigos de crímenes que generan un gran impacto sobre el pueblo o la comunidad donde se producen los hechos. Muchas veces estas declaraciones son inventadas o adulteradas, ya sea porque sus autores intentan conseguir el pago de una recompensa, ofrecida para aclarar el crimen, o inventadas por parte de megalómanos, que quieren aparecer como figuras destacadas en una coyuntura histórica en la cual muchas veces no tuvieron nada que ver.

En el caso del atentado contra Gaitán, los testimonios de los que afirman haber visto huir a un supuesto asesino son varios, mientras otros relatan haber estado en el lugar de los hechos en el momento de los disparos, lo que equivaldría a tener un numeroso público presenciando la escena, como si fuera un espectáculo de teatro callejero, lo que no ocurrió en la realidad. La gente se fue acercando al sitio del crimen, algunos mojaron sus pañuelos con la sangre del caudillo, pero, esto sucedió minutos después, cuando Gaitán agonizante fue llevado a la Clínica Central, a pocas cuadras de allí. Otros supuestos testigos afirmaron haber visto en el café El Gato Negro al jefe de la policía de Bogotá, el coronel santandereano Virgilio Barco Céspedes, como esperando a ver si se cumplía el plan de asesinar a Gaitán, como si estuviese enterado con antelación de esta tentativa.

5. Ibíd. p. 5.

La diversidad de voces y declaraciones extra juicio sólo logra confundir aún más la realidad de lo sucedido, porque se genera un enredado tejido de versiones y testimonios, algunos eventualmente con la intención de cubrir a los verdaderos culpables, como lo pensó García Márquez sobre el personaje que llamó su atención el 9 de abril. Si esto es así en la realidad, ¿qué diremos de la ficción creada a partir de los hechos, en el cuento, la novela o el teatro? En este caso, es válido crear personajes que permitan imaginar otras salidas o abrir nuevos interrogantes sobre los hechos históricos propiamente dichos. Por otra parte, cuando se producen muchos testimonios e hipótesis diferentes sobre un atentado u otro suceso de extrema gravedad, pero nunca se llegan a conocer los verdaderos autores o sus motivos, el acontecimiento adquiere otra dimensión y se transforma en un mito. Precisamente la mitología configura hechos y creaturas imaginarias, con el propósito de llenar los vacíos que dejan las grandes preguntas sin respuesta.

Volviendo al desarrollo de la pieza teatral *El jefe*, en medio de la confusión que reina en el café, el líder comunal termina trenzado en una fuerte disputa conyugal. Los esposos hablan fuerte y en tono agresivo, sin que les importe que el resto de asistentes al café los estén escuchando. Tanto ella como él se preguntan el uno al otro que hace allí, en un momento en el que resulta peligroso y hasta comprometedor estar a las puertas de un hecho histórico como ese.

> *ESPOSA DEL LIDER COMUNAL:*
> *Le dije que no siguiera con esa vagabundería de la junta comunal (LO PATEA EN LA PIERNA), se lo dije, se lo repetí varias veces, y usted no hace caso… Pero primero cae más rápido un mentiroso que un cojo.*[6]

La pelea de la pareja prosigue, y la mujer termina atacando a la guardaespaldas de su esposo, dejando ver los celos que motivan su furia. Como sucede en las distintas obras sobre el nueve de abril, el impacto del crimen ha alterado los ánimos hasta el punto de sacar a relucir los odios, temores, dudas y bajos instintos que cada uno guardaba en su fuero interno.

Pese a las explicaciones y rectificaciones del marido, los celos de la mujer y su desafío a la guardaespaldas continúan, como el problema central de la escena en ese momento, desplazando la atención sobre la muerte de Gaitán y de las ideas que se le plantearon al público sobre la presencia en el café de hombres armados de machetes, siguiendo a un temeroso oligarca, como si fuese una amenaza que se vislumbraba en su contra. En momentos tan álgidos de tensión social, no es difícil ver enemigos por todas partes.

6. Ídem.

De pronto, en la radiola del café se escucha música de tango. El argentino que había permanecido silencioso, al margen de los hechos, sale al ruedo y los demás personajes lo acompañan en el baile. Un giro sorpresivo, que cambia el ritmo y la atmósfera de la escena. Todos bailan, entre ellos el policía con la mujer que afirmó haber visto al presunto asesino de Gaitán; el baile aparece como un desahogo o una catarsis, frente a la tensión vivida segundos antes.

La reflexión del policía pone las cosas en su punto:

POLICÍA:
Esto olerá a gato encerrado: oiremos a tanto testigo presencial, que no concordará con los documentos oficiales… nos echarán carreta, y no será la primera vez que nos crean pendejos desde arriba; nos cerrarán la puerta en la jeta.[7]

Como tanto colombiano después de ocurridos los hechos, el policía quiere saber la verdad. Está dispuesto a leer todos los documentos y escuchar todos los testimonios, a ver si al fin se esclarece lo sucedido; pero hoy, más de sesenta años después, aún todo permanece envuelto en una nebulosa, sin que se pueda tener certeza de lo que se planeó entre telones. Los interrogantes del policía de la obra aún siguen sin respuesta:

¿Quién será el enemigo? Este asunto va a dar piedra. A donde vamos a llegar, no serán suficientes las víctimas inocentes. No lo entenderé.[8]

Sigue el baile, como si se tratara de un rito funerario, los acordes del tango semejan, en sus momentos más álgidos, rasgones dramáticos, impulsos emocionales que conjugan con la situación del momento. Detrás de la danza hay una fuerte tensión acumulada. En un arranque histriónico, el oligarca intenta imitar a Gardel en forma burlesca, pero el argentino lo hace callar, ofendido por la burda parodia a su ídolo. Música y baile se enrarecen; es como si los roles que asume cada personaje no les correspondieran, y estuvieran simulando, para evadir el hecho de asumir una actitud ante la realidad inmediata. El argentino intenta de nuevo poner el polo a tierra:

ARGENTINO:
¡Esa es la voz del jefe! (TRANSICIÓN) (A) la una y cinco de la tarde se paralizó el reloj de la iglesia de San Francisco, a media

7. Ibíd. p. 6.
8. *El jefe*. Pág. 7.

cuadra al frente del edificio de El Tiempo. Abruptamente se cortó en dos un pasado de miedo, y se descubre un futuro de miedo… Es que, caballero, su voz era como su figura, que al escucharla uno tenía esperanzas…[9]

Por momentos, el juego escénico parece alejarse del conflicto central y evadirse hacia otros temas, pero, luego retorna, en un movimiento centrífugo, que no permite un distanciamiento prolongado del centro de gravedad.

El líder popular también tiene sus ideas y sentimientos al respecto:

LÍDER COMUNAL:
Señor, no sólo recordaré al jefe, sino a todos los mártires que han caído por la maldad de chulos hambrientos de poder.[10]

Una reflexión que parece vista desde un tiempo posterior, cuando no sólo se percibe la presencia de un muerto muy sentido, sino de la ausencia de muchas otras vidas cortadas de tajo por la violencia.

El parlamento completo del líder comunal se desarrolla como un monólogo interior, un devaneo entre la conciencia de los hechos y la pulsión del inconsciente sobre los temores que entraña el futuro a partir de ese momento. El oligarca no entiende lo que pudo significar la voz del supuesto jefe, si ya está muerto y no se puede revivir. En este punto se esboza la dualidad conflictiva entre la memoria y el olvido.

La siguiente situación que se produce en el café es el conflicto de la mayoría de los presentes, aunque por distintas razones, contra el oligarca, que en ese conjunto aparece como mosco en leche.

El líder comunal reitera su posición y deja abiertos sus interrogantes sobre el magnicidio:

Nadie conoció los motivos del asesino, y eso la convierte en una batalla en igualdad de condiciones de perderla o ganarla, y dudo mucho que al matar al asesino reaccionáramos por un impulso de dignidad… Tal vez perdimos esta batalla y ganaron aquellos que manejaron hábilmente la confusión de nosotros…[11]

Con la presencia del oligarca en escena, se establece la dualidad conflictiva entre el nosotros y el ellos. El líder comunal sigue pensando que la

9. Ibíd. p. 7.
10. Ídem.
11. Ibíd. p. 8.

EL JEFE, de Carlos Cárdenas.
Skena Teatro.

confusión del pueblo, sorprendido por la inmolación de su jefe, fue programada por alguien muy poderoso e inteligente.

Continúa la discusión entre los asistentes al café, que sólo sirve de desahogo, ya que todas las preguntas que se hacen los personajes quedan sin respuesta, como sucedió en la realidad. El oligarca piensa que ese hombre (Gaitán) puede ser más peligroso ahora que está muerto. La verdad es que el país se sumergió en un profundo caos, como consecuencia del crimen. Los presentes rechazan las afirmaciones del oligarca, que el autor incluye como representante de la clase dirigente, anotando que con su palabrerío quiere confundirlos aún más.

Los guardaespaldas reaccionan contra las expresiones desobligantes del oligarca, quien se expone de manera irreflexiva y torpe para convertirse en una nueva víctima del *Bogotazo*. ¿Acaso alguien podría hablar algo irreverente del caudillo popular, justo en el momento en que corría sangre por su muerte y se desbordaba la violencia en medio del duelo? Uno de los guardaespaldas toma al personaje de clase alta por los pelos y amenaza con cortarle la cabeza con el machete, para que no se piense que se gana su sueldo gratis. En ese momento, la violencia y la venganza aparecen como hechos naturales e incontrovertibles.

Una de las mujeres quiere salir de allí y regresar a su casa, pero, la dueña del café, que había permanecido silenciosa en los últimos diálogos, le advierte sobre los peligros que entraña salir a la calle, si acaso quiere llegar viva a su casa. De nuevo se formula el dilema expuesto en todas estas obras, sobre permanecer en un adentro que protege, como el vientre materno, pese a las divergencias y contradicciones que se viven allí, o salir afuera y enfrentar el desangre que se vive en las calles, como lo confirman los gritos y disparos que se escuchan desde allí.

Se trenza una fuerte discusión entre la dueña del café y su hija sobre si la mujer puede o no salir a la calle. Para la joven, su madre se está portando en forma represiva y autoritaria con una desconocida, frente a la cual no tiene ninguna autoridad, como lo vive haciendo con ella habitualmente, pese a que la joven no puede negar que el peligro de salir a la calle es real.

En medio de la discusión, cuando en un impulso súbito la mujer intenta irse, se escucha un disparo muy cerca de allí y todos se arrojan al piso en actitud defensiva. El policía saca su revólver, se asoma a la ventana con cautela, para observar lo que ocurre en el exterior. La mujer primera lanza un grito de histeria:

¡Nos van a matar, auxilio![12]

12. Ibíd. p. 12.

¿A quién pide auxilio en esas circunstancias? El mismo policía parece impotente frente a la amenaza de eventuales francotiradores, pese a estar armado. La angustia emerge ante el peligro que emana de un enemigo invisible que, sin embargo, dispara y mata. Ahora, el sentimiento de inseguridad y temor ante lo desconocido, embarga la escena. La mujer primera, aterrada e incapaz de salir, después de haberlo intentado, no resiste más la situación y se desmaya. El argentino, que al comienzo había elogiado la ciudad y a su país de acogida, ahora no puede dejar de emitir una opinión contraria:

¡Qué país el de ustedes! ¡Qué violencia, Dios mío![13]

En un arranque de nacionalismo, la mujer del líder comunal le dice al argentino que, por qué no regresa a su país, si piensa eso de Colombia, y como dudando de su origen, le pregunta de dónde es. Este responde que es de aquí, y cuando le manifiestan su incredulidad, añade, tratando de precisar:

ARGENTINO:
Nací en la carrera 2ª, número 33-21, barrio La Perseverancia.

ESPOSA DEL LÍDER COMUNAL:
¡Mentira! ¡Como todos los extranjeros, tenía que ser embaucador!

ARGENTINO:
…Este es mi país del alma, así se desangre enfrente de mi rostro.

ESPOSA DEL LÍDER COMUNAL:
Extranjero tenía que ser, para apropiarse de lo que no le pertenece.[14]

Para agredir al italiano, la mujer del líder comunal asume una actitud de nacionalismo recalcitrante y de xenofobia excluyente, que suele aflorar en muchas situaciones con países vecinos o con extranjeros que trabajan o tienen nexos con Colombia. A diferencia de otros países, que cuentan con un elevado número de inmigrantes, la inmigración en Colombia ha sido escasa; el país se ha cerrado sobre sí mismo en muchas oportunidades, como si temiera perder su identidad o independencia ante la llegada de supuestos invasores extranjeros.

13. Ídem.
14. Ídem.

Después de su diatriba contra el argentino, que termina con agresivos improperios, la mujer sale furiosa a la calle, porque no soporta el ambiente que se vive allí. Al momento de cerrarse la puerta se escucha, algo así como un carro que se estrella, y el grito de la esposa del líder comunitario. Este se lamenta, con actitud melodramática, aterrado ante la posibilidad de que su mujer haya muerto en medio de la anárquica situación que se está viviendo. La hija de la dueña también comienza a desvariar, diciendo incoherencias, producto de un ataque de histeria.

Regresa la esposa del líder comunal, iracunda, lo que ocurrió fue que pasó un carro levantando el agua de un charco y le empapó el vestido. Está tan furiosa que termina atacando en forma gratuita a la dueña del café, tratándola de india inmunda, mientras le pide un trapo para secarse el barrial que cayó sobre ella. La dueña del café sale y regresa con un balde de agua y se le arroja en la cara a la mujer que la agredió de manera tan alevosa.

La patrona pasa a una posición de ataque, en su condición de dueña y señora del lugar, argumentando que es ella la que manda allí y los demás la deben respetar. Su discurso es vehemente, le sirve, además, para descargar la tensión emocional que la ha embargado, igual que a cualquiera de los asistentes al café en esas circunstancias. Después, más calmada, le da una orden a su hija:

> *Vaya y traiga un trapo para que la princesa se seque.*[15]

La muchacha consigue una toalla y se la arroja con furia a la cara de la insolente esposa del líder comunal. La dueña del café concluye su llamado de atención a esa mujer, luego saca sus propias conclusiones de la discusión que se ha armado al interior de su establecimiento, como un reflejo de la realidad que se vive afuera:

> *Pero eso sí, para fastidiar a la gente si somos unos profesionales, pa gritarnos insultos sí tenemos voz y se nos ensancha el pecho. ¿Cómo somos así? Entonces le respondemos al otro: "¡No se meta conmigo, que yo tengo el genio volado; es como yo soy así y nadie me cambia!". ¡Qué país, señores, el que le estamos dejando a nuestros hijos, en ruinas!*[16]

La agresión gratuita, la exacerbación de los ánimos, la hostilidad de los unos contra los otros por motivos banales, son los resultados del ambiente

15. Ibíd. p. 14.
16. Ídem. p. 14.

de violencia que se respira y afecta las relaciones humanas y sociales en su conjunto. Una violencia que, a la larga, parece natural y que termina por instituirse como un aspecto inherente a la condición humana, lo cual no deja de ser una engañosa falacia.

Prosiguen las agresiones y violencias en ese café, que aparece como un símbolo del país. El líder comunal se burla del policía, afirmando que no tiene capacidad para imponer el orden, en una clara alusión al desprestigio de la autoridad y a la desconfianza en las instituciones. En la realidad de la vida del país, después de tantos años de conflictos sin resolver, de tantas promesas fallidas de los políticos y de tanta esperanza desvanecida en las virtudes del progreso y la democracia, se ha configurado un escepticismo general, que contribuye a dificultar la solución de los problemas. La muerte del caudillo popular, que había creado una esperanza de cambio y regeneración moral de la república, según su ideario político, aplazó por un tiempo indefinido la posibilidad de integrar las fuerzas de la nación, en un esfuerzo común para construir una cultura de paz y reconciliación.

* * *

EN CASA DE IRENE, de José Manuel Freidel.
Exfanfarria Teatro, 1984

— JOSÉ MANUEL FREIDEL —

≈

EN CASA DE IRENE

Es curioso ver cómo, sin buscarlo, las distintas obras escritas en relación con el 9 de abril de 1948 parten de las mismas premisas: ambiente de fiesta, celebración, matrimonio o cumpleaños, en momentos en que se desata el caos y la violencia en las calles. Sin embargo, el estilo, el lenguaje, los referentes y connotaciones de cada una de estas obras son completamente distintos. Aunque en las apariencias formales se puedan observar afinidades, como es el caso del mundo cerrado de las casas y espacios interiores, y el peligro frente a la violencia desatada en las calles; cada una de ellas construye un mundo distinto, una atmósfera particular, así en las tres obras el eco de la tempestad causada por la ira popular sea el motor de la acción escénica.

En *Nube de abril*, de Luis Enrique Osorio, la trama se desarrolla alrededor de una familia que se prepara para asistir a un baile en palacio, con ocasión de la IX Conferencia Panamericana, cuando estalla el levantamiento popular por la muerte de Gaitán. El estilo de la obra es realista, con elementos de comedia de costumbres de clase media.

En *La boda rosa de Rosas Rosas*, de Hugo Afanador, también aparece una familia de clase media el día de la boda de su hija Rosa, el 9 de abril de 1948, matrimonio que fracasa ante el estallido de la insurrección. La obra tiene un carácter experimental, elaborada por medio de improvisaciones, con elementos surrealistas y del teatro del absurdo, a la vez que mezcla personajes de la realidad histórica, vivos y muertos, en forma libre y fantasiosa, sin seguir el desarrollo real de los acontecimientos.

En *La casa de Irene*, de José Manuel Freidel[1], la acción se desarrolla en un prostíbulo regido por Irene, madama del burdel, cuando se prepara una fiesta para su hijo/hija llamado Muñeca, muchacho travesti. El levan-

1. Freydel, José Manuel. *Teatro. La casa de Irene*. Prólogo de Joe Broderick. Ediciones Autores Antioqueños. Volumen 83. Medellín. 1993.

tamiento popular del 9 de abril impide, como en las otras obras, que la fiesta se realice, aunque Irene intenta cerrar las puertas ante la realidad de lo que está sucediendo. También, en esta obra se produce el encierro de los personajes, por lo cual sus relaciones personales y familiares se convierten en un infierno.

La gran diferencia de la obra de Freidel con las otras piezas citadas está en su estilo, el lenguaje muy personal con el que se expresan sus personajes, en el que se combinan la furia y la agresión, con un lirismo desgarrado, barroco, buscando un equilibrio entre el odio, la agresión, la fealdad y la búsqueda de una poesía desgarrada, que aflora a veces como un canto y en otros casos como un lamento. Un habla construida por Freidel como una parte de su universo esperpéntico, donde el amor y el dolor, el rencor y las apetencias, fluyen como emanaciones de una sociedad resquebrajada, con personajes que parecen caricaturas siniestras del bajo mundo prostibulario, que recuerdan las pinturas, afiches y dibujos de un Toulosse-Lautrec.

Aquel 9 de abril se prepara la celebración del cumpleaños del hijo travesti de Irene:

> *La Muñeca prepara la fiesta. Llena de adornos el sitio… guirnaldas, muñecas con tetas descomunales y una que otra flor de discreto encanto.*[2]

Muñeca prepara su fiesta de cumpleaños, arreglando el salón en forma un tanto estrambótica, en un juego que no se sabe si es real o fantasioso, sueña con que estarán presentes las principales autoridades civiles, militares y eclesiásticas del país, rindiéndole un homenaje, lo cual desde su propio enunciado aparece como un despropósito. A lo mejor se trata de un grupo de allegados al mundo nocturno de Irene, que juegan con disfraces y simulaciones, imitando de manera burlesca e irreverente a las celebridades que jamás pondrían los pies en aquella casa de lenocinio:

> *MUÑECA:*
> *Acá sentaré al presidente, ya lo veo entornando el respingo y poniendo en alta haz su bandera: seré coqueta con él aunque no amplia… ¡avara! Ambiciosa de rostro con el coronel; sus risas resoplarán como marchas nupciales y al ministro de Dios ponerle su mitra mientras bajo y subo mi bonete…"*[3]

2. Ibíd. p. 199.
3. Ibíd. p. 199.

Irene le sigue la corriente al joven travestido, sólo hasta cierto punto, sabe que se trata de un juego sórdido, Muñeca espera a un hombre a quien desea, pero la madre, con una diatriba cruel, destruye sus ilusiones:

> *IRENE:*
> *(UNA RISA ESTRIDENTE LA INUNDA): Muchachita, lindo pedazo de alcornoz, pequeña esfinge de mentira, te falta mucho disimular tus huevos para poner clavijos en el culo…Jorge es un macho… No has visto cómo mira a Jardín y a mí, de ti se ríe. Tráeme un trago y no sueñes.*[4]

Freidel juega con palabras rebuscadas o de su invención, como alcornoz y clavijos, que cobran cierto significado burlesco en el contexto de la frase y definen el hablar un tanto estrambótico de Irene. Es evidente que más allá del cariño que pueda sentir por ese hijo maquillado y vestido como mujer, hay un sentimiento de desprecio que no puede ocultar:

> *!Dónde está el ron, pedazo de hijueputa! Estás acá de criado, pedazo de pedazos de nuevo pedaciado de mamputas. Tráeme el ron. Acaban de incendiar la alcaldía. ¡No hay fiesta! No habrá fiesta nunca. ¡Deja los preparativos para el día del juicio, bastardo, ni qué presidentes ni qué coroneles ni qué ministro de Dios ni qué putas ni qué mierda!*[5]

No habrá fiesta, ni real ni simulada. Por lo visto, han comenzado los incendios y tropelías, afuera, en las calles. No sabemos en qué ciudad o pueblo se desarrolla la acción, pero, hasta allí han llegado los disturbios y el fantasma de la muerte, al que Irene quiere cerrarle la puerta. Desde la primera página de la obra se anuncia el estallido, frente al cual la madama del burdel no puede hacerse la de los oídos sordos, por más que lo quiera. Ahora están solos en aquella casa de lenocinio, junto con Jardín, una joven campesina llevada al oficio de puta, que a causa de la situación de aquel día ha quedado sin clientes. Entre unos y otros personajes, necesitados de afecto, sólo existe el rencor.

> *IRENE:*
> *¡Puta! Perro arrastrado en puta. Es cierto. ¿No has tenido tiempo de enterarte? No has tenido un mísero segundo de tiempo para saber*

4. Ídem.
5. Ídem.

que lo mataron. Todo se ha incendiado. Las calles, las calles vomitan fuego. Nadie vendrá a tu cumpleaños, muñeca. Jardín, ven, flor arrastrada. ¿Dónde estás? Como siempre durmiendo. Levántate. La vida es más que dormir.[6]

Irene no hace más que trinar para uno y otro lado, a ella la perturbación y la violencia que se ha apoderado de las calles la impresiona y confunde. Preferiría cerrar los ojos y pensar que no ocurre nada, pero la evidencia del caos se impone a la fuerza:

¡Puta! ¡Hay que estar alertas! Están quemando las calles con vomitivos y las alertas encinta de las quimeras sufriendo; y los espasmos diatribas, y la espásmica tumultos. Todos resuellan en las esquinas esa dúmica música del reumatismo. Tumultos.

Las gentes en tumulto están a la espera de vengar la sangre y no ponerle esparadrapos y gasas. Salen de las alcantarillas esfumados en gris.[7]

La distorsión del lenguaje contribuye a mostrar aquel universo enrarecido, que aparece como una temible amenaza. La zorra quiere tomar ron, para borrar los temores y alejar las ideas siniestras de su cabeza, y dormir para borrar la realidad presente, pero, Jardín, con rencor vengativo, la pone contra la pared:

JARDÍN:
Cuando te corten en quince tasajos querrás dormir por siempre, pero… es tanto el cúmulo cargado que querrás gritar pesadillas de dolor… ¡Ay! Por qué caí aquí pringada de venenos, en esta casa marchita. Por qué me sacaron del campo si soy jardín y habito flores…[8]

Jardín, la joven campesina convertida en puta; Muñeca, el joven travesti a que le destruyeron el sueño de su fiesta de cumpleaños e Irene, la matrona calientacamas, que quiere embriagarse para no ver la realidad que la perturba. Esas son las relaciones de aquel pequeño mundo de meretricio. Irene no tiene más remedio que reaccionar, responde a su empleada o pupila pelandusca:

6. Ibíd. p. 200.
7. Ibíd. p. 200-201.
8. Ídem.

Si hay incendio y violencia vendrán los hombres en busca de vulvaje…[9] *Ellos pagarán, no importa el miedo, o te largas de acá, de mi casa, de casa de Irene, a comer mierda, linda niña. Vístete de todas formas, linda niña. Vístete, así a este pueblo se lo lleve el demonio. Habrá fiesta en mi casa y por mi hijo… así sea marica… Trae el trago, Muñeca, un ron doble con limón.*[10]

Irene tiene accesos de ciclotimia. En un segundo, pasa de un estado al otro. De la histeria y el temor, salta a la euforia y el desenfreno:

Qué pasa con las calles, las incendian, fíjate qué nos queda en la alacena, hay que comer, todos tenemos que comer y que vestir y que reír y que llorar, pero hay que hacerlo, porque las llamas, porque el ruido, los soldados disparan, y mi vestido y mi aria y la fiesta para mi hijo. Jardín, tráeme el rojo de lentejuela azul, será mi atuendo. Espero un caballero. Ojalá al llegar tenga un poco de cuero en sus huesos… Vamos a ser caníbales, mi amor. ¿Quieres la fiesta con puros esqueletos?[11]

El desborde verbal de Irene es parte de su mentalidad retorcida, activada por aquél día de locura colectiva. Los tres personajes esperan al mismo hombre. Es improbable que aparezca nadie más. Irene sigue pidiendo un trago de ron, pero, Muñeca le dice que no hay, que se acabó todo. Habrá que salir a comprar, e intenta enviar a Jardín con esa orden, aunque ella sabe muy bien el peligro que implica salir a la calle:

JARDÍN:
Estás loca, no has visto correr a las gentes huyendo del pánico que habita como bestia voraz las calles; y el pavimento respira esa dama de la venganza, acaso no reflexionas, o qué.[12]

Tanto Irene como su hijo le ordenan a Jardín que salga a comprar el ron, pero, ella también reacciona con un desborde verbal como los que acompañan los raptos de histeria de la madama:

9. De vulva: órgano sexual femenino.
10. Freydel, José Manuel. *Teatro. La casa de Irene*. Op. Cit. p. 201.
11. Ibíd. p. 203.
12. Ibíd. p. 203-204.

JARDÍN:
Yo no salgo ni al pórtico, vieja alimaña. Yo no salgo y menos por trago para tu garganta. Iría con mil gustos por veneno para verte rabiar antes del vómito. Para verte morir. Envía a tu hijo, él sabrá sortear con suerte. Ve tú, putilla, ve tu disfrazada de soldado o de macho, ve a las calles a buscarle un trago a tu madre, hazla feliz, disfrázate de esperpento si quieres fiesta. [13]

Entre los tres personajes se desencadena una pelea, no sólo por el trago, también por el hombre, ya que, Jorge, militar o policía, es deseado por ellos. Por Irene, quien se siente con autoridad y derechos sobre todo lo que existe o entra a su casa; Jardín, quien ha entablado un romance con él; y Muñeca, quien asume su rol femenino y aspira a los favores del macho que las ha alborotado a todas. Por eso los celos y amenazas van del uno al otro y a la otra. Irene sigue clamando por el trago, en el momento en que llaman a la puerta. Aparece Jorge, asumiendo el traje y las insignias de comandante, les advierte sobre la gravedad de la situación:

COMANDANTE:
(…) No hagan bulla… Escuchen: es la turba. Están buscando todo cuanto ser vivo se atraviese; tenemos que salir, Jardín, por detrás y cámbiate de traje. Y tú, Irene, y tú, salgan cuando nos vean cruzar la esquina. Es mejor que estemos separados… Las gentes están todas divididas en las sombras y a la espera de plegarse a la turba para camuflarse con el pánico y el odio. (…) Las gentes corren, pero en mitad del ir y venir buscan como topos y abren boquetes en almacenes y tiendas… Todo lo arrastran cargando a sus guaridas. El alumbrado público cae; no hay sosiego ni para las ratas, que en mitad de los muertos devoran y hartan, pero se esconden, porque también a ellas persiguen. Las tropas a mi mando están dispersas, pero vigilando. Tu insignia es este trapo rojo; póntelo, muñeca. Algún día te tocó ser hombre.[14]

Irene se enfurece, al ver que el hombre ha decidido salir primero con Jardín, dejándola a ella y a su hijo en una situación de indefensión. De todos modos, no está dispuesta a salir de la casa y amenaza al uniformado, burlándose de sus aires de comandante. Le dice que se ponga las ropas de vulgar policía, enamorado de la campesina. Su tono burlón está cargado de ira y

13. Ídem.
14. Ibíd. p. 206.

EN CASA DE IRENE, de José Manuel Freidel.
Exfanfarria Teatro, 1984

despecho. Jardín comenta, en tono desafiante, que había planeado junto con él matar al marica, cortarle el cuello o rajarla. Jorge se siente amenazado por la madama y se defiende:

JORGE:
¡Quita! Irene, señora… Se lo juro. No quise hacerle daño. Quería sólo salir con Jardín para casarnos; yo no sabía nada de nada… Se me ocurrió todo mientras estaba oculto en el cuarto de los disfraces… Cuando escuché en la radio que Gaitán y que todo lo demás.[15]

Muñeca, que había salido en busca de dinero del cofre, y no ha oído nada de la conjura en su contra, regresa trayéndole a su madre malas noticias, mientras mira con rencor a la campesina:

MUÑECA:
Madre, el cofre está vacío.

IRENE:
¿Vacío?

JARDÍN:
¿El cofre?
JORGE:
¿Qué cofre?

JARDÍN:
El de la plata, idiota, te dije que existía.

IRENE:
¿¡Qué!? ¿Vacío? Los ahorros de mi vida, en viejos billetes de vulvaje acumulados, con los cuales quería compartir más allá de las turbias calles y los espacios cerrados, para encontrar el placer de las señoras…

(. . .)

Muñeca, busca la plata. De esta casa nadie se mueve hasta que aparezca el dinero.[16]

15. Ibíd. p. 207.
16. Ibíd. p. 207-208.

Las sospechas recaen de inmediato sobre la campesina y su amante policía. Jardín lo niega y le pide a la señora que le esculque sus cosas. Muñeca intenta convencer a su madre para que les dispare y los mate. La madama les sigue apuntando con su revólver. No saca nada con matarlos, mientras no aparezca el dinero. El asunto del odio por los celos se ha transformado, al quedar en el centro del conflicto el arca con los ahorros de la matrona putesca.

En un corte de tiempo, una especie de *flash back*, se desarrolla una escena al amanecer, cuando en forma clandestina Jorge entraba a la pieza de Jardín y dormía con ella. Ahora, con las primeras luces del alba, Jardín le muestra a su amante un cuchillo que guarda bajo el colchón, le pide que mate a la matrona, porque es la única forma de escapar y vivir juntos. Si lo hace, la tendrá siempre.

Jorge se muestra aterrado. Piensa que ella ha perdido la razón y se niega en forma rotunda a matar a nadie en esas condiciones. Jardín hace el recuento de las muchas posibilidades que habrá tenido de disparar y matar:

JARDÍN:
Policía de mierda, y cuando disparas tan simple sobre el ladrón que huye.

JORGE:
Es natural.

JARDÍN:
Y cuando amenazas a los manifestantes dispuesto a barrerlos con fuego.

JORGE:
Es natural.

JARDÍN:
Y cuando golpeas en un desalojo a una dama anciana.

JORGE:
Es natural.

JARDÍN:
Y…

JORGE:
Ya cállate.

JARDÍN:
Hazlo.

JORGE:
¡No![17]

La negativa del policía es contundente. Puede hacer todo lo que estima como natural en su oficio, ya que la costumbre legaliza hasta los comportamientos más ruines, según lo percibe; pero, no está dispuesto a manchar su hoja de servicios con un acto inusual en sus tareas policivas.

La acción retorna a la escena de Irene amenazando a la pareja con un revólver. Le pide a Muñeca que prenda la radio, para escuchar qué está pasando en las calles. Las noticias son alarmantes:

MUÑECA:
La tropa, mami, hace honor a su juramento… Han caído cuatro guarniciones en poder del tumulto y muchos han cambiado de bando. Está que cae el poder, escucha… escucha, la confusión se ha apoderado del país, el fuego consume todas las ciudades…[18]

Muñeca sigue insistiéndole a su madre que mate al policía. En medio de las amenazas y los reclamos, Irene se da cuenta de que Muñeca está tratando de esconder algo, de inmediato Jardín descubre lo que ha pasado con el dinero y denuncia que el ladrón de sus ahorros es su propio hijo.

En este punto la obra llega al clímax y las distintas líneas de la trama se concentran en este conflicto final. Con grandes aspavientos Irene se lamenta del hijo traicionero, que le ha caído como una maldición. Jardín toma a su cargo la acusación contra Muñeca; de pronto se entabla un juicio *sui generis*, en el que Irene es el juez supremo, y Jorge, como policía de oficio, intenta defender al travesti de la descarga de agresividad instaurada por su propia amante. Se trata de un verdadero infierno en miniatura, como un apéndice del caos general.

El lenguaje adquiere una violencia verbal que rebasa el espacio donde se desarrolla la escena. Antes de culminar el juicio a su hijo, Irene quiere saber lo que ocurre en las calles, es Muñeca quien da cuenta de la ira popular

17. Ibíd. p. 211.
18. Ibíd. p. 213.

contra el presunto asesino de Gaitán, como si estuviese viendo la secuencia completa desde la ventana:

> *MUÑECA:*
> *El cuerpo yace, respira sangre, pululan las gotas de lluvia sobre su cuerpo, tres hombres lo agarran, son gritos de confusos golpes, aúlla la lluvia, juntadas con su propia caja de embetunar sobre el cráneo, su cerebro retumba como un tuntuneo salvaje, se coagula al sentir y el dolor es pesadilla espesa, lo despellejan, los curiosos salvajes como hienas quieren su piel. Lo despellejan, lo arrastran, y el pavimento cosquillea su piel desnuda, caen trozos de carne esparcidos.*[19]

El horror se ha apoderado del ambiente, aún de aquella casa del placer, como anota el policía:

> *JORGE:*
> *(...) Es extraño saberla como el ojo despierto del día y su siniestra tarde. Siempre ha invitado al amor y hoy por el transcurso de los acontecimientos invita al pánico y nos invita a amar los horrores. Qué triste es la condición humana.*[20]

Se disuelve el juicio contra Muñeca. Superando los temores, el travesti sale a conseguir el ron para su madre. Irene se apacigua, sabiendo que el mariquita tiene el dinero, está segura de poder manejarlo. Con su acostumbrada ciclotimia salta del arranque de odio a un desborde de amor, vuelve a pensar en celebrarle el cumpleaños como él quería. Cuando regresa con el ron, su madre le pregunta sobre lo que está pasando en las calles, Freidel deja correr su lirismo onírico en boca del invertido:

> *MUÑECA:*
> *La lluvia se repetía incansablemente golpetiando con su acuoso sonido el tinglado callejero. Los peces voladores salieron de las basuras, y por espacios infinitos de tiempo, se confundían con las mariposas que aterradas de frío huían al último rincón de las antorchas.*[21]

Muñeca vive una tremenda convulsión interna, como si la crudeza de la realidad por contraste se hubiera transformado en algo irreal, como sucede

19. Ibíd. p. 214-215.
20. Ibíd. p. 215.
21. Ibíd. p. 218.

en un ataque de esquizofrenia. Irene se angustia al ver que después de emitir su delirio, con la mirada en otra parte, queda en completo silencio, como si de su mente se hubieran borrado las palabras:

> *IRENE:*
> *¿Por qué estás mudo? ¿Qué viste en las calles? ¿Qué pasó hoy 9 de abril en las calles? ¿Es cierto que son miles y miles de muertos que cayeron por las balas de los soldados, o es sólo un tejido de silencio y locura este día? Respóndeme.*

Jardín le entrega el revolver a Muñeca; de pronto el final se precipita, en la acción suicida del afeminado, que su madre no puede contener:

> *IRENE:*
> *¡Muñeca, no! Muñeca, para. No te dispares. ¡Ayyyy! ¡Ahjjhhtt! ¿Jardín, qué has hecho? No te vayas… No me dejes… ¿Qué soy? ¿Qué tengo?… ¡Ay, qué soledad, que silencio en mitad de los gritos?*[22]

Para Irene el mundo se ha derrumbado, junto con la catástrofe general. En medio del horror y la sorpresa, ante el cuerpo ensangrentado de su hijo, deja correr la retahíla de su delirio, un discurso que la rebasa, que se emite de manera automática, sin pensarlo, como el chorro de una llave de agua abierta:

> *¿Qué le pasa al mundo, Irene, a su eco? ¿Por qué sólo resuenan unos tintineos salvajes? ¿Qué hay debajo, qué hay detrás? Risas, el eco, ¡el eco! Detrás del eco hay algo, alguien me llama: no iré. Esta es mi casa. ¡Ay! Qué maldito y asqueroso silencio. Todo es un asco putrefacto, y una risa de… y las lágrimas de las putas "En casa de Irene: se baile y se bebe. En casa de Irene…*[23]

Como una jugada cruel del destino, fue en una noche oscura, en un lugar como la casa de Irene, en un universo análogo al de sus obras teatrales, donde José Manuel Freidel perdió la vida, en medio de la racha de violencia, el 28 de septiembre de 1990, a los 39 años de edad.

* * *

22. Ídem.
23. Ídem.

BOGOTÁ, 11 DE ABRIL DE 1948 / SADY GONZÁLEZ
Archivo fotográfico de Sady González, Biblioteca Luis Ángel Arango

—

"En la mañana del 11 de abril los primeros ciudadanos comenzaron a recorrer la ciudad. El ademán de las manos en alto se hizo clásico y común en esos días. Ante las ruinas se observa un tranvía destruido al fondo. Grupos de ciudadanos, entre ellos jóvenes y niñas, cruzan afanosamente".
El Tiempo, 9 de abril de 1949

CAPÍTULO SEXTO

≈

LOS INICIOS DE LA VIOLENCIA

(1948-1954)

INICIOS DE LA LLAMADA "VIOLENCIA EN COLOMBIA"

Las causas que produjeron la llamada *violencia en Colombia* a mediados del siglo XX son variadas y complejas, no pueden reducirse a uno o dos factores locales que suelen traerse a cuento como causales de las confrontaciones; puede decirse que, además de las divergencias políticas tradicionales, hay que tener en cuenta otros motivos de orden internacional, que sin duda afectaron la situación interna del país y agudizaron sus conflictos internos.

La crisis europea de finales de los años 20, tiene mucho que ver con el desplome de la bolsa de los Estados Unidos en 1929, y con la radicalización de las posturas ideológicas en varios países de Europa. Fue el caso de la Segunda República Española, proclamada a partir del 14 de abril de 1931, que poco a poco enfrentó a los sectores tradicionales, carlistas y católicos, con los republicanos de izquierda, anarquistas, socialistas y comunistas, que propendían por cambios más profundos y revolucionarios en las estructuras de poder y en el sistema económico tradicional español.

Suspendida la monarquía, la coalición republicano-socialista presidida por Manuel Azaña, pronto tuvo que enfrentar a otros grupos radicales, tanto de la derecha como de la izquierda, que fueron creando una tensión que produjo el levantamiento militar de 1936 y el inicio de la Guerra civil española. La arremetida contra el estado de derecho se desarrolló con la ayuda en la insurrección militar de la Italia fascista y la Alemania nazi; las fuerzas republicanas contaron con el apoyo de las brigadas internacionales de izquierda, llegadas de Francia y de muchos países del mundo, entre otros, de la Unión Soviética.

De algún modo, la Guerra civil española fue el preludio y el campo de experimentación para la Segunda guerra mundial, desarrollada entre 1939 y 1945, entre los países que constituyeron el llamado Eje: Alemania, Italia y Japón; contra los aliados, encabezados por Inglaterra, luego los Estados Uni-

dos y la Unión Soviética, con el apoyo de la resistencia en Francia y grupos de choque clandestinos de muchos de los países invadidos por las tropas del III Reich.

La influencia de la radicalización ideológica, tanto de izquierda como de derecha, influyó sobre los partidos políticos colombianos. El apoyo del partido conservador al franquismo, y luego el esfuerzo por sostener una actitud neutral frente a la beligerancia del nazismo en Alemania y del fascismo italiano, con el argumento de que se trataba de la defensa de los valores del mundo occidental y cristiano, contra el avance del comunismo ateo.

A comienzos de la postguerra europea, en 1946, el partido conservador regresa al poder a causa de la división del liberalismo entre las candidaturas de Jorge Eliécer Gaitán y Gabriel Turbay, que dejó el campo abierto para la llegada a la presidencia del ingeniero y político Mariano Ospina Pérez, descendiente de algunos de los fundadores del partido conservador. A partir de 1947 se inició una sistemática persecución política contra el liberalismo, con la intención de evitar su regreso a la jefatura del estado, en 1950.

Es posible que el propio doctor Ospina no hubiera ordenado de manera directa la violenta agresión en contra de miembros del partido liberal, pero, desde el año de 1947 se iniciaron los ataques contra dirigentes y miembros activos del liberalismo, por medio de sicarios y miembros de la extrema derecha. Aparte de las muertes y atentados ocurridos en diversas regiones del centro del país, también tuvieron lugar violentos debates en el congreso de la república, por medio de senadores y representantes de los partidos tradicionales, liberal y conservador.

El ministro de gobierno de entonces, José Antonio Montalvo, había exacerbado los ánimos partidistas con su consigna de luchar "A sangre y fuego" contra los liberales. El 7 de febrero de 1948, ante el incremento de la violencia política, realizó Gaitán su famosa Marcha del silencio, también conocida como la Marcha de la Paz, en la que llenó la Plaza de Bolívar con una multitud ordenada y silenciosa, durante la cual se dirigió al presidente Ospina con una oración por la paz, de la cual tomamos algunos fragmentos:

> *Impedid, señor, la violencia. Queremos la defensa de la vida humana, que es lo menos que puede pedir un pueblo. En vez de esta fuerza ciega desatada, debemos aprovechar la capacidad de trabajo del pueblo para beneficio del pueblo de Colombia.*
>
> *Señor Presidente: nuestra bandera está enlutada y esta silenciosa muchedumbre y este grito mudo de nuestros corazones sólo os reclama:*

> *¡Que nos tratéis a nosotros, a nuestras madres, a nuestras esposas, a nuestros hijos y a nuestros bienes, como queráis que os traten a vos, a vuestra madre, a vuestra esposa, a vuestros hijos y a vuestros bienes.*[1]

Y en sus palabras finales deja abierta una advertencia que tiene un carácter de premonición:

> *Malaventurados los que en el gobierno ocultan tras la bondad de las palabras la impiedad para los hombres de su pueblo, porque ellos serán señalados con el dedo de la ignominia en las páginas de la historia.*[2]

Gaitán había iniciado en el mismo año de 1946 una campaña para la reconquista del poder, en esta empresa, era el candidato único del partido liberal para las elecciones presidenciales de 1950. Es posible que entre las posibles causas de su asesinato estuviera la de impedir su llegada a la presidencia.

Muerto Gaitán, tras una reunión de Ospina Pérez con un grupo de destacadas figuras del liberalismo, el presidente Ospina nombró al doctor Darío Echandía como ministro de gobierno, en atención a la cercana amistad que éste tenía con Jorge Eliécer Gaitán, además, su presencia en este ministerio de la política podía ayudar a calmar los ánimos y contener la violencia que crecía en proporciones alarmantes. La presencia del doctor Echandía en el gabinete ministerial sólo alcanzó a durar poco más de un año, en el que no se contuvo la violencia. Por el contrario, como la violencia aumentaba, el partido liberal decidió apoyar las guerrillas del llano, comandadas por Guadalupe Salcedo. El partido conservador, por su parte, cerró filas entre sus miembros, ocupando todos los cargos públicos con el propósito de mantenerse en el poder, frente a las futuras elecciones, con la candidatura de su jefe máximo, Laureano Gómez Castro.

Con el asesinato de Gaitán, la violencia que ya se había iniciado en varias regiones, en especial en la zona cafetera, se extiende sobre la mayor parte del país. El estallido de ira popular que dio lugar al llamado *Bogotazo* adquiere una proporción sin precedentes en la historia de Colombia. Ya no es sólo una guerra declarada entre dos bandos, aunque desde luego, la confrontación entre el partido liberal y el partido conservador está presente; pero en esta nueva etapa, conocida como *la violencia en Colombia* (1947-1954), el punto de giro a partir de abril de 1948 va más allá de los partidos tradicionales en

1. Galindo Hoyos, Roberto. *Gaitán: el orador*. Universidad Libre. Bogotá. 2008. al cumplirse los 60 años del asesinato. p. 168-169.
2. Ibíd. p. 169.

el sentido de generar una confrontación de múltiples causas y efectos, entre los que podemos mencionar la lucha por la tierra, las migraciones de desplazados del campo a las ciudades, las controversias religiosas e ideológicas. Todo ello, sumado al odio y la venganza, como si se hubiese destapado una auténtica caja de Pandora, cargada de fuerzas negativas e impulsos atroces de agresión contra el cuerpo humano, el degüello, las mutilaciones, los llamados cortes de franela o de corbata, como si se tratase de una estética del terror, bajo la sombra siniestra de la cultura de la violencia.

La intolerancia y el sectarismo no sólo se produjeron en el campo, llegaron a la propia esfera legislativa, que dio lugar a una balacera en la Cámara de Representantes en medio de un debate para adelantar las fechas de las elecciones presidenciales. Agresiones verbales relacionadas con la vida privada de los representantes de uno y otro partido, hicieron que se produjeran disparos, en los cuales cayó muerto el abogado boyacense Gustavo Jiménez Jiménez, dirigente regional del partido liberal, el 9 de septiembre de 1949, mientras otros amenazaban a gritos y disparaban. Los representantes, en vista de la agitación política que reinaba, asistían armados a las sesiones del congreso; entre los más agresivos se hallaba el general Amadeo Rodríguez, representante conservador, o Lázaro Restrepo, representante liberal. Además de la muerte de Jiménez, se produjo la herida de extrema gravedad del representante liberal y exalcalde de Bogotá, Jorge Soto del Corral, que lo paralizó de por vida.

El parlamentario conservador Lucio Pavón Núñez, quien relató estos hechos en entrevista con Arturo Alape, concluye sus observaciones con una declaración terrible sobre el papel del congreso en el incremento de la violencia:

> *Esto era transmitido por la radio, la repercusión en provincia, ¿cuál sería? De esta vida parlamentaria terrible, de excesiva, de insoportable violencia que daba muertos y heridos, pues la contribución del congreso a la intensificación de la violencia fue atrozmente enorme. Es uno de los factores, repito, que hay que considerar con una responsabilidad muy grande.*[3]

El sectarismo político y los ánimos caldeados de los representantes de los partidos tradicionales influyeron, sin duda, en la oleada de violencia que se desató en el campo.

3. Álape, Arturo. *La paz, la violencia, testigos de excepción*. Declaración de Lucio Pabón Núñez Editorial Planeta. Bogotá. 1985. p. 49-50.

Otro de los factores que hicieron parte del desarrollo de la violencia fue la transformación de la policía, después del apoyo que varias de sus estaciones prestaron a los amotinados del 9 de abril. Ante el temor de agresiones armadas de las guerrillas liberales y otros sectores armados, gaitanistas o de izquierda, a los que el gobierno conservador calificó como subversivos, se dio un vuelco a la organización de la policía, apoyándose en un comienzo en las fuerzas que el gobernador de Boyacá de ese momento, José María Villareal, envió a la capital para sofocar la rebelión. El gobierno dotó a la policía de un nuevo armamento y la preparó para enfrentar cualquier manifestación o acto subversivo. La prevención contra el partido liberal, tras los incendios y desmanes del 9 de abril, promovió a la llamada *Popol* (policía política), que apoyó a grupos armados de extrema derecha, conocidos como pájaros, entre quienes se destacaron como jefes y promotores de matanzas personajes como Efraín González o León María Lozano, conocido como el cóndor Lozano, uno de los más sanguinarios asesinos de la época, que desató la violencia contra los liberales del Valle y el Tolima.[4]

Las atrocidades cometidas en aquellos años, que dejaron un saldo de alrededor de 300.000 muertos y miles de desplazados, campesinos que perdieron sus tierras y llegaron con sus familias a incrementar las villas miserias, tugurios e inquilinatos, con grave hacinamiento en habitaciones sin servicios ni condiciones mínimas de salubridad, en las principales ciudades del centro del país, generando dolorosos episodios que fueron recreados con diversos estilos, lenguajes o temáticas, en la novela, el cuento, el cine y, desde luego, en el teatro.

En este tomo se alcanzaron a incluir algunas de las primeras obras que abordaron el problema de la violencia entre 1948 y 1950, en especial en relación con la confrontación entre los partidos tradicionales y la oleada de terror que se desató en esa oscura época de nuestra historia. La segunda mitad del siglo XX y los inicios del nuevo milenio, serán el objeto del tercer tomo de esta investigación.

* * *

4. León María Lozano inspiró la novela de Gustavo Álvarez Gardeazábal: *Cóndores no entierran todos los días*, que luego fue llevada al cine bajo la dirección de Francisco Norden.

CAMPESINOS ASESINADOS POR LA GUERRILLA. 1950

– LUIS ENRIQUE OSORIO –

≈

¡AHÍ SOS, CAMISÓN ROSAO!

Con este título, que parece el estribillo de una ranchera, prosigue Luis Enrique Osorio el ciclo de piezas sobre el 9 de abril, estrenando esta comedia negra en el Teatro Municipal el 1° de julio de 1949.[1]

Cuando escribió esta pieza, el país se hallaba en plena campaña electoral y la violencia se había intensificado en forma inclemente. Osorio, como comediógrafo que había formado un amplio público para sus obras, no podía estar ajeno a la situación general, pero, tampoco quería ayudar a incrementar los odios, deseos de venganza y temores que agobiaban a los ciudadanos, y entre ellos, desde luego, a los propios espectadores de sus comedias. Por eso evade el drama, aunque lo bordea por medio de alusiones directas, sin perder los personajes y situaciones de comedia que caracterizan a la mayor parte de su obra. La presentación de esta obra en aquel ambiente entenebrecido por la violencia, constituyó un notable éxito. En el mes de septiembre se habían completado cien funciones con una amplia asistencia de público, lo que ayudó a Luis Enrique Osorio a reunir los recursos para edificar el nuevo Teatro de la Comedia, después de ser demolido el Teatro Municipal a comienzos de los años 50, durante el gobierno de Laureano Gómez.

Luis Enrique Osorio estrenó la mayor parte de sus obras en el Teatro Municipal, en el mismo escenario donde Jorge Eliécer Gaitán organizaba los llamados "Viernes Culturales", en los que dictaba conferencias transmitidas por la radio, con una amplia audiencia que en buena parte era la misma que asistía a las comedias de Osorio, público de clase media y de los sectores populares. De ahí la insistencia de Osorio en estrenar en el Teatro Municipal sus obras relacionadas con los hechos y consecuencias del 9 de abril.

1. Osorio, Luis Enrique. *Teatro. ¡Ahí sos, camisón rosao!* Tomo II. Ediciones La Idea. Bogotá. 1964.

OSORIO Y ACTORES DE LA COMPAÑÍA BOGOTANA DE COMEDIAS
Archivo de Carlos José Reyes

¡Ahí sos, camisón rosao! muestra los primeros brotes de violencia partidista. La acción se desarrolla en Bogotá y sus alrededores, en la época de la violencia que sucedió al 9 de abril de 1948.

La pieza se inicia en la casa de una familia bogotana de clase media, como la mayor parte de las comedias de Osorio. En la sala se encuentran los hermanos Federico, con el mismo nombre de su padre, por lo cual lo llaman Fico, y Chela, su hermana mayor. La joven trabaja para ayudar al sostenimiento de la familia, para que su hermano pueda estudiar, justo ese día se inician sus vacaciones.

Es padre es un borrachín que aporta muy poco al peculio familiar, por lo cual sostiene constantes controversias con Consuelo, su esposa, y con sus hijos, en especial con Fico, quien se enfurece cada vez que el padre llega borracho y arma un escándalo, como sucede con mucha frecuencia. Consuelo, la madre, tiene que asumir todas las cargas del hogar, por su precaria situación económica no tienen recursos para contratar una sirvienta; ella se ingenia la manera de rendir hasta el último peso, dedicada a labores de costura, para complementar los ingresos que produce el modesto sueldo de su hija. El padre genera más gastos que entradas, por lo que, los reclamos y discusiones se han convertido en una costumbre.

Ese día Fico se lamenta, porque todo el mundo puede salir al campo en época de vacaciones, menos ellos, que viven con toda clase de limitaciones. Consuelo, la madre, como muchos bogotanos raizales, los auténticos cachacos, como era el propio Luis Enrique Osorio, siente nostalgia por los días de su juventud, los años veinte, una época en que la ciudad no era tan grande y todo el mundo se conocía. Además, eran los días de paseos y salidas al campo:

> *CONSUELO:*
> *¡Qué cabalgatas! ¡Qué bailes hasta el amanecer, con música de cuerdas! Al que se quedaba dormido, lo despertaba una serenata… ¡Me queda el consuelo de que ahora, es todo tan distinto! El romanticismo se acabó.*[2]

Aunque el parlamento no haga alusión a la dramática situación de los últimos tiempos, la verdad es que con la violencia posterior al 9 de abril, la situación del país cambió en forma radical. La imagen bucólica de la vida campestre, como la dibujaban los cuadros costumbristas, cambió en forma radical. El campo se convirtió en un escenario de confrontaciones, conflictos y amenazas. Con nostalgia, doña Consuelo habla de sus recuerdos de una Bogotá amable y pintoresca, que más parecía un pueblo grande, donde los

2. Ibíd. Acto I. p. 87.

paseos al campo, al salto de Tequendama o a tierra caliente, eran los sitios clásicos para veranear, jornadas de descanso y diversión, obligadas en tiempo de vacaciones, sin temores ni peligros de ninguna clase.

Osorio va introduciendo el tema de la forma como la violencia cambió la situación, creando un estado de intranquilidad y zozobra, que irá apareciendo en las escenas siguientes. A partir de estas épocas, salir de la ciudad e ir de paseo al campo conllevaba muchos riesgos y peligros.

Federico, el marido de Consuelo y padre de sus dos hijos, es conservador, mientras ella y su familia son liberales. Los padres de Consuelo se oponían al matrimonio, tanto por las diferencias políticas como por la afición al licor de Federico. Aunque las filiaciones políticas no han influido en la relación matrimonial, el alcohol si ha sido el causante de conflictos permanentes en la casa y un motivo constante de reclamos por parte de los hijos, en especial de Fico, quien juzga con severidad el comportamiento de su padre.

El matrimonio se halla en plena discusión, en el momento en que aparece un nuevo personaje que va a generar un punto de giro en el argumento de la obra. Se trata de Enrique, dueño de una finca en Ubaque, al que hace más de veinte años que no ven y al primer momento no reconocen, era casi un niño la última vez que estuvo con ellos. Hizo un largo recorrido por varios países del mundo, y a su regreso, ha querido verlos y regresar a los amables encuentros de viejos tiempos. Lo más importante, quiere invitarlos a un paseo a su finca, lo que de algún modo aparece como la realización de un sueño de los muchachos, que veían como un imposible esa posibilidad. El único que en un comienzo se muestra reacio es Federico, pues no tiene dinero y no quiere pasar vergüenzas. Sin embargo, ante el entusiasmo de su mujer, sus hijos y la insistencia de Enrique, se ve obligado a aceptar.

La finca queda en un pueblo de Boyacá, cuya población es de filiación conservadora en su mayoría, pero, en la finca de Enrique, llamada El Edén y en las veredas de sus alrededores, han logrado imponer el dominio liberal.

Enrique le pide a los muchachos que saquen de su camioneta dos botellas de Whisky para celebrar, Federico comienza a tomar encantado, pues, le han dado en la vena del gusto. Sin embargo, en momentos en que Enrique y los muchachos salen a organizar los asuntos del viaje, a Federico le entran sospechas de que en esos preparativos y en esa invitación tan intempestiva, hay gato encerrado. ¿Cómo es posible que ese hombre haya llegado tan de repente, el mismo día en que Chela sale de vacaciones, con una invitación en apariencia tan espontánea, a su finca y corriendo con todos los gastos? Piensa que todo estaba preparado de antemano, de común acuerdo con Consuelo, con quien Enrique habría hecho el plan a sus espaldas, después de haber

desaparecido durante veinte años. Consuelo reacciona con furia ante los absurdos celos y suposiciones de su marido. Lo amenaza con desenmascararlo frente a Enrique, de todos modos, está dispuesta a ir a su finca con sus hijos y que él piense lo que quiera. Si insiste en rechazar la invitación, se quedará sólo en la casa.

Cuando Enrique regresa, Federico no es capaz de decirle nada. En forma tímida, insiste en que sería mejor dejar esa invitación para otra época a causa de la delicada situación política, pero, Enrique le dice que no hay problema en ese aspecto, él conoce su región y en El Edén pueden estar tranquilos y felices, sin amenazas de ninguna clase. Federico no tiene más argumentos para oponerse, y la familia entera emprende su viaje de vacaciones. Después de hacer sus maletas, entre las prendas que lleva Consuelo, está el camisón rosao.

El segundo acto se inicia en un camino de Boyacá, en tierra templada. Al lado del camino, una choza donde funciona una rústica venta, atendida por Presenta, una campesina calentana. Allí también se encuentra Cirilo, el bobo del pueblo, de quien Osorio dice que se trata de "un degenerado con anemia tropical."[3] La ventera sale, en momentos en que se acerca un grupo de promeseros, con instrumentos de cuerda. La Promesera lleva un niño envuelto en un pañolón. Se trata de una estampa característica de un cuadro de costumbres que, en principio, transmite una imagen tranquila y folclórica de la vida en el campo.

Los músicos entonan una Guabina, cuya letra da cuenta de los sentimientos e ideas tradicionales de la región:

GUABINA.
A Chiquinquirá me jui
Como cualquier promesero,
A ratos pu entre el camino
Y a ratos pu entre el potrero
Llevando con mi dulzaina
La muchacha que más quero.

Y en después de andar y andar
Topé a la Virgen María
Esperándome en su altar.
Y lo que pasó aquel día…
Comadre, si no sabía
Ora le voy a contar.

3. Ibíd. Acto II. p. 104.

San Pedro me dio la ruana,
Santa Bárbara el sombrero,
San Roque las alpargatas,
San Juan el carriel de cuero,
San Gabriel el machetico
Y San Isidro el dinero.

Y la corte celestial,
Al ver a la negra mía,
Que taba fenomenal,
Cantaba con alegría:
¡Que viva la mayoría
Del partido liberal! [4]

El canto tradicional y de espíritu religioso termina con una aclamación al partido liberal, con lo cual se demuestra que, en el fondo, las diferencias entre los partidos no eran tan grandes; tanto los unos como los otros se apoyaban en la Virgen y los santos, figuras emblemáticas de carácter religioso, que se creían que eran de potestad exclusiva del partido conservador. Los odios ancestrales entre los dos partidos tenían por lo tanto otros motivos, entre los cuales se hallaban el dominio de las tierras, el culto y respeto a las banderas de los viejos gamonales y propietarios de la tierra, cuyos descendientes heredaban junto con la filiación política.

Al momento, entra un orador, acompañado por un grupo de prosélitos, de estirpe conservadora. Los promeseros callan y evitan la confrontación. El orador los invita a un trago y al despedirse, les deja una peligrosa consigna:

ORADOR:
Los despido, pues, copartidarios, y buena suerte. Ustedes deben aniquilar al enemigo para cobrar la sangre azul de Nepomuceno Pataquiva… ¡A imitar al inmortal godo! [5]

Salen los godos, dejando en el aire una sensación de amenaza, mientras con temor, los promeseros se dan cuenta de que llegan otros, con apariencia de doctores. No vuelven a cantar y quedan silenciosos, a la expectativa. Se trata de Enrique acompañado por Federico, su esposa y sus hijos.

Todos contemplan la belleza del paisaje, pero, Federico no puede dejar de preguntar sobre la filiación política de la región:

4. Ibíd. Acto II. p. 104-105.
5. Ibíd. Acto II. p. 107.

ENRIQUE:
En lo alto, por todos los cerros, Boyacá conservadora. En la hondonada, Boyacá liberal. Aquí comienzan mis dominios… Esta es una especie de frontera…

(…)

FEDERICO:
¿Y se la llevan bien?

ENRIQUE:
Viven como perros y gatos. Hubo que dividir la población en dos sectores, con media plaza para cada bando y un cordón de ejército en el centro.

FICO:
¿Y cómo hicieron con la iglesia?

FELIPE:
Muy fácil.

CONSUELO:
¿Unos a la derecha y otros a la izquierda?

FELIPE:
No fue necesario. Hay misa de doce para los liberales con pastoral de monseñor Andrade Valderrama y misa de seis para los conservadores con pastoral del obispo Builes.[6]

Presenta, la ventera, dice que lo que más se da por allí es el odio, más que la papa y el maíz. Felipe intenta esbozar un panorama histórico de la violencia:

FELIPE:
Es una herencia fatal. Por los indios, la lucha de tribus contra tribus. Por los españoles, la de moros contra cristianos. La mezcla com-

6. Ibíd. Acto II. p. 109. Monseñor Luis Andrade Valderrama (Bucaramanga, 1902-Bogotá, 1977). Sacerdote franciscano y guardián del convento de La Porciúncula. Sus ideas liberales produjeron divergencias en la iglesia. Algunos sectores conservadores lo calificaron de *rojo*. Monseñor *Miguel Ángel Builes* (Donmatías, Antioquia, 1888-Medellín, 1971). Obispo de Santa Rosa de Osos. Tuvo una postura crítica radical, frente a los gobiernos liberales.

plicó el impulso en vez de calmarlo; y el que no tiene enemigos, se los inventa.[7]

Federico, temeroso, le dice a Felipe que han estado muy complacidos de acompañarlo hasta allí, pero, en vista de la situación, lo mejor será que regresen a Bogotá. Felipe argumenta que de allí para abajo, y estando con él, no hay peligro alguno. Las cosas se complican cuando los Promeseros cantan otras coplas que dejan entrever una clara posición política:

Nos sorprendió la mañana
Por un camino quebrao;
Yo con ojos muy abiertos
Ante los tuyos cerraos;
Con mis mejillas ardientes
Junto a tu pelo rizao.
¡Ahí sos, boquita de cielo!
¡Ahí sos, camisón rosao![8]

Federico les pide que canten vivas al partido conservador, y los músicos lo miran con rabia y entran a la choza. Lo mismo hacen Consuelo y sus hijos. En ese momento regresa el político conservador, acompañado por sus prosélitos, y al ver que Federico pertenece a su partido, uno de aquellos le ofrece una escopeta, por allí no se puede andar desarmado. Otro amenaza con prenderle candela al rancho, para quemar a los que se encuentran adentro. Está a punto de armarse una batalla campal entre los dos bandos, pero, el momentáneo retiro de los conservadores y la rápida salida de los promeseros, aleja el peligro, por el momento. Felipe invita a sus amigos a que suban al auto muy rápido, para bajar de inmediato al Edén, donde no hay peligro.

El segundo cuadro de este acto se inicia en el vestíbulo del Hotel Unión, en Agramante. En realidad, en Boyacá no existe un pueblo de ese nombre; Osorio lo ha tomado prestado del Campo de Agramante, un lugar donde reinan el desorden y la confusión, del *Orlando Furioso* de Ariosto.[9] Sin duda, ha querido evitar referencias directas a ningún pueblo de Boyacá para no herir susceptibilidades y despertar controversias, en vez de contribuir a calmarlas, como era su intención.

7. Osorio, Luis Enrique. *Teatro. ¡Ahí sos, camisón rosao!* Op. CIt. Acto II. p. 109.

8. Ibíd. Acto II. p. 111.

9. *Orlando Furioso*, poema épico caballeresco de Ludovico Ariosto, publicado en 1532. Hay varias referencias al personaje y al lugar (punto de confrontaciones bélicas entre moros y cristianos) en *El Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes Saavedra (1ª edición, Juan de la Cuesta, Madrid, 1605).

En aquel hotel también se percibe la situación de violencia y odio entre los partidos. Osorio ensaya la forma de presentar el conflicto con recursos de comedia y no de drama o tragedia. Dos criados del hotel, un hombre y una mujer, discuten sobre el color de sus prendas y las implicaciones políticas que entrañan:

JUSTINO:
¡Quien la ve, de mucha cinta azul en la cabeza!

SILVERIA:
¿Quiere que le ponga una roja con la escoba?

JUSTINO:
Asesíneme, pues.

SILVERIA:
¿Cree que no lo hago?

JUSTINO:
(CON UNA SILLA) ¿Habrá que atrincherarme? [10]

Entra el dueño del hotel y les llama la atención, exhortándolos a vivir en paz. En un trazo caricaturesco, Osorio llama Pacífico al dueño del hotel y Violencia a su esposa, mujer de armas tomar, quien le pone los puntos sobre las íes a los criados:

VIOLENCIA:
¡A su oficio sin respingar! Y ya lo saben: a la próxima discusión, ¡a la calle! ¡Aunque sea a media noche!

(SALEN LOS CRIADOS REFUNFUÑANDO)

PACÍFICO:
Ya no sé qué hacer para que se lleven bien.

VIOLENCIA:
Imposible, siendo enemigos políticos.[11]

10. Osorio, Luis Enrique. *Teatro. ¡Ahí sos, camisón rosao!* Op. CIt. Acto II. Cuadro segundo. p. 114.
11. Ibíd. Acto II. Cuadro segundo. p. 115.

En esos momentos entran Felipe y la familia de Federico. Este último da cuenta del terrible abaleo del que acaban de salir. Buscan instalarse allí, pero los dueños se muestran recelosos, anotando que ese es un territorio neutral y allí están llegando refugiados de ambos partidos. Por eso, la primera regla del hotel es no hablar de política.

Cuando llenan los datos en la recepción del hotel, cada uno anota su filiación política, generando una escena satírica, muy a tono con la época:

VIOLENCIA:
Lo que interesa es su filiación política.

CONSUELO:
¿Ah, sí? ¡Liberal!

VIOLENCIA:
(LLEVÁNDOLE UN TINTERO ROJO): Meta el dedo en el rojo indeleble.

CONSUELO:
(INTRODUCE EL DEDO EN EL TINTERO Y LO SACA ENROJECIDO)

PACÍFICO:
Muchísimas gracias, mi señora… ahora ¿la señorita?

CHELA:
Consuelito Espinilla. ¡Conservadora y a mucha honra!

VIOLENCIA:
(LLEVÁNDOLE EL TINTERO AZUL): Sin comentarios, señorita. Humedézcalo en azul indeleble.

CHELA:
(OBEDECIENDO): En azul, todo lo que usted quiera. ¡Hasta el puño!

VIOLENCIA:
Con medio dedo basta, gracias.

PACÍFICO:
(A FELIPE): ¿El señor?

FELIPE:
Felipe Neira, liberal izquierdista.

VIOLENCIA:
No nos interesan los matices, sino el color fundamental. Introdúzcalo.

FELIPE:
(OBEDECIENDO) Encantado, señora.

PACIFICO:
¿Y el otro señor?

FEDERICO:
Federico Espinilla Espinoza. Conservador de tuerca y tornillo.

PACÍFICO:
(ESCRIBIENDO) Conservador de tuerca y…

VIOLENCIA:
¿Y para qué le pones tuerca y tornillo?

PACÍFICO:
Para remacharlo.

VIOLENCIA:
Como se tiña bien el dedo, lo demás, ¿qué nos importa?[12]

Cuando se trata de distribuir las habitaciones, la dueña envía a Consuelo a una y a Federico a otra. Federico protesta, alegando que basta una habitación para dos. Doña Violencia se niega:

VIOLENCIA:
¡Imposible!

12. Ibíd. Acto II. Cuadro segundo. p. 116-117.

FEDERICO:
¡Si es mi señora!

VIOLENCIA:
Lo que cuenta aquí, señor mío, no es el estado civil de las personas, sino su color político. Para evitar fricciones, el hotel está dividido en dos partes incomunicadas: liberales a la izquierda y conservadores a la derecha… A usted le toca el trece de la derecha… ¡Por ahí![13]

Federico decide retirarse del hotel con su esposa, pero, afuera se oyen disparos. No pueden salir en medio de la balacera. Sin embargo, la familia no logra ponerse de acuerdo, cada uno tira para su lado, incluso, el joven Fico está en entredicho por no haber definido una posición política clara. La dueña dice que la indefinición también da lugar a situaciones equívocas y peligrosas. Al final, todos se van a sus respectivas habitaciones, menos Fico, al que le asignan un incómodo lugar, debajo de la escalera y le dan una escoba para que lo barra. Cuando el joven queda sólo, aparece Rosa, una muchacha de su misma edad, buscando una habitación, ella viene huyendo de la balacera. Cuando dice que odia la política, Fico le dice que tendrá que quedarse allí con él, porque quien no tenga una posición política definida no tiene derecho a una habitación propiamente dicha.

Los jóvenes se sientan juntos bajo la escalera, mientras aparece la dueña echando a la calle a los criados, porque Justino escupió en el plato de los conservadores y Silveria puso alfileres en las camas de los liberales. Cuando estos salen, el hotel queda sin quien se encargue del servicio. Fico se adelanta y le dice a doña Violencia que tanto él como la señorita son imparciales, por eso pueden asumir esa actividad sin sectarismo. La dueña duda:

VIOLENCIA:
¿Y quién les va a creer? Hay millones de colombianos sin patriotismo; pero sin pasión política, habría que buscarlos con la linterna de Diógenes.[14]

El tercer acto se inicia en el bar del Hotel Unión. Todo es azul a la derecha y rojo a la izquierda. Allí se encuentran varios personajes que parecen entresacados de uno de los poemas de José Asunción Silva, quien a su vez toma el estribillo de una retahíla popular: "Aserrín, Aserrán, Roque, Rique y Ran." El poema de Silva comienza así:

13. Ibíd. Acto II. Cuadro segundo. p. 118.
14. Ibíd. Acto II. Cuadro segundo. p. 123.

LOS MADEROS DE SAN JUAN.
(Fragmento)
¡Aserrín!
¡Aserrán!
Los maderos de San Juan,
Piden queso, piden pan,
Los de Roque, alfandoque, los de Rique,
Alfeñique,
Los de triqui, triqui, tran!

Y en las rodillas duras y firmes de la abuela,
Con movimiento rítmico se balancea el niño
Y ambos agitados y trémulos están;
La abuela se sonríe con material cariño
mas cruza por su espíritu como un temor extraño
por lo que en lo futuro, de angustia y desengaño
los días ignorados del nieto guardarán.[15]

La ronda infantil de los maderos de San Juan se canta y baila en ruedo, como un juego infantil en muchos países de habla castellana. Parece ser que su origen estaba en un antiguo juego de adivinación, llamado Rocotín Rocotán, que apareció en el siglo XVI, teoría que comparte el poeta Antonio Machado.[16]

En el primer cuadro del acto III, Aserrín y Aserrán beben en una mesita de la derecha, mientras Roque, Rique y Ran lo hacen en una de la izquierda. Fico y Rosita atienden las mesas, con uniformes de meseros. Entre uno y otro grupo se observa una alta tensión, que puede desembocar en una peligrosa trifulca. Los muchachos intentan capotear las susceptibilidades políticas, lo cual no parece tarea fácil. Roque y Aserrín se trenzan en una pelea que está a punto de desembocar en un duelo en la calle. En medio de ese panorama de lucha política entran Consuelo y Enrique, ubicándose a la izquierda. Ella se sorprende al ver a su hijo vestido como un criado, pero, el muchacho le dice que ha conseguido trabajo, que no se preocupe, porque es sólo por un día. Felipe lo celebra como un golpe de ingenio.

Por el otro lado aparece Federico, quien intenta pasar al lado donde se encuentra su esposa, pero, Rosita se lo impide; furioso, empuja a la muchacha, pero Fico lo detiene, advirtiéndole que no puede pasar a la zona liberal. Esas son las reglas del hotel y hay que respetarlas o irse de allí. Al ver como se

15. Silva, José Asunción. *Poesía y prosa*. Biblioteca básica de Colcultura. N° 40. Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá. 1979. p. 42.
16. Ver en: sigloscuriosos.blogspot.com/2009/01/el-origen-del-aserrin-aserran.html

presentan las cosas, Felipe y Consuelo resuelven retirarse a sus habitaciones. Celoso, Federico intenta seguir tras ellos, pero, Aserrín y Aserrán lo invitan a su mesa, como copartidarios. Le preguntan quién es ese hombre y Federico, vengativo, afirma que viene de Bogotá, con la consigna de matar conservadores. Se planea entonces toda una maniobra en su contra y la pareja de conservadores se alista para aumentar sus fuerzas, llamando a un grupo de copartidarios.

En la mesa de Roque, Rique y Ran han percibido algo extraño en relación con el recién llegado al lado azul y concluyen que lo mejor será buscar a otros liberales para que no los coja de sorpresa un ataque. Poco a poco, el lugar de coexistencia pacífica se va convirtiendo en un campo de batalla.

Fico, al observar el ambiente pesado que se está produciendo, le dice a Rosa que siente que es hora de salir de allí. Quisiera ir con ella afuera, acompañarla a su casa, para no seguir haciendo parte de algo oscuro que allí se está tramando:

> *FICO:*
> *Siento la necesidad de echarme a la calle contigo. Me lo pide la sangre. Me lo pide el decoro. Porque aquí sobra el miedo, y el silencio es un crimen. Lo que falta es quién se atreva a decir la verdad.*[17]

El muchacho se va emocionando con sus propias palabras. La compañía de aquella joven, que tiene ideas tan parecidas a las suyas, le da la fuerza y el entusiasmo para mostrar frente a ella un acto de valor y una actitud de rechazo al sectarismo político y a la violencia desencadenada por la lucha entre los partidos. De algún modo, el joven también encarna el pensamiento del autor, que siempre tuvo una actitud de rechazo a la radicalización política, y fue un defensor convencido del diálogo, la tolerancia y el respeto a la diversidad de ideas. Cuando Rosita pregunta si habrá alguien que quiera oír la verdad, Fico le responde:

> *FICO:*
> *Tendrán que oírla. Si no me matan, tendrán que oírla. No es posible que un país tan bello como este, tan rico, tan prometedor, se ahogue en la sangre que derraman los odios ciegos; y que quienes se llaman servidores públicos los instiguen en vez de aplacarlos… Empecemos a gritar esa verdad esta misma noche, poniéndole el pecho a las balas.*[18]

17. Osorio, Luis Enrique. *Teatro. ¡Ahí sos, camisón rosao!* Op. CIt. Acto III. Cuadro primero. p. 131.
18. Ibíd. Acto III. Cuadro primero. p. 131.

Los jóvenes presentan su renuncia irrevocable y salen del hotel, corriendo todos los riesgos, mientras la patrona toma la determinación de pedir dos soldados para que atiendan las mesas. Pacífico, su esposo y temeroso dueño del hotel, manifiesta sus dudas ante el arranque de su emotiva esposa, y ella le responde, decidida, que: "de ahora en adelante, ¡servicio militar obligatorio!"[19]

El cuadro segundo se desarrolla en una alcoba con puertas laterales y balcón al fondo. Consuelo está acostada, de pronto se escuchan ruidos y luego disparos lejanos. Asustada, Consuelo llama a Enrique. Le dice que tiene miedo. Éste intenta tranquilizarla, como siempre, diciéndole que no haga caso, que eso es de todas las noches. Ella insiste, anotando que los disparos parecen venir de dentro de la casa, Felipe teme que hayan violado el reglamento del hotel. Consuelo quiere ir a buscar a su esposo y a sus hijos, Felipe le responde que: "por ningún motivo. Si hay alboroto dentro, lo mejor es que cada cual tranque su puerta."[20]

Felipe reconoce que ha sido un grave error llevarlos hasta allí. No supuso que las cosas fueran a agravarse de esa manera. Eso ocurrió, entonces, con mucha gente que salía al campo confiada y de pronto se hallaba frente a una imprevista situación de violencia. En este caso, las razones de Felipe son otras, distintas a un acto impulsivo de sus sentimientos de amistad. Cuando apenas se iniciaba su adolescencia, veinte años atrás, recordaba a Consuelo, siempre añoró volverla a ver. Envidiaba a Federico, diez años mayor que él, le dio la vuelta al mundo, recordándola como un sueño feliz que no podría realizar nunca. Nerviosa, Consuelo no quiere seguir oyéndolo, sus palabras le hacen daño. El curso de la acción ha cambiado de rumbo. Ahora, en medio de ese ambiente de confrontación y disparos, Felipe le confiesa que al regreso, al ver a su hija, descubrió que era idéntica a ella, veinte años atrás. Lo que sintió no sólo fue un amor repentino, sino la explosión de un sueño que había acariciado durante tanto tiempo. Termina preguntándole si le daría la mano de su hija. Ella, sorprendida ante la revelación, se tranquiliza y le responde que habría que preguntárselo a ella.

Con el cambio de situación, la obra ha dado un fuerte punto de giro. La atención de los espectadores, por medio de este *coup du théâtre*, pasa de la confrontación violenta entre liberales y conservadores, a las historias de amor de los hijos de Consuelo y Federico. Enrique ha aparecido, en forma providencial, en medio de las dificultades financieras de la familia, como un pretendiente salvador de Chela, que a sus 18 años había tenido que dejar sus estudios y entrar a trabajar, para ayudar al sostenimiento de su familia. Por

19. Ibíd. Acto III. Cuadro primero. p. 132.
20. Ibíd. Acto III. Cuadro segundo. p. 133.

otra parte, Fico encontró en Rosita a una muchacha con ideas análogas a las suyas, con capacidad para entenderlo y quizás amarlo. El comediógrafo se impone sobre el autor dramático, aunque aún pesa sobre el desarrollo argumental la violencia que se ha infiltrado, incluso al interior de aquel hotel que ha defendido una posición de unión y equilibrio entre los contrarios.

Se escuchan ruidos cerca de la habitación de Consuelo; por lo visto, los azules están intentando atacar a Felipe. Ella se da cuenta que se trata de Federico, su marido, quien vive celoso, en especial de Felipe, él imagina que está tratando de seducirla a ella. El joven resuelve escapar por el balcón y de este modo logra evitar una tragedia.

Federico entra a la alcoba acompañado por Aserrín, preguntándole a su esposa quién estaba allí. Se sorprende al ver abierta la puerta del balcón, pero, Aserrín le advierte que tenga cuidado, bajo ese balcón hay un corral de enemigos. Furiosa, Consuelo le exige al desconocido que salga inmediatamente de su cuarto. Las discrepancias entre ellos han llegado a un punto que da la impresión de que el matrimonio ha quedado disuelto. Se encuentran en el momento álgido de la pelea, cuando entran dos policías (seguramente los que contrató Violencia para que se encarguen del servicio). La dueña viene con ellos y exigen a Federico que salga inmediatamente de allí, poco importa que sea el esposo de Consuelo, lo que vale en ese hotel es la filiación política y no el estado civil, por lo tanto, ha invadido un espacio que no le corresponde.

Luis Enrique Osorio ha encontrado una forma analógica y pintoresca para señalar el absurdo de las divergencias políticas que se han exacerbado en los últimos tiempos. Sin embargo, la pasión amorosa puede darle una vuelta al asunto, Chela entra a la alcoba de su madre, aunque también lo tiene prohibido, preguntando por Felipe. Por lo visto, la atracción de los jóvenes es mutua; al final, las divergencias políticas pueden superarse con la afinidad de sentimientos. El humor acompaña los resultados felices de aquel paseo enturbiado por los colores políticos.

En los fragmentos finales de la comedia, Consuelo afirma que pierde una hija, pero, gana un copartidario; mientras Fico, que entra para despedirse de su madre, le dice que tiene que militar en el partido conservador, o no podrá entrar en la casa de su amiga Rosita. Hasta el propio Federico tiene que teñirse de rojo para poder entrar al cuarto de su esposa.

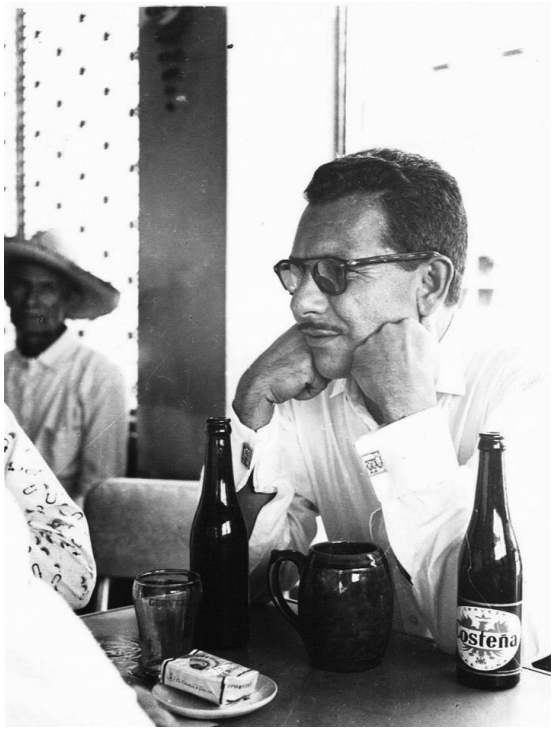
La situación que parecía amenazar con un trágico desenlace, gracias a los recursos de la comedia y la capacidad pedagógica de Osorio, culmina en un juego en el que cada oveja queda con su pareja, los sentimientos de afecto superan los odios, en un sueño utópico que intentaba contrarrestar,

de algún modo, la racha de violencia que se había desatado como una nefasta epidemia sobre las distintas capas de la sociedad colombiana. Un hermoso sueño que la realidad se encargó de borrar o, por lo menos, de aplazar por un tiempo indefinido.

* * *

GUSTAVO ANDRADE RIVERA

≈



(Neiva, 1921 † Bogotá, 1974).

Escritor, poeta, dramaturgo y guionista cinematográfico. Estudió Filosofía en la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Más tarde, trabajó en el departamento de prensa del ministerio de agricultura y fue secretario departamental del Huila. Realizó trabajos periodísticos en la emisora Radio Horizontes de Neiva. Se especializó en periodismo agrícola en Costa Rica.

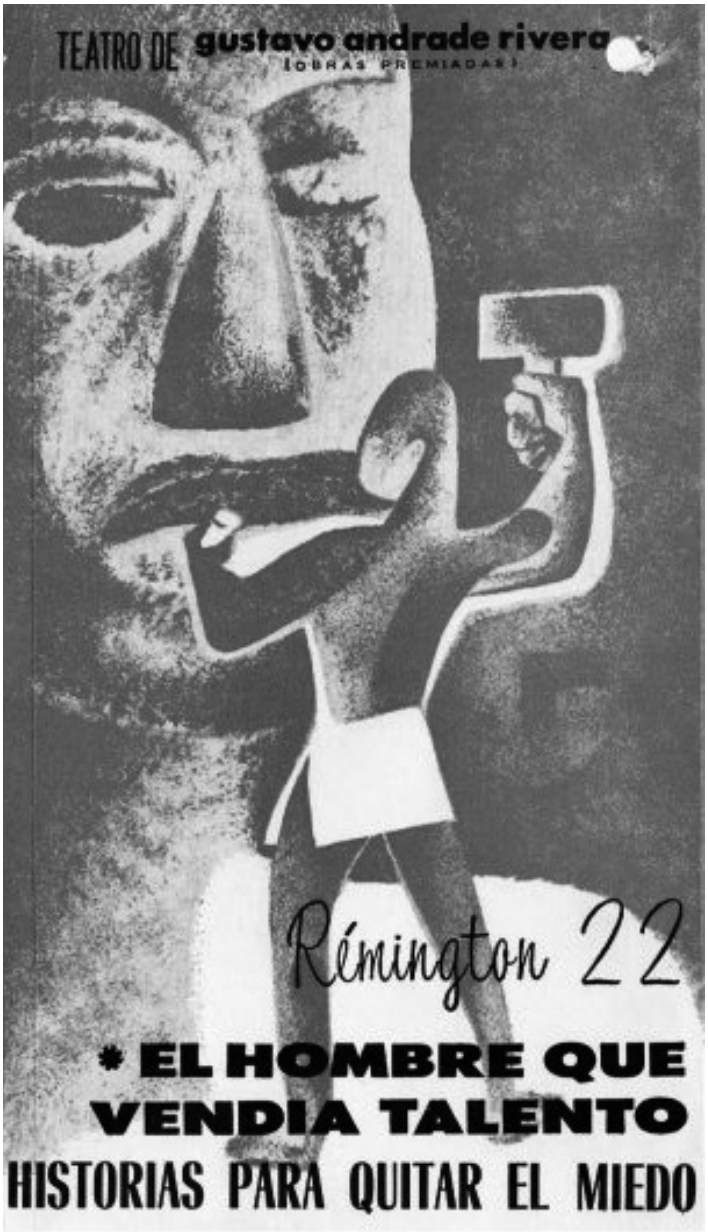
Se destacó sobre todo en su trabajo creativo como dramaturgo, de una variada temática y una amplia gama de estilos. Entre sus obras más destacadas podemos mencionar:

– GUSTAVO ANDRADE RIVERA –
Archivo de Pía Andrade Bahamón. Colección: Archivo de la película *Los Papelípolas* (Documento "Proyecto de Dirección"). De Aguilar, Blanca Rosa & Lis, Óliver © 2014.

· *El hombre que vendía talento*, (1959).
· *Historias para quitar el miedo*, (1960).
· *Remington 22*, (1961).
· *El camino*, (1962).
· *El hijo de Cándido se quita la camisa*, (1962).
· *La hija protestante*, (1964).

También incursionó en el cine. Fue el principal guionista de la película *El río de las tumbas*, dirigida por Julio Luzardo. Esta película, que también desarrollaba el tema de la violencia, fue filmada en Villavieja, Huila, con fotografía del brasilero Helio Silva, en 1964.

* * *



REMINGTON 22, de Gustavo Andrade Rivera
Archivo de Pía Andrade Bahamón. Colección: Archivo de la película *Los Papelípolas*
(Documento "Proyecto de Dirección"). De Aguilar, Blanca Rosa & Lis, Óliver © 2014.

– GUSTAVO ANDRADE RIVERA –

≈

REMINGTON 22

Remington 22, de Gustavo Andrade Rivera, obtuvo el primer premio de la Corporación Festival de Teatro de Bogotá, en 1961. En 1968 representó a Colombia en el primer Festival de Teatro Latinoamericano de México. Su primera edición hizo parte de la colección Popular de Cultura, N° 123, del Instituto Colombiano de Cultura; más tarde, fue publicada en el volumen *Teatro breve hispanoamericano*, con edición, prólogo y notas de Carlos Solórzano, en ediciones Aguilar S. A., Madrid, 1969.

En su nota de introducción, Gustavo Andrade Rivera explica la forma como concibió su obra:

> *¿Cómo escribir sobre lo que pasa en Colombia sin caer en el sectarismo? Sin caer, sobre todo, en el novelón –si es novela- o en el dramón, ¿si es obra de teatro? ¡Muñecos!* [1]

El teatro de títeres, el guiñol, tiene una inocencia y una libertad que le permiten decir cosas que en boca de actores o en obras dramáticas serias adquieren otro valor. Los títeres vienen del aire libre, de las plazas y caminos, como lo anotaba Federico García Lorca, en la presentación de *El retablillo de don Cristóbal*:

> *Todo el guiñol popular tiene este ritmo, esta fantasía y esta encantadora libertad que el poeta ha conservado en el diálogo. El guiñol es la expresión de la fantasía del pueblo y da el clima de su gracia y de su inocencia.*

1. Andrade Rivera, Gustavo. *Remington 22*. Nota de presentación de su autor. Colección popular de Colcultura, N° 123. Bogotá. 1973. p. 9.

> *Así pues, el poeta sabe que el público oirá con alegría y sencillez expresiones y vocablos que nacen de la tierra y que servirán de limpieza en una época en que maldades, errores y sentimientos turbios llegan hasta lo más hondo de los hogares.*[2]

También Gustavo Andrade Rivera ha visto la inocencia y sencillez de los muñecos para encarnar las duras confrontaciones del sectarismo político en tiempos de la violencia. Por eso, buscó ante todo la sencillez, personajes escuetos, deliberadamente esquemáticos. Un espacio vacío, con cámara negra, sin paredes, puertas ni ventanas. Sobran los detalles.

Al centro, dos ataúdes. Bandera azul sobre el uno, bandera roja sobre el otro. Una corona en cada ataúd. En cada corona, cinta negra con letras blancas, muy legibles, dicen, respectivamente: Gustavo-Jorge.

Aquí Andrade Rivera ha puesto una nota familiar, su hermano se llama Jorge Andrade Rivera, en la realidad. Con esta referencia familiar quiso decir que en Colombia se han desencadenado luchas fratricidas, se están matando entre hermanos.

Las banderas azules y rojas caracterizan a los partidos rivales en esta primera etapa de la violencia colombiana, liberales y conservadores. Tras los desafueros de los gaitanistas, enardecidos por el asesinato de su líder, los conservadores tomaron toda clase de represalias, sobre todo en los departamentos centrales del país, en contra de los liberales, en una guerra civil nunca declarada como tal, y conocida con el título genérico de la violencia en Colombia. Así fue definida en el libro realizado por el sociólogo Orlando Fals-Borda, monseñor Germán Guzmán y el abogado y sociólogo Eduardo Umaña Luna; un documento espeluznante sobre los hechos acaecidos en el lapso comprendido entre 1948 y 1962.[3]

En este período, quien usara una corbata roja o azul, corría el riesgo de ser atacado por algún miembro cuyo color perteneciera al partido contrario. Pueblos rivales por sus divergencias políticas solían caer en enfrentamientos y roces violentos, a causa del color de su bandera, camisa o corbata. Aún entre hermanos podían surgir rivalidades irreconciliables, si alguno pertenecía a un partido diferente al de su tradición familiar.

2. García Lorca, Federico. *El retablillo de don Cristóbal*. Prólogo hablado. Palabras del poeta.

3. El primer tomo de *La violencia en Colombia*, escrito por monseñor Germán Guzmán Campos a partir de su experiencia como párroco de El Líbano, Tolima, fue publicado en julio de 1962 por la Editorial Iqueima, de Bogotá, y la facultad de sociología de la Universidad Nacional, cuyo decano era el sociólogo Orlando Fals Borda, co-autor del libro, junto con el abogado y sociólogo Eduardo Umaña Luna.

Con humor crítico, Andrade Rivera usa el nombre de su hermano Jorge, y el suyo propio, Gustavo, para caracterizar a los hermanos rivales, aunque ellos mismos nunca hubieran llegado a tener una pugna violenta. Jorge Andrade Rivera representó al alcalde de un pueblo, en este caso Villavieja, en el Huila, en la película de Julio Luzardo *El río de las tumbas*, con guión de Gustavo Andrade Rivera. Una picardía juguetona para no tener que usar otros nombres que hubieran podido ocasionar suspicacias.

Al velorio de los hermanos muertos comienzan a llegar grupos de vecinos, unos con prendas azules y otros con prendas rojas, muñecos que simbolizan militantes del partido liberal o conservador. Se ubican en el lado contrario y se miran con recelo. El padre y la madre, las víctimas del drama, son personajes reales, mientras los otros aparecen como esquemas, símbolos enmascarados de cada filiación política.

En medio de la tensión reinante, uno por uno van pasando, alternándose entre rojos y azules, a dar el pésame a los padres. Parecen estar a punto de emprender una acción violenta, los unos contra los otros, ya que sus gestos y actitudes son amenazantes. Finalmente, cada grupo sale por donde entró, sin dejar de asumir actitudes agresivas frente a los contrarios, en una especie de desafío para encarar un duelo a muerte.

Asustada, la madre pregunta si pasará algo en el entierro. El padre teme lo peor, están exaltados y es posible que ocurra un enfrentamiento que deje nuevas víctimas. La madre, aterrada ante esa posibilidad, pregunta cómo comenzó todo. El padre responde con una reflexión sobre el nacimiento de los ríos, y lo que ocurre cuando crece su caudal. Pero, su pensamiento pronto toma otra dirección:

> *PADRE:*
> *(…) ¿Cómo empezó? Yo preferiría saber cómo va a terminar, cuándo va a terminar.*
>
> *MADRE:*
> *No me importa saber cómo a terminar… porque ya terminó. Para nosotros todo terminó ya.*
>
> *PADRE:*
> Yo creo que apenas empieza.[4]

Son preguntas sin respuesta para ellos. Años atrás, los que ahora son rivales, eran amigos, compadres y buenos vecinos. ¿Cómo empezaron a odiar-

4. Andrade Rivera, Gustavo. *Remington 22*. Primer Cuadro. p. 12.

se? La pareja recuerda detalles de la vida de sus hijos, en medio de la tristeza del duelo, una escena que se repetiría una y otra vez, y mil veces más en los campos de Colombia.

La madre insiste en saber cómo empezó todo, al final, el padre responde que la culpa de la violencia se encuentra en la máquina de escribir, cada uno de ellos la usó incitando a la violencia:

> *PADRE:*
> *Escribían muy bien. Y escribir no es malo. Pero… ¿Qué escribían nuestros hijos? ¡Mentiras azules y mentiras rojas para los malditos periódicos de la capital! (…) La violencia empieza cuando los hermanos se dividen.*[5]
>
> *(Se ilumina un rincón donde hay una mesa y sobre ella, una máquina de escribir. El padre lee un fragmento escrito por Jorge en el periódico rojo, mientras un muñeco vestido de blanco, con el rostro pintado de rojo, avanza hacia la mesa y hace la mímica de escribir)*
>
> *PADRE:*
> *¿Quién escribió esto? Escucha:*
> *"El cura párroco de esta localidad acusó hoy a los rojos de ser los autores de la muerte de Cristo, y azuzó a los azules para que formen milicias con las cuales acabar con los rojos, so pena de no entrar en el reino de los cielos.*[6]

Se escucha un fragmento del sermón del cura en donde habla de pecadores y no de rojos. El padre afirma que al tergiversar las palabras del párroco, incitó a la violencia contra los rojos. Un muñeco de rostro rojo aprovecha una fiesta popular en honor a San Isidro para incitar a las gentes a usar la pólvora contra el cura y los azules. El padre habla entonces de los escritos de su otro hijo, Gustavo:

> *PADRE:*
> *Gustavo escribió entonces esta barbaridad:*
> *…Los rojos, en un acto de barbarie, dispararon contra el señor cura y los católicos que asistían a misa mayor el domingo pasado. Por fortuna, los azules reaccionaron varonilmente y castigaron a los miserables agresores, pero hay varios heridos, alguno de gravedad. Las*

5. Ibíd. Cuadro primero. p. 17.
6. Ibíd. Cuadro primero. p. 18.

víctimas de la masacre roja son atendidas por médicos llegados de la capital, pues el médico rojo de la localidad se negó a atenderlas.[7]

Cada uno acomoda los hechos a su ideología, para incitar a sus lectores de partido contra los contrarios. El padre señala las expresiones de los muñecos, en respuesta a los artículos:

Ya empezaron el recelo y el rencor. ¡El odio! De ahí en adelante las noticias, por más exageradas y mentirosas que fueran, tenían ya un fondo de verdad… Nadie sabe cuánto monte se puede quemar con un fósforo.[8]

Mientras los voceadores de prensa anuncian las noticias de uno y otro lado, un solo muñeco representa a Jorge y a Gustavo; el juego se reduce a cambiar de máscara, azul o roja. El padre anota que ahora matan por un par de colores:

Más tarde se matarán… por nada, por matar, simplemente, por el placer de matar.[9]

La madre sale, y regresa trayendo en sus manos un fusil marca *Remington 22*:

MADRE:
Vamos a tirar esto, vamos a quemarlo, a destruirlo, porque esto tiene la culpa de lo que nos pasa… a nosotros… a este pueblo.[10]

El padre pregunta quién le dio las armas a esa gente, y señala a los diarios. La división del país entre liberales y conservadores, que caracterizó las guerras civiles de la segunda mitad del siglo XIX, retornó hacia mediados del siglo XX, incrementándose desde abril de 1948. Desde esta perspectiva escribe su obra Gustavo Andrade Rivera, intuyendo que más allá de las divergencias entre los partidos tradicionales, en el futuro aparecerán otros motivos y otras serán las causas de los enfrentamientos, como lo ha demostrado el desarrollo de la violencia en las últimas décadas.

7. Ibíd. Cuadro primero. p. 22.
8. Ídem.
9. Ibíd. Cuadro primero. p. 24.
10. Ibíd. Cuadro primero. p. 25.

El esquema simple y directo del juego de muñecos de los dos colores tiene una función gráfica explícita, que pone en evidencia, tanto el mal uso de los medios de comunicación, como de los fusiles, el estímulo ideológico y la acción armada, que serían responsables, los unos como autores intelectuales, y los otros como ejecutores materiales de muertes y venganzas. Tanto el fusil como la máquina de escribir corresponden a la marca *Remington 22*.

En el segundo cuadro, la expresión gráfica de las ideologías partidarias es aún más evidente, una calle está pintada de rojo y la otra de azul, como en las secciones de la comedia política de Luis Enrique Osorio. Esta radicalización de los polos contrarios nos recuerda los enfrentamientos entre *Güelfos* y *Gibelinos*, o entre *Capuletos* y *Montescos*, que la literatura y el teatro han representado con los diferentes matices, entre otros muchos casos análogos en distintos países del mundo, a modo de advertencias y visiones críticas que no siempre son asimiladas en su función didáctica.

En la escena, los vecinos aparecen cargando los ataúdes de Jorge y Gustavo. En medio del entierro, entran los voceadores de prensa anunciando los asesinatos de sus respectivos corresponsales. Esta era la chispa que faltaba para encender de nuevo la discordia. En una especie de danza de la muerte, que se representa como analogía de las contiendas partidarias, el escenario queda lleno de muertos, muñecos tirados por todas partes, junto con fusiles y periódicos.

El tercer cuadro se inicia en un escenario vacío, en completa oscuridad, las voces y ruidos que se escuchan pueden ser pregrabados. El jefe de los bandidos le pregunta a alguien quién es. Cuando responde que es azul, se escucha una descarga, lo mismo sucede cuando otro responde que es rojo. El tercero dice que nada, es un campesino y no le importa la política; pero, la voz del jefe, imperturbable, también lo descalifica, no acepta que aparente neutralidad para salvarse y habla con virulencia, tanto de los doctores como de los campesinos, como si fuera la encarnación de la propia muerte, para la cual no valen ni los colores políticos ni la condición social. Ahora, se ha adueñado de la escena, como en las danzas de la muerte de la edad media, en las que rico o pobre, monarca o vasallo perdían su condición y eran tratados como simples mortales a la hora de entregar su vida.

Sube luz al fondo, sobre un telón blanco se proyectan sombras que se agrandan o se achican. Aparece la imagen de un rancho campesino incendiado, que aún se halla humeante.

Al otro lado de la escena se ve al gringo. Escribe sobre una Remington, de espaldas al público, se trata de un corresponsal extranjero. Al centro, tres campesinos asesinados. Son tres muñecos reales, la paja que los rellena se

les sale, representando manos y pies. Están tirados ridículamente, como tres espantapájaros caídos, sus sombras se proyectan, se agrandan y deforman como fantasmas tétricos sobre el telón de fondo.

Se escucha el tecleo de la Remington, mientras entra el ángel negro. Es otro muñeco con alas, que mima gestos de sorpresa al ver los cuerpos caídos. Llama al gringo varias veces, pero, éste se halla tan concentrado en la escritura, sólo responde al tecleo de la máquina, hasta que por fin detiene la escritura con un:

Okey… okey…[11]

El ángel le señala los cuerpos, él contesta con un gesto, indicando que está enterado. El ángel negro se inclina sobre los cuerpos, los recoge y sale con ellos.

Cruza una muñeca campesina perseguida por tres muñecos bandidos, grita pidiendo socorro. Corre de un lado al otro, saltando sobre los muñecos tirados en el suelo, hasta que al fin es alcanzada y vencida. Se oscurece.

Cuando vuelve la luz, un muñeco ángel blanco se incorpora en el sitio donde cayó la muñeca campesina. El ángel blanco lleva en sus brazos un niño (otro muñeco de trapo), que muestra al gringo, quien de nuevo responde con su: "Okey… okey…" y sigue tecleando.

Un nuevo cambio de luz permite efectuar un cambio de escenografía, donde se ven la gobernación, la alcaldía, y la sección de justicia y rehabilitación. Son apenas unas puertas con sus correspondientes letreros. Sobre el telón blanco se proyectan sombras con siluetas de edificios. El gringo sigue escribiendo. Un grupo de campesinos desplazados cruza la escena, huyendo de sus hogares a causa de la violencia, es un doloroso peregrinaje en el que pasan de oficina en oficina, de puerta en puerta. En cada una de ellas aparece un muñeco que representa a un funcionario público, no se escucha lo que hablan, sólo se observa un diálogo mímico, en el que cada funcionario se lamenta de no poder ayudarles y los manda a la puerta siguiente. Un fotógrafo deja el registro de estas marchas en busca de ayuda, mientras se sigue escuchando el tableteo de la máquina de escribir.

Después de pasar una y otra vez de puerta en puerta, se van tendiendo en el piso, sin obtener resultados, mientras los muñecos del fotógrafo y el empleado público quitan los letreros de las puertas.

Toda esta acción, austera y gráfica, es una síntesis visual de lo que se vive por parte de los desplazados, en su paso forzoso del campo a la ciudad. Las migraciones prolongadas durante las distintas etapas de la violencia, in-

11. Ibíd. Cuadro tercero. p. 22.

crementaron la población urbana, en un patético hacinamiento de familias enteras, en cuartos de casonas de inquilinato o en rústicos ranchos, levantados con materiales de deshecho en barrios de invasión. Un desplazamiento forzoso iniciado desde los primeros tiempos de la violencia, que ha renacido con fuerza en el conflicto colombiano más reciente, en el que han aparecido otras agrupaciones políticas, guerrilleros, paramilitares y demás actores del conflicto.

En escena, mientras los desplazados buscan acomodarse como pueden en plena calle, en el telón de fondo se proyectan sombras y se ven cruzar muñecos ciclistas, sin bicicletas, haciendo la mímica correspondiente, mientras un locutor va narrando las incidencias de la carrera, con sonidos que remedan el ritmo y el tono de los locutores deportivos, aunque no se entiendan las palabras, como si estuvieran hablando en otro idioma. Siguen las alusiones a otras formas de diversión popular, usadas para distraer la atención del pueblo, intentando borrar la realidad agobiante; los reinados de belleza, presentados con ironía, mientras cruza por la escena un desfile de reinas: "Reina de la nueva ola, reina de la semana sin huelgas, reina del turismo sin contrabando, reina de las investigaciones especiales… La reina del ausentismo parlamentario no aparece."

El director de la obra podrá caracterizar esos reinados de acuerdo con las circunstancias y problemas del momento. Las muñecas-reinas pueden ser representadas por una sola actriz, con cambios en las máscaras y cintas respectivas. El muñeco Ángel de etiqueta hace las presentaciones, anunciando a cada una de las reinas, imitando a los locutores de moda en los reinados de belleza. El juego entre entradas y salidas de reinas confunde al presentador, hasta que todo se vuelve un caos, cada vez que aparece una nueva reina no se sabe de quién se trata, mientras el locutor sigue repitiendo su retahíla: "reinas, reinas, reinas…"

Cae un telón, el gringo toma un atado de papeles, así como su máquina de escribir, y sale por el callejón de la platea, preguntándole a los espectadores, primero en inglés y luego en castellano:

> *GRINGO:*
> *Por favor: ¿Dónde queda el correo? Tengo una historia muy interesante sobre este país y debo enviarla inmediatamente a mis periódicos…*[12]

Al final, habla de su vieja máquina de escribir, una *Remington 22*.[13]

12. Ibíd. Cuadro tercero. p. 39.
13. Ibíd. Cuadro tercero. p. 40

Andrade Rivera escribió su pieza en el momento más álgido de la época de la violencia. Su carácter directo y esquemático buscaba, ante todo, mostrar a los espectadores el absurdo de una guerra que enfrentaba a los hermanos, los amigos, las familias. Con su alusión directa a la prensa, acusaba al sectarismo político de promover la radicalización y la violencia entre los partidos. Por eso, no asume como autor la pertenencia a ninguno de los partidos tradicionales, porque más allá de las diferencias doctrinarias, considera que la intolerancia rompió las barreras y los límites de sensatez entre unos y otros. Desde luego, coincide con el juego de colores planteado por Luis Enrique Osorio, pero, esto es lógico, porque más que una influencia ideológica, cada uno rechazaba la violencia partidaria, tanto de los unos como de los otros. Por más que hoy parezca un tanto esquemática y simplista, esta obra jugó un papel significativo en su momento, al formular una manera de representar en escena los estragos de la violencia y el dolor irreparable de la familia de las víctimas del odio.

* * *

FANNY BUITRAGO

≈

Barranquilla, 1943.

Desde muy joven se trasladó a Cali, donde tomó la decisión de dedicarse a la literatura, mientras terminaba sus estudios. En sus primeros pasos se incorporó al movimiento Nadaísta, en compañía de Gonzalo Arango, Jotamario, Amilkar U, X 504 y otros escritores de esta corriente, muy cercana al existencialismo. Muy joven, escribió su primera novela, *El hostigante verano de los dioses*, que la colocó en un lugar destacado en el panorama literario de los años sesentas.

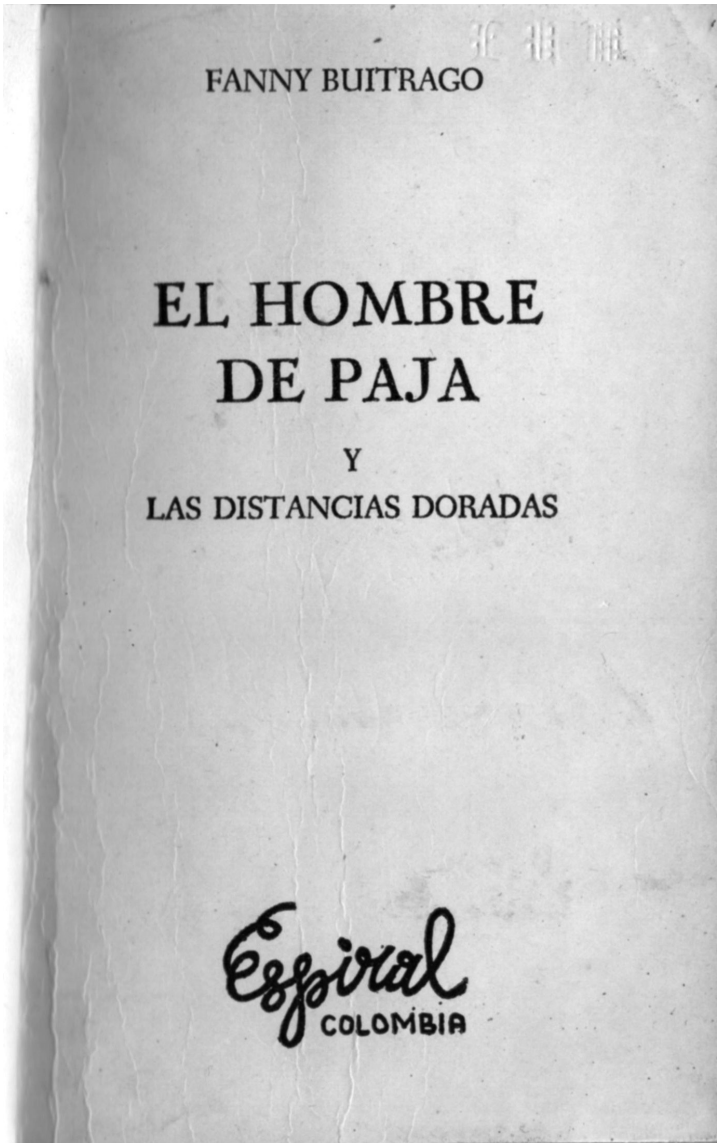
A lo largo de su carrera literaria, ha escrito principalmente cuentos y novelas, entre las que se destacan: *Los amores de Afrodita*; *Señora de miel y Bello animal*, y los libros de cuentos: *La otra gente*; *Bahía Sonora, relato de la isla* y *Líbranos de todo mal*.

Ha realizado interesantes incursiones en el teatro, tanto para niños como para adultos. En el primer grupo se encuentra *El angelito Tito*, obra refrescante, concebida como un juego infantil.

– FANNY BUITRAGO –
Fotografía de Nereo López. Archivo Biblioteca Nacional de Colombia.

Su primera pieza teatral, escrita en 1964: *El hombre de paja*, trata sobre el tema de la violencia, por lo cual se incluye en este volumen, como una de las primeras obras en ocuparse de este tema, con un lenguaje simbólico y sugerente. Sus otros trabajos teatrales son: *La diestra y a la siniestra*, (1987); *Al final del Ave María*, (1991) y *El día de la boda*, (2005).

* * *



EL HOMBRE DE PAJA Y LAS DISTANCIAS DORADAS,
de Fanny Buitrago
Bogotá. Eds. Espiral, 1964.

– FANNY BUITRAGO –

≈

EL HOMBRE DE PAJA

El hombre de paja, de Fanny Buitrago, obtuvo el Premio Nacional de Teatro en el Festival de Arte de Cali, en 1964, del jurado hicieron parte Santiago García, Jean Camp y Pedro I. Martínez. La obra fue publicada por las ediciones de la Revista Espiral, dirigida por Clemente Airó, e impresa por la Editorial Iqueima, de Bogotá, el 20 de octubre de 1964, junto con los relatos que hacen parte de un conjunto titulado *Las distancias doradas*. El primero de estos relatos, *Víspera de la boda*, tiene una evidente inspiración en la producción dramática de Federico García Lorca, y fue concebida inicialmente como pieza teatral.

En cuanto a *El hombre de paja*, puede decirse que es una de las primeras obras de un moderno teatro colombiano que aborda los inicios de la violencia, escrita con el fragor y el vuelo imaginativo de la juventud, pero, como un campanazo de alerta sobre la oleada de terror que iba creciendo en los pueblos y veredas de la zona central del país. Lo que resulta un tanto incomprensible, es que esta obra no haya sido llevada a escena por ninguno de los grupos que han proliferado en las principales ciudades de Colombia, como lo son Bogotá, Cali, Medellín o Barranquilla, tan ligadas a la vida y los afectos de la autora.

Como introducción a la obra, Fanny Buitrago escribe una sintética reseña histórica del pueblo de Ópalo, donde se desarrolla la acción dramática. Este resumen es una analogía de la otra historia, la real, de tantos pueblos de Colombia, ya que Ópalo, en *El hombre de paja*, juega un papel análogo al del Macondo de García Márquez, como un lugar imaginario, y a la vez, un crisol que condensa situaciones y hechos de violencia semejantes a los que han ocurrido en muchos pueblos de la geografía colombiana, donde ha llegado el temor de ser víctimas de la violencia. Entre los sucesos incluidos en este resumen introductorio, destacamos los siguientes:

1842. Fundación del pueblo de Ópalo por un grupo de colonos no identificados.

1917. El mulato Isaías Guerrero planta un árbol en terreno despoblado.

1922-42. Florecimiento de Ópalo: construcción de la iglesia, la alcaldía, la escuela pública, y un ramal que une al pueblo con la carretera principal.

1930. Conatos de violencia política se extienden por todo el país.

1948. Un líder popular de gran importancia es asesinado en la capital. Se desata la violencia.

1955. Mueren asesinados 150 campesinos en el curso del año. La gente de provincia comienza a desplazarse a las ciudades.

1964-1966: El gobierno extermina, uno por uno, a los principales jefes violentos. La pacificación es inminente.

1967. Desconocidos incendian el pueblo vecino: los chicos de Ópalo descubren a un espantapájaros colgado del único árbol de la plaza.[1]

Los hechos suceden en el año de 1967, es decir, tres años después de escrita y publicada la obra, lo cual imprime a los hechos una anticipación futurista. Los acontecimientos y las fechas corresponden a la historia real. 1930 fue el año de la caída de la hegemonía conservadora y el inicio de la llamada república liberal, con el gobierno de Enrique Olaya Herrera. Atrás habían quedado los muertos de la zona bananera de 1928.

En 1948 estalla el polvorín, con el asesinato del caudillo Jorge Eliécer Gaitán. Fanny Buitrago se cuida de no dar el nombre, para conservar el juego de ficción del pueblo de Ópalo, frente a la realidad de la violencia política en el campo que se desató a partir del magnicidio.

En el desarrollo de la acción escénica, de lo general de aquellos datos que aparecen como un telón histórico de fondo, se pasa a las historias personales, tejidas a la sombra de la violencia, de la gente de aquel pueblo de Ópalo, otra Comala, otro Macondo.

1. Buitrago, Fanny. *El hombre de paja*. Ediciones de la Revista Espiral. Bogotá. 1964. p. 7-8.

La acción se desarrolla en una plaza del pueblo en la que se destaca la fachada de un hotel y un grupo de mesas en la parte de afuera. Al lado se encuentra la alcaldía, con carteles políticos de diversas épocas y partidos. También se observa un ángulo de la iglesia católica, de aspecto austero. En una de las mesas duerme Jafet, con la cabeza oculta entre las manos. Es un escritor, cuya edad oscila entre los 35 y los 40 años. Su elegancia natural contrasta con el descuidado ambiente que le rodea.

Del árbol de la plaza cuelga un espantapájaros, sus manos y sus pues son de paja seca. La sombra que proyecta se extiende por toda la escena, como la de un ahorcado.

El médico entra por un lado de la escena, acompañado por dos campesinos, Tomás y Virgilio. Se acerca a Jafet y lo despierta, ya que éste había prometido vigilar. En esos tiempos oscuros puede ocurrir cualquier cosa, los campesinos opinan que habrían podido cortarle el cuello sin que él se diera cuenta.

Desde el comienzo se plantea la atmósfera de violencia que afecta al pueblo, como algo intangible que flota en el aire. Jafet sostiene que todo está en completa calma. El médico lo contradice, expresando sus temores:

MÉDICO:
Esta calma es falsa. ¿No te das cuenta del peligro que corriste? Dormido y solo, en medio de la plaza, estás chiflado. (NERVIOSO, LEVANTA LA LINTERNA E ILUMINA CON ELLA EL ÁRBOL Y EL ESPANTAPÁJAROS)

VIRGILIO:
¡Quienquiera que hubiese colgado ese muñeco es un mal nacido! [2]

Los hombres están asustados, vigilan a uno y otro lado, con el temor de que pueda ocurrir un ataque sorpresivo, ese muñeco ahorcado aparece como una temible advertencia. El médico insiste en su prevención:

MÉDICO:
La situación puede ser más grave de lo que parece. No es cosa de juego.

JAFET:
(FASTIDIADO) ¡Hago lo que puedo! Pasé toda la noche al raso, a riesgo de pescar un resfriado., ¿A qué tanto alboroto?

2. Ibíd. Acto I. Cuadro primero. p. 13.

MÉDICO:
El incendio del pueblo vecino es un hecho y un hecho atroz. Sabes de sobra que la gente de las veredas se está marchando a la ciudad. Las cosechas de este año serán nulas… y ahora, ese espantapájaros, ahorcado…

VIRGILIO:
(CON MIEDO) Es un reto. Harán lo mismo con los hombres de Ópalo.[3]

Tanto el médico como los campesinos se muestran muy nerviosos, para ellos el muñeco ahorcado es una evidente amenaza. Muchos han emigrado a la ciudad, sin saber qué hacer con sus vidas. Sólo les esperan los inquilinatos, la miseria, la mendicidad, o el delito, la prisión y la desesperanza, en medio del desplazamiento colectivo que hace aún más ardua y difícil la lucha por la supervivencia.

El médico narra con espanto lo que ocurrió en el pueblo vecino, con el pudor de la tragedia griega, que oculta las imágenes truculentas, como si las cosas horribles sólo pudieran ser nombradas por medio de la palabra. De ahí que la representación del genocidio se halle concentrada como un símbolo nefasto en el muñeco de paja.

Al médico se le ha perdido la mujer, Bella, que salió hace dos días de la casa y no ha regresado. Los dos campesinos lo han apoyado en la búsqueda, sin hallar rastro de ella. Siguen buscando por otro lado, mientras el doctor decide permanecer en compañía de Jafet, quien se muestra escéptico ante los temores de la gente del pueblo.

Aparece un extraño vestido de un modo idéntico al espantapájaros. Al médico, cualquier desconocido le produce desconfianza. El hombre dice que viene del pueblo vecino, y lleva dos días sin comer. Poco a poco, la imagen del pueblo vecino y todo lo que se relaciones con él se asocia a la idea de la muerte. El médico, al comparar al extraño con el hombre de paja, se asusta y le pide que se vaya del pueblo, no le darán ni siquiera un pedazo de pan. No quieren nada con él, Jafet está de acuerdo con él, le reitera el pedido para que se marche, y expone sus razones:

JAFET:
Es mejor que se marche. La gente de Ópalo está presa de miedo. Llegarán a los extremos si lo identifican con él (SEÑALA AL ESPAN-

3. Ibíd. Acto I. Cuadro primero. p. 14.

TAPÁJAROS) Cualquier desconocido se convierte en un enemigo. Se teme a los ruidos, a las voces, al aire en sí.[4]

El hombre se siente como un muerto y comienza a salir. El médico le pide que se lleve con él a una misteriosa niña que ha aparecido en la plaza y que tampoco es del pueblo. No importa que sea una niña, nadie sabe de dónde ha salido, en aquellos tiempos de incertidumbre cualquier desconocido infunde temor.

En tiempos de violencia, en especial de aquella que brotó después del 9 de abril de 1948, se tenían recelos de un pueblo al otro. El temor se convertía en la causa de nuevos actos de violencia, que iba, más allá de las diferencias políticas o de la lucha por la tierra, hasta llegar a un estado de demencia irracional.

Jafet se ha escapado de la ciudad y ha buscado un pueblo en el campo, donde pensó que podría gozar de plena tranquilidad y encontrar la inspiración para escribir. Ahora teclea en la máquina, pero, no logra plasmar las palabras adecuadas. Afuera, en la plaza, la misteriosa y pálida niña vuelve a aparecer, es hermosa, pese a su desgreño y pobres vestidos. Al verla allí, callada y solitaria, una vaga inquietud aparece en su mente, pero, no le sirve como motivo ni tema para escribir. Quizás estaba buscando otra cosa, un campo idílico que está comenzando a desaparecer. Está convencido de ser un intelectual escéptico, que no cree en premoniciones ni conjeturas. Arranca la hoja que había puesto en la máquina, pese a que los motivos de inspiración están allí mismo, pero, él no los ve, por lo tanto, no sabe aprovecharlos.

Se acerca a la terraza del hotel un pastor protestante, que como sucede con otros personajes, también trae su discurso preestablecido, como si lo hubiese aprendido de memoria, tomado de otras voces que no son la suya:

PASTOR:
Oh, Jehová, Señor nuestro. Cuán grande es tu nombre en toda la tierra, que ha puesto tu gloria sobre los Cielos.[5]

Jafet le pide a la niña que se marche a su casa. Lleva varios días allí, a la intemperie, y según el escritor, su madre debe estar preocupada. El diálogo quiebra el lenguaje realista y adopta un estilo simbólico y metafísico:

4. Ibíd. Acto I. Cuadro primero. p. 20-21.
5. Ibíd. Acto I. Cuadro segundo. p. 23.

NIÑA:
No hay nadie inquieto por mí. Los muertos jamás se inquietan. Los muertos no sufren. Los muertos no ríen siquiera.

JAFET:
Yo estoy inquieto… (MUY NERVIOSO) Todos estamos preocupados…

NIÑA:
Tú no eres nadie. Nadie.[6]

¿Quién es aquella niña?, ¿qué quiere decir con sus palabras? Para el pastor, todos aquellos indicios son el anuncio de que se acerca el fin de los tiempos, el Apocalipsis y el juicio final. Podría hacer parte de una de las ramas de la iglesia mormona, la Iglesia de Jesucristo de los Santos de los últimos días, fundada en los Estados Unidos alrededor de 1875, que luego se extendió por México y otros países de América Latina. Parte de las revelaciones hechas a Joseph Smith, quien entre otras cosas anunciaba la cercanía del fin del mundo y el retorno de Cristo para juzgar a los pecadores.

El propio Jafet, hasta el momento escéptico y racionalista, comienza a sentir la presencia de temores inconscientes. La atmósfera general y la actitud de la gente no pueden ser menospreciadas. Todo lo que parece extraño se convierte en un símbolo inquietante. Le preocupa encontrar la forma para desentrañar su significado. El pastor protestante también se ha visto afectado por la conmoción general, que aprovecha para interpretar desde su posición religiosa:

PASTOR:
(ASUSTADO) ¿Y si ese extraño estuviese muerto? Los espíritus se levantan a veces y recogen sus pisadas. (ALUCINADO) El espantapájaros sólo ha tomado su lugar. (CON PAVOR): Vi dos pájaros oscuros revoloteando. Huelen la carroña. (ESPANTA A LAS AVES IMAGINARIAS) ¡Fuera! ¡Fuera! (JAFET, OBSESIONADO, MIRA A SU VEZ AL CIELO).

JEFET:
(REPONIÉNDOSE) Está peor cada vez. Si esta situación se prolonga, el reverendo enloquecerá, y nosotros con él. Hay que encontrar una salida.[7]

6. Ibíd. Acto I. Cuadro segundo. p. 24.
7. Ibíd. Acto I. Cuatro segundo. p. 25-26.

La conversación con el pastor, pasa de los temores que han surgido en esa época de violencia, a los interrogantes sobre la existencia de un Dios que permite que existan tantas cosas terribles, así como seres humanos que se matan entre sí como si fuesen fieras:

PASTOR:
¿Sabe Dios que esto sucede? ¿Por qué no está aquí, con nosotros, empapándose de esto?

JAFET:
Lo ignoro. Es más, me aterraría que Dios existiese realmente. Sería injusto: siempre asediado por un millón de pedigüeños, de millones de credos diferentes, pidiendo millones de cosas imposibles. Devotos que no creen en él, ni le han visto nunca, y a quienes es indiferente que exista o no. Dios no debe existir. ¡Vaya un compromiso! [8]

Las reflexiones del intelectual recuerdan las palabras de Nietzsche:

Dios ha muerto. A causa de su compasión por los hombres ha muerto Dios.[9]

En otro de sus libros, Nietzsche vuelve sobre el tema, en su frase más conocida:

¡Dios ha muerto! ¡Dios permanece muerto! ¡Y nosotros le dimos muerte! ¿Cómo consolarnos, nosotros, asesinos entre los asesinos? Lo más sagrado, lo más poderoso que había hasta ahora en el mundo, ha teñido con su sangre nuestro cuchillo. ¿Quién borrará esa mancha de sangre?[10]

Estas ideas estaban muy en boga en los años sesentas, evocadas por Sartre y los existencialistas, como una reacción frente a la idea de un Dios que había permitido las atrocidades de la guerra, los campos de concentración y el exterminio de millones de personas por su raza, su credo o su posición política. También al Pastor le parece que Dios se quedó sordo de repente, cuando su iglesia fue destruida.

8. Ibíd. Acto I. Cuadro segundo. p. 26

9. Nietzsche, Federico. *Así habló Zaratustra*. Parte II. De los compasivos. Grandes obras del pensamiento. Editorial Altaya. Tomo 23. Barcelona, 1994. p. 138.

10. Nietzsche, Federico. *La gaya ciencia*. Libro Tercero. El loco. Editorial Sarpe. Madrid. 1984. p. 109-110.

La escena prosigue con la entrada de dos mujeres seguidas por la maestra. Cada una tiene sus preocupaciones, derivadas de la atmósfera de peligro que se siente en el pueblo. Jafet le pide a la maestra que lo ayude. Las otras dos mujeres observan al supuesto escritor, que usa camisas finas, que una de ellas lava. También es un forastero para ellas, aunque no le temen, llegó antes de que hubieran quemado el pueblo vecino y empezaran a aparecer inquietantes signo de violencia y muerte.

Jafet le ha pedido a la maestra que se encargue de la misteriosa niña que ha aparecido en la plaza del pueblo, pero ella se resiste, el asunto escapa a su comprensión:

> *JAFET:*
> *Quiero una respuesta concreta.*
>
> *MAESTRA:*
> *Ustedes los intelectuales componen el mundo con palabras… Yo no puedo arreglar nada. Apenas soy una maestra normalista. Comprendo que lo ocurrido en el pueblo vecino te haya alterado los nervios. ¿Qué tiene esa chiquilla que ver contigo? ¿Es tu hija acaso?*
>
> *JAFET:*
> *(DEFRAUDADO): Pensé que tú… bueno… podrías…*
>
> *MAESTRA:*
> *(CORTANDO) Hoy no conseguí dar clases. Los chicos están insoportables. (COMO ASFIXIADA): Algunas familias están marchándose. Venden sus cosas por cualquier bicoca y a veces las abandonan sin más.*[11]

El patético fenómeno de los desplazados creció en proporciones insostenibles desde los inicios de la violencia, despoblando los campos y generando un grave hacinamiento en las ciudades. La gente que aún permanecían en los pueblos y veredas se aferraban a su tierra en defensa de sus intereses, tradiciones y propiedades, con un terror legítimo al desarraigo, evitando ocuparse de los problemas de los demás, de los que habían resuelto marcharse, como quien se aparta de una peste contagiosa. Aunque Jafet se preocupa por esa niña solitaria, llegada quién sabe de dónde, es consciente de que no puede hacer nada por ella, y la maestra tampoco quiere comprometerse, por temor a lo desconocido.

11. Buitrago, Fanny. *El hombre de paja.* Op. Cit. Acto I. Cuadro segundo. p. 30.

Jafet se aferra a la idea de escribir, como un intento de buscar una respuesta frente a aquella realidad perturbadora, pero, no consigue hacerlo, no encuentra las palabras adecuadas ni sabe por dónde enfocar el asunto. Como otros tantos presuntos intelectuales de café, que alardean de sus proyectos literarios, sin lograr escribir una página; Jafet intenta hacerlo como el náufrago que se aferra a una tabla de salvación tras el hundimiento del barco.

Pasa el tiempo. Bella, la mujer del médico, aún no aparece. Éste se dedica entonces a beber, como un antídoto frente a la soledad a la que ha quedado reducido. De una u otra manera, los distintos personajes se ven abocados a la impotencia, ante una situación que los sobrepasa. En su momento, el médico se había aferrado a aquella mujer, como un paralítico a sus muletas. También Jafet busca la ayuda femenina, quizá de parte de la maestra, aún sin aspirar a una relación sexual, sabe que ella la rechazaría, a diferencia de Berta Tirado, la dueña del Hotel-Café, que lo ha acogido en forma protectora, en remplazo de un hijo, amante o marido que no ha podido conseguir tras años de espera; por eso intenta atrapar al supuesto escritor, llegado hace poco de la ciudad, otorgándole una habitación, comida y una buena provisión de Whisky, sin costo alguno, para mantenerlo atrapado entre sus redes. Deja entrever sus celos frente a la maestra, a quien supone enamorada de su protegido:

> *BERTA:*
> *(…) Te vi con esa mosquita muerta de la maestra. Hace rato que la veo corriendo muy apurada, detrás de ti.*
>
> *JAFET:*
> *No fastidies.*
>
> *BERTA:*
> *¿Qué culpa tengo yo? No colgué a ese monigote. Tú tampoco. (CHILLONA): Te sirvo whisky del mejor… No me interesa el resto.*[12]

La niña se acerca a Jafet y le toca el hombro en forma delicada. Éste se vuelve, sorprendido, en actitud defensiva, y le dice que no puede hacer nada por ella. Es extraño que un hombre maduro y experimentado pueda sentir temor de una niña, pero, su actitud, su palidez y sus silencios no dejan de inquietarlo.

Berta, agresiva, busca echar a la niña de allí; por su parte, el médico, borracho, se acerca a ella con intenciones lascivas. Jafet se interpone frente a ellos, protegiéndola:

12. Ibíd. Acto I. Cuadro tercero. p. 35.

JAFET:
¡Te prohíbo que la toques!

BERTA:
(JADEANDO) Es una perra. Vino a buscarte.

JAFET:
(A LA NIÑA): Este no es tu lugar. Parece que no hay sitio donde puedas tener cabida.[13]

Jafet, en este caso como un alter-ego de la autora, asume una actitud paternal ante esa niña desamparada, un sentimiento humano que nace frente a la situación de indefensión de los niños ante un mundo de violencia y muerte:

JAFET:
Luego iré contigo y te contaré muchas historias de hadas y muñecas y libélulas y duendes. Luego, cuando aprendas a sonreír y todo esto se convierta en un sueño, después… (EMPUJA A LA NIÑA DULCEMENTE HACIA LA PLAZA) Los niños no deben sufrir. Los niños deben jugar con tortugas y avioncitos de azúcar.[14]

En estas líneas Jafet vuelve a ser el alter-ego de Fanny Buitrago, la que escribe para los niños historias como *El angelito Tito* y varios relatos elaborados con el mismo espíritu. Señala que los niños no deben estar involucrados en las guerras absurdas entabladas por los adultos; pero, en la dolorosa situación de la violencia colombiana han sido arrastrados por ellas, incluso como tempranos combatientes en un alistamiento vergonzoso que no les corresponde de ningún modo. La reivindicación del niño es una de las primeras tareas que deben llevarse a cabo para construir una verdadera cultura de paz.

Al comienzo del segundo acto, la niña aparece en el mismo rincón de la plaza, como una conciencia culpable que enfrenta al pueblo de Ópalo.

De pronto, entra corriendo Bella, la mujer del médico, que había desaparecido días atrás. Aparece en un alto grado de agitación, golpeando con fuerza las puertas del hotel. Es una mujer hermosa, de carácter frívolo, que viste de manera vulgar. Llama a Jafet con angustia, pero Berta, que ha escuchado el llamado, tiene un ataque de celos, no quiere dejarla entrar. Finalmente Jafet oye la voz de la mujer, y se asoma a ver qué quiere.

13. Ibíd. Acto I. Cuadro tercero. p. 37.
14. Ibíd. Acto I. Cuadro tercero. p. 37.

Ella ha encontrado al extraño en el camino y ha tenido una intempestiva relación con él, que deja entrever su tendencia ninfomaníaca. Ahora, el hombre está en peligro de muerte y Berta le pide ayuda a Jafet para salvarlo. Éste se niega. Él mismo le ha pedido que salga del pueblo, si no quiere tener problemas, lo mejor que puede hacer es alejarse de allí.

Berta ya no soporta a su esposo, por eso ha decidido abandonarlo. En cambio, siente una poderosa atracción hacia Jafet, pero, él no le corresponde de ningún modo. En ese momento aparece el médico, junto con un grupo de campesinos, llevando al extraño a empujones, acaban de capturarlo. Las dos mujeres, antes vistas, también hacen parte del cortejo. Lo consideran culpable de haber colgado al muñeco en el árbol de la plaza. El médico, en actitud vengativa, lo acusa de haber violado a su mujer, Jafet les dice que no tienen pruebas de que ese hombre haya colgado al muñeco en el árbol, les advierte que cualquier represalia que intenten realizar está contra la ley.

MÉDICO:
Violó a mi mujer. Hay testigos.

JAFET:
Ya está hecho: te apuesto una pinta de Wiskey a que ella gozó.

MÉDICO:
Jafet… (IRACUNDO) No te permito que arrastres mi honor.

JAFET:
¿Honor?... ¿Y eso qué es? Bagazo. Cuélgalo por tu honor y conseguirás un cuarto gratis en la cárcel. ¡Vamos, anda![15]

El médico intenta aprovechar la situación de violencia y el temor colectivo, para resolver sus problemas personales.

La figura de la legítima defensa del honor, como se entendía antes, hizo parte como uno de los temas primordiales del teatro del Siglo de Oro español. En Colombia, avanzado el siglo XX, la defensa del honor cambió en la jurisprudencia, convertida en *Ira e intenso dolor*, aspectos que de algún modo tienden a justificar el asesinato por celos. Jafet se burla de la idea del honor, como una antigualla y le pone de presente al médico la imagen de la cárcel, para disuadirlo de su intento. Finalmente, logra que suelten al hombre, quien se aleja tan rápido como puede. El médico emplaza a escritor, advirtiéndole que él será responsable de lo que pueda suceder; luego, intenta

15. Ibíd. Acto II. Cuadro tercero. p. 43.

hacer que Bella regrese a su casa, ella se niega de manera rotunda. Preferiría estar con Jafet, quien a la postre le ha prestado ayuda. El escritor le atrae, así como a muchas mujeres del pueblo. El médico no cede en su empeño, finalmente a la mujer no le queda otro camino que seguir a su esposo y regresar a la casa, pese al desprecio que siente por él, ya que no tiene albergue en otra parte del pueblo, ni siquiera para pasar una noche.

El alcalde de Ópalo hace sacar una mesa y una silla a la plaza, y comienza a resolver los problemas del pueblo desde allí. Firma varios papeles, Jafet se le acerca y le dice que hace poco intentaron linchar a un hombre. El alcalde le responde que no hay ley que prohíba colgar a un muñeco, y se desentiende de las denuncias del escritor, porque ha renunciado a su cargo. Con ironía, le sugiere que hable con el nuevo alcalde cuando llegue. También, renunció el consejo en pleno, y el mandatario cesante piensa partir de allí de inmediato, una vez termine de firmar los papeles que tiene entre manos, su última gestión como burgomaestre.

Hay algo inquietante en el ambiente, se escuchan voces, ladran los perros. El alcalde se levanta, inquieto. Se siente impotente ante las amenazas que parecen cernirse sobre el pueblo. Le recomienda a Jafet que parta también, antes de que sea tarde. Se ven sombras que se alejan con premura, llevando como pueden sus escasos bártulos.

Aparece el párroco del pueblo, conversa con Jafet sobre la situación. El cura también se siente impotente, incapaz de resolver una situación confusa y temible, no se atreve a descolgar al hombre de paja, ni puede ocuparse de la misteriosa niña. Son cosas que se salen de la lógica normal. La iglesia ha quedado sola, la mayor parte de sus feligreses se ha marchado.

Para el cura párroco, el ahorcado de paja es una advertencia del cielo para que las gentes expíen sus culpas. La maestra se queja de que ha quedado sin alumnos, pero, no quiere irse, prefiere quedarse en ese pueblo, a pesar de todo. Se abraza a Jafet, buscando protección, él la acompaña con afecto en el camino a su casa y le promete que pronto irá a visitarla.

Jafet le pide al cura que le hable a la gente, para que no se vayan del pueblo. Si actúan juntos, tal vez podrán salvar a Ópalo, pero, la reacción del cura es un baldado de agua fría que cae sobre Jafet, después de tocar las campanas por última vez, en un tañido de despedida, se quita la sotana, queda vestido de civil y se marcha como los demás,

Cuando Jafet queda sólo, la niña se acerca a él y lo lleva a su lado, diciéndole que él no es un hombre como los demás. Para el escritor, crecen aún más los interrogantes sobre la función de esa misteriosa niña en la obra. Baja la luz y en medio de la oscuridad, la niña desaparece.

Ahora Jafet se encuentra al borde del escenario, le ha pedido a los otros que actúen, pero él mismo no se atreve a hacerlo. Aunque lo ha pensado, no se decide a bajar del árbol al muñeco ahorcado. La fuerza simbólica del hombre de paja también ha ejercido su influencia sobre él. Hace un último intento, acercándose al muñeco con la navaja en la mano, en ese momento aparece el extraño y le pide que no lo haga. El hombre le dice que para qué le salvó la vida, si él quería morir. Su parlamento es escéptico, apocalíptico. Fanny Buitrago deja una ambigua atmósfera de misterio sobre estos personajes, la niña y el extraño, que nadie conoce ni se sabe de dónde vienen.

El extraño anota que los hombres se han dedicado a matarse los unos a los otros. ¿Qué sentido tiene vivir? Su desarraigo le trae la convicción de que ya no puede vivir en ninguna parte. Puede decirse que está muerto, aunque en apariencia aún sigue vivo. Le dice a Jafet que él también está muerto, por más que lo niegue. El escritor se rebela, quiere romper el círculo vicioso entre el temor y la impotencia; se decide por fin, avanza hacia el hombre de paja y le corta la cuerda.[16]

Al comienzo del acto III, Berta también se apresta a salir de Ópalo y le pide a Jafet que la acompañe, le dice que buscarán un pueblo tranquilo, donde puedan vivir en paz. El escritor no tiene la menor intención de ir con ella, encerrándose en sí mismo, sin responderle, sigue tecleando con fuerza su máquina de escribir.

Tanto la niña como el hombre de paja han desaparecido. Parecería que las amenazas se han desvanecido, aunque las dos mujeres chismosas aún permanecen en el pueblo, como aves de mal agüero, lanzan duras críticas contra Berta y Jafet. El médico sigue viviendo en Ópalo, pero, al ver una oportunidad, decide partir con Berta, ya que su mujer no lo ama y él no tiene nada que hacer allí.

Berta le insiste una vez más a Jafet para que se vaya con ella, él persiste en su resolución y se niega de manera rotunda. Ahora se siente más seguro y contento, como si se hubiera reencontrado a sí mismo. Lo que ha pasado en el pueblo, el temor de la gente, le sirve como tema de inspiración. Es como si la misma pieza de teatro, *El hombre de paja*, fuese la obra que está escribiendo, por eso aún no tiene final. Los pronósticos de Berta sobre lo que puede suceder son fatales. Lleva mucho tiempo viviendo allí y conoce a su gente. Comprende el por qué la mayoría ha decidido emigrar. La descolgada del muñeco es un desafío que puede tener funestas consecuencias para los que persistan en seguir viviendo en un pueblo amenazado. Jafet no está dispuesto a dejarse asustar, en ese momento, en que ha vuelto a sentir la necesidad de escribir y las palabras le fluyen con facilidad. La maestra le pide a Jafet que

16. Ibíd. Fin del acto II. p. 57.

se marche, en el pueblo ya no quedan alimentos y el que permanezca allí se morirá de hambre.

Berta apoya las palabras de la maestra, que está enterada de muchas cosas, porque sabe leer y escribir. El médico quiere salir ya, Bella se encuentra en las afueras del pueblo y tratará de evitar que lo abandone. Las presiones sobre Jafet para que se vaya del pueblo vienen de varias voces. Quedarse equivale a un suicidio. Lo que comenzó con la simple colgada de un muñeco de paja en el árbol de la plaza, se ha convertido en una fatalidad, como la peste negra para el pueblo de Ópalo.

Se escuchan pasos de gente que se acerca. La maestra toma la mano de Jafet para intentar sacarlo de allí. Se esconden como pueden, mientras comienzan a pasar las sombras de una procesión, los dolientes llevan al espantapájaros con ellos. Llegan al lado del árbol y vuelven a colgarlo, con movimientos lentos y solemnes, como un acto ritual. Al terminar el ceremonial, las sombras se alejan, dejando al hombre de paja colgado de la rama del árbol.

Jafet, desde su escondite, le dice a la maestra que volverá a descolgarlo. Bella entra buscando a Jafet, engañó de nuevo a su marido y regresó junto al hombre que le gusta. El escritor no quiere tener ninguna relación sentimental en ese momento, quizá tuvo un fracaso amoroso, que lo impulsó a abandonar su vida anterior, como en sus aspectos personales es un hombre reservado, no le comenta a nadie el menor detalle de su pasado.

Bella escucha una voz, y piensa que se trata de Jafet, pero, en realidad es el extraño quien habla. Ella se dirige al muñeco a quien acaban de colgar de nuevo y se abraza a él, como si fuese el extraño aparecido en los últimos días. Su gesto anhelante no encuentra ninguna respuesta de parte de aquella figura inerte.

En ese juego en el que se intenta lograr un precario equilibrio entre fuerzas opuestas, Eros y Tánatos, vida y muerte, la violencia aparece como un aguijón para avivar las pasiones reprimidas. Cuando Bella se da cuenta de que el muñeco no es Jafet, corre a buscarlo al hotel, mientras el médico regresa desesperado buscándola a ella. Bajan las luces.

Segundos más tarde, en el momento en que retorna la iluminación, el muñeco ha sido descolgado de nuevo. Las colgadas y descolgadas del mamarracho se han convertido en un juego siniestro y desafiante. Ahora la maestra se encuentra en compañía del pastor protestante; parece un juego de ruleta rusa, entre los que se quedan y los que se van. Una imagen emblemática, que caracteriza la situación del campo colombiano a lo largo de muchas décadas, una visión anticipatoria de Fanny Buitrago, cuando aún no habían aparecido

los paramilitares ni otras fuerzas que prolongaron una guerra permanente, como si esta fuese la esencia de la identidad colombiana.

La maestra tampoco se ha marchado, como esperando que Jafet cambie de decisión. Ahora cuida del pastor, quien delira, en medio del hambre:

> *EL PASTOR:*
> *(MIRA AL CIELO EXTASIADO): Lo veo… es el jardín del Señor. Hay frutos y flores hermosísimas. Los animales más feroces comen juntos. Corre el agua en brillantes cascadas…*
>
> *MAESTRA:*
> (PARA SÍ): Mi soledad es demasiada, pero la de él es absoluta. He sido egoísta al no comprenderlo así. Siempre existirá gente sola, que no necesita de los demás para vivir.[17]

El pastor prosigue en la retahíla de sus visiones celestiales, hasta que se le acaban las palabras. Su cuerpo se desgonza. La maestra le cierra los ojos, ha muerto de física inanición, ya que pasó muchos días sin comer. Berta y los que antes le daban algún alimento se fueron del pueblo y nadie se acordó de él. Al constatar lo que ha ocurrido, Jafet, quien aún permanece en Ópalo, se siente culpable de ese olvido, y así se lo expresa a la maestra. El ambiente de tensión que se ha creado en aquel pueblo, que ni siquiera aparece en los mapas, contribuye a excitar su imaginación y a construir nuevos mitos. Ahora vuelve a pensar en la misteriosa niña, que no ha regresado a la plaza tras la descolgada del espantapájaros. La maestra evoca una historia al respecto:

> *MAESTRA:*
> *Recuerdo ahora una leyenda muy vieja. Me la contaban de pequeña; decían que la muerte era una niña que llevaba los ojos vendados y montaba en un potro desbocado; sin bajarse de la bestia, cortaba cabezas a lo largo del camino… no perdonaba la edad, los sentimientos o los deseos de las personas…*[18]

Reviviendo su natural escepticismo, Jafet le dice a la maestra que está delirando. En este juego de realidad e imaginación, de historia y mitología, los propios diálogos, así como la aparición de personajes extraños bordean ese territorio complejo que oscila entre los hechos reales y las visiones imaginarias que aquellos suscitan. Por lo tanto, el arte escénico no solo muestra

17. Ibíd. Acto III. Cuadro segundo. p. 67.
18. Ibíd. Acto III. Cuadro segundo. p. 69.

los acontecimientos de la vida real sobre un escenario como mimesis y espejo crítico de una sociedad, sino que, a la vez, encuentra expresiones metafóricas de los temores, los sueños y las fantasías que estos acontecimientos suscitan.

Volviendo a poner el polo en tierra, el escritor trata de entusiasmar a la maestra con la tarea de recuperar la confianza de la gente y salvar al pueblo. Está convencido de que si hay que defenderse de algo, es de las prevenciones y miedos que se anidan en ellos mismos, estos temores, en buena parte irracionales, han producido la huida de gran parte de los habitantes del pueblo, sin que haya existido (en esta metáfora escénica) otra causa que un fantoche colgado del árbol de la plaza. Esta actitud hace parte del pensamiento mágico y de las imaginaciones del inconsciente colectivo, que en otros tiempos veía signos temibles en el vuelo de las aves, en la forma de las nubes o en cualquier otra imagen que pudiera inducir pensamientos siniestros.

Según el personaje del escritor, ha sido la imaginación la que ha creado el fantasma de la violencia, pero, ha llegado el momento de acabar con esa sombra nefasta, para que retorne la normalidad y el pueblo de Ópalo vuelva a ser un lugar tranquilo y acogedor. La maestra, sin embargo, tiene sus propias prevenciones. El muñeco colgado no sólo es un juego de bromistas perversos, en el pueblo vecino ha ocurrido una matanza real, y la violencia puede extenderse como una peste maligna. Por eso acusa a Jafet de ser egoísta, de pensar tan sólo en sí mismo y no tener en cuenta los sentimientos de los demás. Es evidente que el reclamo lo hace por ella misma. La indiferencia que él ha mostrado por Berta o por Bella, también la ha manifestado hacia ella misma. Es un hombre que no quiere a nadie. Ella lo ha amado en silencio, sin esperanza, mientras él no le ha mostrado el menor signo de afecto. Es un hombre frio e indiferente. La paz y armonía de un lugar también tienen mucho que ver con las relaciones afectivas que se generen entre unos y otros.

Mientras se desarrollan estas voces, que tienen más el carácter de monólogos que de diálogos, reaparece la misteriosa niña, quién según con la fábula de la maestra representa a la muerte. La actitud pensativa y calma del escritor se quiebra al verla de nuevo, y la maestra, temerosa, le hace sus advertencias:

> *MAESTRA:*
> *¡No te acerques! Sé quién es esa niña. Estaba junto a mi padre cuando murió. Estaba hace unos segundos al lado del pastor. (ALUCINADA): Estará junto a ti enseguida…*

JAFET:
Niña…

NIÑA:
Soñé contigo. Hoy es un día como en los cuentos.

JAFET:
No te tengo miedo. (GRITANDO): ¡Digo que jamás sentí miedo![19]

Aunque Jafet sigue gritando que está vivo y dispuesto a luchar porque Ópalo renazca con nuevas energías, las sombras aparecen de nuevo y lo rodean, ejecutando un rito mortuorio hasta que bajan las luces y las sombras se apoderan de la totalidad del espacio escénico. Mientras las luces van bajando, la niña hace un comentario sobre el escritor:

VOZ NIÑA:
No es un muerto como todos los muertos.[20]

Tras el oscuro, poco a poco vuelve la luz. Todas las puertas y ventanas del hotel están abiertas, la máquina de escribir y los papeles en desorden sobre la mesa. Ahora es Jafet quien está colgado del árbol. La niña ha desaparecido. Un viento helado cruza por la escena, haciendo volar los papeles del escritor, invadiendo el escenario. El extraño contempla la escena con el gesto de quien ya sabía lo que iba a ocurrir. La maestra llega como atontada, va recogiendo las hojas regadas por toda la plaza. Las mujeres, y Bella entre ellas, cruzan por la escena como si no hubiese pasado nada; para ellas, el ahorcado no es otra cosa que un espantapájaros, un hombre de paja, apenas un juego de niños.

Bella intenta hablarle a Jafet, sin percibir que ha muerto ahorcado al ocupar el lugar que antes tenía el muñeco. Es curioso ver cómo en la terminología, en el argot o ideolecto del sicariato, la palabra muñeco tiene el significado de cadáver. La expresión, lo muñequearon, quiere decir que lo mataron, en efecto el muñeco es un cuerpo inerte. Fanny Buitrago se anticipó en su obra al significado que se dio a la palabra muñeco, como tantas otras expresiones que adquieren una nueva significación con el cambio de época y circunstancias. El campo de la semántica se mueve, se transforma de acuerdo con las modificaciones que se producen en la vida, y en las acciones de la gente y las sociedades.

19. Ibíd. Acto III. Cuadro tercero. p. 72.
20. Ídem.

Para el pueblo de Ópalo las novedades resultan equívocas; parecería que las cosas hubiesen cambiado de naturaleza, modificando a la vez el sentido de las palabras. Bella se dirige al hotel, dejando de lado al hombre colgado, como si no tuviera la capacidad de reconocer de quién se trata. Mientras ella llama a Jafet, el extraño intenta disuadirla de su búsqueda:

EXTRAÑO:
Se ha marchado.

BELLA:
Están aquí. ¿Los escuchas, Jafet? Tengo mucho miedo.

EXTRAÑO:
No está. No le veremos más.

MAESTRA:
(COMO UN ECO): no, no le veremos…

(El extraño repite: "Se ha ido", en un murmullo, y mira impávido a Belle, que se obstina en tocar la puerta. Mientras, la maestra sigue juntando papeles).

BELLA:
(AL PÚBLICO): Jafet querido: ¿En dónde estás?

(CAE LA LUZ. ESTRUENDO INFERNAL. RELINCHAN LOS CABALLOS. MALDICEN LOS HOMBRES. RETUMBAN LAS BALAS ENSORDECEDORAMENTE)

CAE EL TELÓN.[21]

En esta obra el temor está presentado, no como una consecuencia, sino como la causa de la violencia. Por otra parte, lo sucedido en un pueblo puede repetirse en otro y la muerte convertirse en una forma de vida, ya que alrededor de la cultura de la violencia aparecen diversos profesionales, sicarios, instigadores, desplazados, guardaespaldas, sepultureros, vengadores y violentos por naturaleza, que reaccionan en forma agresiva sin causa aparente, movidos por las prevenciones y el clima turbio de un sector, un barrio, una ciudad y hasta un país entero, en un momento determinado de su historia.

21. Ibíd. Acto III. Escena final. p. 75.

La primera etapa de la violencia, desarrollada entre 1948 y 1954, para poner tan sólo los dos momentos que permiten trazar una línea, el asesinato de Gaitán y la paz con las guerrillas del llano al primer año de la dictadura de Rojas Pinilla, va más allá de las divergencias entre los partidos tradicionales. Cada muerte genera una reacción vengativa por parte de sus allegados, de modo que se forma una cadena sin fin de asesinatos y retaliaciones.

Aunque los actos de violencia se habían iniciado antes, y continuaron después de estas fechas, con distintas modalidades, hasta configurar una guerra que involucró civiles, afectando familias enteras. Algunos negaron que se hubiera producido una guerra, afirmado que sólo se trataba de casos aislados. Muchas de las acciones más brutales aparecían con la figura de una guerra preventiva: "matar antes de que nos maten." Tras el levantamiento popular que se produjo después del asesinato de Gaitán, cuando se quemaron iglesias y edificios públicos que representaban la autoridad, los conservadores se sentían amenazados por la ira y la venganza de los liberales, que habían reaccionado con furia ante la muerte de su líder. Más tarde, al final del gobierno conservador de Ospina Pérez y al comienzo de la administración de Laureano Gómez, el máximo dirigente de ese partido, los jefes conservadores de pueblos y veredas organizaron la matanza de liberales, como represalia y, como un método preventivo, para contener el baño de sangre en sus propias filas, derramando la de sus contrarios.

De la realidad, pronto se pasó al mito. El discurso sobre la violencia adquirió una dimensión apocalíptica, que se inició como un relato periodístico de los hechos, para pasar luego a visiones más simbólicas y metafóricas, sugerentes y fantasiosas en la novela, la poesía y el teatro. Ya no se trataba de la simple crónica testimonial, sino de una poética de la violencia, que había surgido de hechos sangrientos que no se detenían. Las voces que narraban estos hechos adquirían tremendas connotaciones y resonancias, llegando en algunos casos a adquirir la desmesura de lo irracional y fantasioso, porque ya no se podía ver con objetividad y ánimo sereno lo que sucedía en los campos, y en los pueblos afectados por excesos que hacían parte de lo que podríamos denominar una estética del horror, cortes de franela o de corbata, en los que se degollaba a la víctima y se le sacaba la lengua por la herida abierta, como si fuese una corbata.

En esta última obra reseñada, imágenes como el muñeco de paja primero, y luego la pálida niña muerte, que aparece como un anuncio de designios fatales, hacen parte de la reacción sensible de los escritores y dramaturgos para elaborar signos expresivos de carácter metafórico, que trasciendan la simple referencia documental y permitan vislumbrar un panorama tan

contundente y aleccionador, que no se limite a mostrar uno y otro caso, sino que refleje, como en un caleidoscopio, todo el horror y las consecuencias de la violencia desatada. Estas obras son elaboradas como memoria, denuncia y advertencia para que tantos hechos dolorosos, que han destruido miles de hogares y mantenido en constante zozobra a regiones enteras, se supriman del todo, y no se vuelvan a repetir. Para que, frente a lo que se ha denominado la cultura de la violencia, pueda construirse con paciencia y generosidad una auténtica cultura de la paz. Citada en múltiples ocasiones, se podría repetir, lo que podría considerarse como un lugar común, y sin embargo, abundan los que parecen no haber comprendido su significado:

> *No hay camino para la paz, la paz es el camino.*
> *Mahatma Gandhi.*

Un camino que es necesario construir paso a paso, estudiando los testimonios, experiencias y todo cuanto pueda contribuir a esclarecer las causas y efectos de una violencia persistente. Para superar los odios y tendencias agresivas, es necesario desarrollar una gigantesca tarea educativa, para lo cual el teatro sirve como una herramienta sensible que reconstruye casos, analiza casos concretos, configura situaciones y personajes; elaborando de este modo un espejo crítico de la sociedad, en el cual podamos reconocernos a nosotros mismos, como una memoria viva de la violencia que ha asolado los campos y ha adquirido tantas formas preocupantes al interior de las ciudades.

El estudio de lo que ha sucedido después de estos primeros años de violencia, hará parte del tercer y último tomo de esta investigación. Se trata de algo más de medio siglo, durante el cual se ha desarrollado un importante movimiento teatral, no sólo en la capital, sino en muchas ciudades de Colombia, como Medellín, Cali, Barranquilla o Bucaramanga, entre otras, en las que han surgido escuelas y grupos estables que han trabajado por la creación de una dramaturgia nacional, que aborde esta problemática.

De allí ha surgido una rica diversidad, tanto en la temática como en los estilos y técnicas, para poner sobre la escena los grandes conflictos sociales y las secuelas de violencia desarrolladas a lo largo de estos años. Esta visión detallada, de cada una de las obras, en un proceso comparativo con los hechos históricos, sus fuentes y relatos, busca no sólo dejar una memoria para el estudio y consulta de los interesados, hombres de teatro o espectadores, sino también una visión general de la historia de violencia, contada por múltiples voces, para entender mejor las mentalidades, razones y sinrazones de tantas muertes, rencores y venganzas que se han producido entre nosotros.

Esta memoria tiene por objeto motivar la urgencia de un cambio profundo con los elementos esenciales señalados para superar el conflicto: el perdón, la justicia y la reparación, que no sean sólo palabras dichas sobre un escenario, que se olvidan cuando bajan las luces y termina cada obra, sino hechos reales que puedan desarmar los espíritus y hacer posible una verdadera y estable cultura de paz.

* * *

CAMPESINAS DE MONTERREY (CASANARE) APOYANDO LOS DIÁLOGOS DE PAZ DE MEDIADOS DE LOS 50

'La Violencia en Colombia', 50 años después. El Espectador. 23 de junio de 2012.

MONTAJES

La Bella Otero y otras Desdichas, de José Manuel Freidel

—

Exfanfarria Teatro. Dirección: Nora Quintero.
Fotografía de Beatriz E. Hernández O. 2008.

Los dientes de la guerra, de Enrique Buenaventura y Jaqueline Vidal

—

Teatro Experimental de Cali
Fotografía de Fernell Franco. 2005.

El parlamento del Caratejo Longas, que llegó de la guerra,
de Gilberto Martínez Arango

—

Corporación Casa Del Teatro de Medellín, 1998.
Fotografía: Archivos de Casa Del Teatro.

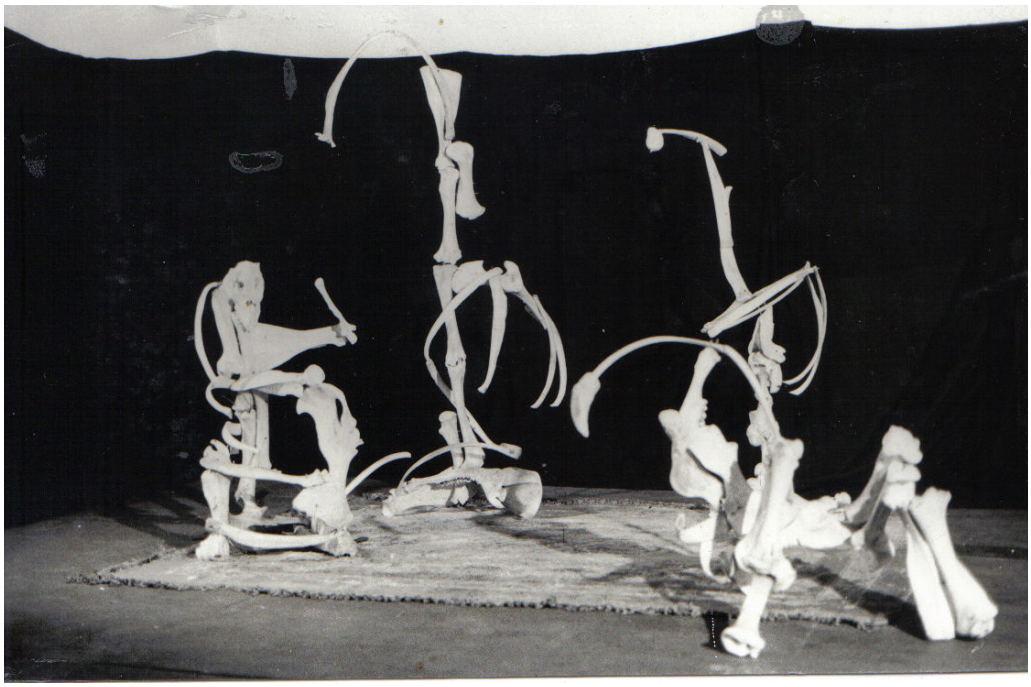
El rapto de Panamá, de Jaime Arturo Gómez

—

Teatro La Carrera. 2009

Soldados, de Enrique Buenaventura

Teatro Experimental de Cali. Fotografía de Pedro Nel Rey. 1980.



En casa de Irene, de José Manuel Freidel

—

Exfanfarria Teatro, 1984

La boda rosa de Rosa Rosas, de Hugo Afanor

—

Montaje de V año de la ASAB. Fotografía de Carlos Mario Lema, 2012

* * *

Agradecemos a todas las personas, familiares, autores y grupos del teatro colombiano que han prestado su colaboración para la realización de este libro.

Bogotá, noviembre de 2014.

* * *