

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

CARLOS JOSÉ REYES

TOMO III

 **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 Linna Paola Duque
Equipo Área de Teatro y Circo Miguel Ángel Pazos Galindo
Paloma Salgado
Michelle Lozano
Diana Marcela Castellanos Pérez

≈

© Ministerio de Cultura de Colombia
Dirección de Artes
Área de Teatro y Circo

≈

Primera edición, diciembre de 2015
Bogotá D.C, Colombia

≈

ISBN: 978-958-753-188-6

≈

© Carlos José Reyes Posada

≈

Coordinación Editorial Teatro R101
Diseño editorial Unai Reglero / www.CaldoEstudio.com
Fotografía Gabriela Córdoba Vivas
Corrección de estilo Saúl Gómez Mantilla
Impresión Buenos y Creativos

≈

Derechos reservados. Material impreso de distribución gratuita con fines didácticos y culturales. Queda estrictamente prohibida su reproducción total o parcial con ánimo de lucro, por cualquier sistema o método electrónico sin la autorización expresa para ello.

IMPRESO Y HECHO EN COLOMBIA * PRINTED AND MADE IN COLOMBIA

≈



– CARLOS JOSÉ REYES –

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

TABLA DE CONTENIDO

Presentación	10
<hr/>	
IMÁGENES DOCUMENTALES	15
<hr/>	
Introducción	37

CAPÍTULO PRIMERO **LA VIOLENCIA** (1948-1957)

La crudeza del testimonio	43
Adel López Gómez	50
— <i>Caminos de la sangre</i>	53
Teatro La Candelaria	58
— <i>Guadalupe años sin cuenta</i>	61
Jairo Aníbal Niño	86
— <i>El Monte Calvo</i>	90
— <i>La madriguera</i>	96
Enrique Buenaventura	100
— <i>Los papeles del infierno</i>	105
Luis Enrique Osorio	128
— <i>Pájaros grises</i>	130
<i>Alguien muere cuando nace el alba</i> , de Jairo Aníbal Niño	150
Óscar Collazos	154
— <i>El soldado Paz que nunca fue a la guerra</i>	156
Carolina Vivas Ferreira	164
— <i>Gallina y el otro</i>	166

CAPÍTULO SEGUNDO **PROYECCIÓN DE LA VIOLENCIA SOBRE EL TEATRO** SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX Y COMIENZOS DEL XXI

La larga sombra de la violencia	185
César Badillo	190
Nora González Reyes	192
Alexandra Escobar A	194
— <i>Si el río hablara</i>	196
Tino Fernández	216
Juliana Reyes	218
— <i>La mirada del avestruz</i>	220
Guillermo Maldonado Pérez	232
— <i>Por estos santos latifundos</i>	235
Esteban Navajas	252
— <i>La agonía del difunto</i>	254
Erik Leyton Arias	270
— <i>Huecos en los ojos</i>	272

CAPÍTULO TERCERO **GUERRILLAS Y BANDOLEROS**

Los años sesenta	293
Álvaro Iván Hernández Rodríguez	304
— <i>Del largo trayecto camino a casa</i>	306
Eddy Armando Rodríguez	322
Arturo Alape	326
— <i>El abejón mono</i>	328
Fernando González Cajiao	350
— <i>Huellas de un rebelde</i>	352
Patricia Ariza	380
— <i>Camilo</i>	384

CAPÍTULO CUARTO
DESPLAZADOS Y MARGINALES

Desplazados	403
<i>La ciudad dorada</i> , de Teatro La Candelaria	406
Víctor Viviescas	434
— <i>Crisanta sola soledad Crisanta</i>	436
Misael Torres	456
— <i>Sobre-vivientes</i>	460
— <i>Los desplazados</i>	476

CAPÍTULO QUINTO
VIOLENCIA URBANA

Las semillas urbanas de la violencia	489
<i>Los tiempos del ruido</i> , de Eddy Armando	492
Rodrigo Rodríguez	514
— <i>Montallantas</i>	516
<i>Los inquilinos de la ira</i> , de Jairo Aníbal Niño	536
<i>Avatares</i> , de José Manuel Freidel	548
<i>Golpe de suerte</i> , de Teatro La Candelaria	554
José Domingo Garzón	578
— <i>Muchacho, no salgas</i>	580
<i>La Esquina</i> , de Víctor Viviescas	600

CAPÍTULO SEXTO
**VIOLENCIA POLÍTICA, SICARIOS, GUERRILLA
Y TERRORISMO PARAMILITAR**

La rebelión estudiantil	637
La pesadilla del narcotráfico	639
El surgimiento del terrorismo paramilitar	641
<i>Zarpazo</i> , de Gilberto Martínez	644

Santiago García y el Teatro La Candelaria	660
— <i>El Paso</i>	665
Felipe Vergara Lombana	690
Fernando Montes Joya	692
— <i>Kilele, una epopeya artesanal</i>	694
<i>Quién dijo miedo</i> , de José Domingo Garzón	722
<i>Donde se descomponen las colas de los burros</i> , de Carolina Vivas Ferreira	746
Henry Díaz Vargas	766
— <i>La sangre más transparente</i>	768
<i>¡Ay! Días Chiqui</i> , de José Manuel Freidel	784
<i>La gallera de todos los santos</i> , de Rodrigo Rodríguez	794
Fernando Ospina Sánchez	812
— <i>De ausencias...</i>	814
Miguel Torres	832
— <i>La Siempreviva</i>	834

CAPÍTULO SÉPTIMO
METÁFORAS SOBRE LA MUERTE

La muerte como personaje	867
Felipe Botero Restrepo	870
— <i>El Ausente</i>	872
<i>Proyecto Piloto</i> , de Enrique Buenaventura	892
Rolf Abderhalden Cortés	904
Heidi Abderhalden Cortés	907
— <i>Anatomía de la violencia</i> , tríptico de Mapa Teatro	910

MONTAJES	935
--------------------	-----

CONCLUSIONES

No hay punto final	956
------------------------------	-----

PRESENTACIÓN

≈

MARIANA GARCÉS CÓRDOBA
Ministra de Cultura de la República de Colombia

≈

En épocas de reflexión y búsqueda de caminos hacia la paz, el análisis de nuestra historia, sus luchas, conflictos y cambios sociales hacen parte de la construcción de un futuro de esperanza. En esa revisión, el estudio de la violencia debe realizarse desde diversas ópticas.

En el primer y segundo tomo de *Teatro y violencia en dos siglos de historia de Colombia*, Carlos José Reyes, como resultado de la Beca de Investigación Teatral 2012, presenta una recopilación integral y detallada de la mirada de las artes escénicas hacia nuestros conflictos históricos, desde la Conquista hasta la Guerra de los Mil Días, Carlos José Reyes brillantemente recopila obras y adaptaciones de maestros que marcaron esta época, así como nos narra los principales personajes y nos vincula dramáticamente con el 9 de abril de 1948, recordándonos la historia del crimen del caudillo liberal Jorge Eliecer Gaitán, época que alimenta obras de destacados autores como Luis Enrique Osorio, Hugo Afanador Soto, Carlos Cárdenas, José Manuel Freidel, entre otros, hasta llegar al año 1955, inicios de la llamada violencia en Colombia, dando como resultado un trabajo que enriquece el estudio sobre el teatro colombiano y que contribuye a entender de qué modo nuestro país ha elaborado simbólicamente sus propias tragedias.

En este tomo, el tercer y último que hoy nos convoca, Carlos José Reyes da cuenta de la producción teatral amplia y estimulante, de la búsqueda de los diversos modos de pensar y hacer teatro en el país a partir de la segunda mitad del siglo XX e, indudablemente, de sus múltiples agentes a lo largo del territorio nacional, poniéndolos en constante diálogo, reconociendo su contexto y las particularidades donde se gestan y emanan sus prácticas, al igual que revela sus pulsiones, demandas, ritmos y sensibilidades, las cuales se han transformado de manera sustancial hasta el día de hoy.

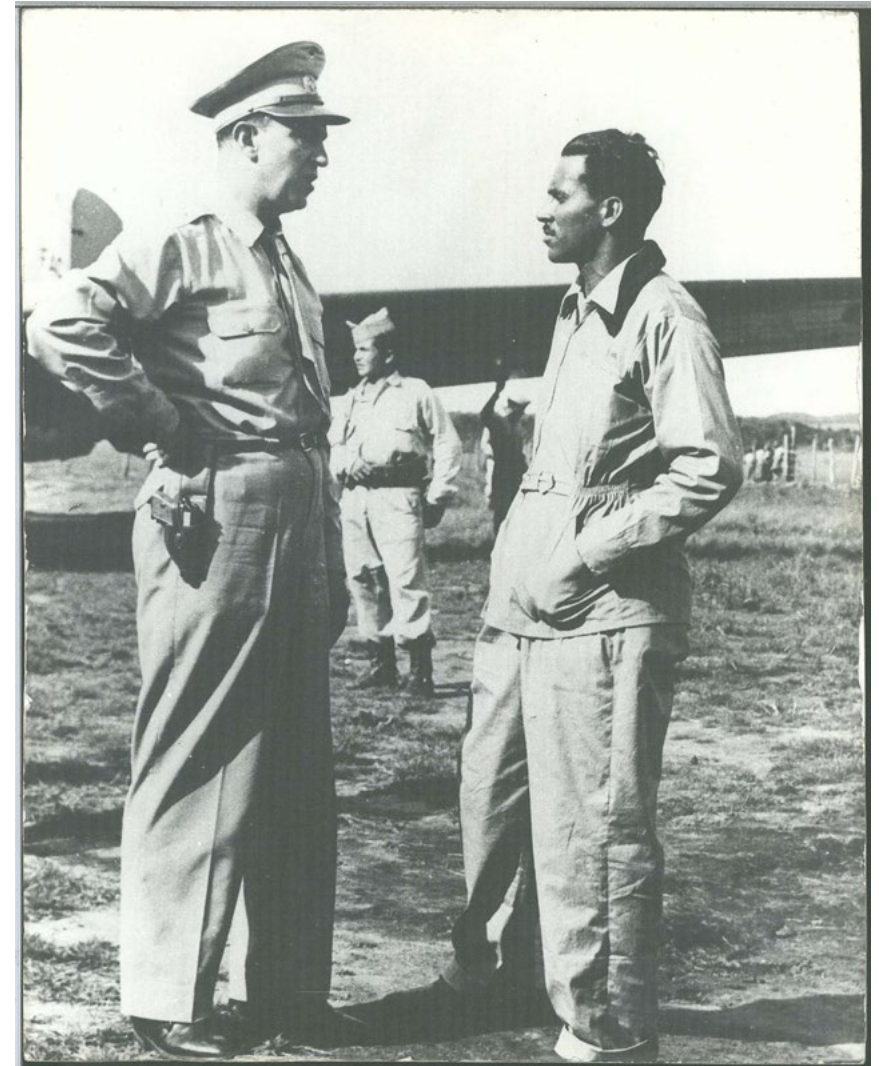
Dándoles viva voz a los autores, Carlos José Reyes nos abre las puertas de un túnel que nos lleva a los inicios de nuestros conflictos, al mismo tiempo que nos ofrece la oportunidad de conocer la evolución de la dramaturgia del teatro en Colombia.

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

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

* * *

**IMÁGENES
DOCUMENTALES**



Duarte Blum y Guadalupe Salcedo conversan sobre su entrega. 1953.

Fondo Documental Jorge Eliecer Gaitán, en el Archivo Central e Histórico,
División de Archivo y Correspondencia, Universidad Nacional de Colombia.



Insurgentes de las Fuerzas Revolucionarias de los Llanos Orientales en las llanuras del Casanare, hacia 1953. La movilidad de los jinetes era una de las armas más efectivas de los guerrilleros.

Fotografía del archivo privado de la familia Gómez.



Afiche de denuncia a bandolero. Ca.1960.

Sánchez Gómez, G., & Meertens, D. *Bandoleros, gamonales y campesinos: el caso de la violencia en Colombia*. Bogotá: El Ancora Editores, 1983.



El ejército ocupó Marquetalia.

El Espectador. Junio 15 de 1964.



El Espectador. 19 de junio de 1965.



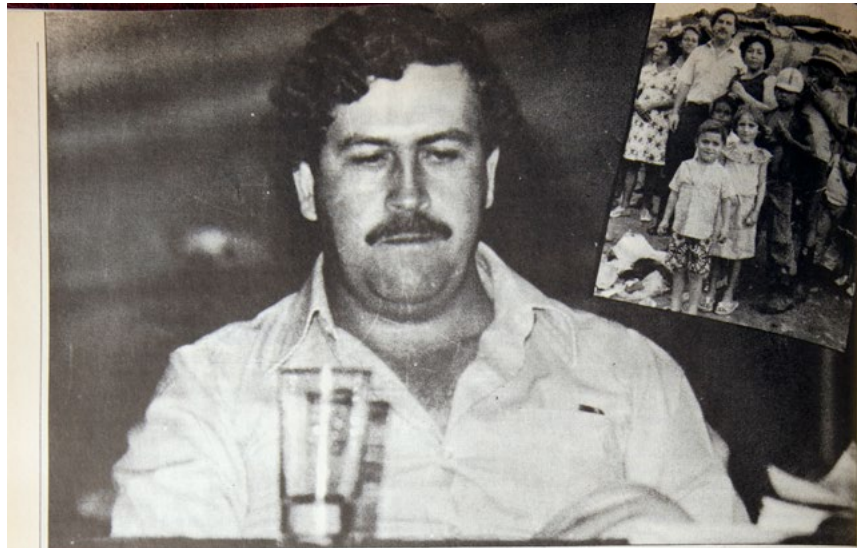
Miguel Ángel Pascuas Santos, alias 'Sargento Pascuas', uno de los fundadores de las FARC, en una imagen de los años 70.

—
Revista Semana



Bus de transportes Florida, tomado por las FARC. 1980.

—
Jaramillo, C. & Diario de Occidente (1980). Santiago de Cali.
Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero.



PABLO ESCOBAR Y SUS PROTEGIDOS

PERFIL

Un Robin Hood paisa

Pablo Escobar, dueño de una controvertida e incalculable fortuna, fue el organizador del foro contra la extradición.

En el basurero municipal de Medellín más de 2.500 familias han improvisado sus viviendas en torno a su única fuente de subsistencia: la basura. Allí cohabitan con ratas, perros y gallinazos con quienes se disputan los desperdicios y comparten los fétidos olores de la zona. Parecen no tener esperanza distinta que la de rebrujar entre los desechos el resto de sus vidas. Pero un ocasional observador se habría quedado sorprendido al presenciar la llegada de un automóvil Renault 18 color habano. De él se baja un hombre joven vestido como cualquier ciudadano corriente del centro de Medellín. De inmediato es abordado por los niños que se acercan a tocarlo, por las mujeres que se disputan la palabra para agradecerle algún favor o contarle algún problema, y por los hombres, que parecen observarlo como un líder que les

merece todos sus respetos. “¡Llegó don Pablo, llegó don Pablo!”, se escucha gritar a algún pequeño. “Don Pablo, le resultó el puesto a mi sobrina”, exclama agradecida una mujer. ¿Quién es don Pablo, esa especie de Robin Hood paisa, que despierta tanta excitación entre centenares de miserables que reflejan en sus rostros una súbita esperanza, que no es fácil de explicar en medio de ese sórdido ambiente? Pablo Escobar Gaviria, quien hasta hace poco era un anónimo colombiano nacido hace 33 años en Envigado, Antioquia, es hoy uno de los más populares personajes de su departamento. El solo hecho de nombrarlo produce todo tipo de reacciones encontradas, desde una explosiva alegría hasta un profundo temor, desde una gran admiración hasta un cauteloso desprecio. Para nadie, sin

embargo, el nombre de Pablo Escobar es indiferente. No puede serlo, porque desde hace cerca de tres años muchos sienten que casi nada de lo que ocurre en el departamento se lleva a cabo sin su participación directa o indirecta. Y a pesar de que en el resto del país Pablo Escobar continúa siendo un personaje desconocido, el rumor de su enorme fortuna ha logrado traspasar las fronteras colombianas, hasta el punto de que se afirma que una importante revista norteamericana lo habría citado hace algunas semanas entre los cinco hombres más ricos del planeta, atribuyéndole un capital aproximado de cinco mil millones de dólares, cuyo origen nunca cesa de ser objeto de especulaciones. Aunque es difícil determinar si su fortuna asciende a esta astronómica



Sábado 2 de septiembre de 1989. El Espectador fue blanco de un atentado terrorista orquestado por Pablo Escobar.

Archivo El Espectador.



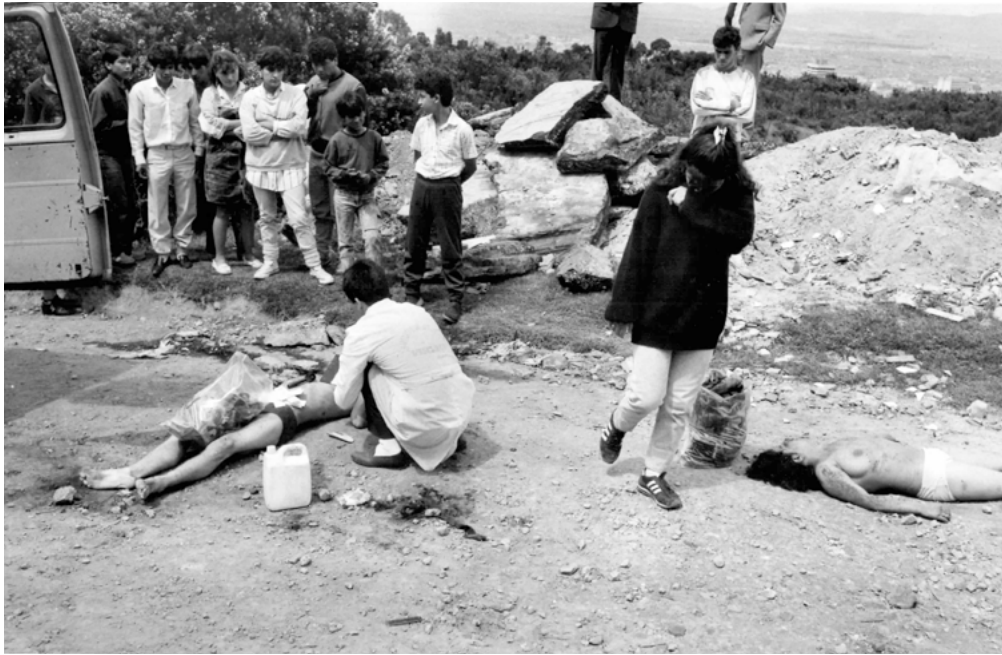
El Ejército Nacional combate al M-19, en la retoma del Palacio de Justicia.
6 de noviembre de 1985.

—
Archivo Colprensa.



Salida de rehenes del Palacio de Justicia.
6 de noviembre de 1985.

—
Archivo Colprensa.

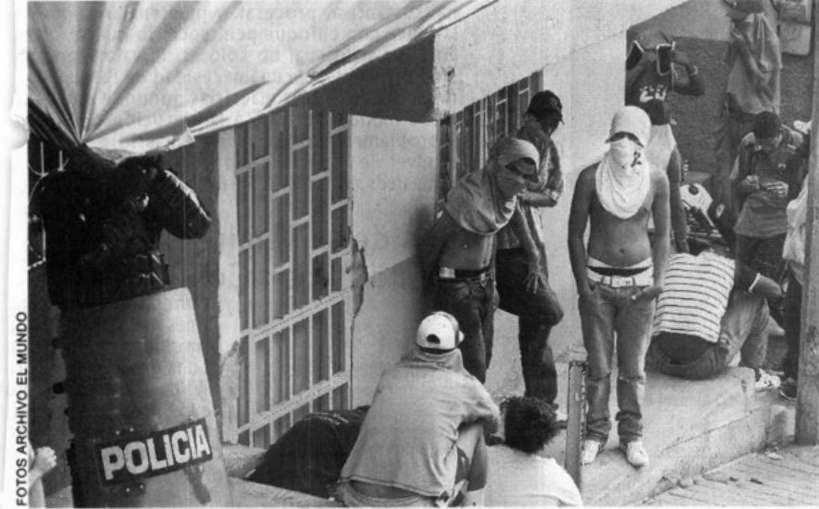


Víctimas de la "limpieza social". Cerro de Guadalupe, Bogotá. 1992.

Fotografía de Timothy Ross.

Integrantes de estos grupos aseguran que allí encuentran inclusión social

'Los combos': ¿un círculo vicioso?



FOTOS ARCHIVO EL MUNDO

Los combos que delinquen en la ciudad, en su mayoría están integrados por jóvenes entre los 12 y 26 años.

Se estima que por lo menos 4.000 jóvenes integran los 145 combos delincuenciales que se disputan las rentas ilegales en Medellín. Aunque el principal objetivo es la adquisición de dinero y poder, las causas son sociales, principalmente los problemas familiares y la exclusión social.

ALEJANDRO CALLE CARDONA
derechoshumanos@elmundo.com

Disgregación familiar, falta de oportunidades laborales y académicas, referentes negativos, y ansias de poder, son algunos de los motivos por los cuales, según investigadores, integrantes y ex integrantes de grupos delincuenciales, los jóvenes ingresan a las agrupaciones ilegales de la ciudad. Ante esto, expertos aseguran que hasta que no se eliminen estas causas, la violencia no acabará.

Andrés, como se hizo lla-

barrio, a diferencia de los combos de Santo Domingo o Manrique, que son sólo 30 pelado", indica.

"Parcero yo decidí ingresar por mi propia cuenta, a mi nadie me obligó. Mis hermanos eran los pillos del barrio y a mí me gustó la vida que tenían ellos; además cuando quise buscar trabajo a uno le exigen libreta militar, certificado del DAS y otros papeles, mejor dicho, eso es un problema para entrar a camellar", asegura el joven. Y es que la oferta económica de la ilegalidad es mucho más atractiva para esta población que la legal, pues aseguran que en una semana se pueden

respetados sin importar cuáles sean los motivos, producto de la construcción de referentes negativos que ellos ven en los barrios y que son confirmados por algunas series de televisión", afirma.

Mecanismo de autodefensa

La conversación con Andrés se interrumpe bruscamente por un operativo de la Policía, y en el cual uno de sus compañeros fue conducido al CAI de la zona, "estos tombos (Sic) nos mantienen azotados pero así es esta vida". Según él, aunque los motivos por los cuales muchos ingresan

En casa

El accionar criminal que se vivía en su barrio, llevó a Jhon a integrarse a un combo en 1989, pero dejó las armas en 1996 y actualmente trabaja en una corporación que busca sacar a los jóvenes de la delincuencia en la ciudad. Para Jhon, los motivos por lo cuales se ingresa a la ilegalidad no han cambiado, "el no dejarse sacar del barrio ni dejar que maten a la gente que uno quiere, además para darle una mejor estabilidad económica a la familia". Sin embargo, advierte que el principal motivo es la falta de amor en la familia, "pues los hijos se crían solos porque sus padres trabajan, entonces los pelados crecen con los amigos del barrio. Por eso creo que los programas que implemente el Estado para acabar la violencia deben estar enfocados en el bienestar de la familia, porque si no es así, vamos a continuar en guerra de manera indefinida", indicó.

chicos que vienen creciendo siguen ingresando. Lo que hemos notado es que las comunidades los aceptan como 'autodefensas', pero el problema es que con el tiempo, estos se convierten en grupos hostiles y perpetradores de delitos contra otras comunidades porque esa es la dinámica de los combos".

Debido al conocimiento que tienen en esta problemática, tanto el Personero como el investigador, aseguran que la solución va mucho más allá de un asunto policial, pues indican que las raíces de la violencia son sociales, por lo que recomiendan trabajar para una plena inclusión a través de oportunidades de trabajo para los miembros de estos grupos, pero sobre todo para los que están en

El Mundo. Medellín. 5 de septiembre de 2010.



Carlos Castaño, máximo líder de las AUC (Autodefensas Unidas de Colombia), con algunos de sus hombres en el norte de Colombia. 2001.

Fotografía: AP



Soldados de la IV Brigada del Ejército de Colombia, presentan los cadáveres de una docena de guerrilleros de las FARC, abatidos en zona rural de Campamento (Antioquia). 16 de mayo de 2002. Las tropas intervinieron luego de varias jornadas de combate entre las AUC y las guerrillas comunistas.

Fotografía del álbum familiar Gómez Ospina.

LOS SECRETOS DE LA OPERACIÓN 'JAQUE'

Semana

INFORMACIÓN DE COLOMBIA Y DEL MUNDO SEPTIEMBRE 29 A OCTUBRE 6 DE 2008 EDICIÓN No. 1378 www.semana.com

¿FALSOS POSITIVOS MORTALES?



FLOR HILDA HERNÁNDEZ se estremeció de dolor cuando la Fiscalía desenterró el cuerpo de su hijo Elkin Gustavo Verano, de 25 años, que había desaparecido en Bogotá en enero y que ese mismo mes murió en un supuesto combate en Ocaña, Norte de Santander.

Crece la preocupación en el gobierno por serios indicios de que decenas de muchachos que han desaparecido en varias ciudades, luego son presentados como muertos en combate.

COLOMBIA: 10.000 PESOS / VENEZUELA: 4.200 Bs. / ECUADOR: 10.000 / BRASIL: 100 R\$ / ARGENTINA: 1.000 / PERÚ: 10.000 / GUAYAN Francesa: 10.000 / CHILE: 10.000 / VENEZUELA: 4.200 Bs. / ECUADOR: 10.000 / BRASIL: 100 R\$ / ARGENTINA: 1.000 / PERÚ: 10.000 / GUAYAN Francesa: 10.000 / CHILE: 10.000

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

—

CARLOS JOSÉ REYES

TOMO III

PRÓLOGO

Los dos primeros tomos de la investigación sobre *Teatro y violencia en dos siglos de historia de Colombia* comprenden un amplio período que va desde el descubrimiento y conquista, a finales del siglo XV y comienzos del XVI, hasta los inicios de la violencia de mediados del siglo XX, tras el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán. Gran parte de las obras seleccionadas fueron escritas por autores de distintos géneros, historiadores, poetas e incluso políticos, que usaron el género teatral como un medio para analizar hechos de la historia y expresar su punto de vista sobre diversos aspectos de la vida nacional.

A mediados de los años 50 del siglo XX la situación del país y del mundo cambia de un modo sustancial. La segunda guerra mundial dejó una estela sombría, con millones de muertos, cuyas consecuencias se reflejaron en la política, la economía, la organización social y la cultura de diversos países del mundo. Colombia no fue ajena a los efectos de aquella confrontación, por lo cual, a comienzos de 1948 se organizó en Bogotá la IX Conferencia Panamericana, cuyo objetivo principal fue la fundación de la Organización de Estados Americanos, OEA, una rama de la ONU para el continente americano. Desde el momento de su creación los Estados Unidos buscó el apoyo de los diversos países del continente contra la influencia comunista, que se proyectaba sobre diversos países del mundo. Caídos el nazismo alemán y el fascismo italiano, empezaba una nueva era, conocida como la guerra fría, entre el capitalismo y el bloque de países socialistas que se formó tras la Segunda Guerra Mundial.

El asesinato del caudillo popular Jorge Eliécer Gaitán modificó el escenario político nacional, volviendo a poner en pie de guerra a los partidos

tradicionales, dando lugar a una oscura época de crímenes y retaliaciones. La violencia que explotó tras el 9 de abril de 1948 se extendió sobre gran parte del país, generando no sólo miles de muertos, sino centenares de desplazados que fueron acrecentando los cinturones de miseria de las principales ciudades. Más allá de la confrontación política de los partidos tradicionales liberal y conservador, en las décadas siguientes aparecieron nuevos grupos beligerantes, actores activos del conflicto desde posiciones políticas diversas y antagónicas, como guerrilleros, paramilitares, narcotraficantes, sicarios, bandoleros y toda clase de promotores de violencia que han afectado la vida nacional en todos los órdenes en las últimas décadas del siglo XX y comienzos del XXI.

Los distintos hechos de confrontación y violencia han dado lugar a estudios, escritos y obras artísticas de distinta naturaleza: novelas, cuentos, poemas, películas, pinturas y esculturas; así como una gran cantidad de obras de teatro que han buscado desarrollar la dramaturgia nacional abordando la investigación documental de esta temática, así como diversas técnicas y estilos para producir una amplia gama de obras sobre los distintos problemas del país, entre ellos, los temas relacionados con la violencia.

La producción teatral colombiana concebida a partir de la segunda mitad del siglo XX, ha transformado de manera sustancial la concepción del teatro, las poéticas y métodos de la escritura dramática, así como las formas de actuación y la puesta en escena. Son muy diversos los hechos, eventos, creación de escuelas y grupos que han intervenido en la transformación del arte escénico en Colombia. Desde los festivales del Teatro Colón, de los años cincuenta, hasta los festivales nacionales: el Festival Latinoamericano de Manizales o el Festival Iberoamericano de Teatro, la relación del arte escénico colombiano con las agrupaciones, compañías y obras del mundo entero ha repercutido sobre el medio teatral en la producción de nuevas obras, métodos de trabajo, formación de escuelas y grupos independientes, de variadas tendencias y estilos, como no se había visto en ninguna de las épocas anteriores de nuestra historia.

Es importante anotar que en las últimas décadas la forma de concebir la producción dramática ha variado en forma notable. De la descripción literal de los hechos, la visión descriptiva de los procesos políticos y sociales, se ha pasado a una amplia diversidad de formas y estilos, con una directa incidencia en el lenguaje poético, las metáforas y analogías que han enriquecido la concepción estética del teatro y han permitido una mayor profundidad y complejidad en el tratamiento de los temas. Las nuevas búsquedas y formas de expresión han enriquecido no sólo la manera de hacer teatro, sino tam-

bién el gusto y la comprensión de los espectadores sobre los distintos niveles de expresión del discurso dramático: los aspectos verbales y no verbales, el lenguaje de la imagen, el sonido, el video y demás aspectos que han incorporado otras prácticas y lenguajes al hecho teatral, más acordes con la evolución de nuestro tiempo. Por esta razón, en cada capítulo, con una temática precisa, se incluirán obras de estilos y técnicas muy diferentes, con el objeto de abrir nuevos espacios de comprensión no sólo del teatro, sino de la realidad histórica que les sirve de referente.

El resultado final de este trabajo, de un carácter casi enciclopédico, servirá como un medio de conocimiento y estudio del teatro colombiano que se ha inspirado en los hechos más dramáticos y significativos de nuestra historia. Puede decirse que en un juego doble de espejos se trata de conocer y estudiar la historia desde el escenario teatral, y a la vez, investigar las obras, temas y lenguajes teatrales desde el punto de vista de la historia.

* * *

CAPÍTULO PRIMERO

≈

LA VIOLENCIA

(1948-1957)

LA CRUDEZA DEL TESTIMONIO

La *violencia en Colombia*, de Germán Guzmán Campos, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña Luna, consigue integrar desde distintas miradas un estudio que es a la vez un testimonio, un análisis y una denuncia de la expansión de la oleada de violencia que se produjo tras el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, el 9 de abril de 1948.¹ El hecho de que algunos sectores de la policía se hubieran mezclado con el furor popular y hubieran apoyado a los iracundos manifestantes, aportando armas e incluso participando en los incendios y saqueos al comercio del centro de la ciudad, llevó al gobierno del presidente Ospina Pérez a plantear una radical transformación de la institución, para imponer el orden y contener el estallido de violencia que día a día se extendía por amplias regiones del territorio nacional.

El primer paso para responder a la agresión —atribuida en un comienzo al partido comunista y al partido liberal— se debió a los refuerzos enviados desde Boyacá por el gobernador Juan Francisco Villarreal, de un grupo de policías de filiación conservadora, que provenían de una vereda llamada Chulavita, de donde viene el nombre adjudicado a la nueva etapa de la policía organizada por el régimen conservador.²

1. Guzmán Campos, Germán. Fals Borda, Orlando y Umaña Luna, Eduardo. *La violencia en Colombia*. 2 tomos. Editorial Taurus historia. Bogotá. 2005. La primera edición de esta obra fue publicada por Ediciones Tercer Mundo, en 1963.

2. *Chulavita*. M. coloq. En tiempos de la época de violencia a mediados del siglo XX, se llamaba peyorativamente así a los policías o pistoleros que apoyaban al régimen conservador cometiendo crímenes y atropellos. // 2. Peyorativamente, persona de filiación conservadora. En *Breve Diccionario de Colombianismos*. Academia Colombiana de la Lengua. Bogotá. 2007. Pg. 62.

La nueva policía recibió el nombre genérico de Popol, que significaba Policía Política, pero a su alrededor se formó un grupo de choque, asesinos y bandoleros, conocidos con el apelativo de “pájaros”. Aunque en un comienzo el objetivo del gobierno al plantear la reorganización de la policía fuese imponer el orden y contener los brotes de violencia, en la realidad lo que se logró fue incentivarla, a causa de la brutalidad de los medios empleados para imponer la paz y la persecución indiscriminada de los miembros del partido liberal, a quienes se atribuía de manera genérica el ataque a las instituciones, la iglesia, los periódicos conservadores y demás víctimas del *bogotazo* y de las retaliaciones del pueblo gaitanista contra el partido de gobierno y los sectores que lo apoyaban. El incendio del Palacio Arzobispal, el ataque a iglesias y la amenaza contra sacerdotes equivalió a echar más leña al fuego del incendio social que se había extendido por pueblos y veredas, en un enfrentamiento a muerte entre los habitantes de aquellos municipios que tradicionalmente habían pertenecido a un partido o al otro.

Como un hecho representativo de la época, cabe mencionar la brutal muerte del cura párroco de Armero, por parte de una multitud enardecida, ocurrida poco después del asesinato de Gaitán. El padre Pedro María Ramírez era reconocido por sus críticas en contra de los liberales; en algunos sermones se había referido en términos ofensivos contra Jorge Eliécer Gaitán, quien después de las elecciones del año 46 se convirtió en el jefe único del liberalismo. El mismo 9 de abril, en horas de la tarde, el pueblo enardecido se manifestó en contra del párroco; algunos afirmaron que tenía armas guardadas en la iglesia para contener el levantamiento popular. Un grupo ingresó a la casa cural de la iglesia de San Lorenzo de Armero, y con machete y garrote destruyeron imágenes de santos, muebles y otros objetos, con el pretexto de buscar las supuestas armas escondidas; las armas no aparecieron, pero esto no calmó a los exaltados, quienes llevaron a la fuerza hasta la plaza al cura y a unas monjas que lo acompañaban y juraron matarlo si no les decía dónde las guardaba.

Al día siguiente, 10 de abril, en horas de la tarde, frente a la iglesia sonaron varias detonaciones y algunos disparos. Pronto todo se llenó de humo; la gente se agolpó a un costado de la plaza, gritando que las bombas provenían de la iglesia, y pidieron la presencia del padre. Uno de los hombres sacó al sacerdote de la iglesia y lo entregó a la multitud, con los brazos atados. En medio de la trifulca, los más agresivos atacaron al cura con machete y garrote, hasta dejarlo muerto en medio de la plaza. El desenfreno de la ira popular está descrito por una mujer de Armero, Edelmira García, testigo de los hechos:

El tercer machetazo se lo dio el loco Arturo; le metió el machetazo por el lado de la nuca, Ramírez cayó muerto. La gente se ensañó contra su cuerpo; Antonio Ramírez afirma que: “Las mujeres que trabajaban de coperas en las cantinas del centro le daban puntapiés al cadáver del señor cura. Los muchachos le tiraban piedras en el estómago y otros lo golpeaban con varillas de hierro.”³

Luego llevaron el cadáver en una volqueta y lo arrojaron a una cuneta, a un lado de las puertas del cementerio.

El obispo de Ibagué condenó al pueblo a causa del sacrilegio cometido en contra del sacerdote. En los días siguientes, las gentes se hallaban asustadas y se escondían, pues temían la llegada de los “chulavitas”, que vendrían a vengarse de la muerte del cura. Tras el desastre de Armero a causa de la erupción del nevado del Ruiz el 13 de noviembre de 1985, muchas voces atribuyeron el hecho a un castigo de Dios, a causa del crimen cometido contra un cura párroco en el año 48.

Este es sólo un ejemplo dentro de los centenares, miles de relatos que surgieron en aquella sangrienta época de la violencia, que tuvo lugar sobre todo en la zona central del país.

La violencia que se desarrolló entre 1948 y comienzos de 1953 halló un momento de reposo con la campaña de paz que emprendió el general Gustavo Rojas Pinilla al tomar el poder, el 13 de junio de 1953. Ese mismo año, los guerrilleros del llano, encabezados por Guadalupe Salcedo y Juan de la Cruz Varela, entregaron sus armas y firmaron un acuerdo de paz con los delegados del gobierno. La situación no quedó definitivamente resuelta, pues al año siguiente volvieron a producirse enfrentamientos y una fuerte operación militar del ejército colombiano contra los campesinos levantados en armas, en una operación que degeneró en una represión indiscriminada contra la población campesina, como lo expresan los autores de *La violencia en Colombia*, en algunos apartes que citamos a continuación:

A los hombres en armas que los amos habían seducido, envalentonado, cohonestado y encubierto, los llaman ahora “bandoleros”, y con este término (¿quién niega la intrínseca dinámica de los vocablos?) se crea toda una mentalidad de características punitivas.⁴

Y luego:

3. *Revista Colombiana de Antropología*. Volumen 49. Enero-junio 2013. Pg. 187.

4. *La violencia en Colombia*. Tomo I. Pg. 88.

*El raciocinio es monstruoso, pero de una macabra elementalidad: los conservadores sostienen al gobierno que hace la violencia, luego deben ser aniquilados; los liberales hacen la revolución contra el gobierno conservador, luego deben ser aniquilados. Es la guerra a muerte.*⁵

Pasada aquella tregua al inicio del gobierno militar, la violencia retornó al campo en muchas regiones, desde el valle a Santander, por las montañas y las riveras del Magdalena, con la misma ferocidad, ya que eran hombres que se habían acostumbrado a la inhumanidad de la guerra. La respuesta militar tampoco ayudó a superar el conflicto: el ataque a la población civil, a los campesinos, se desarrolló sin contemplaciones, como lo testimonia el libro citado de Germán Guzmán, Fals Borda y Umaña Luna:

Desde mediados de 1954, y luego en el 55 y 56, surgieron nuevos choques entre movimientos armados (reductos de las antiguas guerrillas), bandoleros y campesinos rebeldes, que intentaban defender sus tierras”. (...) “La ofensiva del 6 al 15 de junio obligó a los millares de campesinos a evacuar la región, perseguidos por el ametrallamiento sistemático de la aviación. Sus viviendas fueron destruidas totalmente, porque todo avance de las fuerzas oficiales iba seguido del incendio de las casas de los campesinos. Sus bienes y pertenencias fueron totalmente destruidos y más de 5.000 unidades humanas de campesinos, niños, ancianos y mujeres tuvieron que refugiarse en las montañas y selvas de Galilea.⁶ (...) Durante cinco meses, desde junio a octubre de 1955, los territorios de Galilea se convirtieron en verdaderos cementerios. Ancianos, niños, mujeres, encontraron el fin de su vida totalmente al desamparo de toda ley y todo sentido de humanidad. (...) Allí en las tierras de Villarrica y del oriente del Tolima quedaron además decenas y centenares de niños, ancianos y gentes humildes muertos por las bombas, asesinados en sus casas por los fuegos oficiales o acribillados por el hambre y las enfermedades.⁷

5. Íbid. Pg. 110.

6. La vereda Galilea es una localidad del departamento del Tolima, en proximidad del municipio de Villarrica, asolado por la violencia. Esta zona se encuentra ubicada en el piedemonte de la región de Sumapaz, que con el tiempo fue usada como centro de operaciones del secretariado de las FARC, en la Casa Verde.

7. *La violencia en Colombia* (Op. Cit.) Tomo I. Pg. 126-127.

El economista, historiador, escritor y político de tendencia socialista, Antonio García, escribió en el prólogo a la novela *Viento Seco*, de Daniel Caicedo, que trata sobre temas de violencia:

Estamos cosechando la única siembra que han hecho nuestros partidos históricos: en esta sangre derramada, en esta crueldad sin castigo se resume el sentido de nuestra historia partidista. Los verdaderos responsables de este derrumbamiento no son los delincuentes vulgares: es el sistema político que los toma como sus instrumentos, como sus órganos de dominio, que los alienta, que los estimula, que los remunera, que los premia.

Y concluye:

Todos somos responsables. Todos estamos viviendo –conformes, cristianos, fríos, monstruosamente tranquilos– sobre esta herencia de sangre. Lloramos leyendo la María, pero nos negamos a conmovernos y a detener las aguas negras que corren por debajo de nuestros pies y por encima de nuestro espíritu.⁸

Antonio García señala aquí la formulación sartriana de responsabilidad colectiva, frente a los graves problemas del país, todos somos responsables por acción o por omisión; Sartre enlaza el concepto de responsabilidad con el de libertad, para ilustrar una paradoja que envuelve las relaciones del individuo con la sociedad:

El hombre, al estar condenado a ser libre, lleva sobre sus hombros todo el peso del mundo; es responsable del mundo y de sí mismo en tanto que manera de ser.⁹

Estamos condenados a ser libres, como otros debían ceder todas sus responsabilidades al ser esclavos. El ser libres nos enfrenta a los hechos y nos lleva al punto de tener que tomar una determinación. Somos responsables de la violencia no tanto porque seamos su causa, sino porque no actuamos para contenerla o erradicarla. Este es el compromiso profundo que una sociedad

8. Citado en *La Violencia en Colombia*. I Tomo. Pg. 133. Antonio García. Prólogo de la novela *Viento Seco*, de Daniel Caicedo. Buenos Aires, 1954. 3ª edición. Pg. 15-43.

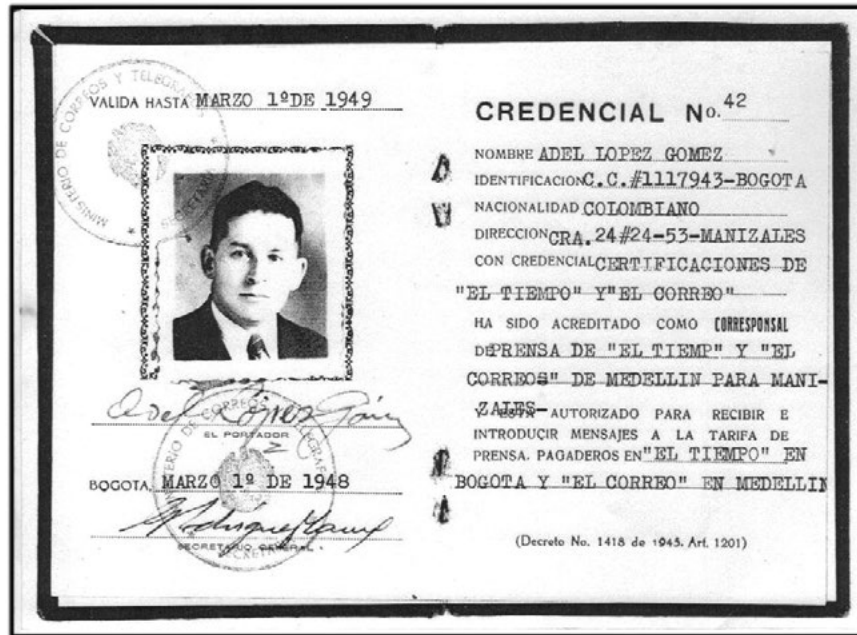
9. Sartre, Jean-Paul. *El ser y la nada*. Cuarta parte: *tener, hacer y ser*. Capítulo I, III: *Libertad y responsabilidad*. Traducción: Juan Valmar. Ed. Altaya, Barcelona. 1993. Pg. 576.

participativa exige de los ciudadanos que la componen: no podemos quedarnos cruzados de brazos mientras todo se derrumba a nuestro alrededor. El aspecto más dramático de esta libertad aparece cuando las exigencias de una realidad problemática superan la capacidad del individuo para transformarla por medio de una acción aislada. Es en este punto donde el juego del individuo en su vida social adquiere todo el sentido. En relación con el estudio que adelantamos, cada obra escrita sobre esta problemática fija una posición y asume la parte de responsabilidad que le corresponde en el concierto de voces múltiples que constituyen una sociedad en una época determinada.

* * *

ADEL LÓPEZ GÓMEZ

≈



Armenia, Quindío, 1901. Falleció el 29 de agosto de 1989, en Manizales, Caldas, el mismo día del asesinato de Luis Carlos Galán.

El escritor y periodista Adel López Gómez terminó el bachillerato en el colegio Rufino José Cuervo de Armenia. Más adelante se radicó en Medellín, desde donde realizó numerosos viajes a los pueblos de Antioquia, hasta llegar a la región de Urabá, escenario de algunos de sus relatos. Entre sus primeros trabajos relacionados con la escritura se hallan los de redactor de los periódicos El Espectador y El correo Liberal. También colaboró con las revistas: Cromos, Revista de América y Revista de Indias, con artículos y

– ADEL LÓPEZ GÓMEZ –

Credencial de acreditación como corresponsal de prensa de El Tiempo y El Correo de Medellín para Manizales. Marzo 1 de 1948. Extraído de *Memoria virtual: Portal literario y cultural del Eje Cafetero* de Julián Humberto Parra Toro, Universidad Tecnológica de Pereira 2013, pág. 14

crónicas de diferente temática. Fue fundador de la revista *Horas* de Medellín, y de la revista *Sábado*.

Adel López Gómez fue un destacado cuentista, dedicado en especial a los relatos breves, a la manera de los grandes clásicos del género, como Chejov o Maupassant. A lo largo de su vida se dedicó a diversas actividades que lo llevaron a recorrer regiones que inspiraron algunos de sus escritos, como fue el caso del golfo de Urabá, a donde viajó entre los años de 1939 y 1940 con el cargo de almacenista de una empresa comercial, que construía una vía entre Urabá y Medellín. Los paisajes y las gentes de la región le dieron tema para escribir la novela: *Allá en el golfo*. Entre sus crónicas y relatos, algunos concebidos como guiones para radioteatro, se destacan los títulos: *Cuentos de amor*; *Trio de violencia*; *Tres vidas y un momento*; *Una canoa para Lelia*; *Dietario de la vida sencilla*; *Por los caminos de la tierra* o *La ventana del día*, entre otros. También realizó estudios y antologías de la obra de otros autores, como: *Anecdotario de la literatura y de la vida*; *Visión panorámica del cuento costumbrista en la raza antioqueña* o *Cuentos del lugar y la manigua*. Entre sus diálogos teatrales se encuentra *Caminos de la sangre*, que trata sobre los inicios de la violencia.

* * *

CUENTO

Caminos de sangre

Escribe: ADEL LOPEZ GOMEZ

NOTA—Escrito sobre una experiencia verídica, en el propio escenario donde su acción se desarrolla —las selvas y las abras, los ríos salvajes, las aldeas y los ocultos senderos de Urabá— este cuento da testimonio de una superada época en la vida colombiana, cuando las fuerzas del orden perdieron eventualmente su misión y sus tradiciones. Una época en que, subvertidos los valores, Colombia perdió su paz y el delito andaba suelto por su azarosa comarca. A. L. G.

— I —

Octavio (cautelosamente, en voz baja)—¿Quién es?

Clotilde (tras de la puerta cerrada)—Soy yo, patroncito Lotero...

Octavio—¿Quién es yo?

Clotilde—Clota... La mujer de Pablo...

Octavio (franqueando la entrada)—¿De dónde vienes ahora?

Clota—Del rancho, señor.

Octavio—¿Sola?

Clota—Sola vengo.

Octavio—¿Pasaste por el campamento de la policía?

Clota—Sí, pero no había nadie cuando pasé.

Octavio (prudente)—¿Estás segura de que no había nadie?

Clota—Sí, patrón. Me fijé muy bien. No había nadie a la vista.

Octavio—No digas bobadas, Clota. Gente tenía que haber. No vas a creer que el campamento lo iban dejando solo así no mas. Adentro tenía que haber alguno, o quién sabe cuantos... Precisamente lo raro y sospechoso es que no hubiera nadie a la vista, en la guardia.

Clota—Así será cuando usted lo dice. Pero le juro que yo no vi a naide.

Octavio—Te lo creo. Pero es casi seguro que ellos te han visto a tí, y a lo mejor te han seguido.

— 137 —

— ADEL LÓPEZ GÓMEZ —

≈

CAMINOS DE LA SANGRE

En su nota de introducción, el autor explica las razones de su relato dialogado:

Escrito sobre una experiencia verídica, en el propio escenario donde su acción se desarrolla —las selvas y las abras¹, los ríos salvajes, las aldeas y los ocultos senderos de Urabá— este cuento da testimonio de una superada época en la vida colombiana, cuando las fuerzas del orden perdieron eventualmente su misión y perdieron sus tradiciones, una época en que subvertidos los valores, Colombia perdió su paz y el delito andaba suelto por su extensa comarca.²

A comienzos de los años cincuenta la violencia se había extendido por varias regiones, entre ellas Urabá, región que ha vivido a lo largo de distintos períodos, dramáticos enfrentamientos, amenazas y masacres sin cuento. El episodio que describe en este diálogo dramático condensa, de algún modo, una situación que afectaba a muchas gentes de la región.

Clotilde, la mujer de un campesino arrendatario se presenta en la casa de su patrón, un hacendado de filiación liberal, para exponerle sus temores frente a la situación crítica en la que se encuentra su esposo. En busca de la ayuda de don Octavio, ha cruzado una zona de peligro —el campamento de la policía³, en el momento más álgido de la confrontación entre los partidos tradicionales, liberal y conservador. Octavio le dice que debe tener más cuidado, pues la policía, que debería ser neutral, está apoyando a uno de los partidos en busca del debilitamiento o extinción política de sus contrarios.

1. *Abra*, ensenada o bahía pequeña. *Diccionario de español actual*. De Gabino Ramos. Ed. Aguilar, lexicografía. Madrid. 1999. Pg. 24.

2. *Asesinato en la madrugada y otros cuentos para la escena. Caminos de la sangre*. Pg. 105.

3. Seguramente la *Popol* (Policía política) que buscaba amedrentar a los sectores de oposición al gobierno conservador del presidente Laureano Gómez.

La policía oficial se apoyaba en los llamados “pájaros”, especie de paramilitares de la época, que habían formado cuadrillas de bandoleros para aterrorizar a la población en las regiones que habían sido tradicionalmente liberales.

El diálogo entre la campesina y el hacendado habla de las víctimas del conflicto, que se encuentran bajo la amenaza de los “pájaros”, apoyados por la *Popol*. Pablo, el marido de Clotilde, ha sido herido en el monte y no puede regresar a su rancho, pues la zona está controlada por los “pájaros”. Si lo ven por allí, no durará vivo un día, sostiene don Octavio. El hacendado ofrece ir en horas de la noche para ver el estado en que se encuentra y buscar la forma de trasladarlo sin que los descubran. Los diálogos revelan el pánico que se ha creado en la región.

Don Octavio intenta mostrar calma y serenidad frente a la gravedad de los hechos. Le pide a Clotilde que tenga paciencia; ya le llegaron las inyecciones y desinfectantes para atender a los heridos, pero hay que hacer las cosas con sumo cuidado, sin llamar la atención, para no correr riesgos. El mismo hacendado ha sufrido dolorosas experiencias. Por lo visto, el peligro amenaza a toda la población.

Dos días más tarde, don Octavio Lotero tiene que atender en su hacienda a un huésped peligroso: el cabo Rojas –un pájaro de cuenta-, que se ha cargado a un buen número de liberales. Aunque el viejo hacendado afirma que su situación es modesta y no tiene grandes ambiciones, el cabo lo interroga sobre sus propiedades en forma maliciosa. Una de las características de esta etapa de la violencia era el despojo de tierras, mediante amenazas que obligaban a los propietarios a dejar sus haciendas o a venderlas a precios irrisorios. Cuando don Octavio habla de los campesinos de la región como pobres gentes que trabajan de sol a sol, para comer tan sólo de noche, el cabo se refiere a ellos en forma despectiva:

*ROJAS (SARCÁSTICO): ¿Así es la cosa? ¡Una partida de bandidos es lo que son! Todos ladrones y enemigos del gobierno.*⁴

Al descalificar a las gentes se crea una artificiosa justificación para el despojo de tierras, generada por la persecución y eliminación de muchos campesinos, dueños de modestas parcelas. El cabo Rojas añade, en tono de amenaza:

Todo buen ciudadano tiene que ser amigo del gobierno si quiere

4. Op. Cit. *Caminos de la sangre*. Pg. 112.

*vivir en paz.*⁵

El diálogo se va tornando más amenazante, pues el cabo intenta acorralar al hacendado, mientras este aparenta completa calma:

*Nosotros, los defensores del gobierno, sabemos que usted, como enfermero que es, atiende a los bandidos. ¿Es verdad, o no?*⁶

Octavio no puede negar un hecho que es ampliamente conocido en la región, pero intenta dar una justificación:

Claro que es verdad. Cuando me lo piden los atiende. Es mi deber como enfermero. ¿Qué voy a hacer, en una región tan grande como esta, donde no hay un solo médico, y las únicas medicinas que llegan son las que vienen a mí?

Una cosa es su posición como hacendado, pero otra la que tiene que asumir como enfermero. En ese caso no puede establecer distinciones políticas frente a un herido; sea policía o guerrillero, un hombre con una bala adentro necesita ser atendido con urgencia. La escena deja un interrogante pendiente sobre lo que puede pasar con Octavio.

El siguiente cuadro abre con una nota explicativa:

Durante semanas y meses, los asesinos de uniforme han merodeado implacablemente por ranchos y caseríos, asolándolo todo, en nombre de una mentida pacificación. El cabo Rojas y su pandilla de caqui han sembrado de tumbas los campos de Peque y Uramita.⁷ Han quemado los ranchos, asolado los corrales, aterrado a las mujeres, golpeado a los niños... De ello hablan ahora en casa de “La Solera”. Mira, la esposa de Octavio Lotero y Clota, que tiene a su marido bajo tierra.⁸

En este cuadro se describen los sentimientos culposos de Clota (Clotilde), quien no pudo evitar la muerte de su esposo por falta de atención médica, se le gangrenó la pierna y falleció en la montaña. Una trágica situación que acompaña a las víctimas de la violencia, pues en medio del duelo aparece

5. *Ibíd.* Pg. 113.

6. *Ibíd.* Pg. 115.

7. Dos municipios del norte de Antioquia que padecieron la violencia de los años cincuenta.

8. Op. Cit. *Caminos de la sangre*. Pg. 117.

la incertidumbre ante el futuro:

CLOTILDE (DESESPERADA):

Pero... ¿Qué vamos a hacer, niña?

MIRA (GRAVEMENTE):

Vivir.

CLOTILDE:

¿Pero vivir cómo? No tenemos salida. Hasta el rancho nos lo quemaron. No quedó ni una gallina siquiera. Usted sabe que Pablo no tenía más que sus brazos.⁹

Como un acto de solidaridad realmente excepcional, doña Mira, la esposa de Octavio, le ofrece a la campesina viuda alojarla en su casa junto con sus hijos. Quizá López Gómez quiso compensar la crueldad de los más violentos presentando un caso de solidaridad humana que no suele ser muy frecuente, sobre todo cuando se trata de clases sociales distintas, a menos que los incluyan como trabajadores en la casa.

El cabo Rojas regresa a la hacienda de don Octavio, en un momento de extremo peligro para él y su familia, cuando la casa está llena de desplazados. Temen lo peor, el cabo ha sido implacable con sus víctimas. Los testimonios de la época están llenos de crueldades inhumanas, pero en este caso, Adel López Gómez prefiere dejar un testimonio escueto basado en un hecho real, y no ir más allá. Cuando parece que se va a producir una masacre, llega una noticia que cambia de manera radical la situación, como por efecto de un *Deus ex Machina*, ha caído el gobierno conservador y el general Rojas Pinilla ha tomado el poder, con la divisa de: *Pan, Justicia y Libertad*. Puede decirse que este corte histórico anuncia el final de la primera etapa de la violencia, en su definición clásica. De nuevo se produce una reorganización tanto de la policía como de las fuerzas armadas.

El relato se cierra, pues ha estado muy ligado a los hechos de represión y violencia de la época; y la acción se detiene, quizá como un intervalo de espera frente a la veracidad de los cambios que se anuncian, como una apertura de una nueva era de paz en el campo.

9. *Ibíd.* Pg. 118.

TEATRO LA CANDELARIA



El Teatro La Candelaria fue creado como Casa de la Cultura a mediados de 1966. Sus actividades teatrales se iniciaron con la obra *Soldados*, basada en capítulos de la novela *La casa grande* de Álvaro Cepeda Samudio de la que hemos hablado en el II tomo de esta investigación.¹ En 1969 el grupo pudo adquirir una casona de estilo colonial en el histórico barrio de La Candelaria, que le aportó el nombre como se le conoce en el mundo entero, tras varias décadas de actividad ininterrumpida.

En un comienzo, el Teatro La Candelaria llevó a escena obras de distintas épocas y nacionalidades, pero más tarde se dedicó a trabajar temas relacionados con diversos aspectos de la realidad nacional, buscando crear una nueva dramaturgia, a partir de investigaciones sobre distintos hechos

1. Reyes, Carlos José. *Teatro y violencia en dos siglos de historia de Colombia*. Tomo II. Capítulo IV: "La huelga de las Bananeras". *Soldados*, de Álvaro Cepeda Samudio, Pg. 467.

históricos, como fue el caso de la revolución comunera de 1781, que analizamos en el primer tomo de esta obra.²

El teatro La Candelaria ha sido pionero de la llamada Creación Colectiva, desarrollada como un medio de expresión del grupo a partir de improvisaciones basadas en el estudio de temas relacionados con los conflictos colombianos de diversas épocas, pero siempre buscando analogías y relaciones con las situaciones del presente.

Quizá su trabajo más representativo en la primera etapa de estas búsquedas, fue la obra *Guadalupe años sin cuenta*, relacionada con las guerrillas liberales del llano, a comienzos de los años cincuenta. En esta obra se exploró una novedosa estructura dramática, al integrar una cadena de distintos acontecimientos, situaciones y personajes, que dan cuenta de la situación global de la época, más que el desarrollo de una estructura dramática tradicional, con una historia lineal o biográfica.



2. Reyes, Carlos José. *Teatro y violencia en dos siglos de historia de Colombia*. Tomo I. "Capítulo III: el levantamiento de los comuneros de 1781". Obra *Nosotros los comunes*, del Teatro La Candelaria. Pg. 404.



GUADALUPE AÑOS SIN CUENTA, de Teatro La Candelaria.
Dirección: Santiago García.
Fotografía de Luis Cruz. Archivo Teatro La Candelaria.

– TEATRO LA CANDELARIA –
CREACIÓN COLECTIVA

≈

GUADALUPE AÑOS SIN CUENTA

≈

– DIR: SANTIAGO GARCÍA –

El resultado de la investigación y las improvisaciones sobre las guerrillas del llano, se concretó en la obra *Guadalupe años sin cuenta*, realizada bajo la dirección de Santiago García.¹ Esta obra fue estrenada en 1974 y obtuvo el premio Casa de las Américas de Cuba, en 1975.

La creación colectiva como método de elaboración teatral de la puesta en escena, tuvo un importante antecedente en un taller conjunto realizado en Cali a finales del mes de enero y comienzos de febrero de 1971, entre el Teatro Experimental de Cali, TEC, dirigido por Enrique Buenaventura y el Teatro La Candelaria de Bogotá, dirigido por Santiago García. Buenaventura presentó su *Método de creación colectiva*, que partía del estudio de un texto para desarrollar un trabajo en varias etapas: análisis, estudio de las fuerzas en pugna, improvisaciones analógicas, selección y montaje; que modificaban tanto la relación del director con el grupo, como la forma de interpretar un texto y el aprovechamiento de las propuestas de los actores para trabajar los espacios y el movimiento en escena.

Sin duda, el trabajo del TEC provenía de un dramaturgo que aportaba las obras para sus montajes, quien también desarrollaba una actividad teórica y metodológica, como era el caso de Enrique Buenaventura. Desde los primeros ejercicios y propuestas de aquel taller de creatividad se observó la diferencia tanto entre los métodos de trabajo como en la creación de un proyecto dramático, en el caso de no existir un texto previo sino un tema, para desarrollar una creación colectiva desde la dramaturgia del actor, frente a la cual el director orientaba y seleccionaba, armando la estructura final

1. *Guadalupe años sin cuenta*. Primera edición, Casa de las Américas, Cuba, 1976. 2ª edición: Teatro La Candelaria, Bogotá, Colombia, 1977. (Las citas corresponden a la 2ª edición).

de la pieza. Esta fue la posición asumida por Santiago García y el Teatro La Candelaria.

La primera creación colectiva del Teatro grupo fue la obra *Nosotros los comunes*, inspirada en una rigurosa investigación sobre el movimiento comunero de la Nueva Granada en 1781.²

Guadalupe años sin cuenta es un fresco que dibuja los principales acontecimientos de los años cincuenta: la violencia que se desarrolló tras el 9 de abril de 1948, el apoyo liberal a las guerrillas del llano, la participación colombiana en la guerra de Corea, los rituales religiosos y procesiones en tiempos de violencia, y otros cuadros que ilustran los principales hechos y conflictos sociales de la época.

La obra se inicia con la reconstrucción tendenciosa de la muerte de Guadalupe Salcedo, comandante de las guerrillas del llano. Después de haber firmado la paz y entregado las armas, Guadalupe es acorralado mediante un amplio operativo conjunto de tropas de la policía y el ejército, a comienzos del mandato de la Junta Militar, el 6 de junio de 1957. Tras establecer un cerco en contra del antiguo comandante guerrillero, sale un hombre de su escondite disparando con dos pistolas, por lo cual, según la versión oficial, los soldados se vieron obligados a responder dando de baja al elemento rebelde. Sin embargo, los testimonios de algunos testigos que observaron la acción contradicen las afirmaciones de los militares, anotando que el hombre al que dieron de baja no estaba armado.

Esta operación cierra el ciclo de las guerrillas del llano, sin que en la obra teatral aparezca Guadalupe Salcedo, salvo en una breve entrada en la escena final. Como se observa en otras creaciones colectivas del Teatro La Candelaria, dirigidas por Santiago García, no se exaltan las acciones de héroes individuales, ya que según García, el verdadero protagonista es el pueblo, representado por diversos personajes que caracterizan una época y sus correspondientes luchas sociales.

La policía, renovada durante los gobiernos conservadores de Mariano Ospina Pérez y Laureano Gómez, conocida como Popol (policía política), había reemplazado a los cuerpos policiales que habían apoyado al pueblo enardecido, dedicado a los saqueos e incendios en el centro de Bogotá tras el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán. Al desarrollarse los hechos de vandalismo que habían sumido a la capital en el caos y comenzaban a extenderse por todo el territorio nacional, el gobernador del departamento de Boyacá, José María Villarreal,³ de filiación conservadora, envió contingentes de tropa, centenares de campesinos de distintas poblaciones boyacenses, en especial

2. Ver el estudio sobre *Nosotros los comunes*, en Tomo I de esta investigación.

3. José María Villarreal, Soatá, Boyacá, 1910 - (...)

de la vereda llamada Chulavita, de donde les vino el nombre que más tarde se convirtió en una denominación genérica de la nueva policía. Así los llama Eduardo Franco Isaza, autor de un libro testimonial sobre las guerrillas del llano, de las cuales era uno de sus comandantes:

*Los peones venían de las breñas de Boavita y Chulavita, de modo que esta última vereda se ganó el horrendo honor de dar su nombre a la horda.*⁴

En efecto, los llamados “chulavitas” se convirtieron en una poderosa máquina de muerte, que desarrollaba en la práctica la política formulada por el dirigente conservador José Antonio Montalvo⁵, de luchar contra los liberales “a sangre y fuego”.

El objetivo señalado para aquella fuerza policial era el de restablecer el orden público y responder a la furia y agresión del pueblo enardecido por el asesinato de su caudillo. Los actos violentos que se habían desencadenado se atribuían a la agitación de los comunistas y a los liberales, partido de oposición cuyo jefe único había sido Gaitán.

Se desencadenó entonces una fuerte y sistemática operación represiva, que de una actitud defensiva en un comienzo, para contener a los causantes de robos e incendios y a los francotiradores que seguían disparando contra la población inerte, se pasó al ataque a los grupos de oposición, y en especial a los liberales, con el propósito de impedir su participación en las elecciones de 1950, y más tarde, como una maniobra de liquidación del liberalismo como partido. Esta tarea era ejecutada de manera implacable por los llamados “chulavitas”, a los cuales se unieron bandidos, especie de paramilitares de la época, conocidos como “pájaros”.⁶

Ante aquella furiosa operación, motivada por el miedo y el sectarismo, se produjo una enérgica reacción liberal en los llanos orientales, con la formación en pueblos y veredas de comandos de insurgencia guerrillera, concebidos en un comienzo como un medio de autodefensa campesina y luego, como una guerrilla dedicada a contener la operación de exterminio y desarrollar una abierta oposición al gobierno conservador.

4. Eduardo Franco Isaza: *Las guerrillas del llano (Testimonio de una lucha de cuatro años por la libertad)*. Impreso en los talleres de la editorial Universo. Caracas. Abril de 1955. Pg. 16.

5. José Antonio Montalvo (Bogotá, febrero 22 de 1892 + 5 de junio de 1970). Abogado y dirigente político. Durante el gobierno de Mariano Ospina Pérez fue ministro de justicia (1947/1948), así como ministro de gobierno durante una corta temporada (1948).

6. A León María Lozano, uno de los más aguerridos y violentos, se le llamó El Cóndor, protagonista de la novela de Gustavo Álvarez Gardeazábal, *Cóndores no entierran todos los días* (1971), llevada al cine por Francisco Norden en 1983.

Para mostrar estos y otros acontecimientos de la época, el Teatro La Candelaria realizó una investigación basada en diversas fuentes y testimonios, con la asesoría del escritor Arturo Alape. Estudiaron el citado libro de Eduardo Franco, y relatos escuchados en el propio llano como una importante fuente de memoria oral, complementada con el contacto con músicos y cantantes de joropos y corridos llaneros, que hicieron parte esencial en la construcción artística de la obra.

La embestida contra el liberalismo se recrudece en la capital, en el segundo semestre de 1952:

6 de septiembre: los agentes de la maquinaria Chulavita incendian los edificios y destruyen las rotativas de los diarios liberales “El Tiempo” y “El Espectador”. Además, reducen a ceniza y apedrean, en pleno corazón de Bogotá, las residencias de los doctores Alfonso López Pumarejo y Carlos Lleras Restrepo, quienes tienen que asilarse en la embajada de Venezuela y tomar el camino del exilio.⁷

Se trataba, sin duda, de una retaliación por los excesos cometidos el 9 de abril del 48 y los días que le siguieron, entre ellos el incendio del periódico conservador El Siglo, así como del palacio Cardenalicio y otros edificios de instituciones oficiales y religiosas.

Al tiempo con las escenas que ilustran episodios de la historia nacional de aquellos lustros de violencia, se integran a la representación varias canciones, al estilo de los joropos y corridos llaneros de los tradicionales “parrandos”. En este caso, los temas musicales explican situaciones, aportan datos y señalan aspectos significativos de la historia, a la manera de los *Songs* brechtianos, un recurso integrado a la acción dramática en el teatro de Bertolt Brecht, especialmente en sus piezas de *teatro épico*, al estilo de los *chansonniers* populares, con música elaborada por compositores que desarrollaban las pautas del llamado Distanciamiento brechtiano (*Verfremdungseffekt*), como fueron, entre los más destacados Kurt Weill⁸ y Hans Eisler⁹.

7. Op. Cit. Isaza Franco. Pg. 314.

8. Kurt Weill, Dessau, Alemania, 2 de marzo de 1900 + Nueva York, 3 de abril de 1950. Autor, entre otras obras, de la música y canciones de la obra *La ópera de tres centavos* (*Die Dreigroschenoper*, 1928) de Bertolt Brecht, basada en una ópera inglesa del siglo XVIII: *The Beggar's opera* (*La ópera de los mendigos*), con libreto de John Gay y música de Johann Christoph Pepush.

9. Hans Eisler, Leipzig, 6 de julio de 1898 + 6 de septiembre de 1962). Escribió la música y canciones de varias obras de Bertolt Brecht, como *La Madre*, basada en la novela homónima de Máximo Gorki, o *Sweick en la segunda guerra mundial* (1944), basada en la novela satírica del autor checo Jaroslav Hašek: *El bravo soldado Sweick en la primera guerra mundial*, publicada en los años 1921 y 1922.

Desde los años sesenta la influencia del teatro de Bertolt Brecht sobre el teatro colombiano y latinoamericano fue muy grande. El propio director del teatro La Candelaria, Santiago García, hizo un *Stage* en el Berliner Ensemble, y a su regreso a Colombia en 1962 montó la obra de Brecht *El hombre es el hombre* (*Man ist man*), así como *Galileo Galilei* (1964) y *La buena alma de Tse Chuan* (1969). Esta influencia se desarrolló con otras connotaciones en sus obras de creación colectiva sobre temas nacionales, como es el caso de *Guadalupe años sin cuenta*.

Los corridos de *Guadalupe* fueron creados por algunos de los actores del grupo, como Luis Hernando Forero y Fernando Peñuela, tocando sus instrumentos característicos, el arpa y el cuatro, después de viajar a los llanos y estudiar de sus propios intérpretes el rico folclor de Casanare y Arauca. Estos corridos se caracterizan por su lenguaje directo y popular, por su carácter satírico y de alcance político, como el que introduce la historia tras la escena de la reconstrucción de la muerte de Guadalupe:

*Pido permiso al trovero
para relatar la historia
de más ingrata memoria
que tiene el pueblo llanero.
Fue por los años cincuenta
que en toda Colombia entera
se desató la violencia
de una u otra manera.
Nos dicen los sabedores
que arriba mandaba un godo
y armó a los conservadores
para quedarse con todo.¹⁰*

Y tras otras coplas del corrido, en ritmo de joropo, esta primera tanda musical se cierra con las siguientes estrofas:

*Con la honradez de mi canto,
con esfuerzo popular,
con respeto y mil perdones
les vamos a interpretar
historias que nadie cuenta
y ocurrieron de verdad.*

10. Op. Cit. *Guadalupe años sin cuenta*. 2ª edición: Teatro La Candelaria. Pg. 22.

*Póngale muy bien los ojos
a lo que va a presenciarse.
De los tiempos de violencia
contaremos lo preciso.
Pido al trovero permiso,
permiso a la concurrencia.¹¹*

El segundo cuadro se titula *El retén*. Un grupo de soldados, comandados por el capitán Velandia, trota en su sitio siguiendo un sonsonete rítmico, mientras recitan una retahíla paródica de los entrenamientos militares.

Cada cuadro muestra un aspecto de la realidad política y social de la época, para armar un rompecabezas con la intersección de estampas variadas, como si se tratara de un fresco representativo de los conflictos en sus correspondientes tiempos y espacios.¹²

Al retén llega Zamuro, un contra guerrillero civil, en otras palabras un pájaro, como su nombre lo indica.¹³ Trae un paquete con cédulas de gentes que si no votaron –dice el pájaro–, es porque son chusmeros.¹⁴

Esta era una forma despectiva de llamar a los guerrilleros liberales, a quienes se les endilgaban, además, los apelativos de masones, rojos, ateos y cuantos adjetivos sirvieran para satanizarlos. Algunos de los que pudieron atrapar se fueron quedando en el camino, y por eso trajeron sólo las cédulas. Es una forma de dar entender que los fueron matando, o bien, que han conseguido cédulas de liberales, quién sabe por qué medios, para ganar puntos y una retribución económica, ya que en la práctica se trataba de una venta de opositores para que la *Popol* se encargara de ellos. Antes bastaba con las cédulas, pero el ejército llegó a poner orden. De este modo se marca la diferencia entre la policía (*Popol*) y el ejército: ahora solo se paga el número de prisioneros que se entreguen, pues únicamente con las cédulas se pueden hacer toda clase de triquiñuelas.

La colaboración entre los “chulavitas” y los “pájaros” se efectuaba con cierto sigilo; todo un negocio de liquidación de los enemigos políticos, en especial de los liberales, a causa del temor que habían generado en los conservadores los desmanes atribuidos a estos a partir del 9 de abril.

En el cuadro siguiente aparece don Floro, un hacendado liberal a quien le han capturado a uno de sus hombres, el caporal de su finca, acusa-

11. *Ibíd.* Pg. 23.

12. Lo que el semiólogo y ensayista Mijaíl Bajtín denomina *cronotopo*.

13. El Zamuro negro (*Coragyps atratus*) es uno de los buitres americanos.

14. Chusmero m. coloq. Miembro de un cuerpo armado irregular. *Breve diccionario de colombianismos*. Academia Colombiana de la Lengua. Bogotá D. C. 2007. Pg. 74.

do de chusmero. Se trata de Jerónimo, su brazo derecho, arrestado con acusaciones falsas, como afirma don Floro al teniente Velandia. Este insiste en que lo atraparon en flagrancia como bandolero, pero el campesino sostiene que lo cogieron por liberal. Don Floro insiste, anotando que lo que pasa es que el ejército se metió en política. El teniente, por su parte, argumenta que en ese momento las fuerzas armadas están dedicadas a normalizar el orden público.

En medio de la discusión, don Floro y el teniente Velandia se alejan en busca del capitán para resolver el asunto, después de que el teniente deja encargado a un soldado de la custodia del prisionero. Jerónimo le pregunta al soldado qué van a hacer con él. En medio de la conversación, Jerónimo se entera que el soldado viene de un pueblo donde todos son liberales, y el capataz de don Floro le pide que lo ayude a escapar, o que huya con él para unirse a las fuerzas de Guadalupe Salcedo. El sargento Velandia regresa y da la orden al soldado Robledo para que lleve al prisionero a su celda.

El siguiente cuadro llamado *Las Puertas*, se desarrolla en Bogotá, por medio de miembros de la burguesía liberal, hombres y mujeres, que se desplazan de una casa a la otra, de puerta en puerta con el mayor sigilo, en horas de la noche, y temerosos de la represión oficial. Comentan entre ellos las amenazas y persecuciones de que han sido objeto por parte del gobierno de turno. Alguno fue destituido de su cargo por razones políticas; una señora dice que su marido lleva dos días sin regresar a la casa y teme que le haya pasado algo grave, pues no acostumbra a desaparecer en esa forma. Un tercero da cuenta de la dramática situación:

*HOMBRE 3°
(GOLPÉA EN LA PUERTA 3. SALE EL HOMBRE 4 VESTIDO DE FRAC): ¡Bogotá se encuentra bañada en sangre! ¡Acribillaron al hermano del doctor Echandía! ¡Mataron a mi hermano Luis Eduardo! ¡Los asesinos no respetan el sagrado recinto del parlamento, doctor!¹⁵*

El cruce rápido de personajes de una puerta a la otra, embozados en capas negras, está acompañado por redobles de tambor que marcan un ritmo alusivo a la situación de represión armada que se está viviendo. Los liberales acuerdan apoyar las guerrillas del llano de Guadalupe Salcedo.

Un locutor emite noticias positivas, como una forma de paliar la oscura época de violencia:

15. *Ibíd.* Pg. 35.

LOCUTOR:

Bogotá, febrero de 1950... Nunca el país había vivido tanta bonanza económica. El café colombiano se cotiza en Nueva York a cincuenta centavos la libra. El Estado se estabiliza económicamente por la entrada de divisas. Este sería el momento más propicio para impulsar la industrialización del país. Sin embargo, el gobierno, tercamente...

(UN BRAZO SALE DE UNA PUERTA. EN LA MANO TIENE UN REVOLVER. DISPARA SOBRE EL LOCUTOR. LO HIERE MORTALMENTE. ESTE SE DOBLA, TRATA DE SEGUIR HABLANDO, PERO AL FIN SALE, DANDO TUMBOS, DEL ESCENARIO).¹⁶

Siguen las carreras y conversaciones de gentes atemorizadas que corren de puerta en puerta. Armando, personaje que representa a un dirigente liberal, comenta los graves incidentes a una mujer, esposa de otro liberal y su amante clandestina:

ARMANDO:

¿Por qué sales de tu casa a estas horas, con este clima de inseguridad y tantos peligros que acechan? ¿No sabes que todo está vigilado? ¿Mi teléfono está interceptado, la oficina rodeada de detectives y mi mujer, mi mujer acaba de salir y puede regresar en cualquier momento! ¿Cómo se te ocurre venir a mi casa? ¡Vete, amor, vete!

MARGARITA:

Mañana partimos para los Estados Unidos.

ARMANDO:

Sí, mi amor. Pero vete. (PAUSA) ¿Estás loca? ¿Para los Estados Unidos?

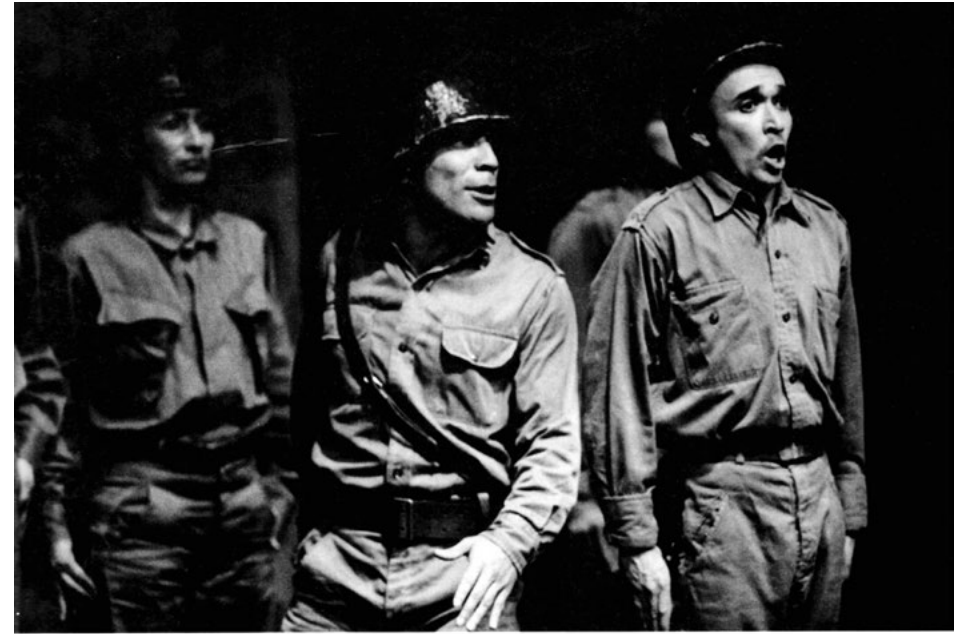
MARGARITA:

Mi marido y mis hijos han sido amenazados de secuestro.¹⁷

Sin embargo, la escena desarrollada en tono satírico marca episodios que caracterizaron no sólo aquella época, sino que se han extendido hasta tiempos recientes, en forma de actos repetidos y persistentes.

16. *Ibíd.* Pg. 37.

17. *Ibíd.* Pg. 37-38.



GUADALUPE AÑOS SIN CUENTA, de Teatro La Candelaria.

Dirección: Santiago García.

Fotografías de Carlos Mario Lema. Archivo Teatro La Candelaria.

Margarita y su marido viajan a los Estados Unidos para solicitar ayuda al gobierno americano contra la represión en Colombia, a la vez piden a Armando que se encargue de los contactos con la dirección liberal para apoyar las guerrillas del llano, y de paso, le entregan un cheque con este fin.

El auxilio liberal hacia la guerrilla duró hasta que se produjo el golpe militar del general Rojas Pinilla contra el presidente Laureano Gómez, el 13 de junio de 1953. Entonces la dirección liberal ayudó a promover el acuerdo de paz que el general Rojas firmó con las fuerzas de Guadalupe Salcedo, que cortó en seco la lucha armada de la guerrilla. En sus notas sobre teoría y práctica del teatro, Santiago García se refiere a los objetivos principales desarrollados en la elaboración de la obra *Guadalupe años sin cuenta*:

En la obra Guadalupe años sin cuenta empezamos con testimonios y relatos de gentes que habían participado en una revuelta de los años cincuenta y con canciones populares, corridos, que vivían en el alma de los antiguos guerrilleros del oriente colombiano, y terminamos la última etapa del trabajo con propuestas de los actores. (...) Al final, lograda la forma de la obra, y como consecuencia muy posterior, descubrimos ese tema recóndito que estaba en el genotexto¹⁸ del inicio. (...)

El tema que nos resultó fue el de la entrega, un asunto que hoy en día, veintitrés años después, sigue siendo más vigente que nunca en el debate que se plantea todo nuestro pueblo. La alternativa de la paz que sigue teniendo como tema la entrega de los guerrilleros al gobierno.¹⁹

En el siguiente cuadro, titulado *La vaca*, don Floro Rojas entrena a varios de sus peones en el manejo de las armas, para que se vinculen a la guerrilla de Guadalupe Salcedo, en respuesta a la invitación reservada de la dirección liberal. La escena resulta un tanto insólita y picaresca, por cuanto el hacendado pretende instruir a sus peones en el manejo de unas armas que no existen, y están representadas por palos que imitan fusiles, como un juego de niños o una alegoría teatral. Esperan a que lleguen cuarenta fusiles de verdad, que les serán entregados cuando ya tengan una idea de cómo se manejan. Se trata de una sátira al caramelo que se les ha hecho desde la capital, con

18. *Genotexto*: es el que se encarga de las operaciones lógicas inherentes a la constitución del personaje.

19. García, Santiago. *Teoría y práctica del teatro*. Volumen II. "Panorama hablado de la imprecisión". Ponencia expuesta en Río de Janeiro en 1998, para el "Encuentro de Dramaturgias de Latinoamérica." Ediciones Teatro La Candelaria. Bogotá. 2002. Pg. 159.

la promesa de entregarles un armamento cuyo cumplimiento se aplaza una y otra vez. Los peones y aspirantes a guerrilleros están inconformes, pues han pasado dos meses y aún no llegan los fusiles prometidos. En medio de situaciones picarescas, en las que también participan una mujer y una niña, aparece Jerónimo con un ayudante, llevando la ternera para el agasajo. Sin embargo, el festejo se frustra porque al instante se escucha el ruido de aviones que se acercan, bombardeando el lugar, mientras todos corren a protegerse como mejor pueden. La única víctima del bombardeo resulta ser una vaca, a los que los actores dedican un corrido.

Las letras de los corridos complementan los episodios, adelantando la acción o aludiendo a situaciones e imágenes difíciles de presentar en escena. En este caso, sólo aparece en escena la muerte de la vaca, representada por un gran mascarón de tamaño natural y el cuerpo hecho en una gruesa tela, con dos actores escondidos en su interior. La máscara, elaborada con minucioso detalle, fue obsequiada al grupo en una de sus giras a Europa, por el artesano utilero del Berliner Ensemble, Edward Fischer. En su destino original, aquella vaca había hecho parte de la obra *Polvo de púrpura (Purpurstaub)* de Sean O'Casey, llevada a escena por el Berliner en 1967.

Ante el intempestivo ataque, don Floro envía a Jerónimo en busca de Guadalupe, para advertirle que no se acerque a ese sitio y fija otro lugar para el encuentro.

En el siguiente cuadro se da un notable punto de giro a la situación planteada hasta el momento: se trata del envío de tropas colombianas a Corea, por pedido de los Estados Unidos y las Naciones Unidas; el primer enfrentamiento bélico, después de la Segunda Guerra Mundial, en tiempos de la guerra fría.

La nueva contienda se inició cuando tropas de Corea del Norte invadieron a Corea del Sur, el 25 de junio de 1950. De inmediato, los Estados Unidos manifestaron su apoyo a Corea del Sur, mientras la Unión Soviética y China enviaban fuerzas a Corea del Norte. Las grandes potencias tuvieron el cuidado de no llegar al punto de provocar una nueva conflagración mundial, ni usar armas atómicas de destrucción masiva. Corea del Norte contaba con el apoyo de Stalin y de Mao Tse Toung; mientras Estados Unidos pidió la ayuda a un buen número de países democráticos para contener a Corea del Norte. Entre ellos se hallaban el Reino Unido, Canadá, Australia, Filipinas, Turquía, Holanda, Francia, Grecia, Bélgica y Luxemburgo, así como la Unión Surafricana, Etiopía y Nueva Zelanda.

Colombia fue el único país de América Latina y de lengua castellana en hacer parte de las fuerzas aliadas que enfrentaron a un poderoso ejército

apoyado por China y la Unión Soviética, mientras los coreanos de Kim Il-Sung²⁰ estaban organizados en grupos pequeños, como guerrilleros.

A mediados de 1950, el gobierno de Mariano Ospina Pérez, cuyo mandato estaba a punto de terminar, y de común acuerdo con Laureano Gómez, cuya posesión tendría lugar el 7 de agosto, dieron la orden para que el Batallón Colombia partiera hacia Corea, bajo la comandancia del general Álvaro Valencia Tovar.

El propósito de Laureano Gómez al asumir la presidencia era reforzar las fuerzas militares, tanto el ejército como la policía, para implementar medidas autoritarias con el fin de reprimir tanto al partido comunista como al partido liberal, e imponer el orden en el país. El apoyo a los Estados Unidos y sus aliados contra el avance de las fuerzas comunistas hacía parte de su estrategia, aunque en años anteriores no pudo ocultar su simpatía por la dictadura de Francisco Franco y por la posición de la Alemania nazi, al inicio de la Segunda Guerra Mundial.

En Colombia, el partido liberal no se opuso al envío de tropas, pero en una editorial de *El Tiempo*, lanzó un dardo directo al gobierno conservador, afirmando que lo mejor sería:

Enviar a diez mil fieras chulavitas para luchar contra las fieras “comunistas”, y al mismo tiempo “pacificar el país”.

En el cuadro titulado *El Ataque* un grupo de guerrilleros atraviesa sigilosamente el escenario. Jerónimo y uno de los guerrilleros observan desde un escondite a una patrulla de soldados a cierta distancia, en el momento en que abordan un planchón, en uno de los ríos que atraviesan los llanos. Mientras vigilan, Jerónimo evoca los años de su infancia en los que también vivió la experiencia del miedo y la violencia que asolaba los campos. Recuerda la figura de una mujer que le pidió avisar a los demás que los patrones habían dado la orden de incendiar el pueblo. El niño corre al ritmo del tambor, llega a un punto, y el hombre que recibe el mensaje le pide que avise a otros campesinos que hay que enmontarse, que desentierren los fusiles y machetes y al atardecer se reúnan con los demás en la quebrada de la piedra grande. Le dice al niño que no tenga miedo, porque como es pequeño se puede deslizar por cualquier sombra.

El muchacho sigue corriendo, hasta que llega a otro grupo de llaneros que lo siguen usando como correo para que informe a los demás, todos le repiten que no tenga miedo, y al hacer memoria de aquella época, el Jerónimo

20. Kim Il-Sung (Corea del norte 1912-1994. Primer ministro de la República Popular de Corea desde 1948 hasta su muerte).

mayor no puede dejar de pensar que el miedo lo ha acompañado toda la vida, pues siempre ha estado en medio del peligro. La presencia de niños en estas confrontaciones contribuye a perpetuar las épocas de violencia, sobre todo a causa de los rencores y venganzas que quedan grabadas en los pequeños como actos repetidos de un destino inevitable.

La acción presente prosigue con la imagen de un guerrillero que viene arrastrándose para no ser visto. Cuando llega al escondite le informa a Jerónimo que el planchón con la tropa se acerca por la mitad del río. Jerónimo alcanza a ver que son mucho más numerosos que las fuerzas de las que ellos disponen. El guerrillero recién llegado anota que cuentan con la sorpresa: los emboscados no son ellos. Además, la acción les conviene porque necesitan de los fusiles. Un rápido asalto puede serles muy provechoso.

Mientras se prepara el ataque, a la mente de Jerónimo vuelven los recuerdos: al ritmo del tambor aparece una marcha de colonos que cargan sobre sus lomos toda clase de enseres. Jerónimo niño está agotado, pero la madre le dice que hay que seguir andando; no se pueden detener hasta que pase el peligro. La madre concluye, para animarlo:

Ándele, hijo, que el tiempo del sueño llegará. Saque alientos para que viva la vida de romper la montaña. No se duerma parado.²¹

Mientras tanto en la capital, la iglesia ha organizado una procesión a favor de la paz. El desfile lo encabezan dos monaguillos seguidos por un héroe de la guerra de Corea, Joaquín Robledo, quien avanza con paso marcial cargado de medallas en compañía de un cura; les siguen dos monjes encapuchados y el ministro de gobierno con su esposa, llevando un estandarte del Sagrado Corazón de Jesús, y un poco más atrás, Armando con su esposa. Todos conforman un coro que responde las letanías del cura. En sus letanías, el cura lanza mensajes claramente políticos y no sólo espirituales:

Contra el monstruo rojo (...) Contra el demonio apocalíptico de las siete cabezas (...) Contra los asesinos del Zar.

El coro responde:

¡Libranos, Señor!²²

Al final del cuadro de la procesión, los monaguillos entonan una conocida canción en honor de la Virgen:

21. Op. Cit. *Guadalupe años sin cuenta*. Pg. 65.

22. *Ibíd.* Pg. 62-63.

*Es María la blanca paloma... que ha venido a América...*²³

Después de lo cual llega el momento del sermón del cura y de las palabras de Armando en nombre de la dirección liberal.

El cura dice que la patria está de luto por la muerte de noventa soldados caídos en los llanos, y califica a los guerrilleros como asesinos a sueldo de una potencia extranjera. En aquella época de posiciones extremas, la iglesia católica apoyaba al partido conservador, así como a la lucha de los “chulavitas” y del ejército para acabar con las guerrillas del llano. Las vehementes palabras del cura recuerdan algunos sermones de monseñor Miguel Ángel Builes, que incitaban a la violencia y no a la paz, en contra de comunistas y liberales, sin distinguir a los unos de los otros, que de algún modo era como echar leña al fuego en medio de las tensiones sociales:

*El monstruo rojo, culebra venenosa, quiere invadir con sus ideas las mentes sanas de nuestro pueblo, telaraña de patrañas y traiciones. Oigo el galopar de los cuatro jinetes del Apocalipsis en su trajinar de odio y violencia.*²⁴

En una pastoral de Cuaresma, en tiempos de la llamada “República Liberal”, a finales de la primera administración de Alfonso López Pumarejo, conocida como la Revolución en Marcha, monseñor Miguel Ángel Builes emitió esta vehemente arenga:

*¡Gobernantes de mi patria, abrid los ojos! ¿Cómo es que olvidáis dictar leyes que rechacen al moscovita audaz, que mancha con su planta inmunda nuestro suelo? ¡Soldados de mi patria! ¿Para qué recibisteis la bandera tricolor y jurasteis defenderla, si ahora la arrojáis por tierra para que la pise el ruso infame? (...) ¡Ya suenan los clarines que llaman al combate! (...) ¡Vuestra misión es defender la patria! ¡Atrás el extranjero! ¡Arriba Colombia!*²⁵

En Europa se libraban fuertes combates entre grupos antagónicos de izquierda y de derecha. En España, el levantamiento militar que precipitó la guerra civil le dio el poder al general Francisco Franco, apoyado por Laureano Gómez y el partido conservador en Colombia. En 1939 se iniciaba la segunda guerra mundial, con la intervención de las principales potencias,

23. *Ibid.* Pg. 63.

24. *Ibid.* Pg. 65-66.

25. [Es.wikipedia.org/wiki/miguel_angel_builes](https://es.wikipedia.org/wiki/miguel_angel_builes).

que armaron alianzas de acuerdo con su tendencia ideológica. Colombia no podía sustraerse a la influencia de uno u otro lado. El gobierno liberal de Eduardo Santos buscó calmar los ánimos y trabajar por una época de paz y progreso para Colombia. Sin embargo, aún en un tiempo en el que todavía no se habían manifestado los extremismos, en 1939 monseñor Miguel Ángel Builes proclamaba:

Pues bien: si el liberalismo ha cedido el campo en todos los órdenes al comunismo bolchevique, contra este vamos a luchar sin tregua y con todas nuestras armas. No hay en la actualidad sino dos campos en el mundo: Roma y Moscú; el vicario de Cristo y el vicerregente de Satanás, Pio XI y Stalin, la verdad y el error, el bien y el mal. La restauración del mundo en Cristo y la sublevación total. Si sois cristianos, no vacilaréis en escoger, Sois hijos de Dios. ¡Fuera, pues, Belial!^{26, 27}

No puede decirse que esta fuera la posición oficial de la iglesia, pero sí una actitud radical seguida por varios párrocos en municipios donde se presentaban peligrosas divisiones políticas entre liberales y conservadores, como lo hemos señalado en otras páginas de este estudio. La dolorosa experiencia de la violencia en Colombia en los años cincuenta, y los conflictos que se han sucedido después, han modificado la posición de muchos sectores, entre ellos la iglesia, que ha asumido un papel conciliador en la búsqueda de la paz en Colombia.

La acción de *Guadalupe años sin cuenta* prosigue con las palabras de Armando, quien se ve obligado a asumir una posición diplomática frente a la posición de la iglesia y del gobierno. Cuando le llega su turno, Armando dice, a nombre del partido liberal, que rechaza el ataque a los soldados. Afirma que el liberalismo es un partido de ideas, abierto a la discusión, que nada tiene que ver con quienes apelan a la fuerza bruta, que nada crea y todo lo destruye.

En el cuadro siguiente, Robledo, el héroe de Corea, se encuentra en una cantina, donde se ha convertido en el centro de atención por los reconocimientos y medallas que ha recibido. Sin embargo, habla solo, pues por lo

26. Belial: el término Belial se utilizaba como un apelativo de Satanás. *¡Belial o Beliar: (En hebreo Beliya 'al, maldad o perdición). Término que la Vulgata conservó introducido como nombre propio: "El maligno". En el N. T., como en los oráculos sibelinos y la ascensión de Isaías, se aplica al anticristo. ¡Diccionario Enciclopédico Salvat Universal. Tomo IV. Salvat Editores S. A. 15ª edición. 1981. Pg. 18.*
27. Citado por Ángel Uribe Botero, en la *Revista de Estudios Sociales* de la Universidad de los Andes. Artículo: *¿Puede el uso de metáforas ser peligroso?* Sobre las pastorales de monseñor Miguel Ángel Builes. N° 34, Bogotá, diciembre de 2009. [/res.uniandes.edu.co/view.Php/1622/view.Php/](http://res.uniandes.edu.co/view.Php/1622/view.Php/)

avanzado de la hora, la mayoría de los presentes se han dormido: soldados, prostitutas, bohemios y otros contertulios del lugar, entre los que se halla Zamuro, el *pájaro*.

Robledo, borracho, se imagina en medio de una plaza pública y habla con el tono oratorio de un caudillo de masas. La escena se convierte en una sátira a la demagogia de algunos políticos que utilizan referencias sentimentales para conmover a su audiencia. La interpretación de aquel *Colombian Tiger* fue una memorable actuación del actor Alfonso Ortiz, que alcanzó una dimensión esperpéntica. Su personaje encarna una visión del arrebato sentimental y el machismo de cantina, que en el fondo muestra un retrato doloroso y caricaturesco de un héroe prefabricado, hablando de su madre en aire de tango:

*Mi madrecita muerta,
“My mother is dead”,
ya todo está en calma,
el músculo duerme,
la ambición descansa.²⁸*

Agobiado por el alcohol y el desgarramiento emocional, cae sobre la mesa y se queda dormido. La dueña del lugar, quien también presenta signos de embriaguez, regaña a una muchacha empleada del bar, que salió sin pedir permiso cuando más se la necesitaba, pues la taberna estaba llena de parroquianos. Robledo despierta agobiado y pide que siga la música. Un par de trasnochados cantantes con voz aguardentosa cantan el corrido mexicano: *Recuerdo de madre*, para complacer al homenajeador:

*Pobrecita de mi madre,
con qué lástima murió,
dormidita se quedó
en un sueño muy profundo,
pero desgraciado yo,
que quedé sólo en el mundo.²⁹*

En medio de la borrachera, Robledo confunde a la indiecita que acaba de llegar con su madre muerta, mientras pide trago para todos y muestra que tiene con qué pagar, exhibiendo un buen fajo de verdes dólares.

28. Op. Cit. *Guadalupe años sin cuenta*. Pg. 69.

29. *Ibid.* Pg. 70.

Machismo y sentimentalismo se entrelazan en la visión de un personaje popular que de pronto ha saltado a la fama y quiere festejar su cuarto de hora de triunfo antes de volver a la oscuridad y el anonimato. Así como en la obra el personaje de Guadalupe es una sombra y no la apología de un héroe, Robledo aparece como un antihéroe, que mezcla sus descargas emocionales con palabras y frases aprendidas del inglés en el campo de batalla.

En medio del baile y la borrachera Robledo se queda mirando fijamente a la india que pensó que era su madre y ahora, con un gesto de ferocidad vuelve a confundir su identidad, con la delirante ciclotimia que genera el alcohol:

¿Qué es lo que estoy viendo? ¡Un coreano, un maldito coreano! ¡Yo te conozco en tus mañas de hombre oriental, esos ojos que tantas veces vi emboscados, ahora te puedo ahogar con mi fuerza!³⁰

Del melodramático duelo por la muerte de la madre, su actitud cambia pasando al odio por el enemigo en el campo de batalla. Tiempos y espacios se confunden en su mente a causa de la borrachera. La alucinación es producto de una probable psicosis de guerra, que como en el caso de los sueños, confunde las imágenes y los sentimientos, los temores y deseos, dejando emerger los aspectos más recónditos del inconsciente, sus alardes de fuerza y resentimientos:

¿Dónde está el oficial? ¿Dónde está el teniente? Oficiales de mierda, que no pelean, que no le dan la cara al enemigo; son iguales en miedo a todos esos bandoleros que me rodean por estas selvas, sin mostrarse de cuerpo entero. ¡Aquí está el “Colombian Tiger”, el tigre de Corea, con ansias de pelea!³¹

La escena sigue, en medio del delirio de Robledo, que se siente otra vez en el campo de batalla, y salta, sin solución de continuidad, de una colina en Corea que el Batallón Colombia trata de tomar, a un enfrentamiento en los llanos con los guerrilleros de Guadalupe Salcedo. Esta escena se encuentra en el meollo climático de la pieza y condensa, por medio de las contradictorias vivencias del soldado borracho, la participación del país en una guerra internacional cuando en su propio territorio aún no se habían podido solucionar las violentas confrontaciones.

30. *Ibid.* Pg. 72.

31. *Ídem.*

Envuelto en la pesadilla de sus evocaciones, Robledo hace un disparo al aire, que aterra a los presentes, quienes intentan esconderse debajo de las mesas. De pronto, él mismo recibe otro disparo que no se sabe de dónde viene, al amparo de las sombras de la noche. Con esta situación concluye la primera parte de la obra. Un coro de actores entona el corrido del intermedio, en el cual se invita a los espectadores a meditar sobre lo que han visto.

La segunda parte se inicia con una rueda de prensa convocada por el gobierno nacional, con la invitación a un grupo de periodistas extranjeros. Los recibe el ministro de gobierno en compañía de un coronel del ejército y un intérprete. Les pide a los presentes que sus preguntas sean breves.

Al inicio del gobierno de Laureano Gómez, el ministro de gobierno era Roberto Urdaneta Arbeláez,³² desde el mes de julio de 1951, después de haber actuado como ministro de guerra. Reemplazó a Laureano Gómez en la presidencia como ministro delegatario, cuando el presidente titular sufrió un infarto el 5 de noviembre de 1951, y sólo intentó regresar al poder el 13 de junio de 1953, pero su decisión se frustró al ser depuesto por el golpe de estado de Rojas Pinilla. En 1952 el ministro de gobierno era Luis Ignacio Andrade.³³ Cuando falleció su esposa, en 1956, Andrade dejó definitivamente la actividad política y decidió unirse a la comunidad Claretiana, donde se ordenó como sacerdote con el nombre de fray Anselmo de Santa Quiteria.

En la entrevista de la pieza teatral, el ministro de gobierno responde a los corresponsales de revistas internacionales. El periodista del New York Times pregunta sobre la situación en Colombia; quiere saber si se trata de una confrontación de ideologías o de una lucha contra grupos de bandidos. Desde entonces se plantea el mismo interrogante, mantenido durante más de cincuenta años en relación con los grupos guerrilleros: si se trata de opositores políticos o de bandoleros o terroristas. La posición gubernamental sobre esta dualidad contribuye a definir el tipo de política oficial que se debe seguir en cada caso: el diálogo, la negociación o el ataque sistemático y la represión armada, al partir del principio de que con bandidos no se puede negociar. Era el caso de las guerrillas liberales del llano, a comienzos de los años cincuenta, o el de las negociaciones adelantadas con las Farc, durante el gobierno de Andrés Pastrana en su zona de distensión, o la política de diálogo sin suspender la lucha armada hasta no llegar a la firma de la paz, como lo ha planteado el gobierno de Juan Manuel Santos.

En la obra teatral el ministro de gobierno responde que:

32. Roberto Urdaneta Arbeláez, Bogotá, 27 de junio de 1890 + 20 de agosto de 1972.

33. Luis Ignacio Andrade, Altamira, Huila, 5 de febrero de 1894 + 30 de diciembre de 1966.

Se trata de una acción coordinada de grupos de bandoleros -financiados desde el exterior- que nada tienen que ver con movimientos de tipo político.³⁴

El coronel muestra un mapa donde señala la posición de los llamados “grupos de bandoleros”, como él dice, y en qué sitios se encuentra el ejército, muy superior en número y en armamento. Concluye que tal como se viene desarrollando la operación para imponer el orden, los grupos subversivos serán eliminados a más tardar en quince días. Agrega que todo está bajo control y que no se necesita ninguna ayuda de los Estados Unidos.

La respuesta del ministro, más allá de la veracidad frente a los hechos, buscaba evitar el tener que otorgar un status político al levantamiento, pues según él, sólo se trataba de bandidos. Las contradicciones de la política oficial de la época eran evidentes; aunque había dicho que no sería necesaria la ayuda de los Estados Unidos, replanteó su argumento aclarando que la ayuda económica sí era necesaria.

La periodista italiana, del diario L’Avanti, de Roma, pregunta que si los 300.000 muertos de los que se habla son todos causados por bandidos y asesinos. El ministro se defiende haciendo ver la forma como, según él, influye la mala prensa internacional. Concluye que:

Si ha habido uno que otro muerto en el país, el culpable no es el gobierno.³⁵

El periodista del Cosmopolitan International quiere saber si existen vínculos entre el partido liberal y los guerrilleros del llano. El ministro responde que la Dirección del Partido Liberal ha declarado que nada tiene que ver con esos grupos de bandidos y asesinos. En cuanto a la participación colombiana en la guerra de Corea, sobre la cual pregunta un periodista argentino, tanto el ministro como el coronel afirman que Colombia respondió de manera afirmativa ante el llamado de las Naciones Unidas, y el coronel añade que el ejército de Colombia debe tecnificarse para responder frente a nuevas situaciones de guerra, y concluye que en Corea los soldados han aprendido mucho.

Siguen preguntas de periodistas enviados de distintos países y se produce una fuerte discusión entre varios de los asistentes, frente a una inquietud del corresponsal de la revista Cantacalero, de España, sobre la variación de la posición del gobierno colombiano en relación con el gobierno del general Franco. La respuesta queda en el aire, ya que el periodista español es acusado

34. Op. Cit. *Guadalupe años sin cuenta*. Parte II. Pg. 75.

35. *Ibíd.* Pg. 76.

de fascista; se observan las diferencias de criterio derivadas de la guerra fría, en especial frente a las posiciones extremas del fascismo y el comunismo.

La última inquietud de los presentes se refiere a la situación del ejército. En el sur del continente han tenido lugar algunos golpes militares. ¿Existiría en Colombia la posibilidad de un golpe de estado de parte de los militares? El coronel responde que el ejército colombiano es un cuerpo estrictamente profesional, y que en las actuales circunstancias un golpe de estado sería un despropósito moral.

La acción retorna a la guerrilla del llano. Jerónimo y sus hombres se vuelven a encontrar con don Floro; después de plantear ovaciones al partido liberal y a la guerrilla de Guadalupe Salcedo, don Floro les muestra una carta de la dirección liberal, en la que se afirma que la situación del país está casi arreglada. Por lo visto, hay un acuerdo entre la dirección liberal, el ejército y el gobierno, por lo tanto ha llegado el momento de suspender toda acción armada en los llanos orientales. Jerónimo y sus hombres protestan, la dirección liberal no les prestó un apoyo real cuando más lo necesitaban, en armas, drogas y demás recursos. ¿Cómo pueden dar ahora la orden de suspender la lucha?

En este punto se encuentra el meollo de la argumentación sostenida por el teatro La Candelaria y claramente representada en el afiche y la carátula del programa y el libro, diseñada por el fotógrafo, dibujante y publicista Carlos Duque: en la parte de arriba y en un segundo plano se observa a un militar con casco y fusil, vestido de azul, enfrentado a un campesino de vestido rojo y machete en mano; el ejército y los “pájaros”, que operaban bajo las órdenes del partido conservador y el guerrillero liberal, en su lucha contra los “chulavitas”. Abajo, en primer plano, se observa el saludo y acuerdo entre los dirigentes de los partidos tradicionales azul y rojo: la burguesía liberal y conservadora, que llega a un acuerdo sin consultarlo ni convenirlo con el pueblo en armas. Sin duda, la coyuntura del conflicto se muestra desde la mirada de otro momento histórico, donde ya no se trata de la confrontación liberal/conservadora, sino de lucha de clases, según la perspectiva marxista, entre la burguesía y los terratenientes frente al pueblo campesino levantado en armas.

En la realidad histórica de este proceso habían tenido lugar otros momentos de intermediación para llegar a un arreglo, como fue el caso de la visita del abogado conservador José Gnecco Mozo³⁶ a los comandantes de la guerrilla liberal. Le propuso al entonces ministro de gobierno, Roberto

36. José Gnecco Mozo, existen varias fechas sobre su nacimiento, así como cierta confusión sobre su nombre; algunos separan a José de Francisco Gnecco Mozo, que era una sola persona, nacido en Santa Marta en 1902, aunque en otras notas biográficas se habla de 1904 o 1905. Según un estudio genealógico de la familia Gnecco, falleció en los Estados Unidos, en Washington D. C., en el año de 1973. En el primer tomo de esta investigación incluimos su obra *Manuelita la Libertadora*, estrenada por la Compañía de Elvira Travesí en 1944.

Urdaneta Arbeláez, convocar una reunión con los jefes de la guerrilla para plantear un cese de hostilidades. Este primer intento, celebrado a mediados de 1951 fracasó.

Más adelante, cuando Laureano Gómez tuvo que dejar el poder tras un infarto y su estado de salud era muy grave, Roberto Urdaneta Arbeláez asumió la primera magistratura como presidente encargado, hasta que se recuperara el doctor Gómez. Cuando este intentó asumir el mando el 13 de junio de 1953, con la intención de retirar de la jefatura de las fuerzas armadas al general Gustavo Rojas Pinilla, esa misma tarde el general Rojas dio un golpe de estado y asumió el mando, a causa de la grave situación de violencia que atravesaba el país, e inició un gobierno de conciliación, con la divisa de *Paz, Justicia y Libertad*, que en un comienzo contó con el apoyo de gran parte de la clase política del país, con la excepción del Laureanismo.

En la escena teatral, el golpe de estado se representa como una maniobra de la burguesía liberal y conservadora (esta última, en realidad encarnada por el sector ospinista, que apoyó el golpe militar). En el desarrollo de la trama argumental de *Guadalupe años sin cuenta*, no aparece en escena sino se alude al golpe, cuando oficiales del ejército hablan del nuevo gobierno militar, que ofrece *Paz, Justicia y Libertad*. Mientras se adelantan conversaciones con los comandantes de las guerrillas del llano para suspender hostilidades, dejar las armas y firmar la paz, se busca a Jerónimo, quien desatendiendo el llamado del gobierno militar y de la dirección liberal, se voló con veinte hombres y varios fusiles. El oficial dice que lo buscan para legalizar su situación y darle un salvoconducto, pero es claro que se trata de tenderle una celada.

Aquí se plantea otra visión sobre el acuerdo de paz y la entrega de armas de los guerrilleros del llano. Puede decirse que con la discrepancia de Jerónimo y sus compañeros se insinúa el nacimiento de una guerrilla de nuevo tipo, sin vínculos con la burguesía liberal. Del rechazo de la entrega de la guerrilla del llano al gobierno militar, nace un movimiento de autodefensa campesina, que de una ideología liberal pasó a asumir una posición revolucionaria marxista, origen de las FARC.

El personaje de Robledo, el héroe de Corea que en un comienzo era un soldado liberal, plantea la visión política del gobierno del general Rojas Pinilla:

El ejército lo que busca es pacificar los llanos, que impere la justicia, que haya trabajo para todos. Que los hombres que estaban o están en la guerrilla se entreguen para que puedan trabajar en paz, reconstruir lo que perdieron, levantar un hato, con la ayuda del ejército, que ya les está dando créditos. Estamos haciendo todo lo posible para

*que la situación se normalice. Pero ustedes, que son los más beneficiados, tienen que colaborar.*³⁷

También don Floro celebra el acuerdo, con una frase que recuerda la novela de El Gatopardo, del conde de Lampedusa:

*Todo va a volver a ser como antes.*³⁸

La frase de Giuseppe Tomasi de Lampedusa era:

*Que todo cambie, para que todo quede como estaba.*³⁹

Robledo añade que los militares sólo estarán en el poder durante unos cuantos meses, tal vez sólo unos días, y luego el partido liberal volverá al poder. En realidad, la dictadura de Rojas Pinilla duró cuatro años, y en vista de los crecientes conflictos y para evitar un mayor derramamiento de sangre, entregó el gobierno a una Junta Militar compuesta por cuatro generales, mientras los partidos tradicionales, liberal y conservador, representados por Alberto Lleras Camargo y Laureano Gómez, acordaron en reuniones celebradas en Sitges y Benidorm, en el levante español, entre Alicante y Barcelona, la creación del llamado Frente Nacional, para alternar el poder durante 16 años

La escena final, llamada *La Entrega*, cierra la obra con una escena análoga a la del inicio, se configura lo que podríamos llamar un “círculo vicioso”. De la entrega de armas, por parte de Guadalupe Salcedo, se pasa al cerco que se planteó años más tarde contra Guadalupe en Bogotá, durante el gobierno de la junta militar.

La escena representa el primer paso para la firma de la paz por parte de Guadalupe Salcedo con emisarios del gobierno de Rojas Pinilla, quien había asumido el poder el 13 de junio. El acto del fin de hostilidades tuvo lugar el 22 de julio de ese mismo año, la entrega de armas y la firma de la paz se efectuaron el 15 de septiembre. Un proceso de conciliación resuelto de manera rápida, que generó grandes esperanzas.

En la obra teatral, un general se dirige al comandante Guadalupe Salcedo en los siguientes términos:

37. Op. Cit. *Guadalupe años sin cuenta*. Pg. 103-104.

38. La novela de Lampedusa fue llevada al cine por Luchino Visconti en 1963, con Burt Lancaster en el papel principal.

39. Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Palermo, Sicilia, diciembre de 1896 + Roma, julio de 1957. *El Gatopardo* fue escrita entre 1954 y 1957 y publicada en 1958 por Giangiacomo Feltrinelli.

*Ante el país y ante la historia me comprometo a dar cumplimiento a todas nuestras promesas de paz, trabajo, crédito, ganado, tierras y la plena libertad de movilización. Usted y sus hombres serán cobijados por la amnistía.*⁴⁰

A la escena de la firma de la paz se sucede el cuadro del asedio a Guadalupe con el que se inicia la obra. La diferencia radica en el hecho de que la escena inicial era una reconstrucción de la muerte, con la silueta del guerrillero caído dibujada con tiza sobre el piso, y la representación de un hombre que aparecía disparando con dos pistolas, como si fuera Guadalupe, según el testimonio de la tropa, lo cual justificaba la acción de los soldados. La presente escena se muestra como la visión real de lo que sucedió, sublimada por la poética dramática: sale Guadalupe con el rostro enmascarado en blanco, lo que borra su fisonomía individual y lo convierte en un símbolo. Aparece con las manos en alto y sin llevar ningún arma. La acción se detiene. Se escucha un tiroteo, mientras se canta del corrido final, del cual citamos las tres últimas cuartetas:

*Los de arriba bien arriba
al pueblo prometen mucho
para que olvide su historia
su vida y su propia lucha.*

*Hay quienes viven y olvidan
tan fácil como ellos sueñan,
no debe entregarse el hombre
sin pensar en lo que entrega.*

*Con respeto y con su venia
les pedimos su permiso,
y aunque dejen esta sala
mediten bien lo que han visto.*⁴¹

* * *

40. Op. Cit. *Guadalupe años sin cuenta*. El general Alfredo Duarte Blum, Málaga, Colombia, marzo de 1910 + Bogotá, diciembre de 1990. Duarte Blum fue uno de los cinco miembros de la Junta Militar que sucedió a Rojas Pinilla. Pg. 106-107.

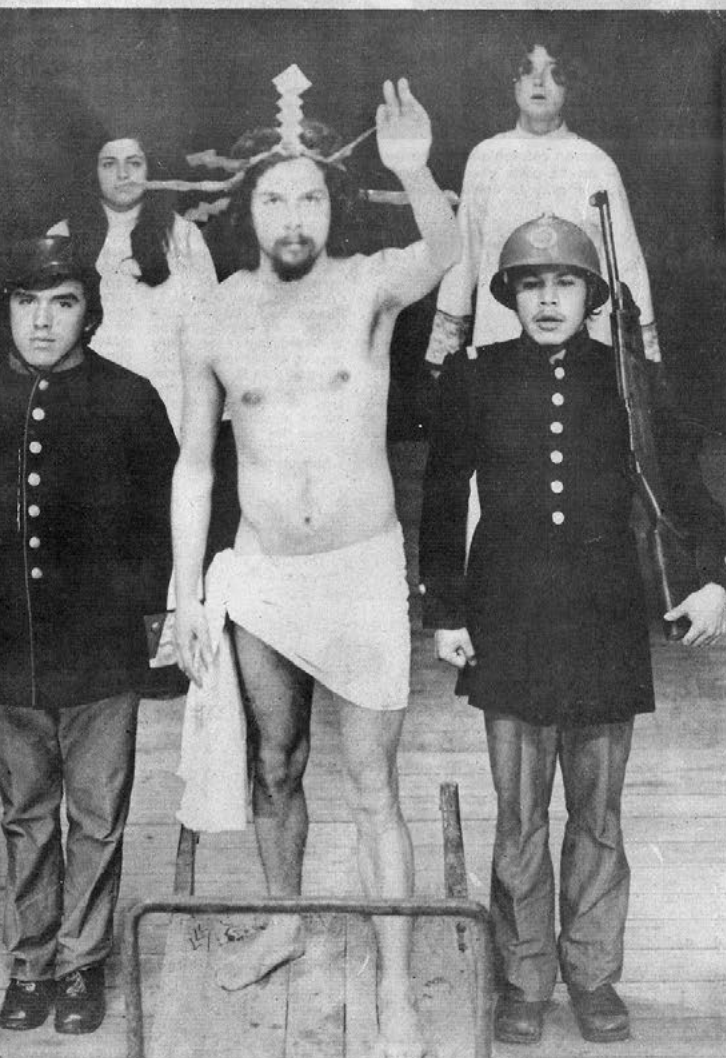
41. *Ibíd.* Pg. 108.



Santiago García, director del grupo de teatro "La Candelaria".

'Guadalupe', años sin cuenta:

Nace el verdadero teatro colombiano



El 10 de junio de 1952 es la bajada del señor de Monserrate. El 22 de junio condecoran a cinco colombianos en Corea.

Por Pilar Tafur

El letrado de "Se agotaron las localidades", que para obras de teatro se quedan casi sin estrenar en este país, se está empezando a arrugar y desteñir en la taquilla del Teatro "La Candelaria", allá en el barrio más antiguo, nostálgico y colonial de Bogotá.

En efecto, desde el pasado 27 de junio cuando se estrenó el montaje colectivo de "Guadalupe, Años Sin Cuenta", las cinco presentaciones semanales han registrado un lleno completo. Cada noche, entre obreros, estudiantes y público tradicional, quedan ocupadas las 350 localidades del teatro La Candelaria, y al final de cada presentación el público aplaude de pie varios minutos, emocionado con la obra y la interpretación.

Lo más curioso es que este éxito de "Guadalupe, Años Sin Cuenta" se ha logrado a pesar del silencio de la prensa tradicional que se limitó a anunciarla el día de su estreno, sin ningún comentario posterior.

El mismo público se ha encargado de divulgar los méritos de la obra, y a diario llegan peticiones de colegios, sindicatos y universidades solicitando presentaciones privadas que generalmente se llevan a cabo en las horas de la mañana, en la misma sede de La Candelaria.

Silencio elocuente

Justamente cuando llego a la sede de "La Candelaria" para que Santiago García, director del grupo, me cuente un poco de la historia de este montaje, son las diez de la mañana: los actores están en pleno ensayo y los pasillos, patios y habitaciones de la sede, están invadidos de alumnos de algún colegio mixto que van a ver la obra esa mañana.

—Nosotros, al finalizar cada presentación, explica García—, le solle-

tamos al público que la comen y le cuentan a la gente de qué se trata, porque, con pocas excepciones, los periódicos y revistas han guardado silencio. Solamente publicaciones como "Estravagario", la revista cultural de EL PUEBLO, Punto Rojo, Alternativa y Estudios Marxistas se han ocupado de "Guadalupe, Años Sin Cuenta".

—Cómo nace la idea de "Guadalupe, Años Sin Cuenta"?

Desde hace cinco años, cada diciembre visitamos el Llano, pues nuestro grupo participa en el Festival de la Frontera y allí hemos estrenado todas nuestras obras. Primero varios integrantes del grupo "La Candelaria" empezaron interesándose por la música llanera. De esto surgió la idea de montar una obra sobre el Llano. Entonces un grupo de siete viajamos a los Llanos Orientales para profundizar en folclor, en recuerdos y anécdotas de los años 50. Visitamos Puerto López, Puerto Gaitán, Orocué... Entrevistamos a mucha gente que sobrevivió a la época de la violencia en el Llano. Fue la voz viva de antiguos excombatientes la que determinó en definitiva la creación colectiva de una obra de teatro sobre la guerrilla de los Llanos en los años cincuenta.

Explica también Santiago que para completar toda esa información testimonial, realizaron un seminario sobre las luchas agrarias y guerrilleras de la época, lo que le permitió al grupo adquirir un sentimiento más nacional sobre el tema, y sobre todo, tomar conciencia de que la guerrilla en el Llano no era un fenómeno aislado en la historia nacional.

—Por último, fuimos a los periódicos a estudiar los archivos de la época y leímos cuidadosamente "Las Guerrillas de los Llanos" de Franco Isaza y "Guerrillas de los Llanos, Orientales"

del coronel Sierra Ochoa.

Con todo ese material realizamos una cronología de hechos que conformaban la historia que nos sirvió para el montaje teatral, apunta García.

El Argumento

En un folleto muy bien impreso en el cual el grupo "La Candelaria" expone el proceso de trabajo para su montaje colectivo de "Guadalupe, Años Sin Cuenta", se narra la "pequeña historia" de la búsqueda del argumento, el montaje y la imagen de la obra de teatro que más éxito tiene actualmente en Bogotá, y que probablemente en octubre iniciará una gira por las principales ciudades del país.

"Surgió la primera hipótesis de trabajo: la historia de la revuelta de los Llanos nos descubría el policlasismo del partido liberal. Es decir, nos conducía a la primera contradicción. Liberales eran los de la Dirección Nacional, que habían incluso impulsado la organización del surgimiento de la guerrilla.

Liberales eran los guerrilleros. Como liberales eran los ganadores sostén económico de los aliados en armas. Y los liberales de la Dirección Nacional utilizaron a los guerrilleros en su juego turbio del golpe militar que luego cristalizaría en 1953".

Para llevar esto a escena, Santiago García comenta que su grupo realizó una selección de los temas que más situaciones teatrales pudieran ofrecer.

Después de seis horas diarias de trabajo investigativo durante ocho meses, llegó la hora del montaje. Los acontecimientos históricos se acercaron lo más que pudimos a la verdad.

Sólo los personajes son ficticios y la figura de Gua-

dalupe Salcedo amarraba la historia sin que apareciera como personaje: debía aparecer como símbolo. La obra empieza con la reconstrucción de la muerte de Guadalupe. Y su muerte era contada, como lo explicamos en el folleto sobre la obra, por la experiencia de personajes ficticios que durante el transcurrir de la obra iban descubriendo la revuelta de la llamada revolución liberal de los Llanos. Así llegamos a la última etapa, el montaje de texto y música.

Al ritmo de Joropo

Una de las innovaciones que más llama la atención del espectador en "Guadalupe, Años Sin Cuenta" es la musicalización. Todos los actores (16) interpretan varios instrumentos musicales y otonan los distintos aires llaneros: joropo, pasaje, pajarillo, glerón, zumba que zumba... La letra de las canciones es fruto de una investigación en la cual tuvo mucho que ver el escritor Arturo Alape.

En el folleto sobre "Guadalupe, Años Sin Cuenta", el grupo explica así este proceso:

"Teníamos una historia armónica, que se dejaba contar, con la frescura de una fábula que se puede narrar en cuatro palabras. A la vez que se montaba la obra, y se escribía el texto, apareció la música. Muy nuestra. Propia. Con textos elaborados por nosotros que contaban a su manera la historia teatral. La criticaban, la profundizaban, le seguían la pista a los personajes.

Tres momentos que se unieron al final: montaje, texto y música.

Así culminamos año y medio de trabajo. El resultado, es algo muy extraño, dijéramos exótico, en nuestro medio. Una obra artística realizada, escrita y musicalizada por 16 personas.

Una experiencia que debe abrirnos los ojos, y bien abiertos".



Escena de la despedida de las tropas colombianas que partieron a Corea. De izquierda a derecha los actores José Ober Alfonso Ortiz, Fernando Peñuela, Manuel Gil y Fernando Cr...

Un nuevo público

Tradicionalmente, en el teatro "La Candelaria" los sindicatos siempre han tenido cabida y por eso a diario mandan obreros afiliados para presenciar la obra de turno, con precio especial. Pero últimamente ha aumentado la asistencia de obreros y estudiantes, especialmente con "Guadalupe, Años Sin cuenta".

—Hace un tiempo el público que venía a vernos,— afirma Santiago García— estaba integrado en un 90 por ciento por ese público que nosotros llamamos "particulares", que es ciertamente el que mueve la prensa. Pero ocurre que actualmente los estudiantes y los obreros van mucho más a teatro y han relegado al otro público a solo un 15 por ciento.

García explica además que con esta obra su grupo cierra una etapa de obras colectivas con contenido social y político y que constituye su actual repertorio: "Nosotros los Comunes", "Ciudad Dorada", "Vida y Muerte Severina" y "Guadalupe, Años Sin Cuenta", obras que en conjunto conforman una especie de unidad en la cual Guadalupe se presenta como un resumen de experiencias de las otras tres.

—Actualmente estamos restaurando "Nosotros los Comunes" para quedar con las cuatro obras perfectamente montadas, afirma García.

Pero como llega la hora de presentar "Guadalupe, Años Sin Cuenta" a un colegio que ya espera impaciente la iniciación de la obra, Santiago se despide, se va a poner su traje verde oliva de militar y minutos después sale al escenario convertido en un omnímodo servidor de las fuerzas armadas.



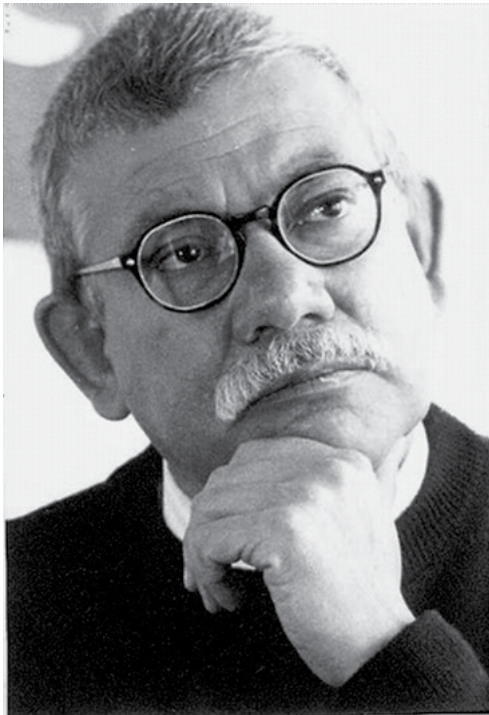
Patricia Ariza, Graciela Méndez y Luz Marina Botero en una de "Guadalupe, Años Sin Cuenta", la obra de teatro que des...



Todos los 16 actores que interpretan la obra "Guadalupe, Años Sin Cuenta" participaron en la investigación del tema, su musicalización.

JAIRO ANÍBAL NIÑO

≈



Moniquirá, Boyacá, 1942 + Bogotá, 2010.

Realizó estudios de primaria y bachillerato en Moniquirá, de donde tuvo que salir a raíz del asesinato de su padre, que dejaría una profunda huella en su memoria y repercutiría más tarde en su obra dramática. Sus viajes por el país se iniciaron en Bucaramanga. Más tarde se trasladó a Bogotá, donde en un comienzo intentó expresarse por medio de las artes plásticas. Se dedicó a la pintura, e ingresó a un grupo de artistas llamado “la mancha”. Sin embargo, pronto comenzó a mostrar otras facetas creativas, construyendo muñecos y realizando obras de títeres; más tarde, escribiendo y dirigiendo

– JAIRO ANÍBAL NIÑO –

piezas teatrales, poemas, cuentos y novelas para niños, con una notable versatilidad y fecundidad, sobre todo en la narrativa y el teatro.

En cuanto al arte escénico, sus primeras obras fueron escritas entre 1965 y 1966: *Alguien muere cuando nace el alba* y *Golpe de estado*, fueron llevadas a escena por el grupo escénico de la Universidad Libre de Bogotá, TEUL, dirigido por Víctor Muñoz Valencia. Víctor Muñoz fue un destacado maestro, actor y director de teatro, así como libretista en el radioteatro de la Radiodifusora Nacional de Colombia, en la época en que se divulgaron las grandes obras del teatro universal, con directores como Bernardo Romero Lozano y Fausto Cabrera.

En el Festival Nacional de Teatro Universitario de 1966, el grupo escénico de la Universidad Libre estrenó la obra que haría conocer a Jairo Aníbal Niño no sólo en el país, sino en el ámbito internacional: *El monte calvo*, también dirigida por Víctor Muñoz Valencia en sus funciones de estreno. Esta obra obtuvo el primer premio en el Festival Nacional de Teatro Universitario en 1966, obteniendo como galardón la representación de Colombia en el V Festival Mundial de Teatro Universitario de Nancy, Francia, dirigido por Jack Lang, quien luego sería ministro de cultura durante el gobierno de François Mitterrand. En Nancy, obtuvo una mención especial al mejor espectáculo libre. Un reconocimiento importante, pues en este festival se presentaron grupos universitarios del mundo entero. También viajó a Nancy, otro grupo colombiano, el Teatro Estudio de la Universidad Nacional con la obra: *La noche de los asesinos*, del autor cubano José Triana, dirigida por Carlos Perozzo, que había obtenido el premio a la mejor obra en el Primer Festival de Teatro de Cámara de Bogotá.

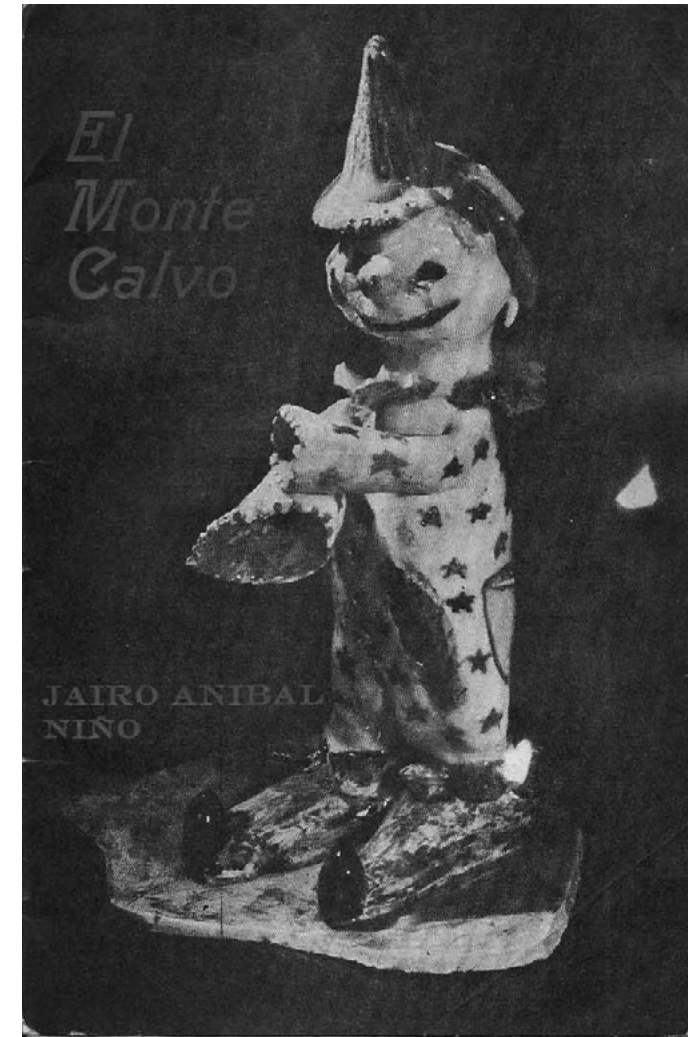
En 1968 la obra *El Monte Calvo* fue llevada a escena por la Escuela Municipal de Teatro de Medellín, bajo la dirección de Gilberto Martínez, y publicada el mismo año en el N° 1 de la revista *Teatro*, de Medellín, creada y dirigida por Gilberto Martínez. *El Monte Calvo* también hizo parte de la Antología del Teatro Colombiano Contemporáneo, una publicación del Centro de Documentación Teatral de España y el Fondo de Cultura Económica de México, en una colección de obras de España y los distintos países de América Latina, como parte de las realizaciones artísticas y culturales en la conmemoración del V Centenario del Descubrimiento de América en 1992. Esta colección se publicó bajo la dirección de Moisés Pérez Coterillo.¹

También fue incluida en el volumen antológico *Seis obras de teatro colombiano*, una edición de Dania Pérez Rubio y publicada por la Editorial Arte y Literatura de la ciudad de La Habana, Cuba, en 1990.

1. Moisés Pérez Coterillo. Miengo, Santander, España, 1946 + Madrid, febrero de 1997. Periodista y crítico teatral. Director de la revista *Pipirijaina* y del Centro de Documentación Teatral de España.

Para las referencias en este estudio citamos la última edición colombiana: *El Monte Calvo* y *La Madriguera*, de Jairo Aníbal Niño. Panamericana Editorial, Bogotá, 2002.

* * *



EL MONTE CALVO, de Jairo Anibal Niño.
Archivo Teatro La Candelaria.

– JAIRO ANÍBAL NIÑO –

≈

EL MONTE CALVO

Obra en un acto, cuya brevedad es sinónimo de concentración y precisión en el juego escénico, se desarrolla en el patio de una estación de ferrocarril, lleno de cajones y desperdicios que semejan un basurero, en los suburbios de una ciudad. La alusión a la estación de tren ya nos remite a una idea de viaje, y el título de la obra nos conduce a una agreste colina en los límites entre Corea del Norte y Corea del Sur, en guerra desde junio de 1950 a causa de la invasión comunista norcoreana, que luego contó con el apoyo de China y la Unión Soviética.

Allí participó el batallón Colombia, como explicamos en el estudio sobre *Guadalupe años sin cuenta*, el único contingente latinoamericano y de habla española, cuyo acto más significativo fue la toma del llamado “Monte Calvo”, el 24 de marzo de 1953.

En aquella guerra participaron un total de 4.314 soldados colombianos, enviados por el gobierno de Roberto Urdaneta Arbeláez, quien asumió la presidencia en remplazo del titular, Laureano Gómez, quien tuvo que dejar el mando a causa de un infarto.

La principal batalla en la que participó Colombia, bajo la comandancia del general Álvaro Valencia Tovar y que concluyó con la toma del Monte Calvo, se desarrolló entre el 12 de marzo y el 3 de abril de 1953. 180 hombres se tomaron el cerro, una importante posición estratégica, de los cuales 30 perecieron en el combate.

La obra de Jairo Aníbal Niño no trata de la guerra de manera directa, sino desde sus posteriores consecuencias, vistas a través de dos casos singulares: un soldado y un capitán, afectados por el conflicto armado que destruyó sus vidas. En el caso de estos dos veteranos de guerra, que condensan la situación de muchos otros, parecería que la toma de aquel monte y demás

experiencias en el lejano oriente, se hubieran detenido en un tiempo muerto del cual ya nunca pudieron salir.

Años después, en aquel lugar desapacible, con el ruido de los trenes como música de fondo, se encuentran dos indigentes que se dedican al rebusque para sobrevivir y calmar el hambre. Canuto, antiguo payaso que toca la dulzaina, y Sebastián, uno de los soldados que participó en la guerra de Corea, quien en aquella contienda sólo consiguió perder una pierna:

SEBASTIÁN:

Nuestro batallón fue felicitado por militares extranjeros. Dijeron que éramos unos valientes.

CANUTO:

¿Y dónde queda Corea?

SEBASTIÁN:

Muy lejos. Hay que atravesar el mar.

CANUTO:

¿Y fuiste tan lejos a que te volaran la pierna?

SEBASTIÁN:

Sí.

CANUTO:

¿Y no podían volártela en un sitio más cercano, sin necesidad de cruzar el mar?

SEBASTIÁN:

Tú no entiendes. Estaba defendiendo mi patria.

CANUTO:

¿Tu patria es Corea?

SEBASTIÁN:

No. Mi patria es esta.

CANUTO:

Entonces, ¿para qué hiciste un viaje tan largo? ¹

1. Niño, Jairo Aníbal. *El Monte Calvo*. Editorial Panamericana. Bogotá. Pg. 23.

Las preguntas de Canuto, de una lógica meridiana en medio de su sencillez, contradicen y enfrentan los discursos y explicaciones que el soldado inválido recibió en un campo de batalla extranjero al otro lado del mundo, sobre la patria, la civilización, la democracia y demás lecciones planteadas por sus comandantes. Sin embargo, la lección que le quedó de todo ello sólo sirvió para crearle una gran confusión:

SEBASTIÁN:

*Es una locura. ¿Entiendes? Dicen que todos nosotros regresamos locos. Dicen que aprendimos a matar muy bien y que cualquier día podemos hacer una matanza en una de sus fábricas. Creen que en nuestras mentes quedó una raíz de sangre que puede despertar de un momento a otro. En fin, creen que somos unos asesinos.*²

No hay ninguna exageración en las palabras de Sebastián. Veteranos de guerra en Corea, Vietnam, Iraq y en tantas regiones del mundo donde han participado soldados americanos, al regresar a su patria y a sus ciudades de origen, muchos de ellos víctimas de trastornos y psicosis de guerra, han cometido masacres y efectuado ataques contra la población civil, como ocurrió con el soldado Frank Kulak, veterano de la guerra de Vietnam, que disparó contra los clientes de un almacén de juguetes bélicos para mostrar lo horrible que es la guerra. El dramaturgo colombiano Enrique Buenaventura se inspiró en esta noticia para construir el argumento de una de sus obras.³

El par de miserables prosiguen su conversación mientras esperan la llegada de un antiguo compañero de armas de Sebastián, un coronel que también participó en la guerra de Corea y quedó marcado por ella. Lo esperan con la ilusión de que pueda darles algún dinero para comprar comida. Estos dos vagabundos recuerdan a Vladimir y Estragón, los dos cómicos trágicos creados por Samuel Beckett, que esperan la llegada de un *Godot* que no llega nunca, como el Dios de los judíos. Sin embargo, aquí la espera tiene menos implicaciones filosóficas y metafísicas. Las razones de aguardar la llegada del coronel son más sencillas y directas: Sebastián siente que puede protegerlos, pues este es el papel de los oficiales con sus subordinados. Para el soldado, el tiempo no pasa y piensa que las relaciones que se establecieron en el campo de batalla perduran a lo largo de los años.

Sebastián le cuenta a Canuto que antes de ser soldado trabajaba la tierra como agricultor, en una pequeña parcela. Canuto, por su parte, le revela a su amigo que un tiempo atrás fue payaso en un circo. El público no se reía de

2. *Ibíd.* Pg. 25.

3. Buenaventura, Enrique. *Seis horas en la vida de Frank Kulak*, estrenado en 1969.

sus chistes, y sólo cuando lo vieron llorar comenzaron a reír a carcajadas. Por eso renunció y no volvió a trabajar en ninguna carpa. Ahora, sin embargo, está dispuesto a representar uno de sus números frente a su amigo. En este punto Jairo Aníbal Niño se deja llevar por el lenguaje poético y el afecto por sus personajes, que caracterizan muchas de sus obras.

El monólogo de Canuto no puede ocultar un dejo de tristeza, al relatar que el elefante del circo está muy enfermo. Anota que los elefantes al sentirse mal se apartan de la manada para morir en soledad. Esa es su gran lección.

Luego, Canuto anuncia que se encienden las luces y comienza la función. Todo es imaginario, como en *El retablo de las maravillas*, de Cervantes. El antiguo payaso realiza un acto de mímica circense, representando un juego burlesco con una cotorra invisible. Sebastián aplaude alborozado y le dice que es un estupendo payaso. La escena entera tiene un sabor agrídulce, entre el recuerdo nostálgico y la situación presente, agobiada por la miseria.

Sigue la espera del coronel, y Canuto pregunta si es un coronel de verdad. Sebastián le responde que no, apenas fue un sargento que se volvió loco y se creía coronel. Canuto concluye que entonces también él perdió la guerra.

En esas se encuentran cuando aparece el falso coronel dando la orden de que se pongan firmes. Sebastián responde de inmediato, pues está entrenado para obedecer, mientras Canuto toma las órdenes del oficial demente como una motivación para jugar.

El juego, el drama y el absurdo se mezclan en un extraño concierto:

CANUTO:

¡Permiso para hablar, mi coronel!

CORONEL:

¡Negado! En vuestras manos está una gran responsabilidad. ¡Soldados! Ustedes van a escribir páginas gloriosas de la historia.

CANUTO:

No se escribir, mi coronel.

CORONEL:

*Para escribir páginas gloriosas en la historia no se necesita saber escribir, soldado. Basta con saber disparar a tiempo.*⁴

El juego se hace cada vez más difícil para Canuto, por la arbitrariedad del coronel, que lo condena a castigos de corte castrense que van en aumento

4. Op. Cit. *El Monte Calvo*. Pg. 41.

ante cada réplica del payaso. Canuto comienza a dudar que se trate de un juego, mientras los arrebatos de locura del falso coronel son cada vez más fuertes y delirantes. Mezcla fragmentos del himno nacional con órdenes militares, mientras entra en una conversación imaginaria con un general, que asume y representa como verdadera, en un juego que poco a poco se está volviendo patético. El sargento que se cree coronel se porta con Canuto como debió tratarlo a él un coronel de verdad. De víctima ha pasado a convertirse en victimario, como ha ocurrido tantas veces en la vida real.

Canuto le dice a Sebastián que ya es hora de pedirle un poco de dinero al oficial para comprar algo de comer, pues siente que las tripas le crujen y ya no quiere jugar más. El coronel le exige a Canuto que le diga el santo y seña, y como éste lo desconoce, lo acusa de traidor y espía del enemigo. Lo amenaza con llevarlo a un consejo de guerra. Luego, en un clímax delirante, le informa que ha sido condenado a muerte, y como es su última noche, tiene derecho a pedir un último deseo. Canuto piensa que ahora sí ha mejorado el juego, y pide que le traigan café y un buen pedazo de salchichón. Esa es la verdadera razón por la cual le ha seguido la cuerda al falso coronel en medio de su delirio autoritario.

El militar le da unos billetes a Sebastián para que compre lo que pide el condenado: ahora el dinero es real, el final se precipita y el juego pasa de la representación a la tragedia, el coronel dispara contra Canuto con balas de verdad y el payaso cae herido de muerte. El coronel guarda su revólver en la cartuchera y sale de escena. Cuando Sebastián regresa, descubre el cuerpo inerte de su amigo, mientras se escucha al fondo la música de dulzaina que Canuto tocaba al comienzo de la obra.

* * *



EL MONTE CALVO, de Jairo Anibal Niño.
Archivo Teatro La Candelaria.

– JAIRO ANÍBAL NIÑO –

≈

LA MADRIGUERA

En el mismo volumen de Panamericana donde se publica *El Monte Calvo* se incluye otra obra en un acto: *La Madriguera*, en la cual participan tan sólo dos personajes: el Presidente –un viejo general que acaba de ser depuesto por un levantamiento popular–, y su secretario privado, un joven, sobrino de la esposa del presidente. En el momento en que los sublevados han logrado entrar a palacio, el presidente derrocado y su secretario han conseguido escapar por un pasadizo secreto hasta llegar a la madriguera que les sirve de escondite.

No existe relación directa de esta obra con acontecimiento alguno de la historia colombiana, pero sí se percibe una sátira de agudo humor político sobre un prototipo del dictador latinoamericano, personaje de varias novelas del siglo XX, como *El señor Presidente*, de Miguel Ángel Asturias; *Yo el supremo* de Arturo Roa Bastos; *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez; o *La fiesta del Chivo* de Mario Vargas Llosa, inspirados en personajes reales de distintos países de América Latina.

Los dictadores, en las llamadas “Bananas repúblicas”, como Ubico en Guatemala; Trujillo en República Dominicana; Somoza en Nicaragua, y otros tantos en las dictaduras del cono sur, en Argentina, Uruguay, Paraguay, Brasil o Chile, llegaron a tales excesos en sus gobiernos de facto, que el relato de sus andanzas parece más ficción que realidad.

En *La madriguera*, Jairo Aníbal Niño trabaja el tema de la dictadura tan sólo con dos personajes, el general depuesto y su secretario privado, que a lo largo del desarrollo de la trama se van transformando paulatinamente, hasta llegar a una confrontación violenta.

La pieza está dividida en tres partes, claramente diferenciadas en el estilo y referencias de sus diálogos. Al comienzo, el general piensa que pronto el movimiento va a ser sofocado y él podrá regresar al poder y aplicar un riguroso castigo a los insurrectos. Su secretario asume una actitud de total sumisión, que resulta abyecta. El diálogo es fluido y mordaz. El general presidente no puede dejar de ejercer una autoridad despótica sobre un modesto subalterno, cuyo amargo destino se cifra en acatar las órdenes sin discutirlos. Encerrado en esa oscura cueva, el poder del tirano derrocado ejercido sobre un pobre infeliz se asemeja a un número de payasos. El autoritarismo llevado hasta el ridículo, remplace a la autoridad, dibujando una caricatura que hace parte de una amplia gama de ejemplos picarescos en el teatro, el cine y la literatura de América Latina.

Poco a poco, el hilo de la trama se va deshilvanando en distintas direcciones. Al dictador lo invaden los recuerdos adornados con las exageraciones del mito. En una segunda parte, el general evoca distintos momentos de su vida como explorador y aventurero, que recuerdan aspectos significativos de la biografía del general y presidente Rafael Reyes, a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX.¹ Comerciante, explorador, militar y político conservador, llegó a la presidencia después de la separación de Panamá y el final de la guerra de los mil días. No alcanzó a terminar su período de seis años, establecido por la Constitución de 1886, ya que a los cinco años abandonó el poder en forma sorpresiva, tomando un barco hacia Europa de donde regresó años después.²

En su juventud, Reyes creó una empresa en compañía de sus hermanos para explotar la quina en las selvas del Amazonas y exportarla hacia Europa. En medio de su aventura en la selva, buscando rutas hacia el Brasil por las vías fluviales, dejó a sus hermanos recogiendo la quina y al regresar, descubrió que habían sido devorados por una tribu de indígenas huitotos caníbales del Amazonas. En la obra de Jairo Aníbal Niño también se hace una referencia al canibalismo de los nativos que reafirma la alusión al general Reyes.

En la última parte se desencadena el conflicto con el secretario, en momentos en que se escuchan ruidos que revelan la aproximación de los rebeldes al escondite del dictador caído. Ahora el funcionario sometido a los abusos del tirano abandona la pasividad y denuncia los asesinatos, atropellos y arbitrariedades cometidas por el general, dando plena razón a los rebeldes, que no demoran en capturarlo y juzgarlo como se merece.

1. *Rafael Reyes Prieto*. Santa Rosa de Viterbo, Boyacá, diciembre de 1849 + Bogotá, febrero de 1921.

2. Ver la biografía de Reyes, escrita por Eduardo Lemaitre Román, Editorial Iqueima, Bogotá, 1952.

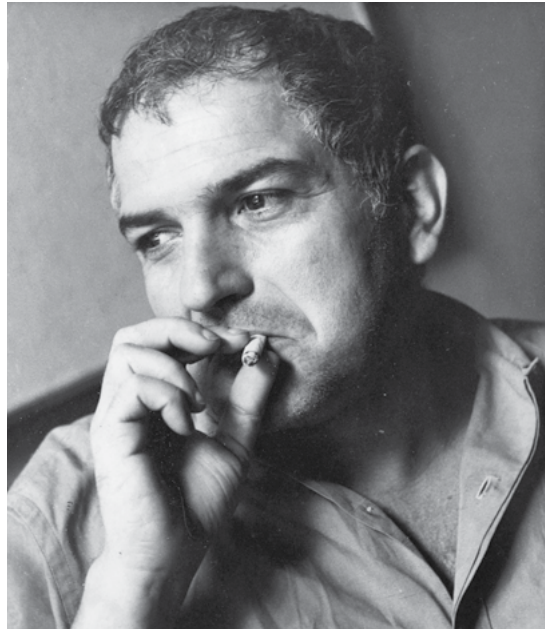
En esta pieza breve, Jairo Aníbal Niño retoma su crítica desde su posición de izquierda, a los excesos y actos dolosos y autoritarios cometidos por los militares que caracteriza la mayor parte de su obra.

* * *



ENRIQUE BUENAVENTURA O EL DRAMA DE HACER TEATRO
La Nueva Prensa, 1963-05-04.
Biblioteca Gilberto Martínez

ENRIQUE BUENAVENTURA



Santiago de Cali, 19 de febrero de 1925 + 31 de diciembre de 2003.¹

En la amplia y diversa dramaturgia de Enrique Buenaventura se observan varias influencias que fueron dando forma a su lenguaje y estilo peculiar para tratar conflictos y problemáticas de América Latina y de Colombia, en un proceso de permanente estudio y retroalimentación con lecturas de historia, semiología, antropología, ensayo y cuantos títulos o materias pudieran servirle para enriquecer y profundizar su obra. En el constante ejercicio de integrar la teoría y la práctica, después de estudiar los grandes clásicos griegos

1. Ver las referencias biográficas sobre Enrique Buenaventura en los tomos I y II de esta investigación.

– ENRIQUE BUENAVENTURA –

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

y llevar a escena la tragedia *Edipo Rey* de Sófocles, en la etapa inicial del Teatro de Cali, TEC, cuando hacía parte de la Escuela Departamental de Teatro de Cali, en 1959, y más tarde realizar una adaptación de *Antígona*, también de Sófocles, para luego estudiar algunas de las grandes obras del Siglo de Oro español. Entre sus versiones, adaptaciones y montajes de clásicos españoles, se encuentran los montajes de *La discreta enamorada* de Lope de Vega (1961) y *Réquiem por el padre Las Casas*, inspirada en la vida, polémicas y obra de fray Bartolomé de las Casas.

La poesía y la picaresca española, así como el esperpento de don Ramón del Valle Inclán, van a influir directamente en varias de sus obras. Al respecto, Buenaventura realizó una adaptación para el teatro de la novela de Valle Inclán *Tirano Banderas*, en 1968, dirigida por el director español Alberto Castilla. Esta versión abrió la primera edición del Festival Latinoamericano de Teatro Universitario de Manizales en 1968 y luego fue invitada a presentarse en el Festival Internacional de las Artes de la XIX Olimpiada de México, pero cuando el grupo llegó a ciudad de México la función no pudo realizarse, a causa de las manifestaciones estudiantiles y la perturbación del orden público como consecuencia de la matanza en la Explanada de las Tres Culturas, en Tlatelolco, cuando las tropas del gobierno rodearon la plaza y comenzaron a disparar indiscriminadamente, dejando cientos de muertos, heridos y desaparecidos. Un momento en el cual la tragedia de la realidad superaba a la representación escénica.

A lo largo de los años sesenta se incrementaron episodios de violencia en distintas regiones de Colombia. Enrique Buenaventura había conocido la obra de Bertolt Brecht, *Terror y miserias del tercer Reich*, durante su estadía en Buenos Aires, donde asistió a la presentación de varias de sus obras por parte de los grupos experimentales más renovadores del teatro argentino. Desde esa época Buenaventura comenzó a estudiar no sólo las obras, sino también los escritos teóricos de Brecht sobre el teatro épico, la dialéctica y el efecto de distanciamiento, así como sus notas sobre la puesta en escena, la música para el teatro y el trabajo del actor, lecturas y estudios que ejercerían una influencia decisiva en la forma de escribir teatro y de realizar su tarea como maestro y director.

Entre las distintas obras de Enrique Buenaventura, la que muestra una relación más directa y evidente con el teatro de Bertolt Brecht, es sin duda el conjunto de piezas breves sobre la violencia, que conforman la obra quintuple llamada *Los papeles del infierno*, estrenada en 1968 por la Escuela Departamental de Teatro de Cali bajo la dirección de Danilo Tenorio. Una sucesión de piezas breves en un acto, que muestra distintas formas de violen-

cia en el campo y en la ciudad, como lo hizo Brecht en su *Terror y miserias del Tercer Reich*, estrenada en 1938, poco antes de la segunda guerra mundial, cuando el terror nazi ya se había entronizado en la vida alemana y amenazaba expandirse por Europa y quizá, por el mundo entero.

* * *

TEATRO



El teatro de Cali: la gran creación de Enrique Buenaventura

Buenaventura y los otros

ESTAMOS en este momento en lo que se llama en Colombia la "temporada" de teatro. En Cali el TEC, Teatro Escuela de Cali, estrena una obra corta y dos monólogos de Enrique Buenaventura ante el público fiel y entusiasta que llena la sala. En Bogotá el inmovible Festival de Teatro repite sus experiencias melancólicas, siempre tendientes a comprobar la desafección progresiva o el franco abandono del público capitalino. Los Romero Lozano estrenan "El hombre que hacía llover", con la seriedad y fervor que imprimen a todos sus trabajos. Sobre el ambiente planea el éxodo o el desempleo de los artistas que mostraron con diez años de presentaciones en la Televisora Nacional, su mayor consagración al oficio. La vergonzosa producción de Telenovelas interdiarias parece marcar el ataque definitivo contra todo buen gusto, toda mínima dignidad teatral, todo posible movimiento serio en pro del arte auténtico en Bogotá. El panorama sería bien sombrío si no hubieran llegado, al mismo tiempo, las noticias sobre los éxitos de Enrique Buenaventura.

Buenaventura acaba de ganar el Primer Premio en el Concurso Latinoamericano de Autores Dramáticos Contemporáneos por su obra: "La Tragedia del Rey Christophe". Algunos de los nombres que integraron el jurado demuestran que no se trata de un concurso cualquiera: Diego Fabri, Rosamond Gilder, Christopher Fry, Eugene Ionesco, certifican con su elección la importancia y valores de la obra de Buenaventura.

Consolidación de un prestigio

Este premio no descubre a Buenaventura, sino que simplemente lo consolida. Desde 1958, cuando la Escuela de Teatro de Cali, dirigida por él y por el argentino Pedro Martínez, interpretó en el Teatro Colón de Bogotá "A la diestra de Dios Padre", de Tomás Carrasquilla, obteniendo el Primer Premio, su nombre se postuló automáticamente como el más serio del Teatro en Colombia. Un año después la compañía y sus directores volvieron a obtener el primer premio del Festival presentando "Edipo Rey", de Só-

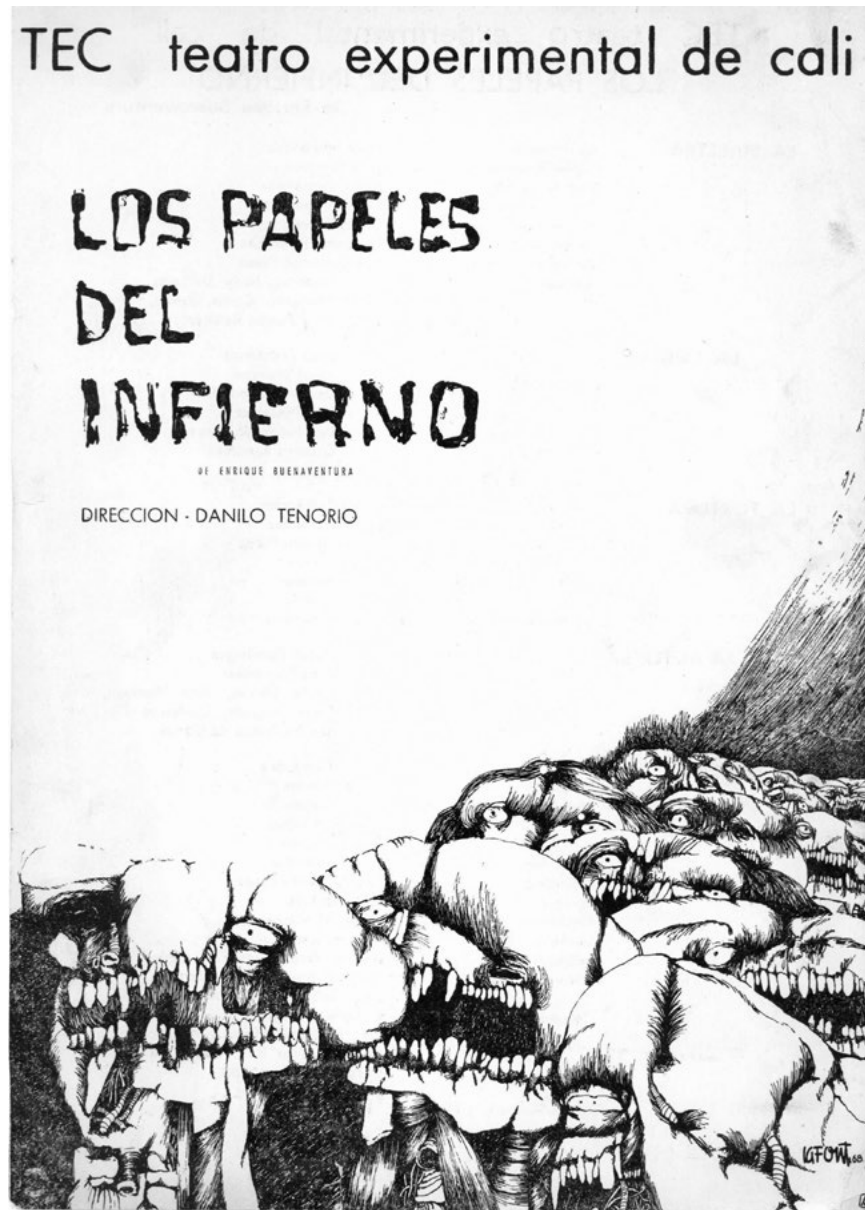
La Nueva Prensa

55

ENRIQUE BUENAVENTURA O EL DRAMA DE HACER TEATRO

La Nueva Prensa, 1963-05-04.

Biblioteca Gilberto Martínez



LOS PAPELES DEL INFIERNO, de Enrique Buenaventura
Nueva Prensa, 1963-05-04.
Biblioteca Gilberto Martínez

– ENRIQUE BUENAVENTURA –

LOS PAPELES DEL INFIERNO

Sobre este conjunto de piezas escribió en su prólogo el dramaturgo mexicano Emilio Carballido, para la edición de Siglo XXI que tomamos como punto de referencia:

Album de imágenes atroces, tiene el don de la gran variedad de tonos y tratamientos; cubre la crónica de los más terribles años de la violencia en Colombia, y se vuelve a la vez una imagen de todas las violencias.¹

Hemos dicho que el ciclo de piezas de Enrique Buenaventura titulado *Los papeles del infierno*,² es una suite sobre episodios de violencia en Colombia, inspirada en forma directa por la obra de Bertolt Brecht y de manera directa por su conjunto de piezas breves titulado *Terror y miserias del Tercer Reich*, estrenada en 1938.

La influencia de Brecht sobre el teatro latinoamericano ha sido muy grande, no sólo por los montajes de sus obras, sino ante todo por sus reflexiones tanto sobre la teoría como la práctica del arte escénico, en especial por el tipo de teatro dialéctico que Brecht ha definido como teatro épico, usando esa palabra referida a la épica de la vida cotidiana en la lucha del pueblo por sobrevivir. Los conceptos de distanciamiento (*Verfremdungseffekt*), que significa a la vez extrañamiento o enrarecimiento, la crítica del héroe y de la historia, la representación del actor como crítica del personaje, evitando la identificación sentimental, según su expresión, son algunos de los elementos

1. Emilio Carballido (Córdoba, Veracruz, mayo de 1925 + Xalapa, Veracruz, febrero de 2008). Dramaturgo y guionista cinematográfico. Director de la revista *Tramoya*, de la Universidad Veracruzana. La nota sobre *Los papeles del infierno*, que hace parte del prólogo, se encuentra en la Pág. 11 de la citada edición de Siglo XXI.

2. Buenaventura, Enrique. *Los Papeles del Infierno*, (1968). Presentación a cargo de Emilio Carballido. Siglo XXI Editores. 1ª edición. 1990. Incluye las obras: *La Maestra*, *La Tortura*, *La Autopsia*, *La Audiencia* y *La Requisa*.

que se han proyectado sobre dramaturgos y directores teatrales, quienes los han aplicado a su manera, de acuerdo con la situación social de sus respectivos países, a veces con un criterio de excesivo respeto a un modelo que se defiende como un dogma, lo que genera un teatro imitativo, frío y conceptual, que probablemente hubiera generado la crítica del propio Brecht, quien buscaba el movimiento, el cambio, la investigación en cada temática y cada forma de expresión escénica, y no la repetición de una fórmula, que aniquila toda creación.

La influencia de Brecht se proyectó sobre el trabajo de muchos grupos de nuevo tipo, en su momento en distintos países de América Latina. En México, Cuba, Argentina, Uruguay o Chile, así como también en Colombia, en especial sobre la dramaturgia y la dirección de hombres de teatro como Santiago García, Gilberto Martínez o Enrique Buenaventura.

El influjo de Brecht no sólo se refiere a la teoría y la práctica escénica. También se pueden encontrar afinidades en la narrativa y la poesía. En este último caso, entre Brecht y Buenaventura existe otro eslabón, que conjuga teatro y poesía por medio de fragmentos del *Canto General* de Pablo Neruda.³

Pablo Neruda y Bertolt Brecht se conocieron en el Encuentro de Intelectuales a favor de la Cultura, celebrado el París en 1935, justamente el mismo año del estreno de *Terror y miserias del Tercer Reich*. Brecht había tenido que salir de Alemania, como exilado tras haber perdido su nacionalidad a causa de sus críticas al ascenso de Hitler y el terror generado por los esbirros del Tercer Reich. En su obra *Historias de almanaque*, Brecht incluye un segmento que se titula: *Preguntas de un obrero que lee*. Entre ellas, anota:

*Tebas la de las siete puertas,
¿Quién la construyó?
En los libros figuran los nombres de los reyes.
¿Arrastraron los reyes los grandes bloques de piedra?
(...)
Una victoria en cada página.
¿Quién cocinaba los banquetes de la victoria?
Un gran hombre cada diez años.
¿Quién pagaba sus gastos?*

Pablo Neruda en su *Canto General* incluye una parte referida a las grandes construcciones realizadas por los incas en Machu Pichu, que guardan evidentes relaciones con las preguntas de Brecht:

3. Neruda, Pablo. *Canto General*. Ediciones Océano. México. 1950.

*“Piedra sobre piedra, ¿el hombre dónde estuvo?
Aire en el aire, ¿el hombre dónde estuvo?
Tiempo en el tiempo, ¿el hombre dónde estuvo?
Machu Pichu: ¿pusiste
Piedra en la piedra, y en la base ¿harapo?
Carbón sobre carbón, y en el fondo, ¿la lágrima?
Fuego en el oro, y en él, temblando ¿el rojo
Goterón de la sangre?”⁴*

* * *

4. La comparación de los textos de Neruda y Brecht fue citada por Luis Ignacio García en su ensayo: *Brecht a América Latina*, publicado en: “A Contracorriente, una revista de historia social y literatura de América Latina”. Department of foreign languages & literatures at North Carolina State University. Vol. 9. N° 2. Winter 2012.

– ENRIQUE BUENAVENTURA –

≈

LA MAESTRA

En esta obra de Enrique Buenaventura, la que cronológicamente podría ocupar el primer lugar en el desarrollo cronológico de las diversas situaciones que se presentan en las piezas que componen *Los papeles del infierno*, se integran las influencias de Brecht y Neruda, dos autores leídos y estudiados por Enrique Buenaventura con especial cuidado. Cada autor, desde luego, desarrolla su poética de acuerdo con su situación histórica y geográfica. Brecht, no sólo desde su Alemania natal, precipitada durante años a una situación atroz y extremista por el Nacional Socialismo, el Partido Nazi, que dio lugar a la Segunda Guerra Mundial, el mayor desastre que haya vivido la humanidad a lo largo de su historia, sino también en un exilio forzoso que lo llevó a tener una existencia provisional en muchos países de Europa y en los Estados Unidos, convirtiéndose en un personaje incómodo para los unos y los otros.

Pablo Neruda¹, poeta incomparable, hombre de izquierda, falleció en su casa de Isla Negra poco después del golpe militar de Pinochet contra el gobierno socialista de Salvador Allende. En su obra amplia y diversa, siempre habla del hombre, de su historia, su geografía, sus vivencias y conflictos más profundos. En una de sus principales creaciones, *Canto General*, compuesto por varios capítulos temáticos, en el capítulo VIII, titulado: *La tierra se llama Juan*, incluye un poema del cual citamos los segmentos pertinentes, relacionados con La Maestra, de Enrique Buenaventura:

1. Ricardo Neftalí Reyes, conocido como Pablo Neruda. Parral, Chile, julio de 1904 + Santiago de Chile, septiembre de 1973. Según García Márquez: *El más grande poeta del siglo XX en cualquier idioma*. Obtuvo el Premio Nobel de literatura en 1945. Entre sus obras más destacadas se encuentran: *Residencia en la tierra* (1925-1931) y *Canto General* (1950).

Margarita Naranjo
(*Salitrera*
-*María Elena*-
Antofagasta)
Estoy muerta. Soy de María Elena.
Toda mi vida viví en la pampa.
Dimos la sangre para la compañía
norteamericana, mis padres, mis hermanos,
sin que hubiera huelga, sin nada nos rodearon.
Era de noche. Vino todo el ejército.
Iban de casa en casa, despertando a la gente,
llevándola al campo de concentración.
Yo esperaba que nosotros no fuéramos.

(...)

Entonces vinieron a nuestra puerta,
mandados por el coronel Urizar
y lo sacaron a medio vestir y a empellones,
lo tiraron al camión que partió en la noche,
hacia Pisagua, hacia la oscuridad. Entonces
me pareció que no podía respirar más, me parecía
que la tierra faltaba debajo de los pies,
es tanta la traición, tanta la injusticia,
que me subió a la garganta algo como un sollozo
que no me dejó vivir.

(...)

Si hubiera podido, hubiera mirado a ver si estaba
Antonio, mi marido, pero no estaba, no estaba.
No lo dejaron venir ni a mi muerte: ahora,
aquí estoy muerta, en el cementerio de la pampa
no hay más que soledad en torno a mí, que ya no existo,
*que ya no existiré sin él, nunca más, sin él.*²

Este poema fue el punto de referencia esencial para la escritura de *La Maestra*, sobre todo, por su aspecto más audaz y revelador, se trata del testimonio de una muerta.

2. Op. Cit. *Canto General*. Pg. 341-342.

Una primera acotación plantea la distancia que existe entre la maestra y el grupo de personajes que aparecen en segundo plano:

En primer plano una mujer joven, sentada en un banco. Detrás de ella o a un lado van ocurriendo algunas escenas. No debe haber ninguna relación directa entre ella y los personajes de estas escenas. Ella no los ve y ellos no la ven (...)

Apenas la mujer comienza a hablar, se descubre la razón de este aislamiento:

LA MAESTRA:

Estoy muerta. Nací aquí, en este pueblo, en la casita de barro rojo con techo de paja que está al borde del camino, frente a la escuela. El camino es un río lento de barro rojo en el invierno y un remolino de polvo rojo en el verano.

(...)

Nací de ese barro y de ese polvo rojo y ahora he vuelto a ellos. Aquí, en el pequeño cementerio que vigila el pueblo desde lo alto, sembrado de hortensias, geranios, lirios y espeso pasto.³

No existe comunicación entre la Maestra y los demás personajes, porque están separados por la muerte. El pueblo ha sido arrasado, probablemente en los días iniciales de la violencia, en los que los “chulavitas” hostigaban a los opositores del gobierno, fueran estos liberales, socialistas o comunistas, o sin ningún partido, desde que no asumieran de manera clara y directa su respaldo al gobierno de la época. Aparte de la persecución política, el hostigamiento a los pequeños propietarios tenía por objeto adueñarse de sus tierras. Desde entonces, hace más de sesenta años, el drama de los campesinos agricultores ha sido el despojo, el terror y el desplazamiento.

La maestra no quiso volver a comer después de aquellas hostilidades, y poco a poco se fue dejando morir, sin que los parientes que sobrevivieron, lo hubieran podido impedir. La maestra perdió el apego por la vida, frente a la violencia y la crueldad que vio desencadenada contra su pueblo:

Enseñaba a leer y a escribir, y enseñaba el catecismo y el amor a la patria y a la bandera. Cuando me negué a comer y a beber, pensé

3. Op. Cit. *Los papeles del infierno*. "La Maestra". Pg. 16.

en los niños. Eran pocos, es cierto, pero ¿quién les iba a enseñar? También pensé: ¿para qué han de aprender el catecismo? ¿Para que han de aprender el amor a la patria y a la bandera? Ya no tiene sentido la patria, ni la bandera. Fue mal pensado, tal vez, pero fue lo que pensé.⁴

La arbitraria muerte del padre, por negarse a declarar contra sus vecinos y amigos, fusilado por orden de un sargento, quebró su fe en los valores, en la patria y sus símbolos. ¿Para qué sirven esas palabras cuando la violencia destruye las familias y los pueblos? En esta breve estampa, Buenaventura recrea el drama que dibujó Neruda, con una trabajadora del salitre, en el remoto Chile. Ambas mujeres han perdido a sus seres queridos por efecto de la violencia. La imagen de un campo tranquilo y bucólico como el que soñaba fray Luis de León, para apartarse del mundanal ruido, se ha transformado en un campo de batalla, en el cual los que pierden siempre son los que no tienen armas ni hacen parte de la contienda.

* * *

4. *Ibíd.* Pg. 19.

– ENRIQUE BUENAVENTURA –

≈

LA TORTURA

La segunda pieza de esta suite de conflictos trata sobre el trabajo de un verdugo. Sin embargo, la historia que se cuenta no trata sobre la torturar a un preso para que confiese; en este caso, el asunto se refiere a una divergencia matrimonial. Un drama de familia. ¿En qué medida un trabajo que resulta vergonzante, por decir lo menos, puede afectar las relaciones de una pareja? En todo matrimonio suele haber discrepancias y peleas que se superan por medio de una gozosa reconciliación. No es ese, precisamente, el caso de esta obra.

La naturaleza de un funcionario que tiene que usar la tortura en sus interrogatorios, para conseguir información a la fuerza, hostilizando a un prisionero hasta transgredir los límites de lo soportable, hace que difícilmente este hombre pueda llevar una vida normal como ciudadano, como marido, como amante o amigo. Poco a poco, su propia resistencia se va quebrando, así como lo hace con las víctimas de sus indagaciones.

La trama de la obra expone un caso tradicional de celos, cuando el marido sospecha que su pareja le es infiel. El ejemplo clásico es el de Otelo, que de marido confiando pasa a convertirse en un hombre enloquecido, cegado por los celos, ante las persistentes intrigas de Yago, un supuesto ayudante y amigo que poco a poco va aniquilando su resistencia. El caso del verdugo de esta obra es diferente. La escena se inicia con las preguntas que un marido, o amante normal, haría a su mujer ante las sospechas de haber sido traicionado. Pero en este caso, el hombre que interroga tiene una fuerte alteración en su comportamiento. El verdugo se apodera del hombre desconfiado, en una dramática deformación profesional, el interrogatorio que hace a su mujer cae en el mismo sistema que emplea en su trabajo. Una progresiva exaltación lo lleva a emplear la tortura para exigirle a su mujer que confiese. La relación matrimonial o de afecto ha desaparecido, la mujer se ha convertido en uno de tantos que se niegan a confesar.

El punto de giro que hace que pierda el sentido del lugar y la situación, tiene que ver con un simple detalle de la vida cotidiana, la carne que le ha servido su mujer está muy dura y no le entra el cuchillo. Como un reflejo condicionado, su rostro y su actitud cambian por completo. Hay una clara ferocidad en su mirada. En su delirio, evoca lo que hace en su trabajo. Su mujer se asusta:

EL VERDUGO:

Si el tipo habla, quedo todo loco. No sé qué hacer. Habla... habla... y yo le digo que hable. Y él habla y habla, y yo le digo que hable y él habla y habla...

LA MUJER CANTA.

Maldita sea, no le entra el cuchillo. En lugar de andarte pavoneando por allí, deberías preparar una carne que le entre el cuchillo. ¿Para quién te pavoneas? ¿Para el jefe? Eres una mujer casada.

LA MUJER:

¿Qué diablos te pasa?

SIGUE CANTANDO.

EL VERDUGO:

Me tocó un tipo duro. Más duro que un riel. ¡Esto es un cuero!

LA MUJER:

Si fuera para tener celos, debería tenerlos yo y no tú. Me han contado tus historias. Las de antes y las de ahora.

EL VERDUGO:

¿Por qué no confiesa? ¿Qué es lo que quieren? Los tenemos cercados, los conocemos a todos.¹

El hombre ya no habla con su mujer. La carne dura le recuerda el último interrogatorio, el verdugo también es víctima de la tortura que emplea. Su naturaleza humana se deforma; ahora ella ocupa el lugar del tipo duro que logró minar su propia resistencia como interrogador. Entonces ya no puede parar, ella tiene que confesar, pero ya no una infidelidad conyugal,

1. *Ibíd. Los papeles del infierno. "La tortura". Pg. 24.*

sino conjuras políticas, conspiraciones, maniobras clandestinas. Ella percibe el cambio y le dice que no le gusta el oficio que hace. Siente vergüenza, le repugnan esas porquerías.

El hombre sigue obsesionado con una idea fija, sosteniendo el cuchillo en su mano. Ahora se ha transformado en un feroz acusador:

LA MUJER:
Juan, estás loco.

EL VERDUGO:
Tienes los ojos como los de él. Los ojos como él. Todo el cuarto lleno de ojos.

LA MUJER:
¡Estás loco! ¡Juan! ¡Juan!

EL VERDUGO:
¡Por qué no confiesas? ¡Habla, habla, habla!²

Fuera de control, el verdugo la apuñala. Le saca los ojos, pues cree ver en ellos los del último hombre que interrogó. Su acción hace parte de su oficio, como lo señalan los detectives que entran a hacer el levantamiento del cadáver:

DETECTIVE UNO:
Es un oficio de mierda. ¿Recuerdan a Pepe? Un día comenzó a vomitar todo lo que comía. Al fin vomitó sangre. Tenía una úlcera así de grande.

DETECTIVE DOS:
Pero Juan parecía acostumbrado. Juan era como el bizco. El bizco decía: es un oficio como la medicina o la carnicería. ¿Han visto ustedes que un médico o un carnicero se enfermen de escrúpulos? Juan aguantaba cuatro y cinco sesiones y quedaba tan fresco. Salía diciendo chistes.³

Llega un momento en que el equilibrio se rompe, como ocurre con la psicosis de la guerra. Por eso el verdugo no se limita a apuñalearse a su mujer,

2. *Ibíd.* Pg. 26.

3. *Ibíd.* Pg. 27.

en un ataque de celos. No puede sostener la mirada de los presos a los que interroga. Eso lo lleva, en medio de su delirio, a arrancarle los ojos. La culpa no le permite aguantar una mirada acusadora porque lo desgarran la confusión de papeles, de acusador pasa a sentirse acusado. Como hizo Edipo consigo mismo, el peso de la culpa lo lleva a arrancar los ojos de su víctima.

* * *

– ENRIQUE BUENAVENTURA –

≈

LA AUTOPSIA

La obra se desarrolla en un consultorio, un doctor y su mujer, un matrimonio que padece un terrible drama. Los detalles nimios de la vida cotidiana adquieren una significación sin precedentes, como la falta de un botón en el saco, en el momento en que el médico se prepara para salir a realizar la autopsia de su propio hijo. Ya lo ha hecho en distintas ocasiones, dando falsos testimonios para encubrir crímenes de estado, ajusticiamientos de las autoridades de policía, presentados como accidentes o muertos en enfrentamientos públicos. El doctor recuerda una conversación con su esposa cuando tuvo que hacerlo por primera vez:

Ana, yo te pregunté la primera vez que lo hice. ¿Te acuerdas? Era un muchacho joven. El padre y la madre eran muy viejos. Tú no los viste, pero yo sí. Él se había puesto una ropa negra, de drill, brillante de tanto plancharla. Se había puesto corbata, pero estaba descalzo. La madre también. Estaban muy asustados. Preguntaron si podían llevarse el cadáver. El cadáver estaba lleno de plomo. Lo habían acribillado en un calabozo. ¿Te acuerdas, Ana? Y yo te pregunté a ti por la noche. ¿Qué pongo mañana en la boleta? Y tú te callaste. Y yo te dije: si quiero conservar el puesto, tengo que inventar algo... Y tú dijiste: no es fácil conseguir otro puesto ahora.¹

Una cosa es firmar una falsa declaración sobre la muerte de un desconocido, y otra hacerlo sobre el asesinato de su propio hijo. Una situación análoga a las muertes de jóvenes en época reciente, en los casos de los llamados “falsos positivos”, que trataron de ser presentados como guerrilleros muertos en combate, en una emboscada hecha a una patrulla militar. De inmediato se demostró que fueron jóvenes llevados a una región distante de

1. *Ibíd. Los papeles del infierno*. “La autopsia”. Pg. 35.

su hogar, con la promesa de conseguirles un trabajo bien remunerado. El episodio que más impacto ha generado en los últimos tiempos es el de las llamadas Madres de Soacha, cuyos hijos fueron reconocidos enseguida como falsos positivos. Una historia que conmovió a la opinión pública, sobre la cual abundan testimonios que comprometen a sectores de la fuerza pública, que han sido llamados a juicio, en una respuesta de la justicia sin precedentes en épocas anteriores, donde para todo se armaba una explicación que aunque los familiares de las víctimas no la creyeran, el caso se cerraba sin que hubiera lugar a una apelación.

En el caso de la desgarradora pieza de Buenaventura, la madre afirma que su hijo era un buen muchacho, pero el padre, como médico que conoce de estos casos, responde:

Quería arreglar el mundo. El mundo no tiene arreglo. El mundo es un matadero. Ana, ¿por qué estoy yo como estoy? ¿Por qué he llegado a lo que he llegado? Por honrado y recto.²

Un tremendo problema de conciencia, que golpea en las entrañas mismas de sus convicciones éticas, cuando la autopsia que va a realizar es la de su propio hijo. De alguna manera, casos de muerte, desaparición forzada, secuestro y otras formas intimidatorias hacia la población, generadas por unos y otros participantes en el conflicto armado, han tocado las puertas de infinidad de hogares colombianos en más de medio siglo de violencia inclemente.

La tensión del médico aumenta a medida que se acerca el momento de salir a realizar la autopsia. ¿Qué va a decir? Aunque sostenga que fue un asesinato, eso no va a devolver la vida de su hijo, y sin duda perderá su puesto. ¿De qué van a vivir? La encrucijada moral llega a su punto culminante, pero de pronto surge un inesperado alivio, en el momento en que entra una llamada telefónica, llaman de la policía para notificarle que su ayudante hará la autopsia y a él le dan tres días de licencia. La mujer tiene que reconocer que son muy amables.

* * *

2. *Ibíd.* Pg. 36.

– ENRIQUE BUENAVENTURA –

≈

LA AUDIENCIA

Esta obra –la más larga del conjunto–, fue incluida por Enrique Buenaventura con posterioridad a las primeras, y en remplazo de *La orgía*, que en un comienzo hacía parte de *Los papeles del infierno* y luego fue desarrollada como pieza autónoma. *La audiencia*, además, está concebida desde una mirada de sátira y humor negro que no tenían las piezas anteriores. Se trata, en el fondo, de una reflexión sobre los aparatos de justicia del estado, fiscales, jueces, abogados, ante la perspectiva de un juicio a un preso político, un dirigente campesino que ha sido torturado para que confiese, sin que el hombre lo haya hecho, pese a que le han aplicado la picana eléctrica en los testículos.

Antes de iniciar la audiencia, el acusado aparece atado a una silla, muy afectado por el tratamiento violento del que ha sido objeto. A su alrededor, aparecen siete personajes encapuchados, que dan a la escena un aspecto siniestro. Poco a poco nos damos cuenta de que se trata de jueces y abogados que ocultan su identidad ante el acusado para evitar eventuales retaliaciones de sus compañeros, cómplices o aliados. No están del todo seguros de su pertenencia a un grupo revolucionario por fuera de la ley, pero necesitan que el hombre firme un documento con su confesión, que desde luego no ha sido preparado por él, sino elaborado por los leguleyos en una comedia que intenta aparecer como el desarrollo de un debido proceso.

Ante los requerimientos de los encapuchados, el silencio del dirigente detenido y torturado, aparece como un rechazo categórico a la pantomima que se quiere representar como un acto de justicia. Sin duda, la posición de Buenaventura al respecto es crítica y profundamente escéptica. Como la oposición política no puede mostrarse como delito, o bien se formula la acusación de rebelión, o se inventa otro delito señalado por la ley, que es lo que intentan hacer en este caso, buscando que el hombre confiese algo que no ha hecho, para que los jueces puedan de este modo lavarse las manos. Al

respecto, habría que citar uno de los sarcásticos aforismos de Bertolt Brecht, tan cercano al punto de vista de Buenaventura:

Muchos jueces son incorruptibles, nadie puede inducirlos a hacer justicia.¹

Los diálogos de los encapuchados poco a poco nos van mostrando diferencias significativas, no sólo de jerarquía dentro del aparato judicial, sino también dando señas de la presencia de oficiales del ejército, que presuntamente se encuentran allí para vigilar a los picapleitos y pronto entran en abierta discrepancia con ellos. Los militares sienten que los juristas están enredando el asunto con artificios legalistas, mientras los abogados temen que los militares quieran aplicar vías de hecho, contra la constitución y las normas del derecho. En última instancia lo que buscan es que todo aparezca regido por la ley, aunque se trate de una comedia, y por eso intentan negociar la confesión del detenido, con la promesa de aliviarle la pena.

La trama se enreda aún más cuando llega el fiscal, sin capucha, dejando su rostro al descubierto, poniendo en evidencia la actitud solapada de los demás juristas. La intención del fiscal es clara y da luz sobre la comedia que los demás intentaban representar, pronto habrá elecciones, y el prisionero ha sido arrestado como un presunto delincuente, para evitar que pueda ser elegido en un cargo público. Con esta fábula directa, Buenaventura plantea su desconfianza sobre la justicia y la democracia colombiana, desconfianza que además se proyecta sobre una gran cantidad de ciudadanos, que ya no creen en las instituciones, como lo demuestran los altos índices de abstención a lo largo de los distintos procesos electorales.

El prisionero atado en su silla contempla las diferencias y discrepancias que se dan entre sus jueces y captores, sin decir una sola palabra a lo largo de la obra; un silencio análogo al de los espectadores, que escuchan todo lo que se dice en escena, para finalmente, hacer su propio juicio al respecto.

Al final, la pugna entre el juez de la causa y el fiscal, que busca decidir por su cuenta la suerte del reo que no ha querido confesar, decide el juez suspender la audiencia, a causa del delicado estado de salud del detenido.

* * *

1. *Frasas de Bertolt Brecht*. www.proberbia.net/citasautor.asp?Autor=120

– ENRIQUE BUENAVENTURA –

≈

LA REQUISIA

Se trata de la segunda versión de esta obra, lo que resultaba normal en el trabajo de Enrique Buenaventura, que a veces hacía tres o cuatro versiones de una obra, como ocurrió con *A la diestra de Dios Padre*, en cuya primera escritura conservaba la picardía y riqueza verbal del cuento original de Carrasquilla, para irlo enredando y transformando en un conflicto barroco de lucha de clases, de acuerdo con los estudios y lecturas que Buenaventura iba haciendo de libros de antropología cultural o semiología.

Con *La requisia*, Buenaventura retorna al estilo de cuadros de violencia de las primeras obras citadas. El diálogo retorna a la cortante sequedad de *La tortura*, así como a detalles humanos que contrastan con el dramatismo de la situación, como sucede en *La autopsia*. Otra vez estamos en el área de influencia del *Terror y miserias del Tercer Reich* de Brecht, así como del ciclo de sus piezas didácticas, al estilo de *El Acuerdo* o *El que dice sí y el que dice no*. Por una parte, se trata de la historia de una pareja y sus amigos, cuya relación se entrecruza con una tarea política clandestina, imprimiendo hojas con denuncias de la violencia *chulavita* de aquella primera época de la violencia, como lo dice el autor en la acotación inicial de la obra:

1949-1950. Años que muchos no vieron, que otros, los criminales, sobre todo, quieren borrar de la historia y sepultarlos en un cómplice olvido. En esos años tienen lugar los sucesos narrados en esta pieza.¹

Un grupo de jóvenes comprometidos con un movimiento revolucionario se dedican a imprimir una hoja clandestina en un rústico mimeógrafo. Entre ellos se encuentra una pareja de enamorados, que tiene el propósito de casarse; sus compañeros opinan sobre la inconveniencia de esa decisión, en las circunstancias que están viviendo:

1. *Ibíd. Los papeles del infierno*. “La requisia”. Pg. 72.

COMPañERO 1°

¿Te vas a casar? ¿Es cierto?

EL:

Sí.

COMPañERO 1°

¿En este tiempo? Mañana te matan, y la dejas con uno o dos hijos...²

Mientras trabajan en el mimeógrafo, en otro punto del escenario la madre tiene encendida una emisora, escuchando las voces almibaradas de una radionovela; con su estilo característico, se trata de una novela de amor en la que los protagonistas deben enfrentar toda clase de dificultades, que impiden o demoran la realización de sus deseos. En el conjunto de la representación, aparece como una parodia satírica de los obstáculos a que se ven expuestos los jóvenes enamorados de la obra teatral.

A comienzos de los años cincuenta, en la época más cruda de la violencia, abundaban las radionovelas, los partidos de fútbol o las carreras de bicicletas, que servían como un paliativo o un recurso de distracción que ayudaba a escapar de la angustia ante los problemas que estaban sucediendo, en especial en los pueblos y regiones campesinas de gran parte del país. La gente seguía con interés los melodramas de la radio, en especial los dramas cubanos y mexicanos, antes de que llegara la televisión a Colombia. Entre ellos cabría recordar títulos como *Simplemente María*, *El pecado de una madre: Doctora Corazón*, o las exóticas historias de *Kalimán*, *Renzo el Gitano* o *Kadir el árabe*, así como las radionovelas colombianas que se desarrollaban en la Guajira: *Tanané*, o *Tangaré, el hijo de Tanané*, o como la exitosa novela *Vendaval*, del autor santandereano Luis Serrano Reyes³. Tramas de un fuerte contenido emocional, entre las cuales alcanzó un alto grado de sintonía la novela *El derecho de nacer*, del escritor cubano Félix B. Caignet,⁴ estrenada por la radio cubana en 1948 y luego transmitida con gran éxito de audiencia en muchos países de América Latina.

Las radionovelas estaban en pleno apogeo en la época en la que se desarrolla la historia de la pieza teatral de Enrique Buenaventura. Al final del capítulo más emotivo, el personaje de la madre escucha conmovida el diálogo final de la escena:

2. *La requisia*. Pág. 74.

3. *Luis Serrano Reyes*, Girón, Santander, 1917 + Bogotá, 1978.

4. *Félix B. Caignet*, Santiago de Cuba, 1892 + La Habana, 1976.

VOZ MASCULINA:

Vámonos, María, fuguémonos... Vámonos lejos de todo esto...

VOZ FEMENINA:

No. Después me despreciarías. Yo dije que soy pobre, pero pura y honrada. Quiero ser tu mujer, pero necesito serlo de verdad.

*LA MADRE PRIMERA SE ENJUGA UNA LÁGRIMA Y SIGUE BORDANDO, EN ESPERA DE QUE PASE LA CORTINA MUSICAL Y LAS PROPAGANDAS.*⁵

La joven que piensa casarse con el muchacho revolucionario que está dedicado a imprimir folletos subversivos, escucha los consejos de su hermana sobre sus proyectos de matrimonio:

HERMANA:

*Es un paso que no debe darse a oscuras. Mirame a mí. Mira a tu hermana mayor: este es el cuarto hijo. Yo no digo que no sea importante el amor, pero digo que es más importante la seguridad. La pobreza corroe el amor. Cuando hay cuatro hacinados en un pequeño cuarto, el amor sale de ahí...*⁶

Las distintas escenas van contraponiendo miradas y opiniones sobre el amor y el matrimonio, que en este caso se ven expuestos a afrontar serios peligros por el compromiso político del Joven. En este aspecto, la trama del trabajo clandestino llega a un punto crítico, la presión del poder y sus instituciones se va estrechando cada vez más sobre el grupo de jóvenes inconformes que luchan por un cambio. Por eso imprimen las hojas volantes con sus consignas:

*Se atemoriza a la clase obrera. Veteranos luchadores del movimiento sindical son asesinados. Otros son desplazados y remplazados por traidores y vendidos. La derecha amenaza con golpe militar, la izquierda liberal fomenta el aventurerismo terrorista. Nosotros debemos mantener las organizaciones, no perder los contactos...*⁷

5. Op. Cit. *Los papeles del infierno*. "La requisita". Pg. 75.

6. *Ibid.* Pg. 76.

7. *Ibid.* Pg. 81.

Toda una línea política, que muestra el fraccionamiento de la izquierda desde aquellos años, que critica al movimiento armado de las guerrillas liberales del llano, lo cual repercutió algunos años más tarde en los choques de esas guerrillas con los movimientos de autodefensa campesina, liderados por el partido comunista.

En el grupo de jóvenes inconformes que protagonizan la obra teatral, también existen discrepancias y visiones diferentes de la lucha política, como ha sucedido con la izquierda colombiana en sus distintos períodos.

A los conflictos políticos y económicos se suman los problemas familiares. El padre del joven rebelde, quien vive una situación crítica, sin trabajo, se muestra muy preocupado al ver que su hijo se está metiendo en aventuras revolucionarias muy peligrosas. Por otra parte, entre los jóvenes hay quien piensa que con repartir papelitos no se va a conseguir nada. Considera que ha llegado la hora de dar un golpe más contundente y eficaz. Anota que algo se está planeando para que las cosas cambien y se consiga tomar el poder.

En efecto, el 13 de junio de 1953 se produjo el golpe de estado de Rojas Pinilla, con su propuesta de *Paz, Justicia y Libertad*, que en un comienzo creó grandes expectativas, aunque estaba muy lejos de ser un golpe revolucionario, como lo querían los muchachos de la obra teatral. Sin embargo, logró un acuerdo de paz con las guerrillas del llano, que puede considerarse en Colombia como el primer arreglo pacífico con un movimiento armado ilegal.

Un coro emite las consignas y denuncias que marcan el momento histórico que se vive:

*Bajan los salarios,
son asesinados los que conocen
las formas de lucha.
Se arman trampas mortales
para los que organizan y resisten.
Esta es la cara del fascismo:
se apoya en el capital,
se apoya en el imperialismo
y utiliza nuestra debilidad
y nuestros errores.
Esta es la cara del fascismo,
la cara de un desesperado
que presiente su fin
y que cuenta con nuestra desorganización
para matar hasta el último suspiro.*⁸

8. *Ibid.* Pg. 93-94.

A diferencia de los *Songs* brechtianos, que tenían un alto vuelo poético, el texto de Buenaventura busca un mensaje político didáctico y directo; no hay metáfora ni simbología, sino el crudo lenguaje de la práctica política metido dentro de la acción escénica como un collage panfletario.

Acabada la intervención del coro, regresa la radionovela con su toque final:

Y se casaron y vivieron felices y tuvieron tres hijos.⁹

En la realidad de la escena, la situación es muy diferente. No existe la ilusión del *Happy End*. En ese momento irrumpe un grupo de detectives o policías de civil, con actitud amenazante comienzan a revisar todo lo que encuentran a su alrededor, mientras interrogan al joven que se acaba de casar. Se trata de un allanamiento y una sorpresa requisa, pues saben que allí se realiza un tipo de trabajo clandestino. El detective le pregunta por su mujer, lo cual lo deja muy preocupado. El intenta arrojarlo sobre uno, en una desesperada actitud defensiva, pero los cuatro intrusos lo agarran y lo golpean. El que parece ser el jefe da la orden para que se lo lleven. La escena es lacónica y contundente: han descubierto los paquetes de panfletos subversivos, y esto es suficiente para arrestarlo sin orden judicial.

Al otro lado de la escena se encuentran el padre, la madre y la hermana del joven arrestado. La muchacha le pregunta a su padre si ha conseguido trabajo. De nuevo la respuesta es negativa, y por eso se muestra avergonzado. Hay una fuerte tensión al interior de la familia.

Al otro lado de la escena, el inspector que ha quedado sólo se desplaza al punto donde se encuentra la mujer del detenido, después de mostrarle su carné de policía. Ella asegura que no conoce los papeles que el hombre le muestra. Dice que su marido trabaja en el ferrocarril y estudia de noche. El hombre no le cree y con tono autoritario le exige que le diga la verdad. La observa y se da cuenta que está embarazada.

Al otro lado de la escena, supuestamente en un lugar diferente, los que se llevaron al joven lo tienen amarrado a una silla después de torturarlo. Sus captores buscan amedrentarlo para que les entregue nombres de sus cómplices.

En el punto contrario prosigue la escena del interrogatorio a la esposa del detenido. El agente le habla sobre la responsabilidad de su marido en asuntos ilegales, mostrándole uno de los volantes, mientras le dice:

9. *Ibíd.* Pg. 94.

Una responsabilidad que él ha inventado. Él no tiene por qué echarse encima la responsabilidad de cambiar el mundo. Hay una gente encargada de eso. Y él no sabe nada, no sabe dónde está parado, no es más que un miserable empleado que gana menos que un frenero. ¿Con qué derecho pretende cambiar el mundo? Tiene mujer, va a tener un hijo, tiene empleo y no está contento.

ELLA CALLA.¹⁰

Uno de los ayudantes que rodean al torturado anota que la orden es hacerlo desaparecer sin dejar rastro, pero otro aclara que no antes de que entregue la lista de sus compañeros de partido.

El tema de las desapariciones, como en el presente caso, sin juicio ni condena al joven capturado, muestra el lado oscuro, no exactamente de la justicia, sino de la represión política en un momento crítico de la violencia en Colombia, en el cual se habían cerrado los espacios democráticos.

El inspector le dice a la mujer del preso que si los ayuda, dándoles alguna información, pronto volverá a tener a su marido en casa. Ella permanece en silencio, mientras se sienta en el suelo, en un sitio muy particular, tratando de tapar con el cuerpo las tablas mal arregladas. El agente se da cuenta de que ella intenta ocultar algo, y la empuja a un lado, mientras le pone un banco, diciéndole que no se debe sentar en el suelo. Los acontecimientos se precipitan, el primero descubre lo que estaba oculto bajo el piso, mientras uno del grupo que rodea al joven atado a la silla le pone la pistola en la nuca.

Con un simple cambio de luz y un breve oscuro, se produce una elipsis o salto en el tiempo al estilo cinematográfico, el joven ha sido “desaparecido” y su esposa arrestada por complicidad, pues supuestamente en la casa ha aparecido una bomba que es muy probable que se fuera a utilizar en un acto terrorista.

En otro ángulo, los compañeros de la pareja agredida anotan que la bomba no hacía parte de las tareas que ellos habían asumido, y por lo tanto debieron ponerla los captores para usarla como prueba en su contra. En una foto que salió en el periódico aparece ella al lado de la bomba, todo un truco publicitario. En medio de la ira y el dolor por lo ocurrido, uno de ellos dice que ahora lo importante es apoyarla a ella. Es urgente buscar un abogado para sacarla de la cárcel. Los temores expresados por uno de ellos al comienzo de la obra se han cumplido, el joven ni siquiera pudo conocer a su hijo.

El coro cierra la obra con otro poema de Enrique Buenaventura:

10. *Ibíd.* Pg. 99.

*Para que la claridad sea posible
se hundió en la oscuridad.
Para que la vida sea posible
anduvo día y noche
en compañía de la muerte.
Para que nos pertenezca la tierra,
él no tiene tierra
ni flores en la tumba.
Para que todos seamos gente
él es anónimo como las semillas...
pero una nueva vida nacerá de esta siembra.¹¹*

En la misma forma, ella culmina su participación con un poema en el que anota con amargura que no fue muy largo el tiempo que estuvo con él.

También, Buenaventura como autor y en un afán didáctico y político, cierra la obra con una intervención de todos los actores en coro, en el momento del saludo final, dando una explicación no pedida sobre el objeto de su obra:

*TODOS:
Con esta representación queremos ayudar a la lucha, a la organización, a refrescar la memoria rica en heroísmos y salpicada de errores, queremos contribuir a que el fascismo no vuelva.¹²*

Era una época de fuertes tensiones y conflictos, en la cual el teatro se hallaba vinculado de manera directa a la lucha política, incluso usando el panfleto para que no quedaran dudas sobre su intención didáctica de ideología revolucionaria. Cada una de las escenas de esta obra aparece como una demostración de los conflictos sociales y familiares que suelen padecer quienes luchan por un cambio político radical. En los años 60 y 70, esta tendencia de compromiso se reflejó en el teatro, en el marco de debates internacionales generados por la confrontación chino/soviética, o por las divergencias entre los distintos grupos políticos de la izquierda, que se acusaban los unos a los otros de una u otra desviación ideológica. Esto hizo que en muchos casos, un grupo o un autor terminaba dando explicaciones sobre su posición y cayendo en simplificaciones y argumentos que sobraban, cuando la problemática de una obra estaba bien expuesta y permitía diversas lecturas e interpretaciones. La polisemia de la poética teatral se desdibuja al señalar

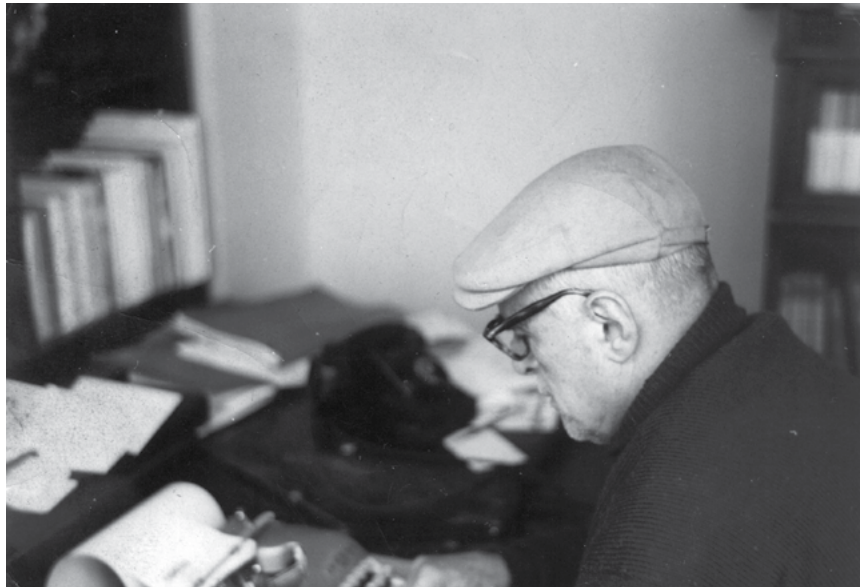
11. *Ibíd.* Pg. 103.

12. *Ibíd.* Pg. 104.

una determinada lectura ideológica, y la ambigüedad característica de una obra de arte se transforma en una lectura literal y obvia, al caer en la trampa de dar explicaciones innecesarias.

* * *

LUIS ENRIQUE OSORIO



(Bogotá, marzo de 1896 + Agosto de 1966)

Autor de comedias satíricas y costumbristas, de enredos familiares y personajes de la vida política; los acontecimientos del nueve de abril de 1948 y el vendaval de violencia que lo sucedió en varias regiones del país, cambiaron el estilo y la mirada amable y burlona que caracterizaba el teatro de hasta el momento, y lo llevaron a tomar una posición, de tal modo que su teatro se llenó de sombras y dramatismo, aunque conservaba un estilo directo y coloquial en sus diálogos, con algunas chispas de humor, ensombrecido por la gravedad de los acontecimientos.

Los dramas escritos por Osorio a partir de 1948 no sólo buscaban divertir a su público, que había crecido a lo largo de los años y llenaba los teatros, desde la época del Municipal, hasta su propio escenario, en el Teatro

– LUIS ENRIQUE OSORIO –
Fotografía de Luis Enrique Osorio (hijo), 1965.

de la Comedia. Ahora buscaban despertar la conciencia ciudadana sobre las diferencias y odios que habían conducido a las formas más abominables de agresión y venganza, de atentados y masacres que habían bañado en ríos del país muchos pueblos y veredas de los campos colombianos.

A esta nueva tendencia pertenecen dos de sus obras más significativas, escritas con sinceridad y un toque de angustia, en el intento de estremecer las conciencias y buscar una reconciliación entre los bandos opuestos. Como siempre sucede con el arte comprometido y con el teatro de sala de simple diversión, para criticar, denunciar o corregir, con excesos y situaciones de temor y conflicto, que pongan en riesgo la vida y la seguridad en una comunidad. El intento pedagógico de Osorio se enfrenta a una realidad que lo supera, los ejemplos que coloca sobre el escenario para abrir los ojos sobre la sinrazón de la violencia que asolaba los campos, son rebasados por la crueldad y barbarie de las masacres, persecuciones y destrucción de viviendas y propiedades. La realidad parecía haber anulado cualquier intento de la ficción para mostrar en forma veraz y objetiva, los extremos de crueldad y sevicia a los que se había llegado en medio de un caos en el que se había perdido todo respeto hacia la vida y la dignidad humana. Sin embargo, la actitud ética de un escritor, periodista e intelectual, con acercamientos a la política y la pedagogía, no le permitía dar la espalda a la arbitrariedad y crueldad que se había apoderado de los partidos políticos, las instituciones del poder, las fuerzas militares y muy en especial, los gamonales y caudillos que brotaban como hierbas dañinas en una plantación, motivando a los campesinos, arrendatarios, especies de siervos de la gleba, a tomar las armas y atacar a sangre y fuego a sus rivales.

Estos elementos aparecen en las obras dramáticas de Osorio, en aquel momento crucial de nuestra historia. *Nube de abril*, sobre los hechos que se produjeron en la capital tras el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, y *Pájaros grises*, sobre la violencia en el campo, el matoneo y la usurpación de propiedades, consecuencias directas de aquel estado de desorden y violencia que se habían enseñoreado en amplias regiones del territorio nacional.

* * *

– LUIS ENRIQUE OSORIO –

≈

PÁJAROS GRISES

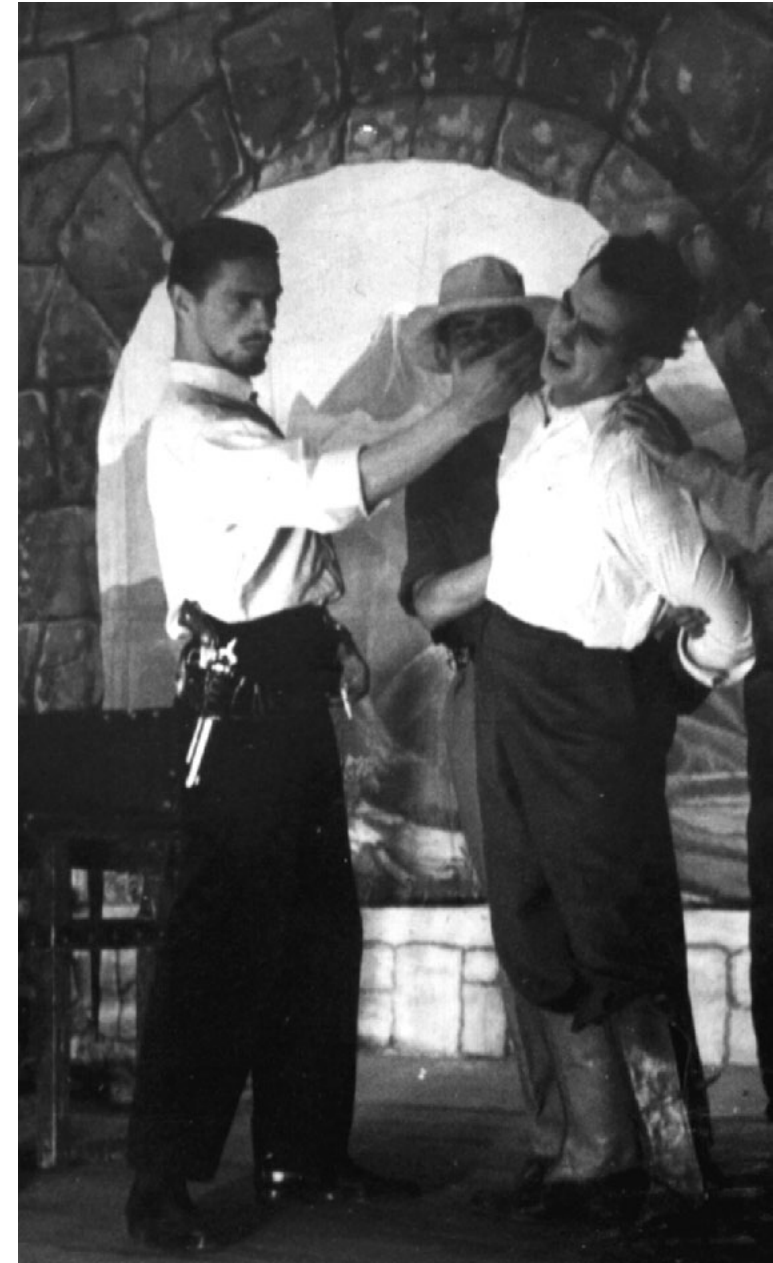
El drama *Pájaros grises* de Luis Enrique Osorio corresponde a su producción relacionada con la violencia, que se inició con *Nube de Abril*,¹ escrita poco después del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, el 9 de abril de 1948 y estrenada unos meses más tarde, durante el mismo año. *Pájaros grises* fue estrenada en el Teatro de la Comedia de Bogotá, edificio levantado por el propio Osorio y llevada a escena con su grupo, la Compañía Bogotana de Comedias, el 6 de febrero de 1961.²

La acción se desarrolla en una hacienda cafetera, en algún punto de la cordillera de los Andes, probablemente en la zona cafetera del viejo Caldas, que hoy comprende los departamentos de Caldas, Risaralda y Quindío. Pero como veremos más adelante, sobre todo en el tercer acto, ésta finca aparece como una sinécdoque del país, o sea, una figura que consiste en tomar la parte por el todo. Lo que ocurre en un pueblo innominado del campo colombiano, es una representación alegórica de Colombia entera, de modo que un sargento convertido en el alcalde del pueblo, viene a representar el golpe de estado del general Rojas Pinilla, el 13 de junio de 1953, por medio de las alusiones y analogías que utiliza Osorio en sus diálogos y que cualquier espectador captaba de inmediato, pues se trataba de temas de actualidad.

La acción completa de este drama se desarrolla en la casa solariega de un hacendado cafetero, que además posee ganado y otros animales como cerdos o gallinas. Su vida no ha sido fácil, sin embargo. Su familia ha padecido los horrores de la violencia, que volverá con saña durante el desarrollo de esta obra.

1. *Nube de abril*. Ver estudio en el tomo II de esta obra, Capítulo V: *El Bogotazo*. Pg. 584.

2. Osorio, Luis Enrique. *Teatro*. "Pájaros grises". Tomo II. Ediciones La Idea. Bogotá. 1964.



PÁJAROS GRISES, de Luis Enrique Osorio
Montaje de Eduardo Osorio Cañón

La obra se inicia con una escena bucólica en el campo. Don Pablo, el hacendado, y Damiana, su ama de llaves, observan nubarrones que anuncian lluvia; una buena noticia para los cultivos de café y los demás sembrados. Toribio, un muchacho volantón que apenas está entrando en la adolescencia, pone la nota pintoresca a la escena. Sin embargo, muy pronto algo genera preocupación en don Pablo:

PABLO:
...No hay nada completo en este mundo.

DAMIANA:
(ALARMADA) ¿Qué pasa, don Pablo?

PABLO:
Aquellas aves grises... rara vez vienen...

DAMIANA:
Las alborotaría la llegada del invierno, después de tanto verano...

PABLO:
No sé... Sin ser supersticioso, les tengo miedo... cada vez que asoman por acá esos pájaros, traen mal presagio.

DAMIANA:
¡Jesús nos libre!

PABLO:
Los vi la víspera de que asesinaran a mi hijo en el camino, por fría venganza quizá, y su mujer muriera de pena.³

El hacendado, pese a ser un hombre acomodado, no deja de tener creencias supersticiosas, propias de las gentes del campo, y por eso ahora evoca los horrores de la violencia que tuvo que padecer en años anteriores, y cuyos efectos le ha costado superar, pero ahora vuelven a aparecer esos signos inquietantes, siempre aludiendo a los pájaros como portadores de presagios siniestros. Tal creencia viene de antiguas tradiciones y mitos telúricos. La expresión *pájaros*, en este contexto, tiene una doble significación, como asesinos desalmados y como aves de mal agüero:

3. *Ibíd.* Acto I. Pg. 213.

PABLO:
En otro tiempo... hace ya tantos años... esos mismos pájaros grises volaron sobre este tejado una tarde... graznando... y entonces fue la otra desgracia... Fue cuando por aquí se encendió el odio como epidemia... ¡y vino el horror!

DAMIANA:
La Virgen no permitirá que esto se repita.

PABLO:
Las gentes, que eran apacibles, se mataban sin saber por qué... A mi padre, que era un hombre de bien y había descuajado estas selvas para sembrar, lo volvieron picadillo a machetazos... delante de mí.

DAMIANA:
(TAPÁNDOSE LA CARA): ¡Uy!... ¿Para qué recordar?

PABLO:
Me ataron de pies y manos para que viera cometer con mis pobres hermanos toda clase de atropellos, hasta que sus gritos de angustia me hicieron perder la razón y el sentido... Después le prendieron fuego a la casa para quemarme vivo...

DAMIANA:
¿Y todo por qué? ¿Por qué, Dios mío?

PABLO:
Por odio... un odio absurdo que los políticos desencadenaban desde allá... Desde sus moradas confortables de la ciudad... que instigaban por control remoto.⁴

Como comediógrafo y dramaturgo, periodista y hombre interesado por los distintos problemas del país, Luis Enrique Osorio dio un viraje a su estilo de comedia de costumbres que caracterizó su obra a lo largo de gran parte de su trayectoria. La época más dura de la violencia tuvo un impacto tan grande en la vida social, que resultaba incongruente seguir mostrando episodios divertidos y pintorescos, cuando en muchas regiones del país la gente se estaba matando en pueblos y veredas, y centenares de desplazados llegaban a las ciudades cargados de odio y deseos de venganza. En *Pájaros*

4. *Ibíd.* Acto I. Pg. 213-214.

grises, a la vez que trata el tema de la violencia y la arbitrariedad, trae como núcleo una historia de amor y rivalidad. ¿Acaso no fue este el recurso de Homero para desarrollar la historia de la guerra de Troya a partir del rapto de Helena?

Liberio, un joven de la región, enamorado de Patricia, la nieta de don Pablo, llega a visitar al anciano y le advierte sobre el peligro a que están expuestos tanto ella como él, a causa de la agresión y amenazas de un personaje siniestro del lugar, un *pájaro*, para usar el término con el que se bautizó a los “chulavitas” y a los bandidos que asolaban el campo en los años cincuenta. Un sujeto desalmado conocido como Iván el Terrible, parodiando al zar de Rusia, está enamorado de Patricia y decidido a pasar por encima de cualquier impedimento para hacerla suya, por las buenas o por las malas, sin tener en cuenta los sentimientos de la muchacha, la niña de los ojos de don Pablo. En este punto adquieren pleno significado los presentimientos del viejo y queda enunciado el conflicto principal de la obra.

El llamado Iván el Terrible es un *pájaro* que tiene atemorizada a la región, sin que nadie se atreva a enfrentarlo:

LIBERIO:

Fui a buscar al alcalde para que lo llamara al orden, y el alcalde se escondió con el juez y el telegrafista... todos le tiemblan a Iván... y los policías le reciben órdenes y le hacen mandados...⁵

Los violentos usan el terror para amedrentar a las gentes, que se muestran impotentes para ponerle freno a sus atropellos y amenazas.

Patricia llega muy agitada, la han venido persiguiendo Iván y sus compinches. Liberio le ha dicho a don Pablo que quiere casarse con su nieta, pero él le responde que no debe apresurarse a causa del asedio de Iván. Es preferible que vaya a la ciudad a terminar sus estudios, y cuando regrese con su título de abogado, ya se verá.

Iván y sus secuaces llegan a la casa de don Pablo. Damiana intenta detenerlos, pero el matón la empuja y entra a la fuerza. Liberio lo enfrenta, sacando su pistola, pero Iván le responde sacando la suya. La muchacha se interpone, pidiéndole a Liberio que guarde su arma y a Iván que salga de su casa. Afuera, Damiana grita pidiendo ayuda, sin que nadie responda. Iván le dice a Patricia, con desfachatez, que esa ya no es su casa, y no tiene el menor reparo en dar las supuestas razones por las cuales se ha apoderado de tierras y fincas, como amo de la región:

5. *Ibíd.* Acto I. Pg. 216.

IVÁN:

La tierra no pertenece a quien la acapara, así lo digan los papelu-chos que llaman documentos... Y si de ellos se trata, le informo que ayer se quemaron todos los archivos de la notaría... Ahora nadie es dueño de nada en estos contornos, salvo que sepa demostrarlo como hombre.⁶

Aunque Liberio responde que está dispuesto a enfrentarlo con argumentos legales, el matón se ríe de él y llama a sus secuaces, un par de asesinos a los que sacó de la prisión y los convirtió en policías, poniéndolos a su servicio. Iván es ahora la única autoridad del pueblo. Cuando Patricia intenta encararlo, él le responde que ha venido a quedarse allí con toda su gente. Le anuncia, además, que piensa casarse con ella. El asedio persiste con aspavientos machistas:

IVÁN:

Su hombre soy yo... por eso he resuelto apoderarme de su casa, de su finca, de sus gentes... Apoderarme por las buenas o por las malas...

PATRICIA:

Lo hará hasta donde se lo permita la fuerza bruta...

IVÁN:

La emplearé si es preciso para que usted vea claro... y todo lo que Liborio cree suyo pasará también a mis manos... ¡A sangre y fuego, si es preciso!⁷

Aquí, Iván repite la desafortunada frase pronunciada en la Cámara de Representantes por quien fuera ministro de gobierno en la época, José Antonio Montalvo.

En el momento en que Iván intenta besar a Patricia contra su voluntad, entran los dos criminales convertidos en policías, llevando como prisionero a don Pablo, arrestado por orden del sargento. Con un gesto burlón, Iván exige que lo suelten, alegando que el viejo es inofensivo. Los bandidos se retiran e Iván queda frente a frente con el viejo hacendado, propietario de la casa que el bandido pretende hacer suya. En forma cínica le dice Patricia lo ama y quiere casarse con él. Ella lo niega en forma rotunda, pero Iván insiste en sus argumentos atrabiliarios. Acusa a Liborio de haberse marchado a levantar

6. *Ibíd.* Acto I. Pg. 222.

7. *Ibíd.* Acto I. Pg. 226.

en armas a los suyos, y como una santa paloma arguye que él está allí para protegerlos. Afuera se ve cómo se incendia un rancho y él afirma que la culpa es de Liborio y sus aliados. Algo así como lo que sucedió con el incendio del Reichstag, en Berlín, el 27 de febrero de 1933, provocado por los nazis, y del cual se valió Hitler para culpar a sus enemigos.

Don Pablo, abrumado por el curso que están tomando las cosas, siente que aquello ya no tiene remedio. El odio está otra vez en marcha.

A comienzos del acto segundo, Lamparón y Candilejo se ufanan de las barbaridades que han estado haciendo. Candilejo señala la paradoja que está ocurriendo con ellos:

CANDILEJO:

Es que no entiendo bien. Nos metieron presos por haber matado a uno nada más; luego nos sacaron para que siguiéramos matando al por mayor... y nos pagan más que cuando nos tenían por gente inofensiva... Al fin, ¿qué es lo bueno? ¿Matar, o no matar?

LAMPARÓN:

*Cómo se ve que no entiendes de política... (CON SUFICIENCIA):
Eso es lo que llaman "política".⁸*

Osorio no puede dejar de usar el humor, la sátira, aunque en este caso los hechos acaecidos en el país lo hayan llevado a trabajar el drama, con toques de humor negro, como un mecanismo de defensa. Un humor muy bogotano, que aparece aún en los momentos más terribles, tratando, como dice el dicho popular, de sacarle pelos a una calavera. La situación caótica que se creó después del llamado Bogotazo cambió la visión de los valores, como lo señala el propio Osorio, en boca de dos de sus personajes, el par de bandidos que buscan sacarle provecho a la situación:

CANDILEJO:

Sea lo que sea, lo importante es ganar tiempo. Lo que es yo, salgo de esta por lo menos con rancho propio.

LAMPARÓN:

Yo voy más allá... No estoy contento sino cuando me vuelva latifundista y entre al servicio diplomático.⁹

8. *Ibíd.* Acto II. Pg. 231.

9. *Ídem.*

Más allá de la burlona picaresca, Luis Enrique Osorio señala la forma como se pasó de la contienda partidista y el sectarismo político a la lucha por la tierra, porque la violencia generó una dolosa reforma agraria, que cambió la fisonomía de la propiedad rural con expropiaciones ilegales, basadas en el terror, las amenazas y la rapiña.

En los parlamentos de *Pájaros grises*, proliferan las indirectas a instituciones y a la política de la época, muchas de cuyas alusiones aún tienen vigencia, 60 años después:

DAMIANA:

Sigan, pues, cometiendo abusos.

LAMPARÓN:

¿Qué? ¿Cuáles abusos?

DAMIANA:

Rompieron otra vez la puerta de la despensa y sacaron la botella de ron que tenía yo allí para el remedio de don Pablo.

CANDILEJO:

¿El viejito se cura con ron? Oye, Lamparón, que esto es medicina.

LAMPARÓN:

¡Claro! Pal analfabetismo. Por ahí dicen que si el gobierno no vende aguardiente, no tiene con qué comprar cartillas.¹⁰

Un dardo directo contra el estado cantinero, que vuelve a ponerse al día en el año 2015 con la problemática de las rentas departamentales. De allí se obtienen los recursos para la salud y la educación. Al respecto, el economista Salomón Kalmanovich pone el dedo en la llaga:

Como ejemplo elocuente, nuestro estado empresario y mercantilista se apropió del monopolio de las empresas productoras de licor, no por razones de salud pública o conveniencia social, sino por considerar que este era un buen negocio y de fácil desarrollo. Nuestro estado cantinero nació de la idea de suplir las exiguas rentas departamentales, y terminó como carga desmedida para los entes explotadores del monopolio y siendo utilizado, como sucede en la mayoría de los casos, por los gamonales políticos que sin pudor ni vergüenza, satis-

10. *Ibíd.* Acto II. Pg. 232.

facen a través de las licorerías sus inagotables apetitos burocráticos y amenizan sus propios actos políticos.¹¹

La pelea de los bandidos con Damiana se agrava, hasta el punto de que intentan salir de ella con un “corte de franela”, un tipo de degüello que se usaba en los tiempos más crudos de la violencia, como una estética del horror, que consistía en cortar el cuello de la víctima con la curvatura característica de una franela. Sin embargo, al final desisten, porque no era un trabajo encomendado y no les pagarían nada por esa muerte.

Patricia le cuenta a Damiana que lo último que han hecho es traer a un preso con las manos atadas y encerrarlo en el cuarto de las monturas, donde lo han estado torturando. Ella tiene la sospecha de que se trata de Liberio. Piensa que hay que comprar a los guardas para que lo dejen fugar, ya que su vida se encuentra en peligro. Damiana le pregunta que con qué van a comprar a esas gentes, si ya no les queda un centavo. La joven dice que aún cuenta con sus recursos de mujer. Está dispuesta a hacer lo que sea para librar a su pretendiente. Su gesto de picardía deja muy en claro que está dispuesta a hacer algo que en otro tiempo ni siquiera habría imaginado. Damiana le plantea sus reservas a la joven, pues el juego puede ser muy peligroso, pero ella insiste en que hará cualquier sacrificio para salvar a los demás. Como el ama de llaves ya no cuenta con argumentos para hacerla desistir de su idea, concluye en que haga lo que quiera, pero entonces, ¡Que lo hagan ambas!¹²

Patricia está dispuesta a iniciar su estrategia con el sargento, que cada vez que aparece le ha hecho insinuaciones a Damiana. La joven vence sus resistencias y temores, y se lanza a la aventura de entusiasmar al sargento Segundo. El diálogo es audaz y atrevido, ella habla con cierta desvergüenza, como si se hubiera acostumbrado a los actos bochornosos en que incurren los invasores de su casa; pero al mismo tiempo se contiene y busca los argumentos que puedan convencer al sargento, intentando hacerle pensar en el honor militar. Se trata de un tira y afloje, en el cual ella va ganando posiciones a medida que avanza el diálogo. Llega al punto en que logra cohibir al sargento, que se pone a la defensiva, avergonzado de muchas de las cosas que ha tenido que hacer:

SEGUNDO:

He de serle a usted sincero, señorita... Le confieso que si por lealtad secundé a Iván al principio en esta aventura, nunca pensé que ella iba a tomar caracteres tan graves... ni él tampoco, hasta donde supongo...

11. Kalmanovich, Salomón. Periódico El Espectador. Sábado 21 de julio de 1990. Pg. 3A.

12. Op. Cit. *Pájaros grises*. Acto II. Pg. 235.

PATRICIA:

¿Por qué no desisten entonces?

SEGUNDO:

Fácil es decirlo... cuando el odio se suelta, crece y arrasa con lo que encuentra, y arrolla a los mismos que lo provocaron.¹³

Patricia aprovecha el arrebatado culposo del sargento para indagar por la suerte de Liberio y comprueba que efectivamente lo han llevado allí, a su casa, y lo han estado torturando. La joven comienza a ablandar al sargento, diciéndole que todo ese conflicto y la rivalidad entre dos hombres, se produjo por causa de ella, pero que en ese momento no está dispuesta a elegir a ninguno de los dos, a Iván por violento y sanguinario, y a Liberio por pusilánime. Afirma que aún no ha aparecido el hombre de su vida, un hombre que sepa frenar pasiones en vez de ser víctima de ellas.

Al percibir la reacción del oficial, Patricia deja entrever algunas alusiones que le dan esperanzas, especialmente cuando le dice que es un hombre bueno, y en su condición de militar podría salvarlos a todos. El oficial, atraído por las palabras y los encantos de la muchacha, ve la oportunidad de cambiar de actitud y salir del atolladero en que se encuentran. Le confiesa que son muchos los que están dispuestos a darle un vuelco a los desmanes y crímenes que se han cometido, para volver a la normalidad.

El diálogo se interrumpe en el momento en que entra don Pablo, después de dar su acostumbrado paseo por los alrededores. Se nota bastante disminuido y ojeroso. Tiene algo de fatiga, pero sobre todo, se halla deprimido y sin esperanzas. A su edad, siente que ya no tiene fuerzas para luchar contra el salvajismo y la violencia que se ha apoderado de la región. Cuando el sargento le dice al viejo hacendado que las gentes lo respetan y lo escuchan, y que por lo tanto él es quien mejor puede ayudar a calmar los ánimos y arreglar las cosas, don Pablo le responde con una airada denuncia, que da cuenta del horror que se vive en esa época:

DON PABLO:

(SALTANDO DE LA SILLA) ¡No sea usted iluso! Que me oyen... Que puedo ponerle remedio a la situación... ¿Sabe usted lo que acabo de ver hoy mismo, ahora mismo?... Mujeres tendidas en tierra, destrozadas, después de haber sido atropelladas por los hombres que usted dirige... cuerpos descuartizados y desollados... miembros dispersos... tizones en lo que fueron viviendas humildes... Toda

13. *Ibíd.* Acto II. Pg. 237.

aquella región, que era verde y próspera hace pocos días, es ahora un cementerio con cadáveres insepultos sobre los cuales lloran niños abandonados a quienes no llegó la saña asesina hasta ultimarlos, sino tan sólo a mutilarlos, obligándolos a no tener descendencia...

SEGUNDO:

Reconocerá usted que no son sólo los nuestros quienes cometen esa clase de atropellos...

DON PABLO:

De acuerdo. En esto hay también venganzas y una cadena de represalias cada vez peores... Lo sé muy bien, porque en mi juventud yo también fui atropellado, y también odié; y sé cómo el hombre más pacífico puede volverse fiera cuando a ello lo impulsa la ferocidad de otros hombres... y esto empeorará al paso que vamos... ¡De esta vorágine no saldrá ileso nadie!¹⁴

Estos parlamentos resumen lo que estaba ocurriendo en muchos pueblos y veredas del campo colombiano, en los días más cruentos de la época de la violencia, cuyos horrores están descritos de manera verídica y descarnada, a partir de testimonios de víctimas y testigos, en el libro *La violencia en Colombia*, de Germán Guzmán, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña Luna, al cual nos hemos referido en páginas anteriores.

Tratando de arreglar las cosas, el sargento Segundo habla con Lamparón, acudiendo a la función que le han dado como policía; el diálogo deja al descubierto el atroz absurdo que se está viviendo, así como la responsabilidad del sargento, cuyas culpas quiere ahora enmendar. Más allá del drama espeluznante que revelan estos diálogos, hay pinceladas de humor negro y alguna reminiscencia de la picaresca del Siglo de Oro español.

El sargento y Candilejo siguen hablando en voz baja, en momentos en que entran Damiana y Lamparón, el otro bandido a quien la mujer ha buscado atraer, de acuerdo con el pacto acordado con Patricia. Todo parece ir en camino a un arreglo, cuando de pronto la acción da un brusco giro, que parece echar todo por tierra, en momentos en que reaparece Iván, con gesto airado, preguntando qué pasa, al verlos reunidos en actitud conspirativa. Pide que le lleven allí al prisionero de inmediato, y ellos, siguiendo la práctica acostumbrada, preguntan si lo quiere vivo o muerto. Iván, con un gesto de extrañeza responde que vivo, aunque por su actitud es claro que no ha variado su forma de proceder.

14. *Ibid.* Acto II. Pg. 240-241.

Algo, sin embargo, ha comenzado a cambiar. El sargento Segundo, después del diálogo con Patricia, piensa las cosas de otra manera. Iván está inquieto, se queja de la forma como los han venido atacando, todos los días les matan gente, y ahora están cercados. Con la misma actitud belicosa que lo ha caracterizado, piensa que lo indicado sería liquidar a sus rivales hasta que no quedara rastro de ellos. El sargento aunque lo intenta, venciendo sus temores, no logra convencerlo de cambiar de actitud, y sólo consigue que Iván le quite el mando, pues piensa que el hombre se ha ablandado.

Cuando Candilejo y Lamparón llevan a Liberio a la sala por orden de Iván, Patricia queda aterrada y conmovida al ver el estado en que se encuentra su pretendiente, viene maniatado y con el rostro sangrando y lleno de moretones. No puede contenerse y corre hacia él, y le limpia la cara, compasiva.

La confrontación que se produce es contradictoria, poco a poco la actitud de los subalternos ha ido cambiando, aunque Iván persiste en artimañas y Osorio aprovecha el diálogo para lanzar punzadas sarcásticas sobre la situación:

IVÁN:

¿Qué importa esa sangre, si como usted acaba de decir, ese hombre-cillo le es indiferente?

PATRICIA:

(AVALANZÁNDOSE): Eso no impide que usted esté cometiendo una infamia.

LIBERIO:

(EXTENUADO): Máteme... máteme ya... no me torture más... no quiero vivir...

IVÁN:

Tendrá que vivir... A lo mejor su prometida cambia de idea... Tanto para ella como para mí su vida es preciosa...

CANDILEJO:

(A LAMPARÓN): ¿No te lo dije?... Ahora los prefieren vivos... Este negocio se acabó...

LAMPARÓN:

*¡Jijue!... Y cómo cambia la política...*¹⁵

Pese al aparente cambio de opinión del forajido y en respuesta a la actitud protectora de Patricia, la reacción violenta de Iván demuestra que su odio hacia su rival no cede en lo más mínimo. Cuando ella intenta soltarle el lazo que lo mantiene con las manos atadas, el matón la amenaza con un látigo que había llevado para azotar a su prisionero.

La acción se agrava aún más cuando entra Damiana, gritando que han matado a su hijo a machetazos, y enfurecida, acusa a Iván de haber dado la orden. En ese momento la acción llega a su punto culminante al tratarse de agresión a los niños, que ha sido una de las características más atroces de los episodios de violencia en Colombia. Los menores, víctimas inocentes de los conflictos, alistados a veces en las filas de los grupos armados de una u otra corriente política o ideológica, o en otros casos, testigos horrorizados del asesinato de sus padres y parientes cercanos, o víctimas ellos mismos del furor homicida, como el caso que se menciona en la presente obra teatral. La agresión contra los niños, de hecho incapaces de defenderse, muestra el grado de decrepitud y bestialidad al que puede llegarse cuando se quiebra el respeto a la vida y la dignidad humana.

Como respuesta del bandido al reclamo de la madre adolorida, en el colmo del cinismo Iván acusa a Liberio –atado y torturado- de ser el causante de esa muerte y de la violencia que se vive en la región, contradiciendo la verdad que se percibe a simple vista. Cuando la arbitrariedad parece ir aún más lejos a causa del estado de excitación y aturdimiento de Iván, aparece de nuevo el sargento Segundo, envalentonado, exigiendo que se detengan el abuso y las agresiones:

SEGUNDO:

*¡Basta ya, Iván! ¡No más crueldades! ¡No más sangre! ... Ya todos estados hartos de violencia.*¹⁶

El sargento le da la orden a los dos policías –antes secuaces de Iván- para que lo contengan y le quiten el arma con la que trata de atemorizar a sus víctimas. Por más que ese pájaro enceguedo por el odio intenta aferrarse al poder que lo ha llevado a cometer tantos excesos, ya nadie lo obedece ni respeta. Segundo dice que la tragedia ha terminado, y le pide a Patricia que suelte a Liberio.

15. *Ibíd.* Acto II. Pg. 246-247.

16. *Ibíd.* Acto II. Pg. 249.

Damiana, con su cuchillo en la mano, intenta vengarse de Iván, al que califica como víbora asesina, pero el sargento Segundo la detiene, repitiendo que no quiere más sangre, y esto lo confirma don Pablo, quien reaparece, se acerca a ella y trata de hacerla entrar en razón. Patricia le quita el cuchillo y se dirige a soltar las ligaduras de Liberio. Damiana aún está como enloquecida por la muerte de su hijo y quiere venganza. Don Pablo le habla con afecto, como si fuera un miembro de su familia:

PABLO:

*Hago mío tu dolor, vieja... Pero pensemos más bien en que esa sangre de niño inocente es la última que se derrama; que es un noble sacrificio para ponerle fin a esta horrible tragedia.*¹⁷

El sargento Segundo le pide a don Pablo que salga y hable con las gentes, afirmando que a él lo oyen y lo obedecen. El viejo hacendado acoge la propuesta y se dirige al solar donde se encuentran las gentes. Cuando el sargento queda sólo con Candilejo, éste le dice que ahora sí se ganó el premio gordo, pues se quedó con la mujer que los otros dos se estaban peleando. En ese momento, el sargento aclara sus verdaderas intenciones:

SEGUNDO:

(DESPECTIVO): ¡La hembra!... Lo que interesa ahora no son las mujeres... habrá tiempo para comprarlas... Lo que interesa son las tierras, los pastos, los ganados, el café...

CANDILEJO:

*Pues manos a la obra, mi capi... Ahora si entiendo lo del séptimo... lo importante no es pelear por faldas, sino agarrar las faldas de todas estas montañas...*¹⁸

Pasado el período más arduo de los saqueos y los crímenes atroces, surge otro factor de perturbación y odio social a causa del despojo de tierras; por esto, como lo muestra en su obra, el personaje del sargento Segundo aprovecha el apoyo de las gentes por haber detenido las persecuciones y matanzas que habían assolado la región, a la primera oportunidad derrocó al titular y se hizo nombrar alcalde del pueblo, y desde esta posición de autoridad se dedicó a expropiar tierras en beneficio propio.

17. *Ídem.*

18. *Ibíd.* Final del acto II. Pg. 251.

Ahora, en el pueblo, las cosas lejos de haber mejorado han engendrado hambre y descontento, ya que hasta la leche escasea, lo que sorprende a don Pablo:

PABLO:

¿Aquí? ¿Hasta ese punto hemos llegado? ¿Qué en esta hacienda escasee la leche que tanto abundó?

DAMIANA:

¿No ha de escasear? Los violentos mataron a la mitad del ganado, porque no les bastaba la sangre de sus semejantes... y cuando empezó la época que llaman de la paz, la libertad y la milicia, en vez de dispararles a las reses, se las llevaban...¹⁹

Con algunos leves cambios en la divisa oficial, *Paz, Justicia y Libertad*, Osorio hace una clara y directa alusión al gobierno militar de Rojas Pinilla, que le sirvió para crear un emporio ganadero en el ingenio de Berástegui, en el departamento de Córdoba, con reses que le regalaban las gentes de la región en agradecimiento por sus obras, como lo sostuvo en el proceso que se adelantó en su contra en el Congreso Nacional, en 1960.

Pájaros grises fue estrenada en 1961, cuatro años después de la caída del gobierno militar y al año del citado juicio, donde se acusó a Rojas de indignidad y por eso el público asistente a la representación no perdía detalle en las alusiones relacionadas con la reciente época de la dictadura, que eran de dominio público.

Como alcalde, el sargento Segundo se fue apoderando de muchas de las tierras de la región, aprovechando la menor oportunidad, deuda, pago de impuestos o cualquier otro detalle que pudiera encontrarse en los documentos para expropiar las haciendas. Por ello ha nombrado a Lamparón como personero, quien se ha convertido en un experto en confiscaciones. También han recogido muchas vacas regaladas, así como cerdos y gallinas, en una clara alusión, como lo anotamos unas líneas más arriba.

También ha nombrado a Candilejo como tesorero, otra prueba de la corrupción de la época, quien ha incrementado los impuestos y realizado colectas para supuestas obras de beneficencia. Por todos esos asuntos de dudosa moralidad, han crecido los rumores y descontento contra el gobierno (municipal). El alcalde ordena arrestar a los presuntos autores de esos rumores y a los críticos del gobierno. Aquí se produce otra alusión directa, como fue el caso de la censura al periódico *El Tiempo*, donde normalmente escribía

19. *Ibíd.* Acto III. Pg. 253.

su columna de crítica teatral. El 3 de agosto de 1955 las instalaciones de *El Tiempo* fueron militarizadas y el periódico suspendido. En su lugar, entre el 21 de febrero de 1956 y el 7 de junio de 1957, en su remplazo apareció el periódico llamado *Intermedio*, bajo la dirección de Enrique Santos Montejó, “Calibán”.

En una maniobra astuta, Damiana intenta poner a los esbirros del alcalde contra su jefe. Habla con Candilejo y Lamparón sobre la caída de su popularidad:

LAMPARÓN:

(SACUDIÉNDOLA) ¿Qué sabes?

DAMIANA:

Suélteme, que se lo diré sin rodeos y para su bien... (CONFIDENCIAL): Don Segundo está caído... Ya no lo ovacionan ni las ranas. Más bien, las gentes se están uniendo, resueltas a hacerse matar por su libertad. Y por sus centavos también, qué caray; porque ustedes los llevan de aquí (SE LLEVA LA MANO AL PESCUETO)... hasta asfixiarlo... Ahora sí es cierto que hay corte de franela, y de lo demás que se lleve encima... (TIRÁNDOLES COMPLETAMENTE DE LA OREJA) Se los digo muy amistosamente, para que no se metan más en camisa de once varas.²⁰

Segundo, con distintas artimañas y fingiendo respeto y amistad, quiere comprarle la finca a don Pablo por mucho menos de lo que vale, y cambiarle la casona familiar por una casita en el pueblo, según él, para que se olvide de sus preocupaciones y trabajos de mantenimiento, como tiene que hacerlo en una hacienda tan grande; añade que ahora que está viejo le ha llegado la hora de descansar. Toda una astuta maniobra para apoderarse de sus bienes. Don Pablo rechaza una propuesta que le causa indignación, pero el alcalde de facto vuelve a sus antiguos manejos dolosos y lo amenaza con hacer desaparecer sus papeles de propiedad y quedarse con todo.

Más allá de la intriga teatral, Luis Enrique Osorio quiere dejar constancia de la arbitrariedad de los expolios en tiempos de la violencia y la dictadura.

Don Pablo siente un fuerte dolor en el pecho, la presión indebida del sargento Segundo lo ha afectado. Llama a Damiana, en medio de un quejido angustioso, y en ese momento también aparece su nieta Patricia, alarmada ante el tono dramático de su abuelo. Damiana ayuda al viejo a dirigirse a su

20. *Ibíd.* Acto III. Pg. 259.

habitación, para que se recueste un rato y se reponga de una agitación que puede resultarle fatal.

El alcalde militar trata ahora de convencer a la joven, y le entrega el cheque que le ofreció al abuelo, hablándole en forma melosa. Ella capta de inmediato la tentativa del sargento, que busca legalizar el robo con una suma muy inferior a lo que vale la hacienda, pero lo mismo que hizo el abuelo, ella lo rechaza en forma categórica, rompiendo el cheque con un gesto despectivo. Desafía al alcalde diciéndole que por más promesas o amenazas que haga no saldrán de su casa, y concluye que allí se harán matar si es preciso.

El descontento crece en la región. Se escuchan voces airadas, a medida que se acercan. Entra Candilejo, asustado:

CANDILEJO:
¡Señor alcalde!

SEGUNDO:
¿Capturó usted a los revoltosos?

CANDILEJO:
El asunto es más difícil de lo que usted cree... Los tumultos se han desencadenado por todas partes... La guardia mató a un niño que pedía libertad y justicia, y la turba enfurecida viene para acá con el cadáver, en busca de usted.²¹

La situación que se plantea en el pueblo de la obra teatral es análoga a lo que sucedió en Bogotá en los días que antecedieron a la caída de Rojas Pinilla, que tuvo lugar el 10 de mayo de 1957. Se produjo un paro nacional, promovido por empresarios, banqueros y amplios sectores de las clases medias y altas. En forma simultánea, se presentaron numerosas marchas estudiantiles de protesta.

La muerte del estudiante del Gimnasio Campestre, Ernesto Aparicio Concha, a causa de una esquirla de una bomba de gases lacrimógenos, contribuyó a precipitar la renuncia del general Rojas y la entrega del mando a una junta militar compuesta por cinco generales del ejército y la armada. La arbitrariedad y el despotismo del sargento-alcalde superan la actitud del general-presidente, que al ver la gravedad de la situación prefirió renunciar para evitar un inútil derramamiento de sangre.

La escena del sargento Segundo muestra el lado oscuro ya no de la dictadura de Rojas Pinilla, sino de la actitud de tiranuelos locales, sargentones

21. *Ibíd.* Acto III. Pg. 265.

de pueblo en la época de la violencia, a quienes las mieles del poder habían embriagado, y no querían perder las conquistas y privilegios que habían conseguido por la fuerza:

LAMPARÓN:

Alcalde: aquí ya no hay resistencia posible. Esos ermitaños vienen para acá rodeados por masas inmensas... Los de Liberio y los de Iván se abrazan, dominados por las palabras de esos penitentes... Hasta los nuestros se están pasando al enemigo...

SEGUNDO:
¿Y qué piden?

LAMPARÓN:
Francamente... que usted se largue...

SEGUNDO:
Apúntenles a los cabecillas, y si se parapetan con mujeres, dispárenles también a las mujeres... o todo lo hemos perdido...

CANDILEJO:
Jefe: aquí no hay sino una solución: que usted escurra el bulto por lo pronto.

LAMPARÓN:
Sí. Ya no hay más remedio que darnos por vencidos, y sálvese el que pueda...

SEGUNDO:
¡Traidores!²²

La idea de que los viejos enemigos se abracen, aliados para derrocar al sargento, corresponde a la vez con el encuentro de Alberto Lleras Camargo, a nombre del partido liberal, con Laureano Gómez, presidente derrocado en el exilio, dirigente del partido conservador, en las ciudades españolas de Sitges y Benidorm. Allí se planteó la creación del Frente Nacional —una alianza de los partidos tradicionales, que excluía a cualquier otra organización política— a la cual se le fijó un plazo de 16 años, es decir, cuatro períodos presidenciales, alternando el mando. También se acordó establecer la paridad en los ministerios y demás organizaciones del estado, con el propósito de refrenar el apetito partidista en el reparto burocrático. En la obra teatral es evidente que

22. *Ídem.*

Liberio representa a los liberales, en consonancia con su nombre, mientras Iván encarna a los conservadores.

Damiana se sorprende al ver juntos, en un abrazo de reconciliación, a Iván y a Liberio. No lo puede creer. Candilejo y Lamparón tratan de hacer méritos para no quedar por fuera del círculo dominante. Para el oportunismo político todo se vale para congraciarse con los vencedores. Aunque ahora el enfrentamiento parezca arreglado al haber superado los antagonismos, es evidente que al final los que quedan son los mismos con las mismas.

También don Pablo se repone y no puede creer lo que está sucediendo. Damiana ha ido a buscarlo con Iván, para que se dé cuenta que es verdad. Cuando Liberio y Patricia quedan solos, ella reconoce que en un momento lo despreció, pero que ahora se da cuenta de que es a él a quien ama y a quien quiere entregarse en cuerpo y alma. Parecería como si hubiera llegado un final feliz, pero de inmediato la escena da un giro sorpresivo; Liberio le dice que por el momento lo mejor es aplazar el asunto, para evitar que reaparezcan las rivalidades. Ella, desconsolada, pregunta que por cuánto tiempo, y él le responde que por dieciséis años.

Esto quiere decir que la boda debe aplazarse lo que dure el Frente Nacional, lo que significa que la escena no es tan sólo una analogía de situaciones de la realidad nacional, sino que en este punto Patricia adquiere otra significación de carácter simbolista, al representar ya no a un simple personaje femenino, sino al poder, que hay que repartir por partes iguales entre los dos partidos. Como no es posible partir a la mujer y darle un pedazo a cada uno, la realización erótica y sentimental queda aplazada hasta que el poder –o sea Patricia- vuelva a caer en manos del partido liberal. Un toque de humor sarcástico que deja entrever el escepticismo de Osorio sobre los arreglos políticos que sobrevinieron a la tragedia social.

* * *

JAIRO ANÍBAL NIÑO¹
≈
**ALGUIEN MUERE
CUANDO NACE EL ALBA**

La pieza de teatro breve, en un acto, *Alguien muere cuando nace el alba* de Jairo Aníbal Niño² fue estrenada durante el Festival Nacional de Teatro, en el Teatro Colón de Bogotá, en el mes de septiembre de 1966, por el grupo escénico de la Universidad Libre, TEUL, bajo la dirección de Víctor Muñoz Valencia.

Una joven espera el regreso de su compañero, que ha sido arrestado por pertenecer a un grupo revolucionario. La muchacha se encuentra en compañía de su abuelo, y en sus diálogos se observa una profunda diferencia en la actitud de los dos personajes sobre la situación que están viviendo. Ella conserva la esperanza de que muy pronto pueda recuperar la libertad, porque para ella es un hombre bueno, que lucha por una causa justa. El viejo, en cambio, se muestra escéptico, ha vivido mucho y teme lo peor. La llegada del abogado confirma los temores del abuelo.

En esta pieza breve, una de sus primeras obras teatrales, Jairo Aníbal Niño combina el estilo lírico de sus diálogos, que será un rasgo distintivo de su obra, con la dureza y crueldad de los conflictos y situaciones que padecen sus personajes:

MUCHACHA:

Lo besaré en los ojos. Eso me hace bien. No tardará. Lo estaré escuchando. Aquel domingo prometió regalarme un caballo pequeño. No

1. La nota biográfica sobre Jairo Aníbal Niño se encuentra en la página 528 del tomo II de esta investigación.

2. Niño, Jairo Aníbal. *Alguien muere cuando nace el alba*. Manuscrito original obsequiado por el autor a Carlos José Reyes en 1966.

*tardará. Vendrá fatigado y me abrazará, con ese cansancio dulce. Lo estaré esperando.*³

La noche de espera ha sido larga y agobiante. Con su impulso de amor y deseo ella trata de acallar sus secretos temores, pues intenta hacerse a la idea de que la justicia no puede ser tan inhumana y despiadada como para condenar a un hombre como él. ¿Pero es realmente la justicia? ¿Sus jueces respetarán la ley? ¿Qué clase de ley? ¿A qué código pertenece? Como veremos, esas preguntas podrían hacer parte de la reflexión de los espectadores, un contrapunto entre los hechos desarrollados en la escena y la experiencia y conocimientos del público sobre episodios análogos en la historia nacional. ¿En qué medida la obra teatral refleja los hechos de un modo verídico, o los altera y adapta a un marco ideológico? El contrapunto entre las visiones de los distintos personajes y la forma de presentar los hechos nos va dando la respuesta.

El abuelo tiene una actitud muy diferente a la de su nieta. Ha vivido tiempos difíciles y no se hace ilusiones, como su nieta:

ANCIANO:

*No depende de él. El tribunal sentenciará. Hará imposible el regreso. Lo dejará allá. Hemos esperado muchas cosas que no han llegado nunca.*⁴

El anciano observa la realidad en forma cruda y descarnada. A la vez, muestra un sentimiento de culpa frente a las injusticias y malos tratos que se desarrollan a su alrededor, por acción o por omisión, frente a los atropellos y crímenes de los agentes del estado o de sus aliados, como sucedió en tiempo de los “pájaros” y “chulavitas”:

ANCIANO:

*¿Sabes? Estoy pensando que nosotros somos los verdaderos culpables. Los dejamos hacer. Nos despojan. Nos sacan los dientes con golpes de bota. Nos hacen correr. Nos reunimos en los sótanos y hablamos de luchar, hablamos del valor, hablamos de que hay que cambiar las cosas. Cuando salimos del sótano, todos tenemos ojos de ratas. Nos babea el miedo a que nos arrebaten pequeñas migajas de piel. Y no les anteponeamos ni la lucha, ni la alegría, ni el entusiasmo.*⁵

3. *Ibíd.* Acto único. Pg. 2.

4. *Ibíd.* Pg. 1.

5. *Ibíd.* Pg. 3.

Cuando llega el abogado, confirma los temores del abuelo. No le aceptaron la apelación de la sentencia. El abuelo complementa su opinión afirmando que ser guerrillero siempre ha sido algo muy grave.

Los periódicos habían emitido una sentencia previa antes de que se hubiera fallado el juicio, al afirmar que se trataba de un bandolero que implicaba un peligro para la sociedad y la paz pública. En los conflictos colombianos de los últimos sesenta años, desde los tiempos de la violencia que sucedió el 9 de abril, la terminología sobre los diversos actores de los conflictos varía de acuerdo con las posiciones e intereses políticos de los periódicos y sus redactores, quienes utilizan determinados apelativos para descalificar a quienes se ubican a uno u otro lado en las confrontaciones, definiéndolos como guerrilleros, bandoleros, “pájaros”, chusmeros, “chulavitas”, y en forma más reciente paracos (paramilitares) o terroristas, así como otras muchas expresiones regionales para exaltar o denigrar a los levantados en armas de uno y otro lado.

En los años sesenta del siglo XX, época en la que fue escrita esta obra, el vendaval de la violencia había cambiado la faz del país en muchos aspectos. El descrédito del gobierno, las instituciones, el ejército y en buena medida la iglesia, que apoyó las medidas autoritarias y represivas de los gobiernos conservadores, entre 1948 y 1953, había hecho mella en el imaginario de los jóvenes, y desde luego, influido de un modo contundente en la obra de escritores y autores teatrales que trabajaban sobre la dura temática de la violencia. En este sentido, sin duda influyeron las ideas propagadas por la revolución cubana y los movimientos estudiantiles que llegaron a hechos como los de mayo 68 en París, cuya influencia se hizo sentir en muchos puntos de América Latina, y desde luego en Colombia. Los jóvenes proclamaban la necesidad de cambios profundos, desde diversas agrupaciones políticas, que reflejaban en una perspectiva local las divisiones entre las principales potencias socialistas de Europa y Asia. En las piezas teatrales, a veces se planteaban los hechos con un sesgo ideológico que alteraba la realidad histórica para encajonarla en los parámetros de su visión política. Es el caso, en esta obra, al señalar el uso supuestamente legal de la pena de muerte en un período en el que hacía más de medio siglo que había sido suspendida en Colombia.

En efecto, la pena de muerte había sido abolida a mediados del siglo XIX, por lo menos en muchas de sus instancias, durante el gobierno de José Hilario López, pero vuelta a proclamar en la Constitución de 1886, en tiempos de la Regeneración, y se mantuvo hasta el final del llamado quinquenio de Rafael Reyes (1904-1909) para ser abolida en forma definitiva durante el llamado Republicanismo de Carlos E. Restrepo en 1910.

En la Constitución de 1886 fue proclamada para delitos como el parricidio, la traición a la patria, el asesinato, la piratería, el asalto en cuadrilla de

malhechores y el provocar incendios, pero se decretó una prohibición taxativa para los delitos políticos.

El último colombiano que sufrió la pena de muerte fue el abogado choicano Manuel Saturio Valencia, ejecutado el 7 de mayo de 1907, condenado sin evidencia probatoria presuntamente por haber propiciado algunos incendios en la ciudad de Quibdó, mientras estudios recientes demuestran que se trató de un juicio amañado por razones políticas, y se ha tratado de reivindicar su nombre, haciendo ver su ejecución como un crimen de estado, al no cumplirse todos los requisitos legales del debido proceso y la clara demostración de su culpabilidad, con pruebas ciertas, de los delitos que se le imputaban.

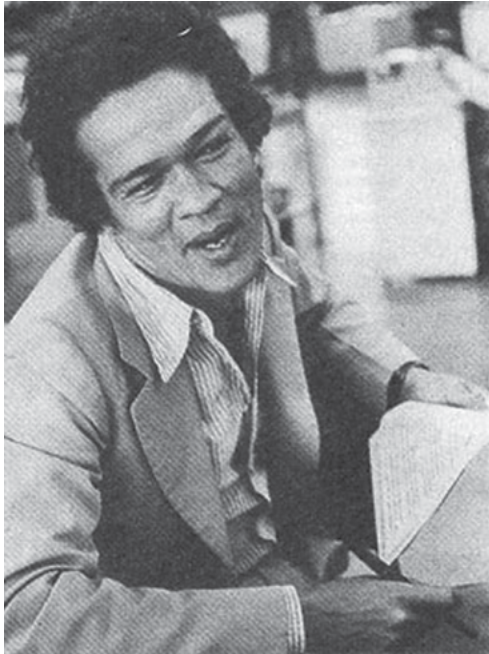
Volviendo sobre la reflexión relacionada con la obra de Jairo Aníbal Niño, cabe preguntar en qué país y en qué circunstancias habrían podido producirse los hechos expuestos. El joven detenido, al que supuestamente se le había hecho un juicio con todas las de la ley, es condenado y ejecutado. Los disparos se escuchan en la escena final, a las primeras horas del día, en concordancia con el título de la obra.

Hemos dicho que en Colombia, en la segunda mitad del siglo XX, no existía la pena de muerte, y por lo tanto, mal podría haberse producido una sentencia judicial que hubiera sentenciado la pena a capital. Sin embargo, hay que anotar que si bien es cierto que la pena de muerte había sido eliminada de la constitución y las leyes de la república y remplazada por una pena máxima de veinte años de cárcel, también lo es que se han producido matanzas y supuestos ajusticiamientos –en muchos casos presentados como muertos en combate, sin serlo–, realizados con el apoyo, complicidad o tolerancia de las autoridades y las fuerzas del orden. La pena de muerte ha sido utilizada por las vías de hecho, aunque esté prohibida por la ley. A la vez, se han realizado operativos o simulaciones que aparecen como un remedo de la justicia, como fue el caso de la matanza en la zona bananera en 1928. Al respecto, los huelguistas habían sido calificados como cuadrilla de malhechores, lo que daba una apariencia de legalidad a la cruenta decisión de disparar contra una plaza llena de huelguistas inermes, acompañados por sus mujeres e hijos. También se quiso mostrar como una política de pacificación la muerte de guerrilleros del llano y de centenares de campesinos liberales por parte de “chulavitas” y miembros de la *Popol*, que actuaban de acuerdo con la citada divisa de “¡A sangre y fuego!” Proclamada por el ministro de gobierno del régimen. Es decir, la pena de muerte ha existido de hecho, mas, no de derecho.

* * *

ÓSCAR COLLAZOS

≈



Bahía Solano, Chocó, 29 de agosto de 1942 + Bogotá, domingo 17 de mayo de 2015.

Escritor, cuentista, novelista, autor de ensayos y cronista de prensa. Su primer libro de cuentos, alabado por García Márquez, se tituló *Son de máquina*. Es autor de varios libros de relatos, así como de una buena colección de novelas. También ha escrito ensayos literarios como *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*; *Textos al margen*; *García Márquez: la soledad y la gloria*. Entre su amplio número de novelas podemos citar los títulos: *Crónica de tiempo muerto*; *Todo o nada*; *Jóvenes, pobres amantes*; *Los días de la paciencia*; *El exilio y la culpa* o *La modelo asesinada*, entre otras. Ha participado en numerosos eventos internacionales. Sostuvo una interesante

– ÓSCAR COLLAZOS –

polémica con Julio Cortázar sobre el compromiso del escritor, y gracias a sus crónicas de prensa obtuvo el Premio Simón Bolívar en el año 2002 a la mejor Columna de opinión por su nota: *Soy zurdo a mucho honor*. Colaborador de las revistas Eco de Bogotá; Marcha de Montevideo y Casa de las Américas de Cuba; así como en los periódicos El País de Cali; El Tiempo y El Espectador de Bogotá.

En su juventud también se interesó por el teatro, como miembro de la Escuela Departamental de Teatro de Cali, de la cual surgió posteriormente el TEC, dirigido por Enrique Buenaventura. Obtuvo el primer premio en teatro, en el Festival de Arte de Cali en 1966 y entre sus piezas teatrales se cuentan: *¿Qué tal, chicos?*; *El encierro de Antonio*; *Cambio de manos* y *El soldado Paz que nunca fue a la guerra*.

En sus últimos años vivió en Cartagena, pero a causa de una esclerosis lateral amiotrófica tuvo que hospitalizarse en una clínica de Bogotá, donde falleció al amanecer del domingo 17 de mayo de 2015.

* * *

– ÓSCAR COLLAZOS –

≈

EL SOLDADO PAZ QUE NUNCA FUE A LA GUERRA

Como anotamos en las páginas anteriores, entre los años cincuenta y sesenta del siglo XX cambió en Colombia la visión que se tenía de las instituciones, muy en especial por parte de los jóvenes, entre ellas la percepción relacionada con el ejército nacional. En el siglo XIX el concepto que se tenía de la fuerza armada se asociaba con el ejército libertador, que al mando de Bolívar había logrado la independencia de cinco naciones. A lo largo del siglo XIX, y hasta culminar con la nefasta Guerra de los mil días, las tropas combatientes en las guerras civiles que abundaron en las distintas regiones de la naciente república eran ejércitos de leva, conformados por los campesinos y arrendatarios de los grandes hacendados y caudillos que, como Mosquera y Obando, entre muchos otros, alistaban muchas veces a la fuerza, a sus propios jornaleros, llevándolos atados, como parte de las tropas que compondrían sus fuerzas, de acuerdo con los lineamientos políticos que tuvieran sus jefes. Estos usaban como símbolo y modelo a los comandantes y héroes de la guerra de independencia.

A comienzos del siglo XX, durante el quinquenio de Rafael Reyes se formó la escuela militar, contando como instructores a un grupo de oficiales chilenos, que tenían experiencia, conocimiento y un concepto claro de la disciplina y las jerarquías. Los oficiales y comandantes eran formados con un riguroso escalafón, a diferencia de la manera espontánea y con privilegios especiales para las clases altas, de donde surgían los oficiales de alto cargo, hasta llegar a los comandantes y generales como había sucedido en la independencia. Desde un comienzo los criollos ricos o los caudillos, que surgían de su contacto con montoneras alzadas en armas, se convirtieron en jefes na-

turales de las tropas, con rangos de mando que iban de coroneles a generales, en forma directa, sin escalafón ni un proceso de formación previo.

El ejército profesional, de acuerdo con la constitución de 1886 y con la tradición de muchos países, tenía como misión la de cuidar las fronteras y combatir a cualquier fuerza invasora que penetrara al territorio nacional. El orden público era un asunto directo de la policía, cuyas estaciones y centros de vigilancia debían cubrir la totalidad del territorio nacional, lo cual nunca llegó a cumplirse en forma total, debido a la gran cantidad de pueblos, corregimientos y veredas que proliferaban en la intrincada geografía del país.

Cuando las luchas políticas entre los partidos tradicionales fueron abonando el terreno para que estallara la violencia, la propia policía y los comandantes del ejército fueron asumiendo posiciones, dejando a un lado la neutralidad que las fuerzas armadas debían asumir para defender a todos los colombianos, con independencia de su militancia política. Lo que rompió finalmente el equilibrio y la armonía institucional fue el asesinato del caudillo Jorge Eliécer Gaitán y la violenta conflagración de odio y venganza que se produjo a continuación. Una parte de la policía de Bogotá se puso de parte de los gaitanistas y entregó armas al pueblo amotinado. El gobernador de Boyacá, José María Villarreal, formó una tropa de emergencia para imponer el orden y ayudar al gobierno de Ospina Pérez a sofocar la rebelión, compuesta por campesinos conservadores de pueblos y veredas de Boyacá, entre ellos de la vereda de Chulavita, que dio nombre a las fuerzas de choque que comenzaron a atacar a sangre y fuego a los liberales y a cualquier persona que llevara una prenda o un distintivo de color rojo. La policía se reorganizó como una policía política (Popol), compuesta por “chulavitas” o en apoyo de estos, así como los llamados “pájaros”, sicarios que iniciaron una guerra a muerte contra los opositores del gobierno, cualquiera que fuera su tendencia, inundando al país en un baño de sangre.

De ahí en adelante la misión del gobierno cambió, de su tarea en defensa de la soberanía nacional, para ocuparse del orden público y reprimir movimientos rebeldes, manifestaciones de inconformidad y cualquier movimiento o actividad que se señalase como subversiva. La imagen heroica del gobierno ya no se remontaba entonces a la epopeya de la independencia y a la lucha por la libertad, sino que se convirtió en el símbolo de tareas opuestas: la represión y la parcialidad política. De este modo, en las luchas campesinas, estudiantiles o sindicales, el ejército apareció como la fuerza enemiga y antagonista, y no como el mediador o pacificador de los conflictos, que debería ser su misión esencial en tiempos turbulentos y que no siempre asumió en la realidad. Sobra decir que cada caso de arbitrariedad por parte de la fuerza

armada se convertía en símbolo de la totalidad, borrando en cierta forma los aspectos más abnegados y positivos de su misión pacificadora.

Entre los jóvenes, así como por parte de los escritores más destacados del país y desde luego en relación con los autores teatrales, las críticas a los actos más reprobables y de parcialidad por parte de los militares, aparecieron de manera crítica en sus cuentos y novelas, así como en sus obras dramáticas. Los cuentos y novelas de García Márquez o Álvaro Cepeda Samudio, entre muchos otros, presentan esta visión crítica, como es el caso de *Cien años de soledad*, *La mala hora* o *El coronel no tiene quien le escriba*, de García Márquez; o *La casa grande*, de Álvaro Cepeda Samudio, entre otros muchos autores, cuyos relatos o fragmentos de novelas también han nutrido la temática del teatro colombiano.

A esta corriente de crítica a los elementos negativos del estamento militar pertenece una de las piezas teatrales de juventud de Óscar Collazos: *El soldado Paz que nunca fue a la guerra*.¹

La pieza se inicia con arduas actividades de entrenamiento militar. La tropa se prepara con el objetivo de intervenir en operaciones de orden público. Un teniente asume las tareas pedagógicas desafiando a los soldados para borrar su identidad individual y convertirlos en piezas obedientes de la maquinaria bélica. Entre ellos, en un momento de la práctica escoge al soldado Paz, cuyo apellido, de por sí, marca una contradicción con los objetivos del entrenamiento. El capitán busca borrarle el apellido, la personalidad, y transformarlo en un obediente soldado sin nombre, por eso la tarea que le asigna tiene la marca del absurdo:

TENIENTE:

Hay en la disciplina una cosa que se llama respeto a la autoridad superior.

SOLDADO PAZ:

Sí, mi teniente.

TENIENTE:

*Soldado Paz: (EL SOLDADO PAZ ESTÁ FIRME) ¡Le ordeno que limpie el suelo con el dorso de la mano en el área comprendida en el espacio que sea capaz de ocupar su puesto extendido dos veces en posición horizontal!*²

1. Collazos, Óscar. *El soldado Paz que nunca fue a la guerra*. Manuscrito inédito original de Collazos, archivo teatral de Carlos José Reyes.

2. *Ibíd.* Pg. 6.

Pasado el tiempo del riguroso entrenamiento, el soldado Paz tiene un sueño en el que los oficiales que dan órdenes y lo maltratan se representan como sus subalternos. Entonces él invierte la estrategia, en una especie de venganza en la que juega con sus propias órdenes, demostrando que la base esencial de un ejército y su principal pie de fuerza son los soldados rasos y no los oficiales que los maltratan. De acuerdo con las teorías y estudios de Sigmund Freud, el sueño plantea una realización imaginaria de deseos reprimidos.

En su sueño compensador, como la expresión de sus deseos más sentidos, el soldado Paz busca quitar a los oficiales sus insignias de mando para igualarlos a la tropa rasa:

SOLDADO PAZ:

¿Sabe para qué lleva esos galones, teniente?

TENIENTE:

Sí, mi soldado: para distinguirme de los inferiores o superiores.

SOLDADO PAZ:

*¡Mentiras! ¡Falso! ¿Sabe para qué lleva esas porquerías colgadas? (SE LAS TIRA Y ARRANCA) Las lleva para joderse en los demás, ¿lo entiende? (SILENCIO) Y de ahora en adelante será igual a los demás, serán todos iguales a los demás e inferiores a mí, en particular. De ahora en adelante empiezan a ser parte del gran montón, de la plebe uniformada, de nuestras fuerzas armadas.*³

En una posición democrática e igualitaria el soldado Paz sueña con una tropa sin diferencias de rango ni autoridad. Todos serán iguales, menos él, una paradoja para afirmar su propia personalidad, que los entrenamientos de que ha sido objeto buscan borrar.

Al despertar y volver a la realidad, en el patio del cuartel el soldado Paz habla con los otros soldados sobre los oficiales que, para sentirse superiores, no hacen otra cosa que despreciarlos y tratarlos como a tontos inútiles, a los cuales hay que amaestrar como a perros de presa. Algunos de los que lo escuchan se muestran temerosos porque con su actitud irreverente y desafiante, el soldado Paz pueda meterlos en problemas.

El soldado Paz descubre que la noche anterior dos soldados que se hallaban en el cuartel fueron muertos, al ser atrapados en un intento de desertión. Eso, por lo menos es lo que ha afirmado el teniente, y no hay forma de contradecirlo, porque siempre él es quien tiene la última palabra.

3. *Ibíd.* Pg. 13.

Interroga entonces a sus compañeros, pues duda de las explicaciones que se han dado sobre el caso:

OTRO SOLDADO:
Me quejaré mañana.

SOLDADO PAZ:
(EMPUJÁNDOLO) Quéjate cuanto quieras... pero ahora... (LO ARRINCONA CONTRA LA PARED O CONTRA ALGÚN TRASTO QUE SE USE): Me vas a decir lo que pasó anoche. ¿Te tragaste el cuento del intento de fuga? ¿No estabas de guardia?... Disparaste... Disparaste, ¿verdad? Podrías haberte limpiado las manos sin disparar: dejarlos a ellos que lo hicieran... (FUERTE): ¡Disparaste, asesino marica!

OTRO SOLDADO:
(GRITA NERVIOSAMENTE Y SE DESPRENDE DEL SOLDADO PAZ) ¡No!

SOLDADO PAZ:
(CALMADO; DEBE CORTARSE EN ESTOS MOMENTOS CUALQUIER PROGRESO DEL DRAMA): ¡Ah!... No disparaste... Te hicieron ir a un lado... Crees que dos muchachos con esposas, cuatro días sin comer y azotes en el cuerpo, ¿se iban a escapar así? (SILENCIO) ¿Tenían esposas?

OTRO SOLDADO:
Sí.

SOLDADO PAZ:
¿Habían comido en cuatro días? (COMO EN UN INTERROGATORIO: RÁPIDO)

OTRO SOLDADO:
No.

SOLDADO PAZ:
¿Los dejaban recibir visitas?

OTRO SOLDADO:
No.

SOLDADO PAZ:
¿Les pedían que confesaran?

OTRO SOLDADO:
Sí.

SOLDADO PAZ:
¿Y qué hacían? (SILENCIO) ¡Ah! ¿No quieres decirlo?

OTRO SOLDADO:
(NERVIOSO) Les pegaban: los azotaban. El teniente me ordenó que les diera golpes con la culata. Tuve que hacerlo, pero dolía, era como si me doliese a mí también. (SILENCIO).⁴

Con las preguntas del soldado Paz, poco a poco se van descubriendo las relaciones ocultas que se producen entre los soldados, los manejos de cabos y sargentos con los estamentos más bajos de la tropa, reclutas y soldados rasos, y lo que está más abajo, que probablemente muchos saben pero todos ocultan, son las relaciones homosexuales que se dan entre algunos soldados, y en ocasiones entre soldados y oficiales, cuando estos últimos les ordenan que se presenten en sus habitaciones con pretextos como pegar botones o embolar zapatos. El caso de los dos hombres que resultaron muertos, acusados de intentar fugarse del cuartel, es en realidad una ejecución extralegal para borrar una evidencia de relaciones homosexuales que podría dar una imagen equívoca de la ortodoxia viril a toda prueba de la tropa.

La conciencia sobre lo que ha sucedido en realidad, cambia por completo la actitud del soldado Paz frente a sus superiores. Pese a los temores que siente en el fondo, decide asumir una actitud rebelde, de protesta. Cuando el sargento da nuevas y humillantes órdenes al soldado Paz, este resuelve no obedecerlo, y lo enfrenta asumiendo todos los riesgos al quebrar el principio de autoridad:

SOLDADO PAZ:
Escuche, mi sargento: no voy a limpiar el piso con la lengua ni a dar la vuelta al mundo ni a poner el culo para que lo hinchen

4. *Ibíd.* Pg. 22-23.

a patadas ni a quedarme callado. (SILENCIO ABSOLUTO. EL SARGENTO ESTÁ DESCONCERTADO. EL SOLDADO PAZ TIENE EL FUSIL EN LA MANO. HACE UN MOVIMIENTO DE ENTREGARLO AL SARGENTO, DESPUÉS DE ARROJAR LA GORRA CONTRA EL SUELO. EL SARGENTO SACA UNA PISTOLA Y DISPARA VARIAS VECES. EL SOLDADO PAZ HACE UNA MUECA DE DOLOR. ESTIRA EL FUSIL AL SARGENTO QUE SIGUE INMÓVIL. EVÍTESE TODO DRAMATISMO EXCESIVO) Tome, sargento. (CAE).

OTRO SOLDADO:
(RECIBE EL FUSIL) Sólo le iba a entregar el fusil, mi sargento. (SE LO ENTREGA)

SARGENTO:
(NERVIOSO) Iba a dispararme: me odiaba (SILENCIO) ¿Qué dices? ¿Lo viste, no? Me iba a disparar.

OTRO SOLDADO:
Le iba a entregar el fusil, mi sargento.

SARGENTO:
¡Me iba a disparar! (FUERTE. SE ESCUCHAN VOCES. EL SARGENTO MIRA AL SOLDADO MUERTO Y LUEGO AL OTRO SOLDADO) Me iba a disparar, ¿entiendes? (ENTRAN EL TENIENTE, UN CABO Y VARIOS SOLDADOS).⁵

Una situación extrema que con otro estilo y otras líneas argumentales evoca la primera novela de Mario Vargas Llosa: *La ciudad y los perros*, cuya escritura se inició en Madrid en 1958 y se concluyó en París en 1961, colocando a su autor en un lugar destacado de la literatura latinoamericana.

Collazos retoma el tema general de las relaciones internas de la tropa y los oficiales al interior del cuartel, con su propia trama argumental, en una fuerte crítica de los extremos a los que pueden llegar las relaciones jerárquicas cuando se fracturan los límites del respeto a la persona humana. Por otra parte, también existe un vínculo con una de las piezas de la primera época de la producción escénica de Bertolt Brecht, la obra en un acto *La excepción y la regla*, que también se basa en un equívoco sobre las intenciones de un soldado, cuando le ofrece agua a un oficial sediento, y este reacciona con violencia,

5. *Ibíd.* Pg. 31-32.

creyendo que el hombre lo va a agredir, ya que un acto humanitario de buena voluntad de un soldado raso hacia un superior sería la excepción a la regla.

En este caso, el otro soldado que ha sido testigo de la escena, cambia su versión al tomar las palabras del sargento como una amenaza:

OTRO SOLDADO:
Hace exactamente cinco minutos, encontrándonos en guardia, el soldado Paz se insubordinó contra el sargento porque este le reprochó su indisciplina en los turnos de centinela. El sargento lo llamó al orden, pero el soldado hizo el intento de agredirlo. El sargento respondió inmediatamente, preventivamente, disparando tres veces su pistola. (SE PONE FIRME) ¡Eso es todo, mi teniente! (SALUDA MILITARMENTE. BARULLO).⁶

* * *

6. *Ibíd.* Escena final. Pg. 32.

CAROLINA VIVAS FERREIRA



Bogotá, mayo 3 de 1961.

Actriz y dramaturga. En compañía de su compañero Ignacio Rodríguez creó el grupo Umbral Teatro, hace veinticinco años. En forma reciente abrieron su propia sala, El Galponcito de Umbral, con capacidad para 75 espectadores, ubicada en la calle 19 N° 4-71, local 404, en pleno centro de Bogotá, donde no sólo han presentado sus propias creaciones, sino obras de diversos autores, como Samuel Beckett o Darío Fo; además han realizado encuentros de investigación sobre la dramaturgia, el trabajo del actor, la música para la escena y otros temas relacionados con la teoría y práctica del teatro.

– CAROLINA VIVAS FERREIRA –
Fotografía de Gabriela Córdoba Vivas, 2016.

Con el programa Punto Cadeneta Punto han programado encuentros de creadores, dramaturgos y directores de escena sobre distintos aspectos de la creación teatral. Entre los últimos talleres programados por Umbral Teatro se encuentra el Taller Iberoamericano de Dramaturgia, el Taller de Dramaturgia Testimonial, dictado por la maestra peruana Mariana de Althaus; el Taller de Dramaturgia del Sueño y Neurociencias, dictado por el médico psiquiatra y dramaturgo chileno Marco Antonio de la Parra; o el Taller de Narraturgia, dictado por el maestro español José Sanchis Sinisterra.

El programa Luchando contra el olvido ha planteado el estudio de obras relacionadas con el conflicto colombiano que lleva más de medio siglo, y al cual nos hemos referido en repetidas ocasiones a lo largo de este estudio. Al respecto, se han realizado diversas lecturas dramatizadas de estas obras en diversas ciudades del país.

Tras la concepción de sus primeras obras, sutiles y sugerentes, que integraban la acción escénica con la música incidental de Ignacio Rodríguez, realizada a la par con los ensayos y la puesta en escena, como *Segundos* y *Filialidades*, Carolina Vivas pasó a buscar formas poéticas y metafóricas para plantear los temas más álgidos de la violencia colombiana; entre sus títulos se encuentran *Gallina y el otro* y *Donde se descomponen las colas de los burros*, realizada más tarde sobre una problemática más actual. Se trata de una dramaturgia muy personal, elaborada a partir de la práctica sobre el escenario, que sin duda ha marcado un importante hito en el teatro colombiano por su inteligente combinación de crueldad y poesía, por medio de alusiones y metáforas que trascienden la crudeza literal de los hechos para convertirse en una fábula escénica que activa la imaginación y el juicio crítico de los espectadores.

* * *

– CAROLINA VIVAS FERREIRA –

≈

GALLINA Y EL OTRO

*Gallina y el otro*¹ fue estrenada por Umbral Teatro en la sala de La Candelaria, en mayo de 2001.

En busca de un lenguaje indirecto y poético para tratar temas de violencia en el campo, Carolina Vivas buscó alternativas en otras formas clásicas de expresión, como es el caso de la fábula, dándole un uso y una significación muy diferentes a la moraleja tradicional.

En las fábulas clásicas los principales personajes suelen ser animales, o bien objetos humanizados. Por medio de analogías con las características de distintas especies zoológicas, los antiguos fabulistas hallaron un medio muy efectivo para representar aspectos del comportamiento humano. Varios arquetipos mitológicos de diversas culturas combinan rasgos animales y humanos en sus dioses y personajes míticos. Por otra parte, en los ritos de muchas culturas se toman elementos animales para sus maquillajes, máscaras, sombreros o adornos, subrayando la dualidad significativa de lo zoológico y lo antropológico.

En la literatura universal y también en la colombiana, existen fábulas que se apropian de esta forma milenaria de expresión, como es el caso de Rafael Pombo con sus *Fábulas y Verdades*, *Cuentos Pintados* o *Cuentos morales para niños formales*, trabajando con un estilo muy personal las traducciones o versiones de obras de otros autores para infundirles un humor y una picardía propias de su carácter, su ciudad y su época. Entre sus personajes más destacados, en esta singular versión antropomórfica, se encuentran *El Gato Bandido*, *Mirringa Mirronga la Gata Candonga*, *Rin Rin Renacuajo* o *El renacuajo paseador*, y otros gatos, burros o pájaros que desfilan por su obra en prosa o en verso.

1. Vivas Ferreira, Carolina. *Gallina y el otro*. “Dramaturgia de lo sutil, Umbral Teatro, 20 años”. Bogotá. Marzo de 2012.



GALLINA Y EL OTRO, de Carolina Vivas Ferreira.
Umbral Teatro.
Fotografía de Gabriela Córdoba Vivas, 2014.

Los animales vuelven a aparecer en escena en las obras de los titiriteros, un género que se ha desarrollado con notable fecundidad en los últimos años en Colombia.

En principio, se diría que esta influencia de las antiguas fábulas para idear animales parlantes estaba reservada de manera exclusiva a los niños y muy en particular para fines pedagógicos. Sin embargo, el moderno teatro colombiano, y de manera especial en la dramaturgia que trata de problemas de violencia, como es el caso de Fabio Rubiano o Carolina Vivas, la presencia de animales en obras sobre los conflictos sociales adquiere otra significación. Esto ocurre con la pieza a la que nos referimos en este segmento, *Gallina y el otro*. En ella, se escenifica un contrapunto entre animales y seres humanos, así como entre carniceros y víctimas, desde una visión metafórica y poética de las confrontaciones que se han vivido, en especial en el campo, a lo largo de más de cincuenta años de una guerra civil no declarada como tal.

En *Gallina y el otro* la acción se desarrolla por medio de cuadros breves en diversas regiones campesinas: pueblos, fincas, ríos o caminos que van apareciendo y desapareciendo en forma análoga a las secuencias del relato cinematográfico. Sin embargo, su realización está diseñada de una manera minimalista, por medio de alusiones y sugerencias, en vez de mostrar telones pintados o escenarios de intención realista o naturalista. Como ocurre en el famoso entremés cervantino *El retablo de las maravillas*, se requiere de una activa participación creativa del público para imaginar o completar los escenarios sugeridos.

Telmo, un agricultor campesino, conduce la camioneta de su parcela por una vereda en el campo, mientras se dirige a una feria en el pueblo vecino. Lo acompaña la Zarca, su hijastra, una muchachita huérfana a quien el hombre trata con despótica rudeza. Con ellos viajan, en la parte de atrás, un cerdo y una gallina, encarnados por actores. La gallina parece estar contenta por el viaje y la curiosidad de conocer el pueblo:

GALLINA:

Telmo me lleva a la feria.

¡Qué bueno es!

Ha atado mis patas a su camioneta

Y voy casi volando.

¡Soy feliz!

Como si de pronto el mundo fuera hermoso, veloz,

Y yo un ave de largo vuelo.²

2. *Ibíd.* Escena I. *La Feria*. Pg. 90.

La gallina podría ser vendida en la feria y luego degollada para un sancocho, pero su ingenuidad y su ceguera confrontan sus palabras con el conocimiento y experiencia de los espectadores sobre la suerte de una pobre gallina, víctima y alimento de esos animales depredadores que son los seres humanos.

Chusco, el cerdo, emite agudos chillidos de protesta, pues durante el viaje no le han dado de comer, y Telmo lo golpea, para hacerlo callar. Los pobres animales aparecen como el último eslabón de una cadena jerárquica y alimentaria de la cual el campesino y su hijastra son apenas figuras secundarias.

Al ver que el viaje se alarga, la alegría de la gallina se va desvaneciendo; ya no ve las cosas con festiva despreocupación, pues comienza a tener sospechas de que algo no va bien:

¡Qué horror!

Tengo la piel de gallina,

esto es verdaderamente horripilante.³

Una vez establecida la analogía con las formas y personajes de la vida agraria, por medio de sus animales más simples en representación metafórica de las víctimas, se abre un juego de asociaciones no sólo con la imagen o características de cada uno de ellos, sino también en referencia con las expresiones del lenguaje corriente, alrededor de las cuales se dibujan rasgos por medio de adjetivos que califican la valoración despectiva que se tiene de gallinas o cerdos, expresiones denigrantes que parecerían justificar el trato que se les da, como si fueran merecedores de su suerte. Las gallinas son brutas, cobardes, espantadizas, alharaquientas e incapaces de defenderse; el cerdo, marrano o cochino, son distintas expresiones para referirse al mamífero artiodáctilo de la familia *suidae*. También se le llama chancho, Cuchi, Gorrino o lechón y se asocia con la idea de puerco y cochino, o sea sucio, que se revuelve en el fango. Así se podría definir también a un campesino con el vestido, las manos y el rostro llenos de tierra por sus labores agrícolas, en asociación con este animal.

Las escenas que siguen son el testimonio de esta oscura condición, al poner a los animales en un plano comparativo con los humanos, la balanza se desequilibra y la idea de justicia se desbarata. En la segunda escena, la gallina acaba de poner huevos y hace lo posible por conciliar el sueño. Entre dormida y despierta tiene una pesadilla en la que se ve en medio de una gallera, asediada por un gallo de pelea provisto a afilados espolones. El gallo la persigue mientras ella cacarea moviendo sus alas con desesperación. La pista

3. *Ibíd.* Pg. 91.

está rodeada de gentes que vociferan apoyando al gallo para que la ataque y picotee, aprovechándose de su debilidad para dejarla tendida en la arena, en medio de risas y aplausos. La metáfora apunta a señalar la violencia de género a la que ha sido sometida tradicionalmente la hembra por el macho acosador en el pugilato de los sexos. Las voces de personajes narradores, como si fueran los locutores de una riña de gallos (sólo que en este caso la víctima es una gallina), dan cuenta de la crudeza de la situación:

VOZ:

*La coge de la cintura,
ella se defiende, pateo iracunda, asustada,
semeja un insecto de tierra en agua.*

Y otra voz añade:

*Un manotazo le revienta la boca
y la chiquilla rueda
la cara húmeda de sangre y piedras.⁴*

La agresión sigue, con directas alusiones sexuales a las cuales ella no tiene más remedio que someterse.

Gallina despierta asustada, aunque se da cuenta de que no ha sido más que un sueño los temores no la abandonan. Cuando entra Telmo, finge seguir dormida, mientras el campesino le roba con sigilo los huevos que ha puesto la noche anterior. Un simple acto que se repite a diario en el campo pero que en la representación, al humanizar a la gallina, adquiere el significado de un despojo perverso.

En un triste canto, Gallina afirma que Telmo es un iluso que cree en los cuentos infantiles al imaginar que ha encontrado a la gallina de los huevos de oro. Sin embargo, no tarda en asumir una actitud defensiva como reacción al expolio que se le ha hecho del fruto de sus entrañas:

GALLINA (AMENAZANTE):

*El pobre no sabe lo que yo sé...
Que espere tranquilo su cuento.⁵*

Aparece otro personaje, un anciano llamado Rafael Castañeda, mientras se escucha una música inquietante. El viejo se siente incómodo y ner-

4. *Ibíd.* Pg. 92.

5. *Ibíd.* Escena II. Pg. 93.

vioso en momentos en que un zancudo revolotea a su alrededor. De nuevo se plantea una alusión a los roces entre animales y humanos, en este caso un pequeño insecto que, sin embargo, tiene la capacidad de fastidiar a un hombre mayor que no puede sacárselo de encima. ¡Venganza de la naturaleza!

Como parte de un relato dividido en diversas escenas, con cierta similitud de la fragmentación en forma de secuencias en un relato cinematográfico, ahora se observa una canoa con dos hombres que navegan por un río. La barca es conducida por el Chino, acompañado por Eugenio, quien observa el paisaje provisto de una cámara fotográfica. El Chino le advierte que tenga cuidado, pues esa región es muy peligrosa y las gentes viven en continua zozobra ante la amenaza de que ellos (Los “pájaros”) vuelvan. Pueden aparecer en cualquier momento. En medio de la espesura de la selva uno no sabe quién es quién.

Tras los primeros brotes de violencia en los llanos y selvas, en la época de luchas entre rojos y azules, y luego entre guerrilleros liberales y “pájaros” o “chulavitas”, era muy difícil confiar en nadie, de no ir uniformados, con algún distintivo o con armas, podrían ser espías o informantes de uno u otro bando. La incertidumbre se convirtió en un sentimiento generalizado; la presencia de cualquier desconocido se tomaba como un aviso de peligro.

Tal es la situación que se vive en el entorno de *Gallina y el otro*. Los choferes de los camiones han llegado con mensajes amenazantes, anunciando que pronto van a llegar (ya se sabe quiénes) y por eso los propietarios y comerciantes tienen que irse antes de que sea tarde. Burlón, Eugenio dice:

Que si no se van, van a quemar el pueblo.⁶

A lo mejor no va a pasar nada, pero nunca se sabe. En ese momento se escucha una ráfaga que viene de algún punto de los bosques vecinos y el Chino cae muerto, ante la estupefacción de Eugenio.⁷ La chalupa flota a la deriva mientras anochece.

La acción pasa a la cabina de una emisora, en el mismo estilo de fragmentación, con la sucesión de escenas en las que varían escenarios y personajes. Hilario Gómez trasmite noticias desde la cabina de una emisora que dirige. Fuera de la cabina aparece una mujer madura, Colombia Torres, señora de uno de los finqueros de la región, sentada en una banca de madera. Está muy nerviosa. Mira a lado y lado para observar si no hay señales de peligro, mientras el locutor habla en tono burlesco, en un tono paródico de los programas que la radio acostumbra transmitir para amas de casa. La

6. *Ibíd.* Escena IV. Pg. 94.

7. *Ibíd.* Pg. 95.

mujer se pone de pie, muy nerviosa y le hace gestos indicándole que necesita hablar con él con urgencia. El hombre continúa en su charla con los oyentes mientras ella golpea en el vidrio de la cabina exigiéndole que la escuche. Él le hace señas indicándole que lo espere, pero ella insiste, golpeando el vidrio con más fuerza, amenazando con romperlo.

Colombia está furiosa porque aunque le pagaron a Gómez, reuniendo una buena suma con aportes de los vecinos, aún no ha dado la voz de alarma sobre el peligro que se avecina y sus vidas están en peligro. El locutor responde que no es un asunto fácil y que si habla las cosas, como ellos le piden, le puede costar el pellejo. En cambio –dice ella-, no tuvo ningún reparo en aceptar el dinero que le ofrecieron para alertar a las gentes sobre las amenazas recibidas. Con un gesto de angustia y un tono suplicante, concluye:

*La situación que vivimos en el puerto es muy grave: estamos amenazados, asustados y tememos por la vida.*⁸

Mientras cierra el programa, Hilario contesta al teléfono, donde recibe una noticia que lo descompone. Es evidente que el locutor se ha impuesto una autocensura por temor y ahora los hechos le demuestran que, aún sin quererlo, se ha convertido en cómplice de actos de violencia por omisión.

La acción retorna al corral donde se encuentran Gallina y Cerdo. Gallina narra una fábula sobre la forma como el grande aplasta al chico y el fuerte al débil. Mientras tanto, en una acción paralela, Telmo acomoda ollas y prepara el fuego. Aumenta la tensión, el cerdo chilla asustado. Molesto ante el griterío del marrano, Telmo calienta un chuzo y con él le quema la jeta, haciendo que el pobre animal emita sus chillidos con espasmos de dolor. Gallina da una explicación no pedida, a modo de precaución:

*GALLINA: A CHUSCO, EL CERDO):
Mi vida es infeliz,
pero mi consuelo es no ser cerdo.*⁹

De ahí en adelante la acción se desarrolla como un contrapunto de las escenas de la Gallina y el cerdo Chusco, con otras escenas de gente en el pueblo y la llegada de los violentos que sólo traen terror y desolación.

Se representa ahora el sueño de un viejo propietario de una hacienda, Rubiel, esposo de Colombia Torres y padre de Eugenio, el joven que venía

8. *Ibíd.* Escena VII. *Auxilio*. Pg. 98.

9. *Ibíd.* Escena VII. *Abuso*. Pg. 99.

en una barca de regreso al pueblo. En su sueño, el anciano ve cruzar un barco por el horizonte y luego aparece la cabeza de su hijo flotando con suavidad hasta desaparecer en la bruma. Poco a poco, Eugenio se convierte para su padre en una figura inmensa, que va gritando en medio de la oscuridad, como un anuncio de muerte. Una versión onírica de los temores secretos del hacendado.

Rubiel se despierta asustado tras la pesadilla con sus presentimientos, sintiendo que aún gravitan en su mente aquellas imágenes que lo llenan de angustia. En medio de su preocupación llama a Zarca, su hijastra, la chiquilla amiga de la Gallina. La niña entra y, como es su costumbre, toma en sus manos las pantuflas del viejo y las calienta con el vaho de su aliento. Otra imagen para mostrar la dependencia y sometimiento de los más débiles. El juego con las pantuflas lo demuestra, la niña se esfuerza en calentar las pantuflas de Rubiel, que las ha rechazado varias veces porque las siente frías, hasta que al fin las recibe con un gesto de satisfacción que equivale a un alivio para la pequeña. Agobiado por sus obsesiones, el viejo afirma para sí, con voz trémula:

*¡Vi muerto a Eugenio!*¹⁰

En ese momento regresa Colombia Torres, la esposa del viejo Rubiel, mucho menor que él. Viene con la angustia que le ha dejado su infructuosa gestión en la emisora. Por el gesto que trae se descubre que las noticias no son buenas:

*COLOMBIA:
(ENTREGÁNDOLE UN PAN QUE TRAE EN LA BOLSA):
En el aeropuerto suspendieron los vuelos; no están llegando verduras ni abastos, ningún tipo de remesa. Lo poco que llega lo están trayendo en chalupa, a pesar del peligro.*¹¹

En las zonas de violencia o de confrontación entre guerrillas, ejército o fuerzas irregulares como los llamados “pájaros” o “chulavitas”, la población suele verse afectada aún más que los combatientes. Estos se proveen de alimentos u otras cosas necesarias por medio del abigeato, el saqueo, asaltos o robo a mano armada, como supuestas leyes de guerra que todo lo permiten, mientras la población civil, inerte y atemorizada, se ve forzada a padecer las carencias y agresiones de uno y otro lado, lo que es más grave, de quienes tendrían la obligación y el mandato legal de defenderlos. En estos tiempos de

10. *Ibíd.* Escena VIII. *Premonición*. Pg. 101.

11. *Ibíd.* Pg. 101.

confrontación ven a los campesinos y aldeanos como cómplices o auxiliadores en la medida en que no aporten información, aunque en realidad ignoren los nombres y el paradero de las gentes en armas. Al juzgar a la población por simples sospechas, sin una investigación o debido proceso, se cometen toda clase de errores e injusticias.

También Colombia Torres está preocupada por la suerte de Eugenio y le reclama al viejo por haberle pedido que regresara en un tiempo tan oscuro y peligroso. Al ver el estado de nervios de Rubiel, ella le dice que tiene que calmarse, porque se le puede subir la tensión, lo cual es grave, porque entre los pedidos que han venido haciendo tampoco han llegado las drogas para la hipertensión arterial que el anciano debe tomar cada seis horas y no le quedan pastillas para ese día, ni mucho menos para los días siguientes. Cuando aparece Telmo, Colombia le pide que vaya al puesto de salud y le diga al enfermero que le paga lo que sea para que le consiga esas pastillas.

En la escena siguiente, Gallina acaba de poner un huevo gigantesco y se sorprende al darse cuenta del peligro que pasó, pudo haberse reventado en el momento de ponerlo. También el cerdo mira con asombro el enorme huevo de su compañera de corral. El ave observa con disgusto aquel fruto indeseado de sus entrañas:

GALLINA:

*Cualquier cosa podría surgir de él,
un pollasno negro,
hasta un cuervo.
Basta pensar en su padre,
un sucio gallo viejo
que se atrevió a montarme
sabiendo que ya no es su tiempo.¹²*

El desapego hacia los hijos no deseados, nacidos por error en tiempos de violencia, tiene como causas los abusos y violaciones que involucran a la fuerza al sexo femenino, que resulta víctima de la lujuria de sus atacantes y ocasionales dominadores. Gallina relata cual fue la génesis que la ha llevado a parir ese huevo monstruoso que no siente suyo:

GALLINA:

*Esperó que el jefe dormitara
y ¡Zas!
me atacó por la espalda.*

12. *Ibid.* Escena IX. *He puesto un huevo inmenso*. Pg. 103.



GALLINA Y EL OTRO, de Carolina Vivas Ferreira.
Umbral Teatro.
Fotografía de Gabriela Córdoba Vivas, 2014.

*Bueno,
eso es claro,
de lo contrario le habría sacado los ojos
y jamás habría empollado semejante adefesio.*¹³

Gallina también está acongojada por la herida que Telmo le ha causado en el hocico a Chusco por garoso y torpe, el pobre cerdo aunque gruña con chillidos tan estridentes, es muy poco lo que piensa.

En la escena siguiente, mientras Rubiel duerme y respira con dificultad, Colombia, su mujer, tiene oscuros presentimientos y angustia por la salud deteriorada de su marido, pero a la vez se siente rencorosa y rechaza la forma como el viejo la arrinconaba, la posee y abusa de ella, en una situación análoga a la que padece Gallina con el gallo viejo. Al ver que ni siquiera puede tener el dominio de su propio cuerpo, se lamenta por su debilidad e impotencia para defenderse. Las líneas finales de su alegato monologado recuerdan los textos de Simone de Beauvoir sobre la mujer rota¹⁴:

*Ciega soy
muda de lamentos
débil,
frágil,
rota,
muerta.*

Rubiel despierta con una fuerte desazón. La angustia no lo abandona, ha vuelto a tener otra pesadilla, mientras a lo lejos se escucha una voz amenazante que convoca a las gentes a reunirse en la plaza del pueblo.

En la escena siguiente aparece uno de los “pájaros”, llamado Moreno, armado hasta los dientes, con un megáfono y todo un equipo de campaña. Con el megáfono llama a las gentes del pueblo, que no aparecen, por haber huido o haberse ocultado en sus casas, paralizadas por el terror:

*MORENO:
¿Será que se están escondiendo? No jueguen con fuego, señores, todos,
niños, viejos, damas, todos al parque o a la pista... No cierren sus
puertas... Esta reunión no es fructífera para ustedes... Les vamos
a dar un plazo, porque este es un pueblo donde se abastece mucha*

13. *Ibíd.* Pg. 103-104.

14. Beauvoir, Simone. *La mujer rota*. Editorial Edhasa. 1968.

*gente. ¡Nadie corra, que al que corra de pronto le caen plomos!*¹⁵

En ese momento Telmo viene del hospital. Moreno lo detiene y lo interroga. Ante sus respuestas evasivas, lo amenaza. El campesino intenta explicarle que su patrón está enfermo, pero el recién llegado casi no lo deja hablar, haciéndole preguntas capciosas, sin darle tiempo a responderlas. Al lado de Moreno, que busca amedrentar a la gente de la región sin que nadie se atreva a contradecirle, se encuentra un muchacho del pueblo, y Telmo le pide que le diga quién es ese hombre ya que debe conocerlo por ser de allí. El joven le dice algo a Moreno, en voz baja, al oído, y este de inmediato le da una orden terminante a Telmo:

*Está de malas, amigo. No se ganó la lotería. Vaya por su patrón y me lo lleva al parque.*¹⁶

En la escena siguiente, Gallina reitera sus réplicas del comienzo de la obra, en una especie de *continuum*, donde los ciclos se repiten en forma invariable, como si se tratase de la celebración de un rito:

*GALLINA:
La coge de la cintura,
Ella se defiende,
Patea iracunda,
Asustada,
Semeja un insecto de tierra en agua.*¹⁷

En este caso su cantaleta se produce al ver cómo varios hombres vejan a la Zarca. Ese canto, que es un quejido, está dirigido al cerdo, pero en realidad es la repetida denuncia de una violación que se proclama ante los espectadores.

La violación indiscriminada de mujeres es otra consecuencia aleatoria de las guerras y estallidos de violencia, donde el desenfreno de los sentidos y la disolución de la dignidad humana contribuyen a que se produzcan toda clase de excesos y atropellos.

La cantinela de Gallina por la agresión a esa niña indefensa, que nada pudo hacer para impedirla, resuena como un eco desde las entrañas de ese animal tan humano, para hacer más notorios los crímenes de esos otros animales

15. *Ibíd.* Escena XI. *Presencia*. Pg. 107.

16. *Ibíd.* Pg. 109.

17. *Ibíd.* Escena XII. *Violación*. Pg. 92.

que han dejado de ser humanos para convertirse en asesinos despiadados.

En el camino entre el hospital y la hacienda, Colombia Torres se encuentra con Telmo, quien no pudo conseguir las pastillas para Rubiel porque en el hospital no había nadie que respondiera, ya que todo el mundo tuvo que presentarse en la plaza, obligados por las amenazantes órdenes de los bandidos. Se aplicaba una política del terror con el supuesto propósito de devolver la paz a la región, como hicieron “pájaros” y “chulavitas” en los años cincuenta.

Al ver el estado nervioso de su patrona, Telmo huye despavorido.¹⁸

En su alcoba, Rubiel Castañeda se encuentra en un estado agónico. La acotación sobre el deterioro de su salud propone una imagen del mundo al revés:

Se ve el rostro de Rubiel invertido: su boca está ahora en la frente.¹⁹

El viejo desvaría en sus últimos minutos: se han borrado los límites entre el sueño y la realidad. En un total abandono, sin los remedios que exigían sus achaques, muere solitario. Telmo entra y descubre el cadáver de su amo. También él siente ahora el vacío del desamparo. Al pensar en el futuro que le espera tras la muerte de Rubiel, toma las llaves para ver qué puede sacar de la casa, ahora que el viejo se ha ido.

En la plaza, con lista en mano, Moreno llama a una tal Emperatriz Ruiz. Como en el caso de otros de los llamados, nadie responde. Moreno observa a las gentes que se han reunido en la plaza y descubre a una mujer que intenta ocultarse, se trata de Colombia Torres. El siniestro personaje le pide que se acerque, llamándola Emperatriz. Aunque ella afirma que ese no es su nombre, Moreno insiste en llamarla de ese modo, en un intento por reunir el número de personas que tenía en la lista negra pese a que no sean las que busca, él debe responder por esa cantidad. Se impone la arbitrariedad sobre cualquier otra consideración. Es otra forma de tergiversar los hechos y tomar a los unos por los otros, como ha sucedido en casos más recientes con los llamados falsos positivos, al presentar como supuestos guerrilleros a jóvenes de extracción popular, llevados lejos de su hogar con la promesa de un trabajo bien remunerado y allí asesinarlos para que parezcan guerrilleros muertos en combate y de este modo ganar puntos al incrementar el número de bajas en las filas insurgentes. Como otros muchos de los habitantes de la región, Colombia Torres desaparece sin que se sepa si está viva o muerta.

18. *Ibíd.* Pg 109.

19. *Ibíd.* Escena XIV. *La agonía.* Pg. 112.

Gallina y Chusco, el cerdo, se encuentran ahora en la parte de atrás de la camioneta de Telmo, abandonada en algún punto del camino. El marrano está ciego y Gallina muy maltrecha. Varios objetos colocados en desorden en la camioneta dan cuenta del intento de Telmo de llevarse algo de la casa de sus antiguos amos desaparecidos: un televisor, una silla, un aparato de radio. No se sabe la suerte que el campesino haya podido correr, pero el abandono de su camioneta no augura un buen pronóstico. Ahora todo es vacío y desolación. Los animales han sobrevivido, pero están muy alterados y su futuro es incierto. Son víctimas sobrevivientes de un pueblo aniquilado. Gallina, testigo crítico de los hechos, no puede callar, y por medio de un emotivo cacareo denuncia lo que está sucediendo, lo que ve y oye desde esa camioneta que no va a ninguna parte:

*Están aterrorizados,
mujeres y niños
todo el mundo espantado
en medio de la balacera...
Ahora se marchan,
todo arde,
se despiden con la mano,
que abramos la boca
porque van a estallar una bomba.²⁰*

Nadie parece escuchar las voces angustiadas de Gallina. Ella sigue observando lo que ocurre, sin poder hacer nada para impedirlo.

La acción pasa a otro de los escenarios, la Emisora. La cabina de la radio está completamente destruida. Hilario, director y propietario de lo que fue una emisora, intenta pedir ayuda y enviar noticias sobre lo que ha ocurrido en el pueblo. Es evidente que ante este tipo de operaciones de aniquilamiento y terror, lo primero que se busca silenciar son los medios de comunicación. Por eso Hilario se muestra desesperado por avisar lo que está sucediendo tan rápido como sea posible.

Al fin alguien responde. Habla con el acento de otra lengua:

*VOZ DE EXTRANJERO:
¿Aló?*

*HILARIO:
¿Quién habla?*

20. *Ibíd.* Escena XVI. *Escarnio.* Pg. 116-117.

VOZ DE EXTRANJERO:

Hans Walter Schmidt, delegado de la Cruz Roja Internacional.

HILARIO:

Sí... Necesitamos ayuda... Hubo una masacre en Quilichambo y el puerto.

HANS WALTER SCHMIDT:

En este mismo momento hago la llamada al general de brigada avisando del hecho.

EL RADIO CHILLA. LA COMUNICACIÓN AMENAZA CON CORTARSE. HILARIO MIRA A UN LADO Y A OTRO MUY ASUSTADO.

HANS WALTER SCHMIDT:

Aló... aló... Estoy por la otra línea con el general de brigada y me dice que no tiene ninguna información... (INTERFERENCIA) Que no sabe que haya pasado algo malo en el puerto.²¹

El delegado de la Cruz Roja dice que irá allí con funcionarios del gobierno central, mientras Moreno anuncia que antes de que lleguen, ellos acabarán con los que quedan.

Una situación análoga se produjo en varios municipios asolados por la violencia a mediados del siglo pasado y ha vuelto a suceder en tiempos más recientes, cuando los “pájaros” de entonces o los paramilitares de hoy han producido siniestras masacres con un buen número de víctimas, sin que el ejército haya intervenido en varios de esos casos, bien sea porque afirmara no haber tenido información, o bien porque las fuerzas del orden dejaban vía libre para que otros se encargaran del trabajo sucio.

La última escena ocurre en una noche de espera, en un lugar en las afueras del pueblo. En medio del campo se halla una carpa dentro de la cual se encuentra Colombia Torres desgranando arvejas. Se escuchan otras voces cerca de allí, de gentes que preparan alimentos.

Un hombre comenta que a Hilario, el locutor, lo descubrieron emitiendo noticias y le abrieron la cabeza en dos, con la disculpa de que tenía el cabello largo.

Colombia se asoma afuera de la carpa y ve a Rubiel entre la gente que prepara comida. Le pregunta si ha visto a Eugenio, el hijo de ambos. El viejo

21. *Ibíd.* Escena XVII. *Burla*. Págs. 118-119.

desaparece. No sabemos si Colombia está viva o muerta. De haber logrado sobrevivir ahora tiene alucinaciones. El despojo de Gallina aparece sacrificado en un fusil. En medio de sombras e imágenes oníricas el fantasma de Gallina, testigo del drama de vivos y muertos, reflexiona sobre lo que fue y lo que ha visto:

*...Fui sueño de otros
de los que rasgan el destello con un tiro en la frente,
fui masa inerte e inerme
de los que hacen de un padre un fardo
y agonizando aún, hacen de él una antorcha.
De los que gozan dejando un cascarón de niño
desmembrado en el camino como escarnio
de los que hollan la inocencia
hasta provocar la mirada del hambre.*

GALLINA DA VUELTAS SOBRE SÍ MISMA HASTA DESAPARECER.

* * *

CAPÍTULO SEGUNDO

≈

**PROYECCIÓN
DE LA VIOLENCIA
SOBRE EL TEATRO**
SEGUNDA MITAD
DEL SIGLO XX
Y COMIENZOS
DEL XXI

LA LARGA SOMBRA DE LA VIOLENCIA

La paz concertada con las guerrillas del llano durante los primeros meses del gobierno de Gustavo Rojas Pinilla, en 1953, se fracturó a los dos años; varios de los antiguos comandantes de las guerrillas, plantearon que no se les había cumplido con las promesas hechas por el gobierno militar, y por lo tanto, ellos volvieron a tomar la lucha armada como un medio para combatir la dictadura. Los enfrentamientos retornaron no sólo en los llanos, sino en diferentes regiones del centro del país. Así lo plantean los autores del libro *La Violencia en Colombia*:

Desde mediados de 1954 y luego, en el 55 y 56, surgieron nuevos choques entre movimientos armados (reductos de las antiguas guerrillas), bandoleros y campesinos rebeldes, que intentaron defender sus tierras,

La ofensiva del 6 al 15 de junio obligó a los millares de campesinos a evacuar la región, perseguidos por el ametrallamiento sistemático de la aviación. Sus viviendas fueron destruidas totalmente, porque todo avance de las fuerzas oficiales iba seguido del incendio de las casas de los campesinos, sus bienes y sus pertenencias fueron totalmente destruidos y más de 5.000 unidades humanas de campesinos, niños, ancianos y mujeres tuvieron que refugiarse en las montañas y selvas de Galilea.¹

1. Meseta y bosques, en la vereda de Galilea, en jurisdicción del municipio de Villarrica, Tolima.

Durante cinco meses, desde junio a octubre de 1955, los territorios de Galilea se convirtieron en verdaderos cementerios. Ancianos, niños, mujeres, encontraron el fin de sus vidas totalmente al desamparo de toda ley y todo sentido de humanidad. (...)

Allá en las tierras de Villarrica y el oriente del Tolima quedaron, además, decenas y centenares de niños, ancianos y gentes humildes, muertos por las bombas, asesinados en sus casas por las fuerzas oficiales o acribillados por el hambre y las enfermedades.²

La situación de los campesinos levantados en armas, bajo el mando de comandantes que actuaban por su cuenta y riesgo en algunas regiones, en acciones aisladas, sin organización ni claros objetivos, eran los rezagos de las antiguas guerrillas liberales del llano, que atacaban tanto a las fuerzas del ejército, los “pájaros” o “chulavitas”, de estirpe conservadora, como a las nacientes guerrillas y movimientos de autodefensa campesina, el origen remoto de las Farc. La división entre las diferentes clases de guerrilla, liberales o comunistas atomizó el movimiento campesino, una buena parte del cual luchaba en defensa de su vida y con el único objetivo de recuperar su tierra y dedicarse al trabajo agrícola en paz. Sin embargo, estas buenas intenciones se veían frustradas por los permanentes choques entre unos y otros, ya que en esos años se produjo un cambio de generación, en el que los más jóvenes subían al monte y tomaban las armas, para vengar la muerte de sus padres y demás parientes, en una cadena de asesinatos y retaliaciones que parecía no tener fin.

El economista, escritor, historiador y político de inspiración socialista, Antonio García Nossa³ escribió sobre estos temas en su prólogo a la novela *Viento Seco*, de Daniel Caicedo:

Estamos cosechando la única siembra que han hecho nuestros partidos históricos: en esta sangre derramada, en estas crueldades sin castigo se resume en sentido de nuestra lucha partidista. Los verdaderos responsables de este derrumbamiento no son los delincuentes vulgares: es el sistema político que los toma como sus instrumentos, como sus órganos de dominio, que los alienta, que los estimula, que los remunera, que los premia.

2. Op. Cit. *La Violencia en Colombia*. Tomo I. Pg. 126-127.

3. Antonio García Nossa, Villapinzón, Cundinamarca, abril de 1912- + abril de 1982. Fundador del Movimiento Socialista Colombiano y director del periódico El Popular.

Y concluye:

Todos somos responsables. Todos estamos viviendo –conformes, cotidianos, fríos, monstruosamente tranquilos –sobre esta herencia de sangre. Lloramos leyendo la María, pero nos negamos a conmovernos y a detener las aguas negras que corren por debajo de nuestros pies y por encima de nuestro espíritu.⁴

Esta dura condena al sectarismo de los partidos tradicionales que parecían irreconciliables, tiene su fundamento en los horrores producidos en la etapa crítica de la violencia, que parecía afirmar sus postulados de aniquilamiento de los miembros del partido contrario, en especial en los pueblos y veredas del campo, en amplias regiones de Colombia. Muchos de estos muertos eran arrojados a los ríos, como se anota en la investigación sobre *La Violencia en Colombia*:

Frecuentemente bajaban por el río, en procesión infinita, cadáveres despellejados, torturados, mutilados. La identidad de los agresores se advertía por las huellas de la tortura: Si de los hombres lobos se trataba, la falta de las orejas y de los genitales era la marca de su paso. Si de simples bandoleros, el despellejamiento.

Nuevas actividades, oficios y formas de organización aparecieron en medio de aquella orgía de sangre, que sólo se calmaba con más sangre: La cuadrilla, de carácter anárquico, capitaneada muchas veces por combatientes segundones de valor temerario y de ferocidad sin precedentes.⁵

El señalador, estaba encargado de indicar los nombres de las posibles víctimas, según la información que tuviera o se le antojara sobre su color político. En relación con este siniestro personaje señalan Germán Guzmán y Fals Borda:

El señalador, que críspa los nervios de sólo mirarlo, pasará a la historia del crimen como un monstruo. Muchas veces es un niño, hijo de campesinos asesinados, o un labriego desposeído de todo, que así venga honra, vidas y bienes.⁶

4. Caicedo, Daniel. *Viento Seco*. Buenos Aires. 1954. 3ª edición. Pg. 14-43. Prólogo citado en *La violencia en Colombia*. Tomo I. Pg. 133.

5. Op. Cit. *La Violencia en Colombia*. Tomo I. Pg. 182.

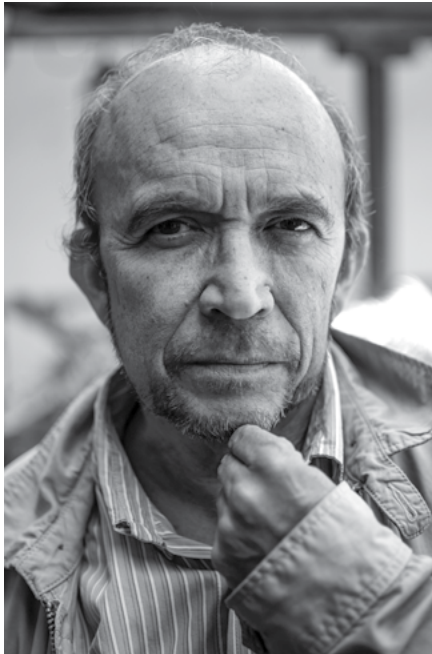
6. *Ibíd.* Pg. 183.

Las obras que incluimos a continuación corresponden a las características esenciales y repetidas de la violencia en su época clásica. Aunque en varios casos han sido concebidas sobre las pautas del conflicto actual, con la presencia de paramilitares en vez de los antiguos “pájaros” o “chulavitas”, sus métodos de ajusticiamiento y tortura, sus genocidios vienen anteceditos por la nefasta sombra de la violencia clásica; por eso sirven de puente entre las dos épocas, ya que el principal aliciente y motivo de muchas de las ejecuciones tiene su origen y justificación en la venganza. Alrededor de estas prácticas criminales se han generado infinidad de oficios y actividades que, como en el caso de las aves carroñeras, viven de la muerte.

* * *

CÉSAR BADILLO

≈



Bucaramanga, marzo 14 de 1956.

César Badillo Pérez, conocido entre sus amigos como Coco, debido a su prematura calvicie, es uno de los actores más creativos y talentosos del teatro colombiano. Llegó a Bogotá en 1973 e ingresó a estudiar en la Escuela Nacional de Arte Dramático, ENAD, que hacía parte del Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura. En ese momento dirigía la escuela el maestro Santiago García, director a su vez del Teatro La Candelaria, que había abierto su sede en el tradicional barrio de la zona histórica de Bogotá, que dio nombre al grupo.

– CÉSAR BADILLO PÉREZ –
Fotografía de Gabriela Córdoba Vivas, 2016.

Tras un período de estudios en la ENAD, César Badillo se integró al elenco del Teatro La Candelaria, donde ha realizado una brillante tarea desde entonces, a lo largo de cuarenta años, participando en la mayor parte de los montajes y creaciones colectivas realizadas por el grupo.

Como actor trabajó, entre otras, en las creaciones colectivas: *Guadalupe años sin cuenta*; *Golpe de suerte*; *El paso*; *La trifulca*; *En la raya*; así como en las obras *El viento y la ceniza* y *Antígonas*, de Patricia Ariza; o en *Maravilla Estar* y *El diálogo del rebusque*, de Santiago García, y en la versión de *El Quijote*, realizada por el propio García, en la cual representó al caballero de la triste figura.

Actuó, además, en la obra *Mosca* de Fabio Rubiano, con el Teatro Petra, inspirada en la tragedia *Tito Andrónico*, una de las primeras obras de William Shakespeare.

César Badillo ha sido, además, actor en varias películas, como: *Olvido*; *Locos*; *Te amo, Ana Elisa*; *La sombra del caminante*; *El carro*; *Los niños invisibles*; *La gente de la Universal*; *Adiós, María Félix*; *Soplo de Vida*.

Como autor ha escrito las obras: *La aclaración* y *Amarillo*, así como las notas de estudio: *El actor y los otros (Viajes gésticos hacia un rostro)*, en compañía de Aníbal Gallego. Su trabajo más reciente, elaborado en compañía del dramaturgo Felipe Vergara, se titula: *Tres por dos. Cómo regresa el humo al tabaco*; *Clínica dramaturgica 2012*. En este volumen se incluyen las obras: *El menor de tres hermanos*; *Narradores de objetos*, y *Aquí se queda el yo y entra el otro*.¹

Hizo parte del equipo creador de *Si el río hablara...* y trabajó como actor y director de la obra.

* * *

1. Un proyecto de la Red Nacional de Dramaturgia, coordinada por la Asociación Cultural y Teatral El Paso. Bogotá, mayo de 2014.

NORA GONZÁLEZ REYES

≈



Bogotá, 15 de julio de 1965. Actriz y artista plástica, realizó estudios de arte dramático entre los años de 1983 y 1987, así como cursos de pintura y bellas artes en la Escuela de Artes Plásticas de Bogotá, entre 1983 y 1984.

Su trabajo en pintura, escultura y artesanía se basa en las imágenes del arte popular, tanto en iconografía religiosa como en representaciones de una amplia variedad de temas diseñados con un juego sutil entre la ingenuidad y el sarcasmo, la pintura naïf y Pop Art. Sus trabajos con materiales plásticos y un rico colorido incluyen obras y representaciones alegóricas como: *Al Sagrado Corazón también le pasa el tiempo*; *José Gregorio y sus pesadillas surrealistas*; *Variaciones cardiovasculares*; *Patria, te adoro en mi silencio mudo*; *Bandera y cruces* o *¡Qué país tan schick!*, entre otras.

– NORA GONZÁLEZ REYES –
Fotografía de Gabriela Córdoba Vivas, 2016.

Esta exploración la ha llevado a participar en exposiciones colectivas en la sala Alucinarte y en Casa Cuadrada; también en la creación de objetos y elementos escenográficos para obras teatrales, en especial *Nayra* y *A título personal*, presentadas por el grupo La Candelaria, al cual pertenece como actriz hace cerca de dos décadas.

En el Teatro La Candelaria, ha participado como actriz en varias de las obras realizadas por el grupo en los últimos veinte años, entre ellas en *Nayra o la memoria*; *De caos y de cacaos*; *A título personal*; *Antígonas*; *A manteles*, *Summa Mnemosine* y *Collage Candelaria*, así como en la creación colectiva, *Si el río hablara...* dirigida por César Badillo.

* * *

ALEXANDRA ESCOBAR A.



Bogotá, agosto de 1970.

Realizó estudios de arte dramático en la Escuela Distrital de Teatro Luis Enrique Osorio (1989-1992). Egresada del programa de profesionalización en actuación de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. También ha participado en numerosos talleres de actuación, mimo, clown, Kathakali, etc. Con el grupo Umbral Teatro trabajó como actriz en la obra *Electra o la caída de las máscaras* de Marguerite Yourcenar, dirigida por Carolina Vivas; y con el Teatro La Mama en *Arrebatos de mujeres* y en *Ensueños de Bolívar*, creaciones del grupo dirigidas por Eddy Armando, y en obras de Ensamblaje Teatro y el Teatro García Márquez, dirigido por Hugo Afanador.

– ALEXANDRA ESCOBAR A. –
Fotografía de Gabriela Córdoba Vivas, 2016.

Actriz del Teatro La Candelaria desde 1998, ha hecho parte del reparto de las obras: *Nayra*, *De caos y de cacaos*, *El Quijote*, *En la raya*, *A título personal* y en *Si el río hablara...*

* * *

TEATRO LA CANDELARIA
CREACIÓN COLECTIVA

≈

SI EL RÍO HABLARA...

≈

ACTORES/AUTORES:
CÉSAR BADILLO, NORA GONZÁLEZ REYES
Y AXEJANDRA ESCOBAR A.
DIRECTOR: CÉSAR BADILLO

El sistema de trabajo de Creación Colectiva, realizado por el Teatro La Candelaria desde el montaje de la obra *Nosotros los comunes* (1972), dirigida por Santiago García, se ha desarrollado a partir de algunas premisas básicas: la existencia de un grupo estable, cuya memoria y presupuestos estéticos en la creación artística hacen parte de un proceso creador, partiendo de un tema y no de una obra previamente escrita. Las etapas de esta creación se inician con la formulación de un tema (en el caso de La Candelaria, un tema de hechos y situaciones de la vida nacional, su historia y sus problemas humanos y sociales más significativos). Escogido el tema, viene todo un trabajo de investigación, lecturas concernientes al episodio seleccionado, conferencias, películas y cuantas formas de expresión visual o escrita estén relacionadas con el tema, con el fin de darle al grupo de actores un material diverso y motivador de determinada problemática. A partir de allí se desarrolla un trabajo de improvisaciones que poco a poco va configurando la elaboración de escenas, conflictos y personajes hasta lograr una estructura argumental, o una cadena de situaciones que se conviertan en una obra de teatro. Pero este proceso de ir de la formulación del tema hasta llegar a construir una nueva obra teatral, requiere de un complejo tejido de elementos visuales, búsqueda de personajes, diálogos, música, objetos significativos y cuantos elementos puedan contribuir a una fusión más significativa de lenguajes a partir de una partitura dramática.



SÍ EL RÍO HABLARA..., de Teatro La Candelaria.
Fotografía de Carlos Mario Lema, 2013.

Este es el caso de la creación de *Si el río hablara...*, estrenada el 15 de marzo del 2013 en la sede del Teatro La Candelaria.¹

El tema central de esta obra es la violencia, desde la perspectiva del exterminio. Los tres personajes principales, la Mujer, el Poeta y la Devota, sostienen el desarrollo de la trama y representan dos polos de un conflicto, cuya real naturaleza no alcanzamos a percibir en las primeras escenas. La historia se desarrolla en las riberas de un río, que por su incidencia en la historia de Colombia suponemos que se trata del río Magdalena, aunque nunca se nombra, dejando abierta la opción de que pueda ser cualquier otro, que haya sido sepultura acuática en los tiempos más crudos de la violencia.

Aunque algunas alusiones parecen situar los acontecimientos de esta pieza en la última década del siglo XX, su problemática corresponde a los elementos que caracterizaron la violencia del primer quinquenio, posterior al 9 de abril de 1948. De alguna manera, cierta línea de comportamientos se repite de un modo sórdido, como si se tratara de las circunvoluciones de una máquina de muerte, las amenazas, el terror, los cuerpos de las víctimas arrojados a los ríos, en una monótona ceremonia de criminalidad. Alrededor de esta ceremonia entran a jugar otros aspectos, como es el caso de la religiosidad popular, los ritos del duelo y la sepultura, la memoria y el olvido que acompañan a las largas listas de cadáveres anónimos, que han perdido sus nombres, sus objetos; cuando encallan en alguna playa de las riberas del río parecen pedir un entierro digno, para no ser la vitualla de los animales carroñeros.

En las notas de trabajo de los actores hay una referencia al personaje de la Devota: "En este contexto, el personaje de la devota se construye como una mujer heroica, compasiva y religiosa, al tiempo que pagana."

El estudio que sigue hace parte del trabajo colectivo de creación e investigación, y vale la pena incluir completo el segmento que sigue, pues ayuda a comprender tanto la forma de trabajo del grupo, con sus aportes personales en la búsqueda de situaciones y en la construcción de los respectivos personajes; así como en el lenguaje poético y metafórico, que logra evitar la referencia naturalista a hechos monstruosos, para concebir más bien un baile de fantasmas, una extraña velada entre vivos y muertos, con máscaras y muñecos que complementan la procesión de cuerpos sin vida traídos por la corriente.

Se tiene noticia del uso del río como sepultura desde los tiempos precolombinos, y recogida por los primeros cronistas que dieron fe de lo que habían visto y oído en el momento de la conquista y confrontación de cul-

1. Escobar, Alexandra. González R, Nora y Badillo, César. *Si el río hablara...* Colección de Teatro Colombiano. (XXXV). Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bogotá. 2014.

turas, entre los europeos recién llegados y los nativos que padecían la rapiña y el desconuelo al ver asolados sus campos, destruidos sus hogares, en una tierra que era suya desde tiempos ancestrales y de pronto había dejado de pertenecerles. En aquellos momentos de angustia, muchas madres arrojaban a sus hijos al río, para que no cayeran en manos de los invasores. También habían usado el río para tirar allí, los despojos de sus víctimas, que quedaban como saldo trágico en el campo de batalla. Por esta razón, en las tierras del gran Tolima, donde el río iniciaba su larga marcha hacia las aguas del mar Caribe, el río Grande de la Magdalena fue bautizado por los habitantes de ese territorio como "guaca hayo", que significa: el río de las tumbas.²

El texto del estudio al que nos referimos es una reflexión sobre el personaje de la Devota, elaborado con las notas de la actriz Alexandra Escobar, sobre los elementos que confluyeron para armar su personaje, inspirados por una persona real pero transformados en un rico tejido simbólico en el lenguaje poético de la obra:

La religiosidad popular no es sólo la afiliación a una determinada iglesia, católica, evangélica o de cualquier otra filiación protestante, sino más bien creencias ancestrales, transmitidas de generación en generación, a veces con rezagos indígenas o de mitos regionales que se proyectan sobre las creencias, ritos, prejuicios o temores, que tienen que ver con los aspectos cruciales de la vida, pero sobre todo, con los mitos y fantasmagorías relacionadas con la muerte, el duelo, el entierro, la memoria y el olvido; el rito en particular, relacionado con el duelo y el entierro, adquiere una dimensión trágica cuando la muerte se ha producido en forma violenta, como en el caso de esta obra.

En la llamada Creación Colectiva, la construcción del personaje es una tarea individual: cada actor debe responder por la elaboración de su personaje, que a su vez se integra a un grupo, funciona dentro de una estructura, y va formando su propia imagen y personalidad a través de los ensayos, en un complejo proceso de influencias que parten del propio actor, sus recuerdos, emociones y motivaciones, que al compaginarse con el trabajo de los otros actores va tejiendo la trama de la obra.

2. Esta referencia sirvió de título a la película de ese nombre, *El río de las tumbas*, dirigida por Julio Luzardo, cuyo principal guionista fue el dramaturgo Gustavo Andrade Rivera, oriundo del departamento del Huila.

Nos propusimos mirar el fenómeno de la violencia desde la perspectiva de los muertos NN que flotan en los ríos, enmarcada en la década de los noventa, cuando el fenómeno del paramilitarismo fue determinante en el escenario del conflicto armado, incrementado por la intimidación a la población civil.³

Los hechos, personajes y metáforas de la obra *Si el río hablara...* coinciden en todo, desde la idea general hasta en los detalles particulares, con la violencia de los años cincuenta, quizá cambiando algunas denominaciones, como es el caso de los paramilitares por “pájaros” o “chulavitas”, que aparecieron después de los actos de violencia que surgieron tras el asesinato de Gaitán y el llamado Bogotazo, como hemos anotado en páginas anteriores. Es el caso, sobre todo, de los muertos arrojados al río Magdalena, tal como se expone en el libro *La violencia en Colombia*:

Nunca se podrá calcular cuántos cadáveres navegaron por los ríos, de unos y otros.⁴

En el estudio previo del grupo, y en particular en las notas de Alexandra Escobar, se dan otros datos sobre el proceso de trabajo colectivo:

La obra se narra con tres personajes centrales: la Mujer, el Poeta y la Devota, quienes desarrollan la trama y los personajes simbólicos secundarios, quienes presentan lo atemporal de las situaciones que se muestran en el montaje, alegorías de la realidad.⁵

La actriz también detalla los aspectos concernientes a su personaje, en un resumen teórico que dio fundamento a su práctica interpretativa:

El personaje nace teniendo como referente una manifestación que se da en algunos pueblos ribereños de Colombia, a partir de la desaparición forzada de seres humanos que una vez asesinados son arrojados a los ríos, y que en su proceso de ir a la deriva pasan frente a estas poblaciones y ciertas personas se apiadan de ellos para darles “cristiana sepultura”. En dicho proceso los adoptan como suyos, los bautizan, los entierran y les piden favores.⁶

3. Notas sobre el trabajo de creación colectiva de la obra: *Si el río hablara...* Revista Colombiana de las Artes Escénicas. Universidad de Caldas. Vol. 8. Enero/Diciembre de 2014. Pg. 215.

4. Op. Cit. *La violencia en Colombia*. Tomo I. Pg. 76.

5. Op. Cit. Revista Colombiana de Artes Escénicas. Vol. 8. Pág. 215.

6. *Ibid.* Pg. 219.



SÍ EL RÍO HABLARA..., de Teatro La Candelaria.
Fotografía de Carlos Mario Lema, 2013.

Como un complemento a otros aspectos de la narrativa de los desaparecidos arrojados a las aguas, la actriz se refiere al relato de Gabriel García Márquez, *El abogado más hermoso del mundo*:

Me llamó la atención del cuento, el modo como la población se apropia del cadáver, le ponen nombre y le establecen parentesco para arrojarlo por el acantilado después de cumplir con los rituales fúnebres.⁷

Otra fuente de investigación fue el libro de la periodista Patricia Nieto, *Los escogidos*, en donde, citando a un habitante de Puerto Berrío, anota que: "El río Magdalena es la gran fosa común de Colombia."

En este libro se expresa el compromiso de una parte de la comunidad de Puerto Berrío con los cuerpos y despojos de personas encontradas en los recodos del río Magdalena. Desde hace años esta situación ha generado la práctica de adopción de cuerpos y, en consecuencia, de ánimas del purgatorio. Una sección del cementerio, el pabellón de los olvidados, está dedicada a personas asesinadas y posteriormente abandonadas en el río.⁸

Uno de los capítulos del libro de Patricia Nieto, que sirvió para darle nombre al personaje de la mujer que recoge los cadáveres, es el que se titula: *Vestida de blanco*:

A Lucinda Andrade le gusta que le digan "la Devota". Viene al cementerio los lunes de difuntos. Entra sin preámbulos. No agacha la cabeza ni se bendice. No se detiene en tumbas conocidas. No repara en el jardín recién removido. Se interna a la derecha y, en diez pasos, alcanza el Pabellón de los Olvidados.⁹

Otros fragmentos complementan la visión sobre el personaje de la Devota:

Al obrar a favor de los muertos del río, la Devota crea una voz de resistencia al olvido y a la indiferencia; de este modo, el personaje se

7. *Ibíd.* Pg. 220.

8. *Ibíd.* Pg. 220.

9. Nieto, Patricia. *Los escogidos*. Sílabá Editores, Medellín. 2012. Pg. 65. Premio al mejor libro de periodismo 2012, entregado por el Círculo de Periodistas de Bogotá, CPB.

convierte en el elemento cohesionador de la obra, en la medida en que propicia el encuentro y la reconstrucción de la memoria.¹⁰

Y una conclusión que retoma el mito trágico griego:

La devota se relaciona con Antígona, ya que para hacer cumplir las leyes divinas pasa por encima de las leyes de los hombres a riesgo de su propia vida.¹¹

Desde el inicio, la obra se desarrolla como un misterio, tanto por la forma de aparecer los personajes, como por el estilo de los diálogos, que desde las primeras líneas establecen una diferencia entre los recién llegados con aquella mujer que parece habitar cerca de allí, en las riberas del río. La extrañeza penetra las actitudes del hombre y la mujer, sus actitudes y movimientos están muy lejos de una representación costumbrista o naturalista. Sus movimientos corresponden a otro código. Cada uno parece estar ensimismado en sus propios pensamientos, mientras la Devota los acoge de un modo fraternal y afectuoso. En ese encuentro hay un clima de misterio:

UN LUGAR, CERCA DEL RIO. RAMAJES. ENREDADOS EN ELLOS APARACEN UNA MUJER Y EL POETA. EL TRAE UN CUADERNO Y ELLA UNA MUÑECA DESBARATADA. NO SE CONOCEN NI CONOCEN EL LUGAR. APARECE UNA MUJER CONOCIDA COMO LA DEVOTA. LES HABLA COMO SI LOS ESTUVIERA ESPERANDO:

DEVOTA:

¡Cómo llegaron de maltrechos! Más vale llegar a tiempo que ser invitados. Ustedes llegaron caídos del cielo. Esa plaga que me tiene solada...

MUJER:

¿Vamos a estar mucho tiempo acá?

DEVOTA:

No se les olvide: tienen que cumplir. Así los escogen, les ponen santicos, flores, les rezan, les piden, no se preocupen.

10. *Ibíd.* Pg. 222-223.

11. *Ibíd.* Pg. 224.

POETA:

En medio del camino de la vida, en una selva oscura, me encontraba, porque mi ruta había extraviado. Yo iba a... no recuerdo.

DEVOTA:

¡Con todo lo que tengo que hacer! ¿Habrase visto?

MUJER:

Extraño el olor de la leña, de mis maticas... ¿Si huelen? A moho... Eso es pura humedad...

DEVOTA:

(COGE EL MANUSCRITO DEL POETA Y LEE): "Corre el aire, corren las aves mientras todas las naves surcan el río". Mis entendederas no dan para esto.¹²

Estas primeras réplicas no se estructuran como diálogos, sino como voces aisladas, fragmentos de monólogos. Cada voz remite al mundo íntimo de su respectivo personaje, aunque aún no sabemos quiénes son, de dónde vienen ni por qué han llegado a ese lugar.

La Devota los ha recibido como si los estuviera esperando y da algunos trazos que revelan su talante, imbuido por la religiosidad popular. ¿Quiénes los rezan? ¿Quiénes les ponen santicos? Queda abierto un gran interrogante sobre la condición de los recién llegados: desde las primeras líneas se establece que la mujer es una madre de familia de origen campesino: ha sido expulsada de su casa, de sus flores y se muestra inquieta al no saber el paradero de su hija, de la cual sólo conserva una muñeca desmembrada, a la que intenta ponerle de nuevo su pierna desprendida. Sentimos que detrás de aquellas palabras se esconden actos violentos de agresión y despojo. Por otra parte, en los recién llegados se observa una vaga actitud de amnesia. No parecen recordar lo que ha sucedido ni por qué han llegado allí. También ignoran cuánto tiempo tendrán que permanecer en ese lugar. En el caso del Poeta, se perciben otros aspectos que revelan que pertenece a otro grupo humano, muy diferente al de las dos mujeres, de naturaleza sencilla y campesina. Su presencia abre otros interrogantes inquietantes, sobre todo por las alusiones que se vislumbran en los fragmentos de poemas que ha citado o que están anotados en su cuaderno. Entre ellos el que dice:

12. Op. Cit. *Si el río hablara...* Pg. 13-14.

En medio del camino de la vida, en una selva oscura me encontraba...

Que hacen parte del Canto I de *La Divina Comedia*, de Dante Alighieri:

*A mitad del camino de la vida
yo me encontraba en una selva oscura,
con la senda derecha ya perdida.
¡Ah, pues decir cuál era es cosa dura
esta selva salvaje, áspera y fuerte
en que el pensar renueva la pavora!
Es tan amarga que algo más es muerte;
mas por tratar del bien que allí encontré
diré de cuanto allá me cupo en suerte.
Repetir no sabía cómo entré,
pues me vencía el sueño el mismo día
en que el veraz camino abandoné.¹³*

El poeta apenas cita las primeras dos estrofas de Dante, que nos muestran el quiebre existencial del personaje, perdido en una senda estrecha, en medio de una selva oscura, tema sobre el que volverá San Juan de la Cruz al referirse a la noche oscura del alma. Referencias de origen erudito, que dan al poeta un aire de superioridad y cierta actitud de arrogancia y desprecio por las mujeres, como se verá más adelante en el desarrollo de la trama.

Por su parte, la Mujer está abstraída observando a la muñeca resquebrajada que le recuerda a su hija. La imagen va más allá de ser un simple juguete. Alude a la hija desaparecida, habla de la muerte. En el argot del sicariato, Muñequiar o "Volverlo muñeco" significa matarlo. Quizá porque el muñeco es algo rígido e inmóvil, cuando no está animado por el juego. A la niña de la mujer se la llevaron cerca de un pueblo llamado El remanso, lo cual no deja de ser una ironía cruel. El Poeta, sin dar demasiados detalles sobre sus actividades, dice que él vendía cachivaches por esos pueblos.

En la construcción de su personaje, la actriz y artista plástica Patricia González ha encontrado en la muñeca descuartizada una metáfora que corresponde, tanto a la construcción de su personaje y su hija desaparecida, como a sus propias búsquedas artísticas, en las que ha utilizado figurillas

13. Alighieri, Dante. *La Divina Comedia*. Primeras estrofas del Canto I, Selva oscura. Historia Universal de la Literatura. Traducción de Ángel Crespo. Tomo I. Editorial La Oveja Negra. Bogotá. 1983. Pg. 7.

plásticas para representar instituciones o personajes de la vida nacional, en forma irónica desde una estética del Pop Art, que de alguna manera usa objetos y figuras tomadas de la realidad, para emplearlas en otro contexto, con intenciones tanto estéticas como expresivas de una crítica a las instituciones. En este caso, la imagen de una niña inocente, representada en su muñeca, a quien la madre lleva como si fuera el símbolo de su niña, perdida en los arrebatos de la violencia.

De pronto, hay un punto de giro y se crea una situación más amable, aunque no se sabe con certeza si sólo se trata de recuerdos, cantan coplas de raigambre aldeana, que por unos instantes parecen alejarlos de sus reflexiones agobiantes y llevarlos a otros tiempos:

MUJER:

*Mañanita, mañanita
que vienes junto a la aurora
con tu brisa pura y fresca.
Mañanita, mañanita,
con tu risa pura y fresca.¹⁴*

Tal sólo se trata de una breve distensión. Casi de inmediato vuelven a aparecer sombras entre líneas, con alusiones inquietantes que dejan dudas sobre la condición del personaje del Poeta:

*SE OYE EL SONIDO DEL MOTOR DE UN HELICÓPTERO. MUJER ATERRADA, ABRAZA LA MUÑECA Y SE PERSIG-
NA. POETA SIENTE UN INTENSO DOLOR DE CABEZA
AL TIEMPO QUE TIENE UN RECUERDO. UNA FIGURA
DE LOBOS, QUE SE PROYECTAN EN VIDEO EN DOS PA-
REDES, LO SEÑALAN. EL SONIDO DEL HELICÓPTERO
CONTINÚA. EL RECUERDO DESAPARECE. POETA SE
PROTEGE.*

POETA:

*Venga. Si quiere vivir para entregar esa muñeca no podemos ir por
ese camino. (PAUSA) Vamos por allá.*

MUJER:

A mí me dijeron que la vieron allá, en el Remanso.

14. Op. Cit. *Si el río hablara...* Escena II. Pg. 16-17.

POETA:

Esta es zona roja. Bala ventuada.

MUJER:

Y, ¿usted cómo sabe?

POETA:

(DUDOSO) Todo el mundo lo sabe.

MUJER: *No me importa.¹⁵*

¿Quién es ese hombre? ¿Qué sabe? ¿Cuál es su relación con los problemas que se insinúan? La Mujer se muestra inquieta. Poco a poco, la presencia del Poeta no le produce ninguna tranquilidad ni un sentimiento de protección, sino más bien dudas e incertidumbre. Pero siente que sería peor si se encontrara sola y desamparada. La Devota regresa. Va a un rincón de su rancho y observa varios objetos que le recuerdan gentes que conoció y que desaparecieron. Son presencias intangibles, sombras que reviven las iras de la Devota contra aquellos que han causado tantos males a la región, figuras que hacen daño y se van, haciendo desaparecer a otros que nunca regresan. La Devota parece estar hablando sola, frente a esos dos personajes que llegaron envueltos entre las ramas del río. Una religiosidad primitiva le sirve de aliciente y escudo contra un terror que no deja de asecharla:

DEVOTA:

Ánimas benditas del purgatorio, las necesito a todas aquí, ya, necesito que me ayuden, que me protejan. (POETA SE HACE ATRÁS DE LA MUJER) ¿Están todas?... (POETA Y MUJER SE MIRAN) No, porque si son sólo dos, devuélvanse. Las quiero a todas. (MUJER Y POETA REGRESAN A SU PUESTO) Yo sé que les he incumplido porque no les terminé las novenas, porque no hago lo que les prometo, pero esta vez va a ser diferente. (HACE SONAR LA CAMPANA) Ayúdenme para que esos malparidos no me sigan jodiendo, miren que esto lo hago por ustedes.¹⁶

La invocación de la Devota a las almas del purgatorio parece dirigirse a un vacío, al oscuro espacio desde donde observan los espectadores, pero también al Poeta y la Mujer, que se corren a un lado como si el asunto no tuviera que ver con ellos. Los tres personajes en escena parecen estar separa-

15. *Ibíd.* Pg. 18.

16. *Ibíd.* Pg. 21.

dos por una película invisible, cada uno encerrado en sus propios asuntos, sin buscar la ayuda o la comprensión del otro. La mujer sigue obsesionada con la angustia de si su niña no volverá a aparecer nunca más, pero las figuras que están cerca de ella no saben nada, y si lo saben, prefieren callarlo. El Poeta escribe sobre una pared algo que parece ser un poema. Es su propia forma de sobrevivir en el cuerpo de las palabras. La Devota sigue contemplando los objetos de los desaparecidos, como una fuente viva de memoria que ella intenta mantener activa para que no desaparezca del todo. La Mujer insiste en su propia pérdida:

MUJER:

¿Cómo llamar a esto vida si nunca aparece?

POETA CONTINUA ESCRIBIENDO SOBRE UNA PARED.

POETA:

*Llamean las casas,
se arrojan sobre las gentes y las destrozan.
Se embelesan en la destrucción,
robustecen las haciendas con su crueldad.
Sobre los pueblos de las montañas,
los ángeles de la muerte voltean sus ropas
de esmeralda y acero.¹⁷*

¿Quiénes son aquellos que se arrojan sobre las gentes y las destrozan? ¿Los “pájaros”, de los primeros años de la violencia? ¿Los paramilitares del conflicto de fin de siglo? ¿Los sicarios? ¿Miembros del ejército? Parece como si en la búsqueda de responsabilidades todos prefirieran callar. Tiran la piedra y esconden la mano. Pero ahora es la Mujer la que tira piedras al Poeta, tratando de romper su silencio, de atraer su atención. Pero el Poeta se enfurece:

POETA:

¡Respete! ¡Póngase firmes! ¡Silencio! ¡Mujer tenía que ser para hacer tanto escándalo! ¡Obedezca o la mando al hueco! (MUJER INTENTA DECIR ALGO) ¡Silencio! Cállese la jeta, perra.¹⁸

La ira parece haber cambiado la personalidad del Poeta. Ya no es el hombre que escribe poemas o cita los delirios versificados de Dante Aligheri,

17. *Ibíd.* Escena V. Pg. 23.

18. *Ibíd.* Escena V. Pg. 25.



SÍ EL RÍO HABLARA..., de Teatro La Candelaria.
Fotografía de Carlos Mario Lema, 2013.

ahora ha adoptado la personalidad de los violentos. En medio de los conflictos, los que se hallan envueltos en ese ambiente están expuestos a convertirse en matones, asesinos, amenazantes figuras de una absurda guerra que no se detiene. Cualquiera puede cambiar su personalidad, a la manera del *Doctor Jekyll y mister Hyde*. Cualquiera, incluso un poeta.

El personaje del Poeta vuelve a tomar el vuelo de la palabra que le sirve de parapeto, de máscara, de justificación, en este caso los textos del Apocalipsis, según el delirio poético de San Juan:

CON UNA PALA MUJER ESCARBA LA TIERRA EN VARIOS LUGARES. POETA CAE EN ESTADO DE CATATONIA. UN AUDIO SE ESCUCHA. UNAS SOMBRAS APARECEN. POETA, PERTURBADO, COLOCA LAS PIEDRAS EN SU CABEZA Y ESCUCHA:

AUDIO DEL POETA:

El día del derrumbe, cuando el cordero abra el séptimo sello, usted se preguntará: ¿Qué ocurre? El primer ángel tocará la trompeta y caerán granizo y fuego, mezclados con sangre. El segundo ángel tocará la trompeta y una tercera parte del mar se convertirá en sangre. (UN GENERAL, CON CARA DE LOBO, PASA POR EL LADO DEL POETA) Si ha hecho el peso de una migaja de bien, lo verá; si ha hecho el peso de una migaja de mal, también lo verá pero será su desgracia.¹⁹

Al volver a la realidad, el Poeta siente que allí hay mucha sangre derramada, pero la Mujer le responde que sólo hay tierra seca. El Poeta sigue escuchando la voz apocalíptica que surge de su interior, de sus lecturas, también de sus angustias y remordimientos. La Mujer da su opinión sobre la actitud del Poeta y las cosas que dice:

MUJER:

(LE LANZA LA PALA A LOS PIES. POETA REACCIONA Y SE CALMA):

Siempre escupe palabras que no entiendo. Sangre la que tengo yo en mi memoria. Y en la suya, ¿qué es lo que tiene? Hay que avisar, poner una señal, una señal.²⁰

Las palabras del Poeta perturban a la Mujer. Algo en él la sobresalta. Insiste en preguntarle quién es, y el hombre le responde con ira, como si su actitud se desdoblara al menor estímulo relacionado con su fuero interno:

POETA:

¿Qué está insinuando? ¡Hable! ¡Qué! No quiero saber más de sus santicos, de su hija ni de su muñequita de mierda.²¹

Aparecen dos extraños personajes, y el Poeta cambia otra vez de actitud, cuando el hombre del sombrero, uno de los aparecidos, les pregunta qué están buscando. Ahora el Poeta parece estar del lado de la Mujer e indaga por una niña de 17 años que se encuentra desaparecida. Los recién llegados también hablan en lenguaje cifrado, anotando que: “Caras vemos, corazones no sabemos,”²² como dando a entender que resulta difícil descubrir el interior de las personas, sus sentimientos ocultos. Los recién llegados se esfuman como fantasmas, pero la Mujer no ha cambiado su actitud negativa hacia el Poeta.

La escena se modifica, aparece una procesión, encabezada por la Devota. La acompañan algunos campesinos y varias figuras representadas por muñecos de tamaño humano, lo que le da al ambiente un aire de irrealidad, en medio de cantos y letanías que oscilan entre lo festivo y lo siniestro. La Devota, acompañada por el coro de los otros penitentes:

*Estimados señoritos,
díganle a su padre amado
que después del golpe dado
ni Dios del cielo lo quita.*

CORO:

*Cada uno, cada cual,
cada uno en su lugar.
Esta noche con la noche
y mañana con el día.*

*Cada uno, cada cual,
cada uno en su lugar.²³*

19. *Ibíd.* Pg. 25.

20. *Ibíd.* Escena VI. Pg. 27.

21. *Ibíd.* Pg. 27.

22. *Ibíd.* Pg. 28.

23. *Ibíd.* Escena VII. Pg. 30.

La Mujer le dice a la Devota que no sabe quién es ese poeta, que hasta en sueños se le aparece. La Devota le responde que ella por lo menos sueña, pero la Mujer agrega que no son sueños sino pesadillas. En efecto, la procesión ha creado una atmósfera irreal, frente a la actitud de la devota de recoger cuerpos arrojados por el río y organizar para ellos procesiones y ceremonias en un oscuro ritual de duelo. Aún no logramos saber qué papel juegan la Mujer y el Poeta en tales ceremonias, en especial el Poeta, que parece ocultar algo, detrás de su retórica visionaria. El Poeta anota que la Mujer termina metiéndose en sus sueños y llenándolo de preocupaciones. Cada una de ellos deja traslucir sus propios enigmas, como si buscaran en el otro las respuestas a preguntas latentes.

De nuevo se escucha el sonido de helicópteros, acompañado de balaceras. Un recurso de varias obras del Teatro La Candelaria en los últimos tiempos.²⁴

POETA:

Todos corren en la plaza, en el circo, en el atrio, en donde el sello de Dios hizo palidecer las ventanas, Carlos Mató a Bernardo, Ernesto mató a Heriberto y Pedrito, hijos gemelos de don Bautista. Melquíades mató a Patrocinio, vecino de Jenny, Jenny mató a Ferney, Conejo mató a Jenny, Vicente mató a Carlos, Isidro mató a Pompilio, Alicia mató a Conejo...²⁵

La retahíla se desenvuelve como una pérfida maquinaria de muerte, una rueda de venganzas y crímenes que va arrojando cuerpos a lado y lado de manera implacable. Al Poeta le obsesionan sus propios recuerdos, su padre fue una víctima del anterior periodo de violencia. La historia se repite en una rutina inclemente, y la fuerza de los hechos hace que el poeta deje a un lado su apariencia de inspirado profeta, para convertirse en un sórdido ejecutor de políticas sanguinarias, como señalador y verdugo de los condenados por llevar a cabo políticas contrarias a las de sus verdugos. Estos aparecen con trajes elegantes y máscaras de lobos, como figuras de una pesadilla, dando instrucciones sobre la forma de matar. El Poeta no puede seguir ocultando el papel que ha venido jugando en esa sórdida carnicería:

POETA:

No son vanos fantasmas los que ahora me atormentan, son terribles realidades. Los veo bien. Todos los crímenes cometidos bajo todas las

24. También aparece con una clara intención política en la obra *Summa Mnemosine*, de Patricia Ariza.

25. Op. Cit. *Si el río hablara...* Escena VII. Pg. 32.

formas acuden a acusarme gritando: ¡Culpable, culpable! Me parece que los espíritus de quienes he asesinado me persiguen y taladran en mi cabeza venganza.²⁶

Los personajes de la Mujer y el Poeta resumen los dos polos del conflicto: víctimas y victimarios. Y entre ellos, como testigo y partícipe espontánea en un drama que no parece detenerse, se encuentra la Devota, que poco a poco se ha ido involucrando con los muertos que trae el río con sentimientos encontrados de compasión, solidaridad y un impulso que le viene de remotas tradiciones religiosas: la obligación de enterrar a los muertos, con el duelo y ritos que merece la despedida de un ser humano. Además de los personajes representados por actores, se ven varios muñecos. La Devota los trata como a las demás víctimas arrastradas por el río. Sin embargo, al haber asumido tal responsabilidad, no deja de hacerse preguntas:

DEVOTA VA AL CARRO DE MUÑECOS, SACA DOS Y LOS PONE EN LAS PAREDES. SALE CORRIENDO. TRAE UNA FLOR, SE LA PONE A UN MUÑECO Y VUELVE A SALIR.

DEVOTA:

A quién le importan tantos cuerpos, tantos restos extraviados. Si acaso, a sus deudos. Quién me mandó meterme en estas. Dónde voy a meter más cosas. Ya no tengo espacio ni para ustedes. No paran de llegar. ¿Y esos? ¿No se cansan? Voy a mandar todo esto a la mierda. Chupe por metida.

TRAE A MUJER SOBRE SUS ESPALDAS. TODO VA ACOMPAÑADO DE MÚSICA. LUEGO SE LLEVA A POETA, TAMBIÉN SOBRE SUS ESPALDAS.²⁷

El misterio se despeja, los dos personajes que han llegado envueltos en los ramajes del río son dos muertos más, el Poeta y la Mujer que busca a su hija desaparecida. Ella sabe que ya no es la misma; comprende que no sólo es su hija, sino que hay muchas como ella. La visión de su drama personal entraña cierta ceguera sobre los problemas de los otros, pero ahora tiene plena conciencia del drama colectivo de los desaparecidos, desplazados o muertos, cuya suerte se ignora. Una tragedia cuya magnitud y cantidad resulta imposible de determinar.

26. *Ibíd.* Pg. 35.

27. *Ibíd.* Escena IX. Pg. 36.

La reflexión de la mujer y la conciencia sobre la suerte de estos personajes (como la de los habitantes de Comala, de Juan Rulfo) es la de fantasmas que se debaten entre el recuerdo y el olvido. Han desaparecido como seres humanos en su tiempo vital, pero quedan sus cuerpos, y se abre el interrogante de qué hacer con ellos, mientras no llegue alguien que los adopte y asuma el duelo y el entierro. Se perpetúa el caso de Antígona que no puede permitir que el cuerpo de su hermano quede a la intemperie, expuesto a ser devorado por animales carroñeros.

La escena que sigue está concebida con un toque siniestro de humor negro, se trata de una subasta de cuerpos o parte de cuerpos, de los que el río trae en su fluir constante:

SUBASTADOR:

Todo el dinero recaudado por la puja de las piezas del día de hoy será destinado para la fundación “Hagamos las paces. Lleva una pieza de otro cuerpo en tu corazón”. Ponemos a su disposición piezas que corresponden a cuerpos de toda condición, raza, edad y género. Hagan sus ofertas, señoras y señores, aprovechen este baño de la historia y el arte de nuestro país.²⁸

Se subasta una cabeza, luego unos ojos o una mano. Esta última parte de una extremidad humana le sirve al subastador para lanzar un dardo de tremenda acidez política, que recuerda un hecho real:

Somos el único país del mundo en el que un presidente ha recibido una mano por correo. Esto le da un valor agregado.²⁹

Se trata de una clara referencia al asesinato del guerrillero Iván Ríos, miembro del Secretariado de las Farc, por parte de su propio jefe de seguridad, alias Rojas, quien como prueba de la identidad de Ríos envió su mano derecha junto con su cédula a las autoridades. El hecho ocurrió el 3 de marzo del 2008, en el departamento de Antioquia, a mediados de la segunda administración del presidente Álvaro Uribe.

La escena concluye cuando las figuras de los dos personajes se sitúan en las tumbas de un cementerio, llevadas por la Devota. El Poeta ha sido responsable de muchas de las muertes y él mismo ha caído en la marea de venganzas ante tanta sangre derramada. Entre sus víctimas se encuentra la niña buscada por la Mujer, de la cual sólo le quedó como recuerdo una muñeca

28. Ídem.

29. *Ibid.* Pg. 37.

desbaratada. La imagen escénica disipa las tinieblas sobre la suerte de estos personajes anónimos, de los cuales sólo conocemos los apelativos de Mujer o Poeta. Ambos han sido arrojados al río y acogidos como muchos otros por la Devota. Apenas una brizna de tierra o dos gotas de sangre en medio de la tragedia colectiva. Si el río hablara... ¿Cuántas otras historias no traería flotando sobre su cauce?

* * *

TINO FERNÁNDEZ



El coreógrafo español Tino Fernández nació en Navia, Asturias. Entre los años de 1977 y 1980 realizó estudios de arte dramático en Madrid. Inició su actividad escénica en la compañía de teatro Trasgu, con la cual representó papeles en varias obras. Más tarde se interesó por la danza contemporánea, para lo cual se radicó en París en 1983, donde adelantó estudios con Isabelle Dubouloz, Pierre Doussaint, Clo Lestrade, Jacques Patarozzi, Eléonore Ambash, Catherine Diverrès, Sara Sugihara y danza clásica con Emmanuelle Lyon y Jacqueline Fynnaert. Trabajó como bailarín en diferentes compañías, hasta crear la suya propia en París en 1991: la compañía de danza contemporánea L'Explose, con la cual montó sus primeras obras: *Con los ojos cerrados* y *El silencio de las palabras*.

– TINO FERNÁNDEZ –
Archivo personal.

En 1995, al llegar a Colombia, trabajó con el grupo Mapa Teatro en la creación de la obra *Oresteia ex Machina*, presentada en los sótanos de la Biblioteca Nacional bajo la dirección de Rolf Abderhalden.

En 1996 Tino Fernández crea la Compañía L'Explose en Bogotá, para la que ha realizado numerosas puestas en escena de creaciones de Danza Teatro, con las cuales ha efectuado numerosas giras por distintos países del mundo. Entre sus montajes más destacados en la primera etapa de L'Explose en Colombia, realizados con un grupo de artistas en su mayoría colombianos, se encuentran: *La irrupción de la nada*, 1977; *La huella del camaleón*, 1998, premio de excelencia a la mejor creación de 1998, otorgado por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá. En 1999 ganó la beca de creación de ese mismo instituto, para el montaje de la obra: *Sé que volverás*.

En el año 2001 ganó la beca de creación "Pasos", con la cual realizó uno de sus trabajos más destacados, *La mirada del avestruz*, con dramaturgia de Juliana Reyes.

De ahí en adelante, L'Explose ha realizado numerosas creaciones, efectuado amplias giras y participado en festivales y eventos nacionales e internacionales. En compañía del Teatro Nacional se creó el festival de danza Impulsos, con la participación de varios grupos nacionales y algunos invitados internacionales.

Un importante salto adelante lo ha constituido la apertura de su propia sede, a partir de la consecución de un galpón en el barrio Galerías, en cuyo comienzo fue utilizado como sala de ensayos, hasta convertirse, mediante aportes del Ministerio de Cultura y del Instituto Distrital de las Artes, Idartes, en una nueva sala para teatro y danza, en la cual se han estrenado sus últimas creaciones: *La razón de las Ofelias*; *En Otra Parte*; *Frenesí*; *Diario de una crucifixión* o *Crónica de una historia danzada*.

L'Explose participó en la realización de un ambicioso montaje de gran formato, en el Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo, con la cantata *Carmina Burana*, de Carl Orff, realizado en conjunto con la Orquesta Sinfónica de Colombia, el coro de la Ópera de Colombia y el Coro Infantil Batuta San Rafael, con la dirección escénica de Tino Fernández y dramaturgia de Juliana Reyes. En el 2014 también dirigió la obra musical: *En caso de muerte*, original de Juliana Reyes.

Su último trabajo, realizado a mediados del 2015, ha sido: *Tu nombre me sabe a tango*, dirigido por Tino Fernández con dramaturgia de Juliana Reyes, presentado en la Casa Ensemble.

* * *

JULIANA REYES



Bogotá, 1973. Directora, dramaturga e investigadora sobre la dramaturgia de la danza.

Desde la adolescencia inició actividades teatrales como alumna de los cursos para jóvenes dictados por Carolina Vivas e Ignacio Rodríguez, así como un taller sobre dramaturgia del actor dictado por Carlos José Reyes.

Durante un año tomó cursos de Bellas Artes en la Universidad de los Andes, y luego viajó a Madrid, España, donde estudió durante cuatro años en la RESAD, Real Escuela Superior de Arte Dramático, entre 1993 y 1996, con énfasis en el teatro gestual, en cursos dictados por el maestro italiano Luca Aprea.

Con alumnos de la RESAD montó una versión de *Las Criadas* de Jean Genet, en la cual los personajes eran representados por actores masculinos, como quería su autor. Esta obra obtuvo un premio especial en un concurso de nuevos directores, convocado por la comunidad de Madrid. Más tarde, en la misma capital española, trabajó como asistente de dirección en el

– JULIANA REYES –
Fotografía de Zoad Humar.

montaje de la obra de danza teatro *Don Juan frente al espejo*, realizado por Francisco Ortuño, destacado representante de las nuevas promociones del teatro español.

Al regreso a Colombia llevó a escena una creación propia, la obra: *Ad Portas, porque hay amores que matan*. Se unió a L'Explose en 1999, actuando en la obra *La huella del camaleón*, dirigida por Tino Fernández. A partir del 2001 pasó a ser la dramaturga de la organización, al realizar la asesoría dramática de la obra *¿Por quién lloran mis amores?* Luego vinieron las obras *Dime lo que ves*; *El tiempo de un silencio*; *La mirada del avestruz* y las demás producciones de L'Explose hasta el presente. Con este grupo de danza teatro se han estrenado obras de su autoría, *Al salir de la crisálida*, inspirada en la vida de Catalina de Erauso, *la Monja Alférez*, internada como monja por su familia y luego, al escapar del convento, decidió asumir un papel masculino como militar, para sobrevivir en un mundo de hombres. Su última pieza, *En caso de muerte*, obtuvo la beca de creación distrital 2013, concebida como un musical bajo la dirección de Tino Fernández.

En el año 2005 obtuvo el premio Beca de Investigación en Danza, otorgado por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo y la Orquesta Filarmónica de Bogotá, cuyo resultado fue el libro de entrevistas titulado *Concierto polifónico sobre la dramaturgia de la danza*.¹

* * *

1. Reyes, Juliana. *Concierto polifónico sobre la dramaturgia de la danza*. Orquesta Filarmónica de Bogotá, Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte. Imprenta Distrital. Bogotá. mayo de 2010.

– CREACIÓN DEL GRUPO L'EXPLOSE –

≈
LA MIRADA DEL AVESTRUZ
≈

COREOGRAFÍA Y DIRECCIÓN: TINO FERNÁNDEZ
DRAMATURGIA: JULIANA REYES

La mirada del avestruz es un espectáculo de danza-teatro relacionada con el impacto de la violencia sobre la sociedad y las formas de librarse de ella. El título alude a un mito relacionado con el avestruz, según el cual, esconde la cabeza entre la tierra para no ver el peligro. De ahí que la metáfora con la gente que intenta evadir la mirada sobre la violencia, esconderse de ella, se compara con el gesto de bajar la cabeza del avestruz.

En la realidad, el avestruz no mete su cabeza entre la tierra, aunque a cierta distancia pueda dar esa idea. Tan sólo agacha el cuello, hasta tocar el suelo con el pico y quedarse muy quieta, como si fuera un arbusto. La palabra avestruz, que viene del provenzal *estrutz*, tiene, en sus orígenes griegos y latinos, un significado binario, que integra las figuras antagónicas de un gorrión y un camello. Se trata, entonces, de “un gorrión grande como un camello”. Es el ave más grande y de mayor peso en el mundo, que no puede volar, pero es una gran corredora y utiliza las alas para impulsarse, o bien las bate frente a cualquier animal que intente agredirla, para infundirle respeto. Tiene una pequeña cabeza, en comparación con el tamaño de su cuerpo, pero a la vez posee grandes ojos, con los que puede ver el peligro desde cierta distancia y emprender la huida a gran velocidad. Todas estas características tienen relaciones analógicas con la propuesta escénica del grupo L'Explose.

Para desarrollar su trabajo, tanto el director y coreógrafo Tino Fernández, como la directora y autora teatral Juliana Reyes, se han planteado una reflexión sobre la dramaturgia de la danza. A lo largo de muchos siglos, las distintas artes de la representación se han desarrollado como compartimen-



LA MIRADA DEL AVESTRUZ, de L'Explose.
Fotografía de Carlos Mario Lema.

tos estancos, en especial, desde el Renacimiento hasta bien adelantado el siglo XX. Teatro, mimo, ópera, danza, eran artes diferentes que planteaban cada a una a su manera una relación con el ritmo, la música o la expresión del cuerpo. No ocurría así con la antigua tragedia, que mezclaba la acción teatral con la danza y el canto, en especial del coro, por medio de melopeas. También el teatro oriental de China, Japón o la India, han elaborado grandes géneros escénicos combinando danza, canto, música y actuación. En occidente, en los tiempos actuales, la posmodernidad ha combinado géneros y técnicas, actuación y danza, video, diálogo teatral y otras formas expresivas, de acuerdo con las necesidades de cada pieza; al mismo tiempo se han desarrollado novedosas propuestas espaciales, de modo que una expresión artística como la danza teatro ha roto las limitaciones ecuménicas y los rótulos que definían cada género, para trabajar las imágenes y los sonidos con una amplia libertad creativa.

En relación con la dramaturgia de la danza, Juliana Reyes cita una definición propuesta por Eugenio Barba, director del Odin Teatret de Dinamarca:

Si nos atenemos a la definición que nos da Barba de dramaturgia. Como el trabajo o la obra de las acciones, valdría la pena preguntarnos: ¿hasta qué punto la danza apela a la acción, a pesar de la estilización? ¿Qué diferencia hay entre acción, gesto o movimiento?

Como el mismo Barba señala, la acción es la unidad más pequeña, como la célula para el cuerpo; es lo que me permite cambiar, transformarme y transformar la percepción que el espectador tiene de mí y lo que cambia debe ser el tono muscular de todo mi cuerpo. Un gesto o movimiento que moviliza la periferia, se produce casi siempre como algo exterior. Mientras que el movimiento que transforma desde el interior, con una intención determinada, tiene un propósito que se visualiza en todo el cuerpo y que, a pesar de la estilización que lo acompaña, es una acción.¹

La danza no tiene un relato escrito que la anteceda, sino que se estructura como representación misma y su texto está compuesto por los diferentes elementos que forman parte de la puesta en escena, dentro de los cuales la labor del intérprete es el más importante.

1. Reyes, Juliana. *Tejedores de sentido*. Revista La Tadeo. N° 77. Universidad Jorge Tadeo Lozano. Bogotá. 2012. Pg. 35.

En la danza teatro los conflictos dramáticos son expresados por medio del cuerpo. A veces hay expresiones verbales, pero el fundamento esencial está en las tensiones corporales, las acciones y sentimientos que ellas expresan. La trama o argumento se entiende más como un tejido de acciones que van configurando un significado. En relación con el trabajo de elaboración de *La mirada del avestruz*, Juliana Reyes anota:

En “La mirada del avestruz”, otra de las creaciones de L’Explose, Tino planteó el tema desde el comienzo, de tal forma que todo nuestro imaginario empezó a moverse en torno a una idea concreta: las huellas que deja la violencia en un país como Colombia, donde ésta se ha vuelto parte de la cotidianidad. Al principio me pareció un tema gigantesco, del que se ha dicho mucho y siempre queda mucho por decir. Pero fueron las imágenes las que le dieron cuerpo, olor, textura y sabor a la obra. La contradicción que generaba cada una de las imágenes abrió la ruta hacia el interior de la pieza: una mujer que intenta lavarse, pero cae en tierra y se ensucia de nuevo; varias mujeres que intentan hablar, pero son silenciadas con violencia; una mujer que intenta moverse, pero es encerrada por miles de zapatos viejos. A través de estas imágenes, quizá producto del inconsciente, se empezaba a plantear un ambiente de mujeres solas, un lugar donde los hombres han partido y las mujeres que han quedado son las que aparentemente están contando la historia, un mundo donde toda acción parece quedar en el intento, donde todo deseo se trunca, donde nada ni nadie parece poder cumplir su cometido. Toda la pieza se llevó a cabo sobre tierra negra, aquella que ensucia y que mancha, pero que también es símbolo de pureza y fertilidad.²

Sobre ese espacio un tanto desolado, que emerge sobre un piso de tierra oscura, aparece una mujer con un revólver en la mano, que avanza hacia el público apuntando a los espectadores, como buscando entre ellos al destinatario de una posible venganza. La imagen ha partido de la idea de las gentes que intentan tomar la justicia por sus propias manos, cuando pierden la fe en las instituciones que deberían protegerlas. La actitud hostil de la mujer genera una sensación de amenaza, como efecto del peligro y la violencia. Es la reacción de una persona que se siente acorralada y en su desesperación pasa a convertirse de víctima en victimaria.

En un juego asociativo, ahora los intérpretes traen sobre la escena un montón de zapatos viejos, como un gesto de ofrenda a personas que ya no

2. *Ibíd.* Pg. 38.

están. Sus prendas y objetos personales aparecen como un recordatorio de su presencia dando a la vez cuenta de su ausencia. Cosas personales, ropas, artilugios escénicos empleados por actores y bailarines van construyendo los referentes de los desaparecidos, así como el sentimiento de abandono de los presentes. El grupo de intérpretes se dirige hacia el fondo de la escena, con el propósito de comenzar a contar una historia. Sin embargo, no se trata de una narrativa tradicional, sino de una serie de acciones que van componiendo una trama de impulsos y emociones humanas.

Como sucede en los lugares donde existen amenazas y signos inquietantes de violencia, lo que prima es el silencio. Los personajes callan para no comprometerse. Uno de los intérpretes intenta contar algo, pero al momento se detiene, calla y se expresa por medio de la danza y no con palabras. Cuando algún otro trata de hablar el resto del elenco hace ruidos con las manos para que no se escuche lo que dice. Cada caso plantea una actitud diferente, de tal modo que se sugiere una reflexión sobre las distintas formas de callar.

Sin duda, en tiempos oscuros cuando las amenazas se ciernen sobre las gentes, no sólo existe una censura explícita con su carga de normas y prohibiciones, como sucede en los gobiernos autoritarios, sino que el fenómeno se interioriza y se produce una autocensura. El silencio se convierte en una forma de supervivencia.

Los hombres se han ido, y ahora las mujeres quieren hablar, después de haber sido menospreciadas o silenciadas, en este momento quieren recobrar el uso de la palabra. De este modo, el juego coreográfico revela una contradicción que viene desde tiempos remotos: el hombre sale al campo de batalla, a las áreas de peligro y muchas veces no regresa. Es entonces la mujer la que se ocupa del cuidado de la casa, los hijos, la familia. Las acciones realizadas por cada una de las mujeres en el desarrollo de la trama cobran un valor significativo. Al no existir un relato anecdótico, la repetición de una acción le da un nuevo valor, pues añade una intensidad y fuerza dramática al movimiento, en su búsqueda de expresión.

El sólo de una de las protagonistas (la bailarina Marvel Benavides) plantea la forma como una mujer amenazada intenta huir de un lugar donde presente el peligro. Es una clara referencia al desarraigo y al desplazamiento forzoso, en un momento crítico en el que el personaje representa la desazón de la mujer que se ve obligada a huir de su tierra dejando allí sus afectos más entrañables. De nuevo se observa un intento de decir algo, de comunicar la angustia que afecta a la persona, pero el silencio parece atorar las palabras como un muro invisible. Sin embargo, las palabras brotan en un reflujo in-



LA MIRADA DEL AVESTRUZ, de L'Explose.
Fotografía de Carlos Mario Lema.

contenible y esta acción influye para que las demás mujeres intenten decir lo que les pasa, expresar lo que las agobia, pero la suma de voces, el murmullo colectivo impide que se entienda lo que quieren decir.

El conflicto entre el silencio y la palabra va creando poco a poco una espesura semántica, una multitud de voces que se superponen de tal modo que el contenido de la expresión se ve subrayado por la intensidad de la emoción; el cuerpo entero tiembla como una caja de resonancia.

Las frases utilizadas como referencia de la situación se tomaron de fragmentos de testimonios de campesinos desplazados sobre el drama de tener que salir de su tierra, del que hacen parte de documentales basados en investigaciones de Alfredo Molano. Aunque no se entienda la totalidad de lo que se dice, se alcanzan a captar frases que permiten vislumbrar la idea general que los personajes intentan transmitir.

La escena busca mostrar la forma como el desplazado descubre un mundo desconocido al llegar a la ciudad; tiene que unirse a otros que viven situaciones análogas para sobrellevar el impacto de una visión hostil y amenazante que encuentra en el tránsito del mundo urbano. Estos aspectos no están presentados como ilustraciones gráficas de las situaciones vividas, sino como motivaciones interiores para actores y bailarines, las resonancias que surgen en cada cuerpo, en sus distintos movimientos. La acción se convierte en el signo expresivo del lenguaje corporal, gestos y actitudes no verbales, que replazan los contenidos e intenciones que las palabras no lograron expresar, al enfrentar distintas voces en el murmullo general. El esfuerzo de comunicación es tan grande que al final la palabra herida y silenciada se transforma en un grito colectivo. Al concluir este momento de trance cada uno se marcha por su lado. El drama personal se vive en completa soledad.

Se van encadenando secuencias de diferentes momentos emocionales, que constituyen el tejido argumental de la representación. Ahora los personajes padecen una fuerte desazón al comprobar que la lucha colectiva no ha producido resultados y se ha convertido en una acción desgastadora, que a la postre genera en las gentes una actitud de rechazo y escepticismo.

Como una reacción a estos sentimientos negativos se produce un viraje en el espacio de la memoria, aparece un instante nostálgico de tranquilidad, paz y concordia en algún rincón del pasado, como si se tratara de una evocación de la infancia perdida de un país, de una sociedad. Se siente la necesidad de recuperar unas reglas del juego para lograr una adecuada convivencia, otras formas de vivir en comunidad, que superen los roces, fricciones, recelos y temores que ha generado la violencia en la persistencia de un prolongado conflicto de muchas décadas.

El grupo se deja llevar por el idilio del eterno retorno a los mejores momentos de una infancia lejana, en la cual primaban la tranquilidad y el juego, la sorpresa y el asombro ante cada pequeño descubrimiento. La mayor parte del elenco se pierde en sus recuerdos, mientras la bailarina protagonista del presente (Marvel) retorna al momento frenético y agresivo del desplazamiento, atrapada por el temor y la pulsión destructiva de la agresión que la amenaza.

Como reacción a los impulsos catárticos que han mantenido en un alto grado de tensión mentes y cuerpos, surge de pronto un mecanismo de defensa colectivo caracterizado por el ritual, el grupo arma una procesión, como una forma de buscar el amparo en los valores de la tradición; el refugio en los rituales, que emparejan actitudes y movimientos, aparece como una forma de sanación. Desde las primeras formas de expresión dramática, como fue el caso de la tragedia griega, el ritual, encarnado por el coro en sus danzas y cantos, sirve como un medio de purificación de la comunidad. Las figuras femeninas se convierten en íconos del ritual, las vírgenes de los sicarios, un santoral donde se mezclan Eros y Tánatos, en medio de las sombras y el terror. El ritual intenta buscar el equilibrio en medio del caos.

Como un efecto de este juego de compensaciones, una mujer se aferra a la tierra, en momentos en que unas figuras agresivas la arrancan de allí, en un acto flagrante de expropiación. La acción de la mujer revela el deseo muy humano de aferrarse a algo, tierra o cualquier elemento que la pueda salvar del despojo. Sin embargo, existe una gran dificultad para ayudar a las víctimas; se siente el agobio de la impotencia frente a la expropiación, así como ocurre ante a una avalancha, un terremoto o cualquier desastre natural, que llega como un sorpresivo cataclismo y no puede detenerse, pese a los ritos y oraciones que se le dediquen. Se tiene la sensación de caer en el vacío, la impresión de que no hay Dios que valga. El personaje de la mujer se aferra a una última imagen: un pedazo de madera, que simboliza lo que queda del despojo. Pese a que intenta aferrarse a ese mísero residuo de la catástrofe, la caída y la inestabilidad que han dejado las aves de rapiña, fuerzan a un desplazamiento obligado en condiciones inciertas.

En la cadena de acciones diversas sobre el fantasma general de la violencia, visto desde una atmósfera poética, ahora entre los bailarines se forman dos bandos dedicados a preparar los gallos de pelea para un inminente combate. La acción se desarrolla sobre un tablado, análogo al tablao flamenco, donde el enfrentamiento se produce por medio del taconeo, los rítmicos golpes de los tacones sobre la madera, que generan un pugilato sonoro, como si se tratara de una balacera.

Como parte del ritual previo al combate, se lavan los pies de los contendores, una ceremonia de purificación, para sublimar el crudo efecto de los antagonismos. Luego, a las combatientes se les ponen los zapatos, calzándolas con las armas con las que van a dar la pelea en la batalla del taconeo. Enseguida las danzantes son llevadas al tablado donde van a medir la fuerza de sus golpes con los pies. Cuando alguna retrocede, hay otros que la empujan y la vuelven a meter al ruedo. En el momento en que se proclama un ganador en el combate, el perdedor queda inmerso en su soledad. Esta escena aparece como una alegoría que puede aludir a un fuego cruzado, por parte de grupos antagonicos.

La escena que sigue es una reflexión sobre la culpa, dos bailarinas intentan lavar sus piernas en un pozo en donde la tierra se mezcla y por eso, entre más se lavan más se ensucian, como si se tratara del estigma de una culpa que no se puede borrar. En diversas situaciones de violencia, cuando las mujeres quedan solas y el hombre desaparece sin que se sepa si está vivo o muerto, muchas de ellas resultan agobiadas por un sentimiento de culpa que nace de la ausencia: “Si yo lo hubiese retenido, si le hubiese pedido que no saliera esa noche...” y tantas otras formas de revertir sobre sí misma los efectos de la pérdida.

Buscando otras fuentes de inspiración, y como una motivación para la siguiente cadena de acciones, se partió de un poema de Fernando Charry Lara sobre una pareja de amantes muertos:

LLANURA DE TULUÁ.

*Al borde del camino, los dos cuerpos,
uno junto al otro,
desde lejos parecen amarse.*

*Un hombre y una muchacha, delgadas
formas cálidas
tendidas en la hierba devorándose.*

*Estrechamente enlazando sus cinturas
aquellos brazos jóvenes,
se piensa: soñarán entregadas sus dos bocas,
sus silencios, sus manos, sus miradas.*

*Mas no hay beso, sino el viento,
sino el aire
seco del verano sin movimiento.*

*Uno junto del otro están caídos,
muertos,
al borde del camino, los dos cuerpos.*

*Debieron ser esbeltas sus dos sombras
de languidez
adorándose en la tarde.*

*Y debieron ser terribles sus dos rostros
frente a las
amenazas y los relámpagos.*

*Son cuerpos que son piedra, que son nada,
son cuerpos de mentira, mutilados,
de su suerte ignorantes, de su muerte,
y ahora, ya de cerca contemplados,
ocasión de voraces aves negras.³*

Apenas desaparece la pareja de víctimas, regresa la danzante solitaria. La bailarina corre, intentando huir de la culpa, pero después de dar varias vueltas la carrera no la lleva a ningún lugar y termina en el mismo punto, ya que el sentimiento de culpa la acompaña como parte de ella.

Las cinco bailarinas muestran en su danza la forma y medida en que las mujeres quedan solas en la guerra, por lo cual tienen que apoyarse en su propia fortaleza para poder sobrevivir. Muchas de las historias de desplazados, que llegan a la ciudad en busca de un incierto futuro, tienen como epicentro y cabeza del hogar a la mujer, acompañada por sus hijos y a veces por sus padres ancianos. En manos de una campesina abnegada y trabajadora, muchas familias logran salir adelante, en ausencia del hombre muerto o desaparecido en medio del conflicto.

Tras esta secuencia viene una coreografía muy fuerte, usando al máximo el elemento de la tierra oscura, en la cual los intérpretes se retuercen hasta que sus cuerpos quedan impregnados de esa tierra. Las mujeres sacan a dos guerreros del lodazal, creando una imagen que evoca *La Pietá* de Miguel Ángel. La escena destaca la lucha por la supervivencia desarrollada gracias a la fortaleza femenina. Por su parte, los guerreros han dejado su huella al revolcarse en una superficie tan inestable.

3. Charry Lara, Fernando. *Llanura de Tuluá*. Citado por Juan Manuel Roca en su ensayo: *La poesía colombiana frente al letargo*. Incluido en el libro: *Arte y violencia en Colombia*, desde 1948. Museo de Arte Moderno de Bogotá. Mayo de 1999. Pg. 232.

Todas estas imágenes van configurando un tramado de tensiones y conflictos, inspirado en los hechos de violencia generados por el conflicto colombiano, pero sin caer en una ilustración facilista o en un discurso panfletario. El resultado del enlace de estas diversas escenas adquiere una atmósfera poética cargada de sugerencias, que permite un amplio número de interpretaciones frente a la mirada de los espectadores.

La última escena muestra a la bailarina (Marvel Benavides), en el momento en que encuentra unas pequeñas zapatillas –símbolo de los pasos de danza– y comienza a girar y girar en un movimiento continuo en el mismo punto, a la manera de las *zapatillas rojas*, que se ponía una bailarina después de lo cual no podía dejar de danzar, mientras el resto del elenco trae a escena una gran cantidad de zapatos viejos, hasta llenar el escenario, reiterando una fuerte imagen que deja la huella de los desaparecidos, la sombra de los que ya no están. Sobre esta visión de la ausencia van bajando lentamente las luces.

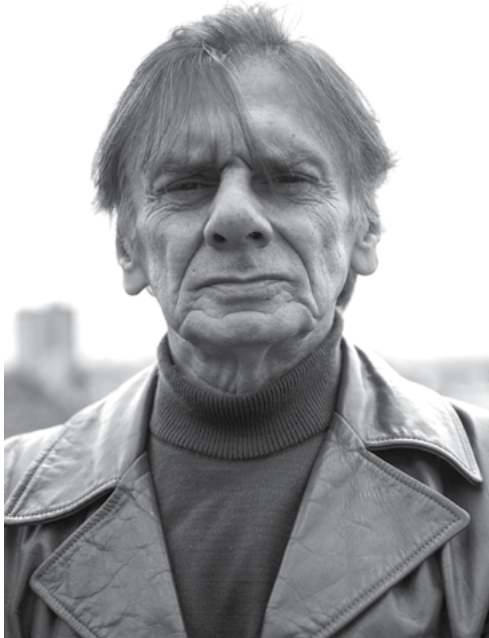
* * *



LA MIRADA DEL AVESTRUZ, de L'Explose.
Fotografía de Carlos Mario Lema.

GUILLERMO MALDONADO PÉREZ

≈



Cuentista y dramaturgo, nacido en Ocaña, Norte de Santander, en 1945.

Entre sus primeros cuentos se destaca *Candelaria de los espíritus*, que obtuvo el primer premio en el concurso convocado por el Instituto de Cultura del Norte de Santander, a comienzos de la década del 60. Es autor de los libros de cuentos: *Historia del bosque seco, montano bajo* y *Estado de sitio y otras historias*. Su cuento más reciente se titula *El pintor de las monjas muertas*.

La Universidad de Pamplona publicó en 1999 su novela: *Perorata del abogado de las ánimas: y de su tatarabuelo don Pablos, de cuya vida en Indias hasta ahora aquí se da noticia*.

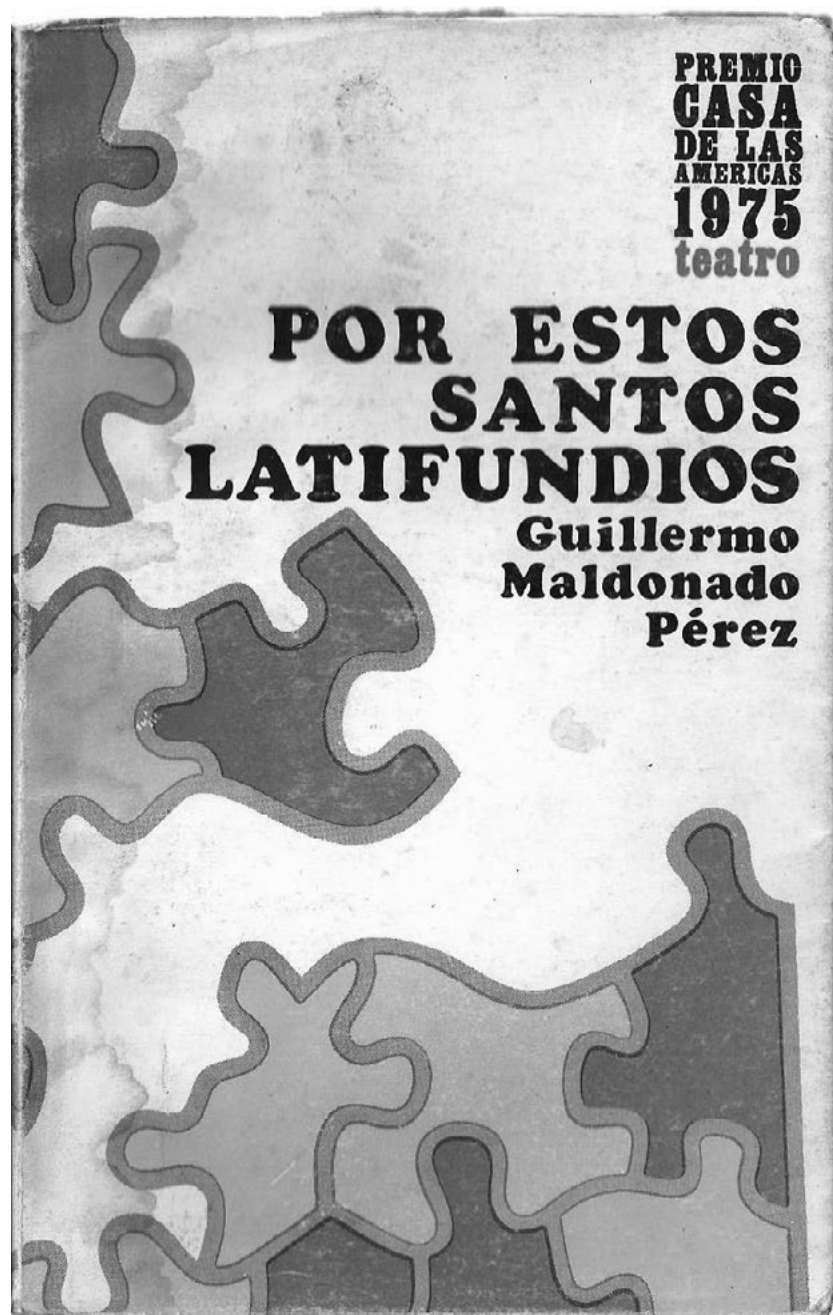
– GUILLERMO MALDONADO PÉREZ –
Fotografía de Gabriela Córdoba Vivas, 2016.

Como dramaturgo ha escrito varias obras, la primera de ellas: *Para cada historia un sombrero*, fue presentada en el Festival de Teatro Colombiano de 1966 por la Escuela de Teatro de Cúcuta, bajo la dirección de Germán Moure. Luego vinieron las obras: *Oh velada* (1968); *Historia patria* (1972); *Crónicas de Pueblo Muerto* (1974) y *La perra vida de Minifundio Juan* (1975).

Su obra: *Por estos santos latifundios* obtuvo el premio Casa de las Américas, de Cuba, en 1975. Fue publicada en la colección Premio, en una edición del Instituto Cubano del Libro que citamos como referencia en esta investigación.

En mayo del año 2008 fue estrenada en Manizales su última obra, *La tienda de las mentiras*, dirigida por Germán Moure, quien había llevado a escena su primera pieza varias décadas atrás.

* * *



POR ESTOS SANTOS LATIFUNDOS, de Guillermo Maldonado Pérez.
Premio Casa de las Américas. La Habana, Cuba, 1975.

– GUILLERMO MALDONADO PÉREZ –

≈
**POR ESTOS SANTOS
LATIFUNDOS**

El dramaturgo Guillermo Maldonado obtuvo con esta obra el premio Casa de las Américas de Cuba, en el año de 1975. Puede considerarse como una de las piezas de la última etapa de la violencia, enmarcada por dos acontecimientos de trascendencia histórica a los que nos hemos referido en líneas anteriores: la muerte del comandante de las guerrillas del llano, Guadalupe Salcedo, asesinado por un operativo de agentes de la policía el 6 de junio de 1957, durante el mandato de la Junta Militar, después de haber firmado la paz con el gobierno de Rojas Pinilla con el compromiso de respetar su vida; y el bombardeo de Marquetalia, en el departamento del Tolima, en una operación llamada *Soberanía*, en el primer gobierno del Frente Nacional presidido por el político conservador Guillermo León Valencia. Este operativo tuvo lugar a raíz de las denuncias de Álvaro Gómez Hurtado en el Congreso Nacional, donde afirmó que se estaban creando en algunos municipios de los departamentos del Tolima y el Huila unas peligrosas repúblicas independientes que no respetaban al gobierno ni a la constitución nacional.

El propósito de la arremetida militar en contra de los centros de autodefensa campesina era el de eliminar los llamados focos subversivos, de orientación comunista y recuperar la total soberanía nacional en aquellos municipios. Esta operación se desarrolló entre el 18 de mayo y el 22 de junio de 1964, bajo el mando de los comandantes Hernando Currea Cubides y José Joaquín Matallana. Al frente de los campamentos de autodefensa campesina se encontraban Manuel Marulanda Vélez (Pedro Antonio Marín) y Jacobo Arenas (Luis Alberto Morantes Jaimes), quienes se replegaron con sus hombres hacia las montañas donde se organizaron como guerrillas bajo la sigla de las FARC (Fuerzas armadas revolucionarias de Colombia).

El propósito de eliminar unos focos subversivos no se cumplió y en cambio el pequeño grupo se fortaleció como una guerrilla móvil, abriendo diversos frentes en la mayor parte del territorio nacional, en especial en las montañas y zonas selváticas de difícil acceso, convirtiéndose en el movimiento armado más antiguo del continente, con medio siglo de actividades armadas que el ejército nacional ha diezmado, pero no ha podido liquidar. En el momento de escribirse estas líneas, el gobierno del presidente Juan Manuel Santos ha cambiado por completo la política que se venía implementando para combatir a la guerrilla, abriendo un proceso de paz mediante un diálogo con voceros de la guerrilla, que se ha venido desarrollando en la ciudad de la Habana, Cuba. El propósito de estas negociaciones es el terminar con el enfrentamiento y lograr una paz estable y duradera, sin los combates y derramamientos de sangre que han tenido al país a lo largo de varias décadas en un luto permanente para miles de hogares, con su agobiante saldo de víctimas y desplazados.

La obra de Guillermo Maldonado aparece unos años después de los bombardeos a Marquetalia, sin referencias directas a estos acontecimientos, ni nombres de los comprometidos en uno u otro lado del conflicto. Como en otras piezas teatrales de los años 60 y 70, la imagen del ejército se presenta en forma negativa y el uso de la fuerza es señalado en forma crítica, como se ve en las obras más significativas de la narrativa, el cine o el teatro, producidas en Colombia en la segunda mitad del siglo XX.

Por estos santos latifundios tiene un lenguaje seco y cortante, pero a la vez poético y sugerente, en la búsqueda de nuevas formas de presentar los hechos, involucrando a la naturaleza como testigo de las tropelías que se desarrollan a su alrededor; los animales, un árbol o un río ya no se presentan como elementos naturales indiferentes a la suerte del hombre, su papel en el desarrollo dramático se ha humanizado como un reflejo del dolor humano cuya energía los estremece y contagia.

La obra se inicia en un recodo del camino del hipotético latifundio de San Carlos y el personaje que interviene en primer lugar es un árbol, cuyas ramas se agitan con el viento de los acontecimientos que suceden a su alrededor. El árbol anota lo que ha llamado su atención:

Yo me quedé dormido contando soldados. Recuerdo que pasaron esta mañana por el camino, bostezando. Están fuertemente armados y andan disfrazados con flores y hojas tiernas... Me acuerdo ahora que mientras dormía tuve un sueño atroz: soñé que estábamos en guerra y que un hachero furioso venía a hacer leña conmigo. ¡Por

*mis hormigas! ¡Malos tiempos estos que corren! ¡Ya el viento no quiere traer sino malas noticias! Ni tan sólo una brisa de lluvia. ¡Puro olor a pólvora y a incendio! ¡Gritos en la noche! ¡Disparos! ¡Pasos que huyen!*¹

La tropa para frente al árbol, mientras corean frases de entrenamiento:

UNA VOZ:

¿Cuál es su padre?

LA TROPA:

¡El cuartel!

UNA VOZ:

¿Cuál es su madre?

LA TROPA:

¡La patria!

UNA VOZ:

¿Cuál es su novia?

LA TROPA:

*¡El fusil!*²

Frases que se repiten una y otra vez, taladrando el cerebro de los soldados. Uno de los reclutas ha caído agobiado por la larga caminata, y viene alzado de los hombros por otros dos, que intentan darle ánimos criticando su debilidad y apelando a su hombría. Al final, se alejan por el camino llevándolo arrastrado, mientras el árbol que observaba la escena se muestra confundido ante lo que está sucediendo. Pero no es sólo el árbol, en ese punto también se asoman varios chulos, aves negras que anuncian la muerte, y se posan en los palos de la cerca. Otras aves negras como las que revolotearon en la obra de Luis Enrique Osorio con sus pronósticos siniestros. Estos elementos van apareciendo en distintas obras teatrales, hasta convertirse más adelante en un estilo simbólico, con la presencia de animales, en las piezas de Carolina Vivas o Fabio Rubiano Orjuela.

1. Maldonado Pérez, Guillermo. *Por estos santos latifundios*. Edición Premio Casa de las Américas. La Habana. Cuba. Unidad Productora 08 del Instituto Cubano del Libro. 1975. Pg. 9 y 10.

2. *Ibíd.* Pg. 10.

A diferencia del árbol, los animales carroñeros están contentos, porque huelen que se acerca un festín. El árbol se asusta ante sus palabras y les pide que tengan piedad. ¿Qué está pasando en aquellos predios? Si pasó la tropa, por algo será. El Chulo 2° pone la nota siniestra:

CHULO 2°

*Entonces vamos. Hay que seguirlos. Después de todo, ¿en este país nunca nos ha faltado qué comer!*³

Un toque de humor negro que es a la vez un dardo crítico. Los oscuros pajarracos salen en busca de las víctimas que les servirán como ración de supervivencia. Deben apresurarse para que otros animales depredadores no se aprovechen de los vestigios.

El árbol sigue contemplando el desfile que cruza frente a su tronco y sus ramas, en medio de la ventisca de la guerra. Ahora llegan frente a él dos jóvenes, un niño y un adolescente. La atmósfera pesada que circunda el ambiente también incide sobre la mirada de estos muchachos, como si el mismo aire se hubiese contagiado de miasmas deletéreos. Nicolás, algo mayor que el otro, ha oído el rumor de un río. Pero al observar el camino, hace un comentario que es otro toque de humor negro:

NICOLÁS:

*(...) Debe ser entonces este camino, que se parece al esqueleto de un río. ¡Pura arena y piedras grises! Será entonces el alma del río la que uno oye...*⁴

Los jóvenes recorren la región en busca de trabajo. El camino se les parece a la osamenta de un río muerto, pero más allá observan el verde de los prados y árboles y por unos instantes parecen descubrir un oasis de vida en medio del desierto que va creando el conflicto. El propio árbol les da un motivo de gozo al exhibir un racimo de jugosas naranjas que cuelgan de sus ramas. Sin embargo, cuando van a coger una de ellas, el árbol los detiene, advirtiéndoles que no pueden tocarlas, pues son propiedad privada:

ÁRBOL:

Son de don Teófilo Undurruga, el dueño de este latifundio. El dueño de todo esto, hasta más allá de donde la vista no alcanza. ¡Los valles,

3. *Ibíd.* 1ª Jornada. Pg. 13.

4. *Ibíd.* Pg. 14.

*los animales, la tierra, el río y hasta mis humildes naranjas; ¡Está prohibido! ¡No hay nada más que hablar!*⁵

Los jóvenes comentan que tienen hambre. ¿Acaso este argumento vale para algo? Si el árbol hace parte del latifundio, no puede ir contra los intereses de su dueño. Sin embargo, en respuesta a sus palabras les hace una advertencia con el ánimo de ayudarlos:

NICOLÁS:

¡Si usted conociera el hambre, señor Naranjo!

EL ÁRBOL:

Conozco el hambre en persona, joven. Todos los días pasa aquí... ¡Yo sé más de lo que ustedes creen! Pero les voy a decir una cosa, para que anden con cuidado. Esta mañana pasaron por aquí dos jinetes. Deben estar por aquí cerca. ¿Saben quiénes son esos dos hombres? Pues miren...

*EL ÁRBOL CALLA DE REPENTE. UNA JOVEN PAREJA DE CAMPESINOS SE ACERCA. EL MUCHACHO LLEVA AL HOMBRO EL PEQUEÑO ATAUD ROSADO DE UNA NIÑA MUERTA. SU COMPAÑERA LE SIGUE CON UN RAMO DE FLORES SILVESTRES.*⁶

La imagen es contundente, la vida idílica del campo se ha quebrado. El peligro acecha, aún a los más jóvenes e inocentes, que se muestran inermes. El encuentro de estos dos muchachos con la pareja de jóvenes campesinos en pleno desarrollo de su duelo, aparece como una dolorosa enseñanza sobre las amenazas que se ciernen sobre ellos. Hablan de lo que hubiera sido la vida de la niña si hubiera podido crecer y desarrollarse como mujer. Pero también la imagen de un futuro hipotético parece estar contaminada por nubes negras. Su mentalidad sencilla e ingenua se debate entre sueños y esperanzas y el duro golpe de la realidad, pues la niña murió de hambre.

LA MUCHACHA:

*Yo no quería tenerla. Pa qué. ¡Trabaje y trabaje de sol a sol, y todos con la misma hambre! Por eso, cuando estaba hinchada de María, me acosté sobre las piedras calientes del río.*⁷

5. *Ibíd.* Pg. 18.

6. *Ídem.*

7. *Ibíd.* Pg. 22.

La pareja sigue su camino con la niña muerta. Aún no saben si la podrán enterrar en el cementerio, o tendrán que hacerlo en cualquier terreno de los alrededores, no tienen más dinero para pagar los gastos fúnebres si pasa de las pocas monedas que llevan. Un doloroso ejemplo de los efectos del hambre y del choque constante entre la naturaleza y los seres humanos que ocupan la tierra y ponen límites y prohibiciones a sus propiedades. El camino que aparece como un elemento escenográfico se convierte en todo un proceso de desarrollo argumental, como sucedía con el escenario múltiple en la edad media; un largo tablado colocado en la plaza pública, muchas veces sobre el atrio de una iglesia, donde los miembros de las corporaciones artesanales ayudaban a realizar la representación escénica de la vida, como un viaje desde la cuna al sepulcro. También aquí, en *estos santos latifundios*, el camino va mostrando el desfile de los distintos personajes de una historia de muerte y supervivencia, el público tiene que ir creando los enlaces, en una especie de cadena significativa de personajes agobiados por una situación de conflicto y violencia.

Los jóvenes recuerdan que sus padres tenían un terrenito que cultivaban con esmero para alimentar a la familia, pero la tierra les fue arrebatada y ahora los muchachos tienen que buscar su propio sustento. El árbol les permite coger algunas naranjas, pero les advierte que tengan mucho cuidado, porque los jinetes que andan por ahí son los hombres de don Teófilo Undurraga. En efecto, no alcanzan a recoger unas pocas de las naranjas que ruedan por el suelo, cuando aparecen el tuerto Absalón y Juan Longas, el mayordomo de la hacienda, quien al verlos manda a su asistente, un tuerto de mala facha, a que les quite las naranjas. También da la orden de tumbar el árbol a machetazos, para que no coloquen en el tronco letreros como uno que han puesto allí y que dice: “La tierra para el que la trabaja.” El árbol se lamenta mientras lo derriban, diciendo con tristeza que son cosas de la guerra. Sólo anhela que le dejen un cogollo para que pueda volverse a levantar y dar frutos. El mayordomo y su ayudante amedrentan a los jóvenes; cuando el menor les responde con coraje, Juan Longas le ordena al tuerto que pise una naranja madura, y luego restregué la boca del niño contra los restos de naranja aplastados en el barro. Después de ejecutar esa acción infame se alejan de allí, mientras el capataz se ufana de haberles dado una buena lección a esos jovencitos y añade que un día se lo agradecerán.

El absurdo de estos actos es evidente, se prohíbe a unos muchachos hambrientos llevarse unas pocas naranjas, pero se derriba el árbol, sacrificando la cosecha entera que carga en sus ramas. La violencia se utiliza para reafirmar la autoridad del mayordomo y dar un carácter de amenaza

a la prohibición de tocar frutas que no les pertenecen, así estas ruedan por tierra y se pudran en el barro. ¿Qué lección se puede aprender de estas demostraciones bárbaras? El más pequeño asumió una actitud desafiante cuando Longas quiso darle una naranja como una limosna a un miserable. Ese gesto tuvo un valor más significativo que los aspavientos machistas de los dos jinetes, marcó un signo de dignidad en medio de los bárbaros alardes autoritarios.

La segunda jornada se desarrolla en otro lugar del camino que serpentea por la montaña. Los elementos de la naturaleza se humanizan, adquiriendo el carácter de personajes, tal como en el teatro múltiple medieval, las virtudes o los vicios eran encarnados por personajes de carne y hueso. Este juego metafórico va creando una tensión constante entre la naturaleza y el hombre. Así lo señala la primera acotación:

*En otro lugar del camino, más adelante. Sentado en una piedra hay un hombre de cabellera y barba espesa. De su hombro cae una especie de larga túnica como de hojarasca y polvo. Es el camino. En su mano lleva un bordón de arbusto retorcido.*⁸

El camino entona una cantiga, como un eco de voces de paso. Se reinicia un nuevo desfile, ahora con una familia campesina obligada a padecer el desplazamiento forzoso.

*Llevar ollas de barro, pedazos de esteras, trapos: lo único que tienen.*⁹

El padre le pregunta al hombre barbudo si es el viejo cantor de los caminos. Este le responde con solemnidad:

*Yo soy el camino.*¹⁰

El campesino y su mujer han recorrido toda una región buscando un lugar donde recostar sus huesos. Aspiran a encontrar un pedazo de tierra donde puedan levantar un rancho y sembrar algunas plantas; con ellos marcha una pareja de jóvenes, la hija y el yerno de los campesinos, quienes preferirían dirigirse a la ciudad. El yerno anota que la comadre les dijo que la ciudad estaba llena de luces. Aquí se anota un problema crucial de los desplazados de

8. *Ibíd.* 2ª Jornada. Pg. 38.

9. *Ibíd.* Pg. 39.

10. *Ídem.*

la violencia, la migración a los grandes centros urbanos y la vida en tugurios miserables que van a encontrar allí, donde una familia entera termina hacinada en una habitación, sin las menores condiciones higiénicas ni los servicios indispensables en la vida moderna. Los viajeros hablan con el camino que conoce tantas historias sobre las posibles alternativas que les esperan:

EL CAMINO:

¿Van a dejar la tierra, entonces? Así lo hacen muchos. Cogen para las ciudades... ¡Yo desde aquí los veo pasar, y les deseo buen viaje!

LA MADRE:

Hemos crecido entre el monte. En la tierra echamos raíces como árboles. ¿Pero qué podemos hacer errando por este camino, como almas que lleva el viento?

LA HIJA:

Pensamos que en la ciudad será mejor la vida.

EL PADRE:

Mi hija tiene fe en que encontrará trabajo. Mi yerno también... Pero a la comadre pinta le fue peor por allá. Por eso regresó a la tierra.¹¹

El muchacho aspira a conseguir trabajo en una fábrica y su mujer sueña con trabajar en la casa de una familia acomodada. Sin embargo, no le va a resultar fácil, pues la joven está embarazada y a nadie le gustaría tener que responder por semejante responsabilidad. Los campesinos saben poco de la ciudad, sólo conocen los rumores de los que regresaron. El padre es enfático al defender su relación con el terruño:

EL PADRE:

No sabemos de calles, ni de edificios, ni de máquinas. ¡Nosotros sabemos de la tierra, del surco, entendemos sus maneras, sus palabras.¹²

La hija sigue defendiendo el propósito de buscar una mejor vida en la ciudad. Este dilema tendría otra manera de resolverse si estas dos opciones, el campo o la ciudad, pudieran plantearse en condiciones normales, para sopesar las posibilidades de una u otra opción. Pero en este caso, el desplazamiento

11. *Ibíd.* Pg. 40.

12. *Ibíd.* Pg. 40.

no ha sido voluntario, y la presión de las circunstancias, con tan pocos recursos para responder en la lucha por la supervivencia, agrava la situación, como ha sucedido con los miles, millones de desplazados a lo largo de una tan prolongada época de violencia. La muchacha le pide al abuelo que dé su opinión sobre el asunto, pero el viejo, que ha venido marchando con ellos en silencio, no pronuncia la menor palabra. La madre interpreta la mudez del viejo según su propia conveniencia:

LA MADRE:

(LEYENDO EN LOS GESTOS DEL ABUELO) Dice que el camino de nosotros está aquí, y no en otra parte extraña.¹³

Es también la diferencia de generaciones, los viejos apegados al terruño y los jóvenes que intentan una nueva vida en una urbe moderna, justamente en el momento en que la ciudad y el campo se hallan divididas por la guerra.

Mientras la familia avanza por el camino, comienzan a escucharse disparos en las cercanías. Al oírlos, la madre cambia su visión de las cosas:

LA MADRE:

Ha comenzado el tiroteo... Crecencio, los muchachos tienen razón. Es mejor que cojamos lejos, lejos, a la ciudad. ¡Los campos se volvieron ya campos de guerra!¹⁴

Es difícil saber en qué proporción crecieron las ciudades a causa de las migraciones de la violencia. No conocemos estadísticas al respecto, pero la sola experiencia de vida en una ciudad como Bogotá nos muestra el desmesurado aumento de la población después de los hechos del 9 de abril de 1948. En esos días trágicos perecieron muchas personas, en especial en los dos o tres días cruciales del llamado Bogotazo. Pero en los meses y años siguientes, la intempestiva llegada de miles de desplazados de la violencia que ensancharon los cinturones urbanos de miseria superó ampliamente al número de caídos.

El impacto de la violencia sobre la población campesina adquiere otra dimensión en esta obra, al plantear un diálogo entre una garza que llega herida, alguna de las balas le rozó las plumas, y el camino, con quien desarrolla una conversación de corte realista:

13. *Ibíd.* Pg. 41.

14. *Ídem.*

EL CAMINO:

¡Sin duda ese cazador está de muy mal humor! ¡Dispararte a ti, tan viejo y flaco como estás!

LA GARZA:

¿Qué hablas tú de edad, camino sangriento? ¡Debes andar en los cien años! ¡Creo que hasta el abuelo de mi requetetarabuelo ya te conocía!

EL CAMINO:

Tengo más, mucho más años, si lo quieres saber. ¡Por eso los caminos somos sabios! Si supieras las cosas que uno aprende atravesando estos latifundios. ¡Miren, allí donde está esa crucecita mandaron a cavar una vez un hueco, y metieron ahí al que lo había cavado! Así fue que le quitaron este pedazo de tierra que era de él.¹⁵

La garza dice que ella ha visto mucho más, ya que vuela por encima de muchos territorios desde donde puede ver todo lo que está sucediendo. La familia campesina escucha atentamente, y el padre le pregunta al pájaro qué está pasado allá abajo, con los hombres que invadieron. La garza responde que llegaron los soldados y los hicieron salir de allí. Luego, emprende el vuelo de nuevo y se aleja por los aires.

El cazador que había disparado contra el ave es el cura párroco del pueblo. Llega a ese recoveco del camino llevando una escopeta en sus manos. Pregunta si han visto una garza, y el padre le responde que sí, pero cuando le pregunta que si se dio cuenta de por dónde cogió, el campesino marrullero le señala una ruta equivocada. El cura cazador da unos pasos en esa dirección, pero al momento se detiene, porque aparecen varios campesinos llevando una rústica cruz de madera; los siguen los muchachos vistos en una escena anterior. Se trata de Nicolás y Dimas, quienes se han unido a ellos a ver si consiguen un pedazo de la tierra que han invadido. El cura recrimina a los campesinos por llevar esa cruz, que es un símbolo sagrado que representa a Jesús. Ellos le responden que la van a colocar en el centro de la tierra que han invadido para que los proteja.

Un pelotón de soldados irrumpe sorpresivamente, y el sargento interroga a los campesinos, tanto a la familia que llegó primero como a los muchachos y campesinos que aparecieron cargando la cruz. El sargento ordena golpear a los jóvenes, pero el cura protesta y se produce una fuerte división en la misma tropa, que no quiere obedecer las órdenes del sargento, una cosa

15. *Ibíd.* Pg. 44.

es perseguir a unos bandidos y otra ir contra un representante de Dios. En este punto, aún desde una simplificación un tanto esquemática, se observan las divergencias que se producen entre campesinos y soldados por razones sociales o religiosas, medidas represivas y tradiciones que muestran el temor y respeto que inspira la religión católica entre las gentes del campo. Al final, la situación no pasa a mayores y el sargento tiene que moderar su actitud, pero resuelve llevar a Nicolás, el mayor de los muchachos campesinos, a prestar el servicio militar.

Cuando sale la tropa, el cura les habla a los campesinos dando una imagen de lo que significaba la vida en el campo antes de que llegara la violencia:

CURA CAZADOR:

¡Odio la violencia, hijos míos! Yo sé que tenéis algo de razón, que algo de justicia tiene vuestra causa, pero la violencia, hijos míos, no soluciona nada. Aprended del campo, con su paz, con sus flores, con sus amorosas sombras que invitan al amor, a la paz...¹⁶

El cura se refiere a una visión idílica del campo, como la que expresaban los escritores costumbristas del siglo XIX en sus relatos, el campo representaba “la descansada vida del que huye del mundanal ruido”, de la que hablaba fray Luis de León.¹⁷ La violencia transformó aquella visión de dicha y mansedumbre al imponer una oscura reforma agraria que arrebató la tierra a los campesinos que la trabajaban, y convirtió las haciendas, sobre todo los pequeños minifundios, en la prenda deseada del pillaje engendrado por la violencia, como ocurría con los saqueos en la edad media, cuando se tomaba una ciudad por asalto logrando romper las barreras de las murallas que la protegían. Esta referencia al escenario múltiple de los misterios medievales se repite en la siguiente escena, cuando los campesinos salen y el cura queda sólo en medio del camino. Si este es encarnado por un viejo de larga barba gris, a esta imagen simbólica se suman ahora tres personajes alegóricos, que representan a los males de la época: El Hambre, La Violencia y La Enfermedad.. Los actores de tales plagas son tres oscuros pajarracos, retomando este apelativo propio de la violencia de los años cincuenta. Las tres alegorías se presentan frente al cura, quien afirma ser hijo de campesinos muertos por la violencia. En este punto, la misma cronología rebasa sus propios límites y memoria, ¿En qué año? ¿En qué matanza?

16. *Ibíd.* Pg. 55.

17. El poema de fray Luis de León se llamaba *Vida retirada*, escrito hacia finales del siglo XVI.

El camino recuerda cómo eran las cosas antes de que empezaran las matanzas:

EL CAMINO:

Antes, todo esto estaba poblado de muchas casitas y parcelas... recuerdo que allí estaba la vereda de Alto Viento, y allí, del otro lado de la quebrada, la vereda La Juliana...

LA VIOLENCIA:

Fue muy fácil el asunto: les dijimos a los unos, acaben con los de la vereda Alto Viento, porque son azules. Y a los otros: acaben con los de la vereda La Juliana, porque son rojos. (RIE.) Y así lo hicieron. Lo demás fue obra de mis fusiles y de mis cuchillos.

(...)

LA ENFERMEDAD:

¿Y qué dicen de mis artes, hermanas mías? ¿Paso aquí acaso por tímida? (RIE.) ¡No, mis acciones son sutiles y por tanto más eficaces! ¡Soy por ello la consentida de los grandes! Me llaman la enfermedad... Por mí doblan a cada momento las campanas. Por mí tiemblan de horror los países enteros. Por mí vomitan los hospitales...

EL HAMBRE:

¡No niego tus encantos, hermana! Pero no menosprecies los míos. Tus epidemias son mortales, tus huevos efectivos. Pero el hambre es más terrible. ¡Mi bocado favorito son los niños! ¡No sabes, por ejemplo, que en este país se mueren de hambre cien niños diariamente?¹⁸

El cura queda abrumado ante aquellas apariciones reveladoras, y comprende que debió haber seguido tras los campesinos con su cruz.

En la tercera y última jornada aparecen tres viejos indígenas, tan viejos, que representan a las tribus indígenas que habitaban la región antes de la llegada de los conquistadores, siglos atrás. Están sentados detrás de unas cercas derribadas, mientras por los alrededores se ven pasar soldados, así como jóvenes y niños de las familias campesinas que supuestamente invadieron las tierras. Detrás de los indígenas se observa la cruz que llevaban los campesinos. El ambiente es pesado y amenazador. Por medio de un altavoz se escucha a un militar que comunica la orden terminante de desalojar la tierra. Un

18. *Ibid.* Pg. 58-59.

niño pregunta a los indígenas la idea de que la tierra les pertenece. Los viejos indígenas responden con el tono de una memoria ancestral:

INDÍGENA 1:

Siempre ha sido así, ¡desde siempre!

INDÍGENA 2:

¡Antes que esta tierra fuera pisoteada por los hombres de hierro!

INDÍGENA 3:

Habitantes fuimos de esta tierra que no era de nadie, porque era de todos. No tenía dueño la tierra, como no tenían dueños el aire, ni los árboles, ni las aguas de los ríos, ni las montañas, ni los valles.¹⁹

La narración da un giro histórico y se remonta a los orígenes; el tiempo y el espacio adquieren otra dimensión, y se proyectan sobre un espectro de varios siglos. Los indígenas no se presentan como tres sobrevivientes de las culturas nativas, sino como el símbolo y portavoz de una comunidad originaria de la región, muy anterior a la construcción del camino y de los pueblos que se levantaron en sus márgenes. Asumiendo el papel de viejos sabios de la tribu, hacen un doloroso recuento que en su afán didáctico tiene el tono profesoral de un maestro de escuela:

INDÍGENA 2:

La verdad es que cuando llegaron, los llamamos ¡los hombres caídos del cielo! Con regalos de frutas y pájaros los recibimos, como lo ordenaban nuestras leyes de hospitalidad.

INDÍGENA 3:

Pero como bandidos que venían a usurpar, empezaron a destruir nuestras aldeas.

INDÍGENA 1:

¡Volvieron ríos de sangre nuestros ríos! Solamente buscaban el oro, y por él destruían todo a su paso.

INDÍGENA 2:

Entre las minas, el látigo cayó durante un siglo sobre nuestras espaldas. ¡Miles de los nuestros murieron!

19. *Ibid.* 3ª Jornada. Pg. 65-66.

INDÍGENA 3:

Y cuando ya el oro se hizo escaso, le echaron mano a la tierra, donde nosotros habíamos sembrado desde siglos. La dividieron, le pusieron límites, la repartieron entre ellos, y cercaron sus pedazos. A nosotros nos esclavizaron.

INDÍGENA 1:

Porque ellos, los de la lengua y la cruz y la espada, inventaron las leyes y los tratados. Y en esos mismos libros vienen leyendo por generaciones enteras. ¡Hasta hoy!²⁰

En estos parlamentos parecería estar sintetizada una línea completa de más de cinco siglos de nuestra historia. Pero como en todo esquema que da una visión global y se marca un punto de vista, con todo lo verídico y contundente que pueda parecer, se simplifica un proceso que fue mucho más complejo, contradictorio y polisémico. Las Leyes de Indias prohibieron taxativamente que se esclavizara a los indígenas, aunque se permitió la traída de esclavos del África. Los libros que han leído generaciones enteras, como dice Maldonado, también comprenden una rica historia que nos pertenece, gracias al mestizaje, como la lengua que hablamos, y con la que se expresan los personajes de la obra teatral, que no está escrita en lengua chibcha o de cualquier otra comunidad nativa. Desde luego, hay que abonarle al autor esta referencia, pertinente en relación con la propiedad de la tierra, que desde la colonia preservó los resguardos indígenas que en la vida independiente han tenido caídas y recuperaciones, gracias a las luchas ancestrales de los nativos. La tierra, el campo, las grandes heredades, llanos, montañas y selvas que constituyen la nación, son el gran escenario histórico donde se han debatido los grandes temas y se han librado numerosas batallas por la propiedad de la tierra, su despojo y nuevas luchas por la recuperación y legitimidad de sus poseedores.

La conclusión del tercero de los indígenas arroja un dardo tremendo sobre la visión de los nativos, en un texto escrito tres lustros antes de celebrar el medio milenio de la llegada de los conquistadores:

INDÍGENA 3:

¡Va ya esto para quinientos años! Desde que ellos trajeron esos huevos de la civilización. Y empollaron entre nosotros. Y resultaron ser nada menos que el hambre, la enfermedad, la muerte.²¹

El ruido de helicópteros artillados (un elemento recurrente de muchas de las obras de teatro contemporáneo colombiano), trae de nuevo la acción a un presente que puede reflejar el conflicto actual, que se ha prolongado durante algo más de medio siglo.

Un alto grupo de gobierno llega a la zona de conflicto. Se instala una mesa con manteles donde se colocan frutas y otros refrigerios. Tres excelencias, protegidas por la tropa, encabezan la comitiva oficial frente al movimiento de los campesinos invasores. Sin embargo, el coro de campesinos devuelve la pelota y juzga a las autoridades como los verdaderos invasores. Ese juego de señalarse los unos a los otros como los culpables, en una larga confrontación, hace que al mismo tiempo los distintos sectores evadan la responsabilidad que pueda caberles en el conflicto. El gran telón de fondo frente a esta situación puede verse desde el camino que muestra la obra, el campo desolado y los campesinos desposeídos. La confrontación ha roto los vínculos institucionales. La gente no cree en el gobierno, ni en los políticos, ni en la justicia. Guillermo Maldonado asume esta posición desde la dramaturgia:

EXCELENCIA 1:

(...) (SE LEVANTA Y SE DIRIGE A LOS CAMPESINOS): No hemos venido a juzgaros. ¡Venimos en misión de paz! ¡Queremos abogar por vuestros derechos!

CAMPESINO 2:

Nuestros derechos se estrellan contra las cercas, que es donde empiezan los derechos de ustedes. ¡Qué orden tan perfecto! De este lado, nosotros en los caminos polvorientos, rodeados de alambre de púas, sin podernos mover. ¡Ustedes del otro lado, poseedores de la tierra, se ven como hormigas en tanta llanura!²²

Siguen los intentos de convencer a los campesinos, con argumentos paternalistas, políticos y religiosos. Pero las gentes ya no creen en las palabras, por bien armadas que puedan estar. Cuando ninguna de las intervenciones ha logrado convencer a los campesinos, las tropas avanzan, tienen contados minutos para abandonar esas tierras. Un coro de campesinos entona un canto que recuerda los *Songs* brechtianos. Las autoridades salen de escena, seguidas por la tropa, y al momento se comienzan a escuchar los disparos. Un grupo de jornaleros traen a un compañero muerto, voces militares ordenan quemar los ranchos y sus sembrados. Cuando parece que todo está perdido y

20. *Ibíd.* Pg. 66-67.

21. *Ibíd.* Pg. 67.

22. *Ibíd.* Pg. 69.

la represión está ganando la parada, se produce lo que podríamos considerar como una ingenua realización de deseos, en un parlamento pronunciado por un niño campesino:

EL NIÑO:

*(MIRANDO A LO LEJOS): ¡Miren! ¡Miles de hombres están bajando por los caminos! ¡Llevan en alto sus azadones y sus picas! ¡Los soldados retroceden!*²³

La obra concluye con un himno de victoria, que remata con una declaración política que expresa los buenos deseos e ilusiones no cumplidas:

*¡La patria está en manos extranjeras
y de sus garras la vamos a arrancar!
¡Esta fue siempre nuestra tierra
y ya nadie nos echará atrás!*²⁴

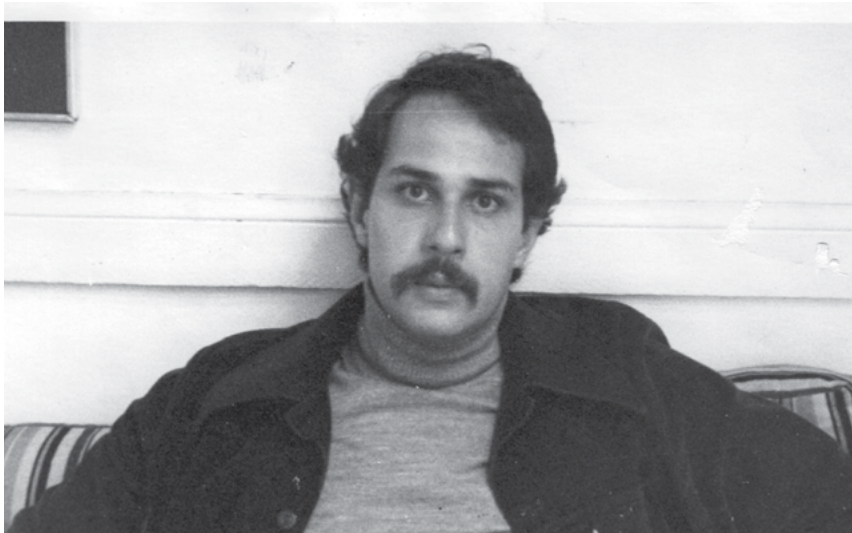
* * *

23. *Ibíd.* Pg. 74.

24. *Ibíd.* Estrofas finales del himno de la victoria popular. Pg. 75.

ESTEBAN NAVAJAS

≈



Bogotá, 1948. Sociólogo, actor y dramaturgo. Inició su 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*, obra de creación colectiva, que dirigió y actuó con el Teatro Libre de Bogotá en 1974. En ese grupo participó como actor en las obras *La verdadera historia de Milciades García* y *La Madre*, de Bertolt Brecht, una adaptación de la novela de Máximo Gorki, dirigida por Ricardo Camacho.

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 , con la que obtuvo el premio de Casa de las Américas, de Cuba, en 1976. Esta obra fue estrenada en el Teatro Libre de Bogotá, bajo la dirección de Jorge Plata, y más tarde fue llevada al cine, dirigida por Dunav Kuzmanich.

– ESTEBAN NAVAJAS CORTÉS –
Archivo Teatro Libre de Bogotá.

Otras de sus obras 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, Colcultura, en 1974, (su estudio hace parte del 2° tomo de esta investigación, Pg. 546-564); *Compara del juicio final* y *Té a las six O'clock*.

* * *

ESTEBAN NAVAJAS

≈
LA AGONÍA DEL DIFUNTO

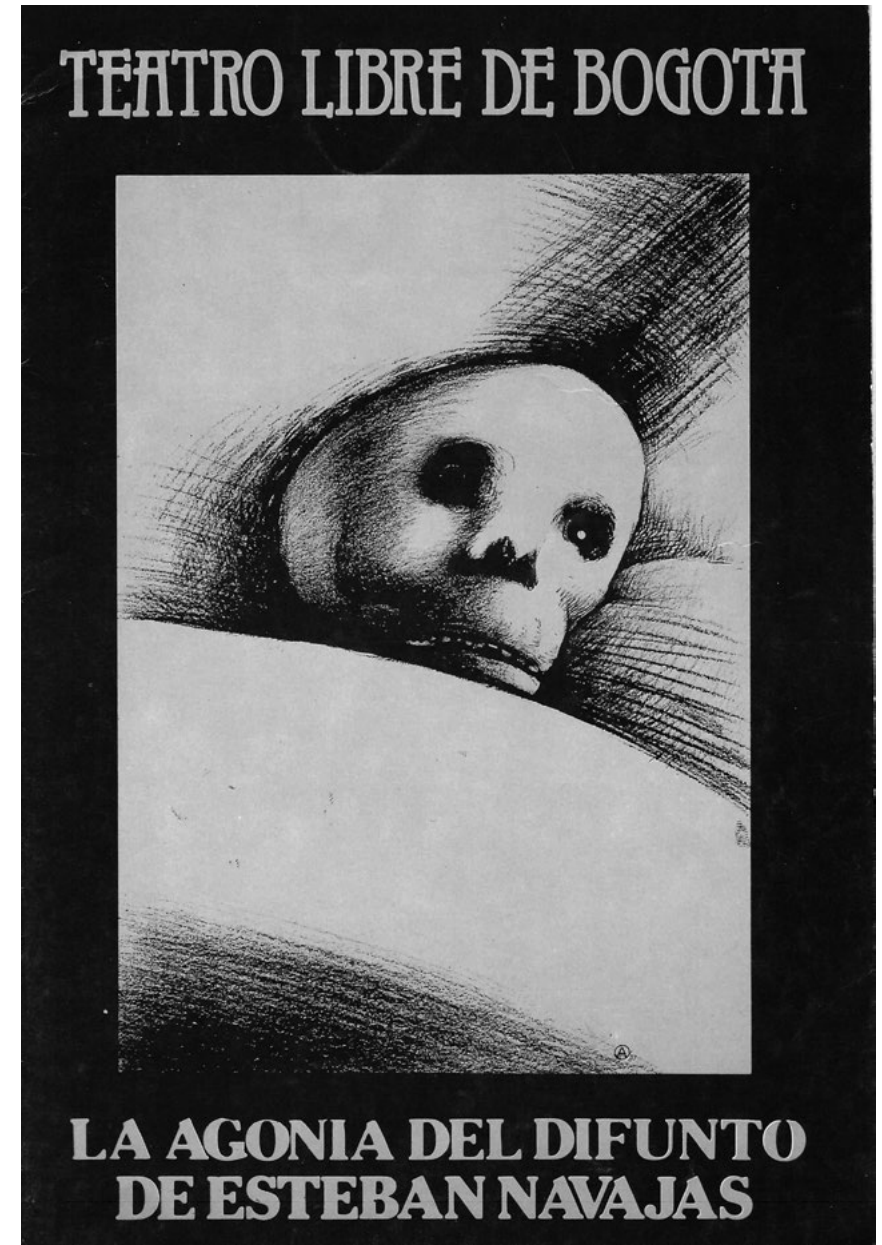
La comedia de humor negro *La agonía del difunto* de Esteban Navajas Cortés, fue estrenada por el Teatro Libre de Bogotá el 22 de junio de 1977, bajo la dirección de Jorge Plata, con Germán Jaramillo en el papel de Agustino Landazábal, Carlota Llano como doña Carmen de Landazábal, Antonio Aparicio como Benito Sampués y Libia Ester Jiménez como Ñora Otilia, estos dos últimos, peones de la hacienda de don Agustino. El mismo año de 1977 esta obra obtuvo el Premio Casa de las Américas, de Cuba y fue representada en distintos países del mundo, incluidos México, Estados Unidos, Alemania y China.

La acción transcurre en el palomar de la finca de don Agustino Landazábal, según anota Jorge Plata, director de la obra, en su prólogo a la edición de la Revista Gestus;¹ la hacienda de este poderoso terrateniente podría estar situada entre los departamentos de Córdoba y Sucre, en la costa atlántica colombiana, región en la que se encuentran enormes heredades que recuerdan el dominio feudal de la tierra, del cual el personaje de Agustino Landazábal aparece como un arquetipo de terrateniente.

La escena se inicia con el velorio de don Agustino, y a su lado, acogida, se encuentra doña Carmen, su esposa. Al otro lado de la cama donde yace el supuesto difunto, se encuentran dos arrendatarios de la hacienda, la señora Otilia (Ñora Otilia) y Benito Sampués, quienes acompañan a la viuda en sus oraciones fúnebres. Una acotación nos da cuenta del ambiente que rodea la casona de la hacienda:

Es una tarde húmeda, con una lluvia persistente de pesados goterones. El río se ha desbordado y la llanura se encuentra inundada.

1. Navajas Cortés, Esteban. *La agonía del difunto*. Separata dramatúrgica de la Revista Gestus. Escuela de Arte Dramático del Ministerio de Cultura. Número especial. Bogotá. 1997.



LA AGONÍA DEL DIFUNTO, de Esteban Navajas.
Teatro Libre de Bogotá. 1977.

Doña Carmen, con un rosario de alma de cuero y de pepas de candelilla en la mano, reza las oraciones de difuntos.²

Después de evocar la agonía de Cristo en la cruz, ruega por el perdón de los pecados de su esposo, con palabras que denotan la conciencia que tiene de su culpabilidad:

Señor: por estas santísimas penas tuyas de que yo, indigna Carmen Zuleta de Landazábal hago memoria, libra a don Agustino de las penas del infierno y llévalo como llevaste al buen ladrón, crucificado contigo.³

Cuando doña Carmen detiene sus rezos, Ñora Otilia le dice que todavía faltan cien réquiems y tres rosarios, o el alma del difunto vagará sin consuelo por los caminos veredales. La señora se muestra agotada, pero sus peones insisten en que deben cumplirse todos los ritos del duelo, tal como manda la tradición.

Ñora Otilia recuerda el largo velorio de unos peones amigos suyos que murieron en circunstancias desgraciadas. Doña Carmen se alarma ante la incómoda alusión y dice que es mejor no remover el recuerdo de los muertos ni alimentar el odio. Benigno responde con una frase de alto vuelo poético que apenas si encubre una punzante indirecta:

BENIGNO:

Los muertos viven en nosotros cuando son queridos y se les entierra en las negras memorias cuando son odiados.⁴

Los peones se muestran recelosos y vigilantes ante un muerto que está tan entero y ni siquiera hiede, casi tres días después del ataque. Ahora que lo observan, apenas parece estar dormido. Doña Carmen les prohíbe que se acerquen al cuerpo del difunto. Benigno le pregunta por qué se demora tanto en vestirlo y enterrarlo. La presencia del cadáver sólo sirve para modificarla.

Desde luego, se han dado cuenta de que hay algo extraño en la actitud de la señora, sus explicaciones y actitudes no son convincentes. Ellos insisten en que hay que vestirlo en forma adecuada para el funeral, doña Carmen persiste en su terquedad y les responde que se queda como está. Doña Otilia,

2. *Ibíd.* Pg. 41.

3. *Ibíd.* Pg. 41.

4. *Ibíd.* Pg. 43.

acercándose al supuesto cadáver, expone un nuevo argumento con un toque de humor negro:

No puede presentarse ante el redentor en abarcas⁵ y oliendo a sudores de caballo.⁶

Doña Carmen termina por transigir y anota que lo va a vestir como mejor lo recuerda, pero que lo hará ella sola, sin la ayuda de nadie. Benigno quiere ir más lejos en su tentativa, en forma irónica pregunta si con ese mal tiempo el cura podrá llegar antes de que el amo comience a descomponerse. Ñora Otilia se queja de los daños del mal tiempo para los campesinos:

Llevamos dos meses de lluvia continua. Los pastizales y toda la sabana se encuentran bajo un metro de agua. El río se vuelve monstruo. Le salen mil brazos y otros tantos ojos que se tragan una piragua en un santiamén. ¡Maldita lluvia!⁷

Desde las ciénagas del departamento del Magdalena hasta el golfo del Darién, pasado por el río Grande de la Magdalena y el Canal del Dique, las distintas regiones de la costa atlántica colombiana sufren de enormes inundaciones, con incontables pérdidas de cosechas y animales, así como de vidas humanas, así como la destrucción y anegamiento de viviendas campesinas y de pescadores, que habitan en poblados riverños, en especial en las márgenes del río Magdalena.

En otros tiempos, cuando llegaba la época de lluvias, grandes humedales dispersos en diversos puntos de la región recogían las aguas y evitaban grandes tragedias. Desde la época precolombina, los habitantes de aquellas regiones respetaban la forma como la propia naturaleza reaccionaba ante prolongados inviernos, pero en tiempos de la república, desde finales del siglo XIX y a lo largo del siglo XX y los años que han pasado en el nuevo milenio, la voracidad de los grandes terratenientes los llevó a ocupar y desecar aquellos humedales, tanto con sus sembrados como pastizales para sus ganaderías, afectando de este modo las defensas de la propia naturaleza para contener las inundaciones en grandes regiones y pueblos riverños en tiempos de lluvias. Este problema se ha agudizado aún más con el calentamiento global y el cambio climático que se ha convertido en una gran amenaza para el futuro del planeta.

5. Alpagatas.

6. Op. Cit. *La agonía del difunto*. Pg. 44.

7. *Ibíd.* Pg. 46.

Algo así es lo que está sucediendo en la hacienda de don Agustino Landazábal en la obra de Esteban Navajas. Mientras se quejan por los daños causados por el mal tiempo, los peones ayudan a doña Carmen a vestir a su esposo tal como estaba el día de su matrimonio. Insisten en apoyarla, pese a sus constantes negativas. Los recuerdos de doña Carmen, así como los de Benigno Sampués, evocan cada uno a su manera los días más felices o las pérdidas más queridas. Cuando el cuerpo del señor de aquellas tierras queda listo y arreglado, doña Carmen les pide a los arrendatarios que la dejen sola con sus penas. Quiere pasar ese último tiempo con su marido en la intimidad, sin que nadie la acompañe. Después de agradecerles su compañía en tan doloroso trance, doña Carmen logra que por fin los peones se retiren.

Poco después de que ellos se han ido, doña Carmen se vuelve hacia su esposo con una actitud por completo diferente a la que traía hasta ese momento, y lo recrimina con energía:

*¿No pudiste escoger otro día y otra hora para morirte, Agustino Landazábal? ¿Tenías que hacerlo cuando estaban más hinchadas mis várices?*⁸

Don Agustino deja a un lado su rigidez cadavérica y se levanta, desentumiéndose con fuerza, en pleno uso de sus funciones vitales, tal vez lo que muchos espectadores presentían, ante la desconfianza de los peones y la actitud de la supuesta viuda.

Sin duda hay una secreta alusión a algunos relatos de Edgar Allan Poe, sobre la catalepsia y personajes enterrados vivos, como lo anota Jorge Plata, director de la obra, pero también podemos asociar esta pieza con la comedia de humor negro *La sombra del Valle*, una de las primeras obras del autor irlandés John Millington Synge, escrita en 1902.

En ella, el granjero y pastor de un largo valle en el condado de Wicklow, en Irlanda, llamado Dan Burke, aparece muerto una mañana. Cuando llega un vagabundo, buscando un lugar donde dormir, se sorprende al ver al hombre en el lecho, listo para una velación:

VAGABUNDO:
(ENTRA LENTAMENTE Y SE DIRIGE HACIA LA CAMA):
¿Está muerto?

NORA:
Así es. Se me ha muerto. -¡Que Dios lo perdone!- y me ha dejado

8. *Ibíd.* Pg. 50.



LA AGONÍA DEL DIFUNTO, de Esteban Navajas.
Teatro Libre de Bogotá.
Fotografía de Juan Camilo Segura, 1989.

aquí sola con cien ovejas en los montes y sin haber apilado la turba para el invierno.

VAGABUNDO:

(MIRANDO ATENTAMENTE AL MUERTO) Tiene un aspecto raro para un cadáver.

NORA:

(CON ALGO DE JOCOSO EN EL TONO) Siempre fue raro y se me ocurre que los raros en vida tienen algo de raro después de muertos.⁹

El vagabundo le dice a Nora que vio a un muchacho correteando detrás de un puñado de ovejas. Ella le pide que cuide al muerto mientras va a buscar a ese joven. Cuando ella sale, Dan Burke se incorpora, ya que sólo fingía estar muerto. Le pide al vagabundo que no lo delate y cuando ella regresa con el joven de nuevo finge ser un cadáver. Toda esta simulación la hace el granjero para ver cómo se comporta su mujer; al descubrir que tienen un amorío, Burke vuelve a resucitar y en un arranque de furia echa a la mujer de su casa.

Todo el diálogo de la obra de Synge está construido con frases tomadas del habla del campo irlandés, con sus toques de un humor que juega con lo siniestro y a la vez, con una viva pintura de aquellos cuatro personajes, habitantes solitarios de un condado irlandés.

En la obra de Esteban Navajas también hay cuatro personajes, uno de los cuales, el hacendado, se finge muerto, en este caso acolitado por su mujer, con el propósito de engañar a sus trabajadores y librarse de una amenaza de gentes que han invadido sus tierras, mientras gana tiempo para que llegue el ejército y ponga orden, después de lo cual efectuaría su resurrección, para dejar a sus peones y a los invasores de sus tierras con un palmo de narices, pero como dice Marroquín, el autor de *La perrilla*: “en más de una ocasión sale lo que no se espera.”

Agustino alardea de estar vivo como si de veras hubiera vencido a la muerte, mientras doña Carmen se queja de todo lo que ha tenido que padecer en ese desvelo. Feliz él, que ha estado todo el tiempo acostado, descansando, mientras ella hacía todos los esfuerzos para evitar que los peones descubrieran el engaño.

Agustino se levanta de la cama y se acerca a la ventana, donde ha instalado un catalejo para espiar lo que hacen los trabajadores de la hacienda

y descubrir si están planeando algo, antes de que regrese el capataz de la hacienda. Mira sobre todo a las tierras altas, ocupadas por invasores en los últimos días.

Con todas las horas de simulación y forzada rigidez, ahora el resucitado sí está muerto, pero de sed, y necesita tomarse un trago. Ha planeado todos los detalles para que su aparente fallecimiento sea una realidad y de este modo salirse con la suya. En realidad, hasta ese momento no nos dice cuál era el plan secreto, pero cualquiera que fuese el plan, significaba una burla para sus jornaleros.

Con la espera y la quietud forzada, ahora también está muerto de hambre (hay varias formas de estar muerto) y le pide a su esposa que ordene que le preparen un buen almuerzo. Menciona a la cocinera y a los demás sirvientes, pero ella le responde en cada caso que salieron, cada uno con una excusa diferente. Lo que quiere decir que ahora están solos en la casa. Algo habrá por ahí para comer, pero mientras tanto, con un tono burlón, el propio Agustino canta unos versos sobre su muerte, como parte de las coplas que él mismo cantará cuando se haga la gran parranda de su resurrección, que terminan con la cuarteta:

*Así son los grandes hombres
como Cristo y Agustino,
que se murieron el viernes
para volver el domingo.¹⁰*

Pese a su desfachatez y sus bromas, en el fondo, sobre la conciencia de Agustino flotan oscuros temores. Por eso, con cierto recelo le pregunta a su esposa si cree que todo ese teatro lo salvará de la muerte. Ella le responde que calle, pues no hay que tentar al demonio.

En el fondo los complejos de culpa asedian al hacendado, por eso ha inventado toda aquella maniobra para conjurarlos. Sin embargo, los fantasmas de varios muertos no lo dejan gozar en paz la comedia de su propia muerte. Hace un rato, cuando la bruja de Otilia acompañaba a doña Carmen en las oraciones de su duelo, se acercó y le dijo al oído:

¡Púdrase en los infiernos, Agustino Landazábal!¹¹

Agustino intenta dejar de lado esas preocupaciones fúnebres y prefiere acogerse a sus recuerdos de mejores días, remontándose a los tiempos de

10. Op. Cit. *La agonía del difunto*. Pg. 65.

11. Ídem.

9. Synge, John M. *La sombra del valle*. Acto único. Editorial Losada, S. A. Buenos Aires. 1959. Pg. 20.

su matrimonio, celebrado con una estupenda fiesta con Papayera¹² y todo. Ahora se muestra entusiasmado con la idea de revivir aquellos momentos placenteros, mientras bebe en compañía de su esposa. Lo principal de aquel fandango al que asistieron gamonales, vecinos y trabajadores de la región, fue la fiesta de Corraleja¹³ que don Agustino ordenó celebrar con todas las de la ley.

Esta fiesta, heredada de las festividades españolas y mediterráneas, se realiza en Sincelejo, Sucre, en la tercera semana de enero de cada año, y es considerada por algunos como patrimonio cultural de la nación. La fiesta no sólo tiene defensores y devotos, sino también acervos críticos con las corridas de toros, criticadas entre otros, por las asociaciones defensoras de animales. En el caso de las corralejas, desde la construcción de aquellas rústicas cercas y tablados, se han presentado verdaderas tragedias en varias oportunidades, porque no hay toreros profesionales, sino toda clase de gentes alborotadas por el licor intentan lidiar a los toros, cada uno a su manera, corriendo graves riesgos ante la furiosa ofensiva del animal que constituye su mecanismo de defensa. En realidad, se presenta una lucha a muerte entre el hombre y el toro, en la cual la bestia antes de caer rendida ante los golpes y estocadas que le propinan por doquier, buscar cargarse a cuantos pueda, mientras se va desangrando en el ruedo. Es, por demás, una fiesta bárbara y salvaje, heredada de la antigüedad y convertida en un desafiante homenaje al machismo. La ministra de Cultura, Mariana Garcés, aclaró que las corralejas no son patrimonio cultural de la nación y añadió:

*Hay quienes tratan de arropar en un acto cultural un acto de barbarie.*¹⁴

La actitud de don Agustino representando ahora su papel en aquella corraleja corrobora esta anotación:

*¡Se inicia la fiesta! En el balcón, los notables de la región. Apiñado en la arena, el populacho impaciente espera los diez cebúes donados por don Agustino. Doy la señal y sale el primer toro ante el clamor de la multitud.*¹⁵

12. *Papayera*, F. E- Costa Atl. Banda musical pueblerina compuesta mayormente por aficionados que interpretan, a veces con cierto descuido, música típica de la región. *Nuevo diccionario de colombianismos*. Tomo I. Instituto Caro y Cuervo. Bogotá. 1993. Pg. 301.

13. *Corraleja*, F. E- Costa Atl. En los pueblos, cercado rudimentario que se construye ocasionalmente en una calle o plaza para celebrar fiestas taurinas.

14. *Corralejas: ¿Fiesta o barbarie*. Revista Semana. Octubre 1° de 2015.

15. Op. Cit. *La agonía del difunto*. Pg. 57.

Está muy claro, desde el balcón, los notables del pueblo observan la forma como el pueblo se enfrenta a muerte contra una bestia furiosa cuando se siente atacada. Recuerda los combates de gladiadores de la antigua Roma, y los contendores se presentaban frente al emperador de turno, diciéndole:

¡Ave César! Los que van a morir te saludan.

Agustino le da un golpe a su esposa, que representa al toro, y enseguida corre por la habitación mugiendo. Ella protesta, no quiere representar a ese animal. Se cambian entonces los papeles, envalentonado, Agustino es ahora el toro y le da a ella el papel del Mocho Mendoza, finge cornearlo, pero ella no quiere seguir el juego. Él le recuerda lo que sucedió:

*¿Qué pasó? No lo hiciste bien. El Mocho murió con un billete en la mano.*¹⁶

De eso se trataba la fiesta, el espectáculo de la muerte de uno de los aficionados, corneado por el toro, y además, llevando un billete en la mano, con el cual le habían pagado una miseria por su vida.

De pronto, Agustino siente un viento helado y suspende el juego. Corre a la ventana y mira por el catalejo, ve que Benigno y Ñora Otilia están llegando a las tierras altas en su canoa. Quiere alejar de su mente cualquier presentimiento y habla en tono desafiante:

*¡Toca y bebe, bebe y toca hasta reventar! Tres días duró la fiesta. Tres días con sus noches, sin descanso. ¡Que me visite la muerte! Tres días la he burlado. ¡Ahora voy a jugar con ella!*¹⁷

Agustino parece enloquecido. Los tragos lo han puesto frenético, arroja prendas de vestir, masculinas y femeninas, por toda la habitación:

*Necesitamos muertos enteros, no mediomuertos. (AMARRA UNA CAMISA A UN PANTALÓN Y LOS TIRA SOBRE EL SUELO) ¡Muertos de verdad-verdad! ¡Sin muertos no hay buena fiesta!*¹⁸

Sigue representando la fiesta brava con una pasión desenfrenada. Evoca otros muertos, animales y hombres, como si hicieran parte de la misma

16. *Ibíd.* Pg. 58.

17. *Ibíd.* Pg. 59.

18. *Ídem.*

cochada. Ahora cobran todo el sentido los diálogos del comienzo de Benigno Sampués y Ñora Otilia con doña Carmen. Los muertos de los cuales se lamentaban eran gentes como ellos, muertos para animar las fiestas del patrón. En este punto, la crítica de Esteban Navajas frente a los terratenientes es implacable. ¿Frente a todos ellos? siempre las generalizaciones resultan esquemáticas, pero en este caso, los elementos que componen la personalidad de don Agustino son paradigmáticos, envalentonado por el alcohol, excitado en el juego sexual por la presencia de su mujer, quiere aparecer con poderes que están por encima del bien y del mal, una especie de superhombre de pueblo, que en su delirio cree poseer un pleno dominio sobre la vida y la muerte de los demás, pero, ¿y la suya propia?

Ahora, para rematar la fiesta canta otras coplas, que terminan con la muerte de un viejo apreciado en la región:

*Murió el viejo Bombardino
en esta alegre ocasión
y en su memoria bebimos
cien bombardinazo 'e ron.¹⁹*

La fiesta se corta en seco cuando llaman a la puerta. Mientras doña Carmen se asoma a mirar por el ojo de la cerradura, Agustino desconecta el tocadiscos. Son Benigno y Ñora Otilia que han regresado, doña Carmen le dice a su esposo que se ponga el saco y la corbata, tiene que volver a la cama y reiniciar la comedia.

Cuando entran los peones, advierten algunos cambios tanto en el ambiente y los olores (en especial a licor) como en la actitud del difunto, con la corbata floja y otros indicios de que algo ha pasado allí. La escena tiene una especial comicidad, ya que los espectadores conocen muy bien el juego de Agustino, mientras sus trabajadores apenas parecen sospecharlo, por lo menos en apariencia. Angustiada y con el temor de que puedan descubrir el engaño, doña Carmen inventa toda clase de respuestas a las inquietudes de los arrendatarios. Ellos se dedican ahora a amarrar y amortajar el supuesto cadáver, sin que Agustino se atreva a levantarse ni su esposa a delatarlo.

Ella protesta cuando Benigno le amarra los pies:

*DOÑA CARMEN:
No tiene que apretar tanto.*

19. *Ibíd.* Pg. 61.



LA AGONÍA DEL DIFUNTO, de Esteban Navajas.
Teatro Libre de Bogotá.
Fotografía de Juan Camilo Segura, 1989.

BENIGNO:

Con la humedad el cuerpo tenderá a hincharse. Si no lo amarramos apretado se revienta dentro del ataúd.

DOÑA CARMEN:

Déjele los brazos libres.

ÑORA OTILIA:

En la otra vida de nada le van a servir.

BENIGNO:

(EN TONO INOFENSIVO) Quien sabe, a lo mejor allá sí le toca trabajar.²⁰

Después de otros diálogos picarescos como estos, Benigno y Otilia salen, con la intención de preparar los últimos detalles para el entierro. Agustino se prepara para darles un buen susto cuando regresen, haciéndoles creer que regresa del otro mundo para juzgarlos por el acto que han cometido. Se levanta de la cama y amarrado como está, llega a brincos hasta la ventana. Le parece ver a lo lejos un grupo de gentes. En una nueva ficción, Agustino imagina una batalla campal en la que, con ayuda de la tropa, doblegará a los invasores de tierras que han ocupado parcelas de su hacienda.

En este punto, la trama adquiere su completo significado, en relación con la lucha por la tierra que se ha librado a lo largo de muchas décadas, sobre todo contra los enormes feudos no siempre cultivados que algunas pocas familias poseen en aquellas regiones.

Pese a su poder, don Agustino es consciente del peligro que se cierne en su contra, sabe que estas gentes tienen muchas cosas que reclamarle:

AGUSTINO:

... Yo sólo ordené. Yo no disparé. Estaba en mi derecho. Las tierras son mías y si no quiero cultivar en ellas estoy en mi derecho. Y si invaden tengo que llamar al ejército.

DOÑA CÁRMEN:

Hiciste lo que Dios y la conciencia mandan en este caso. Levántate, Agustino.

AGUSTINO:

(NIEGA CON LA CABEZA Y SIGUE GIMOTEANDO) Pero ellos insistían, año tras año, en invadirme las tierras altas. ¡Si no entendían a las buenas, tenían que entender a las malas! ¡Los voy a matar a todos a la vez! ¡Oh, Dios mío, sálvame! ¡No quiero morir! ¡No quiero Morir!²¹

Todo el teatro que ha hecho Agustino fingiéndose muerto tuvo como motivo una táctica para contener la invasión de tierras mientras llegaba el ejército. Sin embargo, han pasado tres días y el ejército no aparece. De ahí el pánico que se ha apoderado de él en estos últimos instantes, cuando los peones, seguramente acompañados por invasores y campesinos descontentos, no demoran en aparecer. El administrador le había advertido que más de cien campesinos, machete en mano, se dirigían a la casa con el propósito de asesinarlo. Por eso se les adelantó, inventando una muerte repentina. Ahora, a través de un equipo de radio intenta comunicarse pidiendo ayuda, porque han invadido sus tierras y lo buscan para matarlo. Sólo queda el volver a representar su papel de difunto y esperar a que lleguen a salvarlo.

Doña Carmen saca una pistola que se hallaba escondida debajo de la almohada, no piensa cruzarse de brazos, si es el caso, le pegará un tiro a Avelino Méndez, que es el principal instigador de todo aquel zafarrancho. Agustino se opone, porque son muchos y el remedio podría ser peor que la enfermedad. Piensa que lo mejor es seguirse haciendo el muerto, y si el ejército no llega, ella puede salir por la noche e ir a buscarlo. Ella sale hacia el baño, con el pánico que siente le han venido deseos de vomitar.

Instantes más tarde se escuchan murmullos y aparecen Benigno y doña Otilia. Él carga el ataúd y ella la tapa. Se dan cuenta de la ausencia de doña Carmen, pero Otilia dice que después de tres días de vigilia y velación habrá salido a comer algo. Entonces terminan por atar el rostro de Agustino, y entre los dos lo levantan y lo colocan dentro del ataúd, comprobando que el tamaño resultó apenas justo. Benigno comienza a clavar las puntillas en la tapa del ataúd y al momento, comienzan a sonar golpes en el interior:

ÑORA OTILIA:

¡Virgen Santísima! ¿Oíste eso, Benigno?

BENIGNO:

Debe ser el eco de los martillazos. (TRES GOLPES EN TAPA Y RECIBE TRES EN RESPUESTA) ¿No te dije?

20. *Ibíd.* Pg. 65-66.

21. *Ibíd.* Pg. 68.

ÑORA OTILIA:

A lo mejor nos quiere decir algo desde el más allá.

BENIGNO:

Entonces chárlale, comadre.

ÑORA OTILIA:

¿A que no sabe por quién va esta puntilla, don Agustino?²²

Y así siguen dedicándole cada golpe a alguna de las víctimas del gamonal. En el momento en el que van a levantar el ataúd, Benigno dice que Agustino debería estar preocupado por la ausencia de Demóstenes, el capataz, que fue encontrado flotando, hinchado con diez machetazos encima. Llevaba una carta para el coronel Lalinde, pidiéndole que actuara con energía contra los invasores de tierras.

Dice todo ello, quizá para que lo escuche el difunto. Benigno también ha encontrado un fusible del equipo de radio, por lo tanto ninguno de los mensajes enviados por Agustino pudo llegar a su destino. Con esfuerzo sacan el ataúd de la habitación que queda completamente sola por unos instantes. Cuando entra doña Carmen descubre que su marido no está en la cama. Lo llama como si él estuviera escondido, buscándolo por uno y otro lado, debajo de la cama:

... (VENCE LA INDECISIÓN Y ABRE LA CÓMODA. LAS PRENDAS COLGADAS SE MECEN AL COMPÁS DEL VIENTO. LAS CORRE DE UN LADO AL OTRO CON FUERTES BRAZADAS. RETROCEDE CON EL ROSTRO ENTENEBRIDO, Y LA VISTA FIJA EN EL MUEBLE VACÍO, QUEDANDO DE ESPALDAS AL VENTANAL. EL VIENTO PEGA EL VESTIDO A SU CUERPO Y DESPEINA SU CABELLERA. ENTRAN BENIGNO Y ÑORA OTILIA. FRANQUÉAN LA PUERTA. DOÑA CARMEN LOS OBSERVA CON UNA MIRADA EN LA CUAL SE MEZCLAN EL PAVOR Y LA EXTRAÑEZA).

ÑORA OTILIA:

Primer día de difuntos. “Jesús de los judíos reprobado, por el traidor Judas entregado, por falsos testigos acusado, con azotes maltratado, con salvas escupido, con espinas coronado...”

22. *Ibid.* Pg. 71.

DOÑA CARMEN:

(UN GRITO LACERANTE Y PROLONGADO DE BESTIA HERIDA EN LAS ENTRAÑAS TAPA LAS ORACIONES DE ÑORA OTILIA) ¡Noooo!

APAGÓN SÚBITO.

* * *

ERIK LEYTON ARIAS

≈



Bogotá, Colombia, 1973. Egresado de la Universidad Nacional de Colombia como realizador de cine y televisión. Más tarde hizo una maestría en estudios teatrales y cinematográficos de la Universidad de La Coruña, España, y obtuvo el título de Master de escritura para televisión, cine y narrativas transmedia de la Universidad Autónoma de Barcelona. Leyton puede considerarse como uno de los más destacados autores teatrales de las nuevas generaciones. Ganador de varios premios y convocatorias de cine, televisión, narrativa y teatro.

Ganador del XVIII concurso de textos teatrales para jóvenes autores Marqués de Bradomín, del Instituto de la Juventud de Madrid, España, con la obra *Como la lluvia en el lago*.

– ERIK LEYTON ARIAS –
Archivo personal del autor.

Su obra *Cielo, mi cielo*, tuvo una mención en el concurso Premio Atahualpa del Cioppo, 50° aniversario del teatro El Galpón de Montevideo, así como la recomendación de los jurados para su publicación, en el Premio Nacional de Dramaturgia 1998, del Ministerio de Cultura de Colombia.

Realizó la investigación *Representación de espacios urbanos sobre Bogotá en las producciones audiovisuales contemporáneas (1990-2000)*. En la actualidad, trabaja como profesor de audiovisuales en la Universidad Jorge Tadeo Lozano de Bogotá.

Es autor de las obras: *Caminando sobre vidrios rotos; Cielo, mi cielo; Varias cabezas rodando; Como la lluvia en el lago; Sabor de la sal; Las hojas de los árboles no paran de caer; Casa sin ventanas*, presentada por el Grupo de Teatro Experimental de la Universidad Nacional de Colombia; *Huecos en los ojos*, estrenada por el grupo La navaja de Ockham.

Obras de teatro de corta duración: *Dos balcones; Línea horizontal*, llevada a escena por el grupo Astillero Teatro; *Tango; Últimas luces; Amelia de Madrugada*. En el año 2014 obtuvo el apoyo de IBERESCENA para la realización de su proyecto: *Isabel empujada por la lluvia*, escrita en el 2014.

* * *

ERIK LEYTON ARIAS

≈

HUECOS EN LOS OJOS

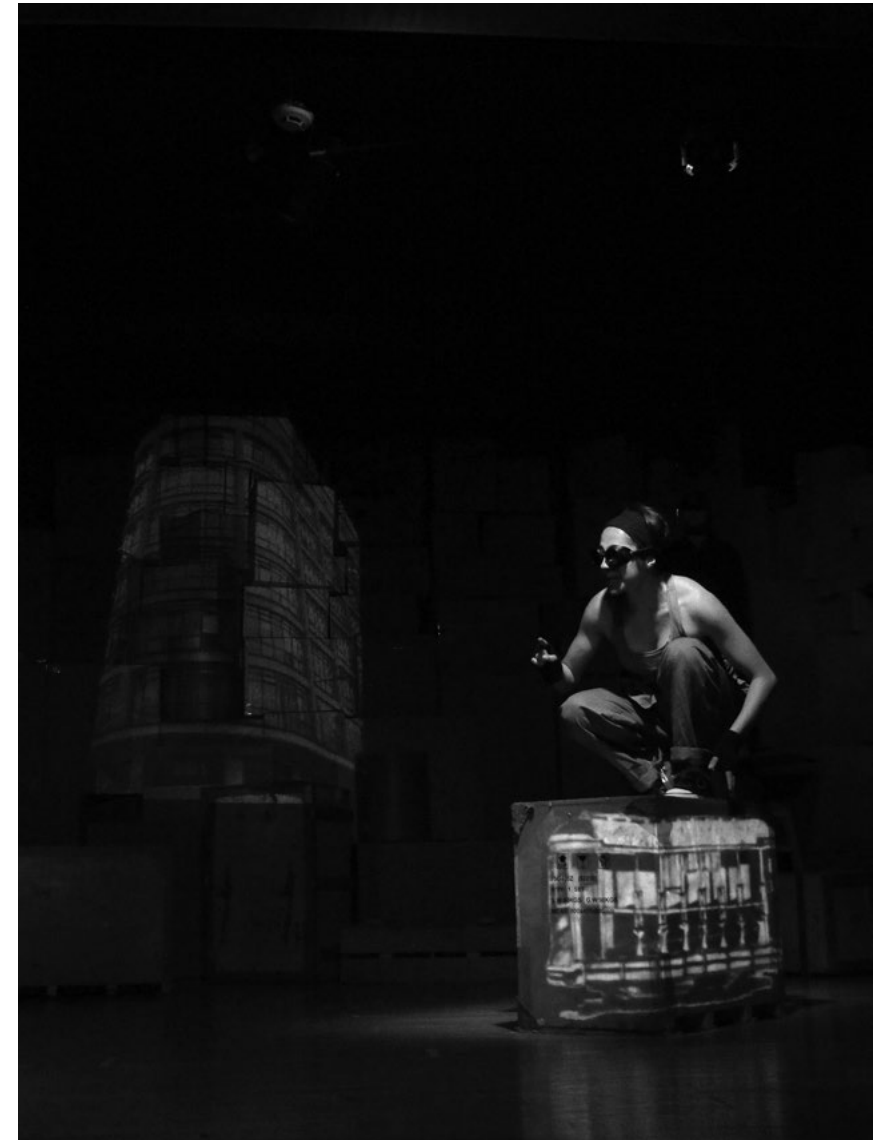
En el mes de enero del 2011, Katalina Moskowitz, directora del grupo escénico La navaja de Ockham, reunió a cuatro dramaturgos, pensando en su montaje del año. Después de varias reuniones la obra escogida fue *Huecos en los ojos*, de Erik Leyton, estrenada en el Teatro Luis Enrique Osorio, en los sótanos de la Avenida Jiménez con carrera 8ª, el 18 de noviembre de 2012.¹

La obra trata sobre varios magnicidios ocurridos en Colombia, y de algún modo establece una cadena integrada por distintos acontecimientos luctuosos, atentados que acabaron con la vida de personajes destacados de la vida nacional, el primero de los cuales fue Jorge Eliécer Gaitán, cuyo asesinato incrementó la violencia que se venía presentando en algunas regiones del país para extenderse por la mayor parte del territorio nacional, dando lugar a la sangrienta etapa de mediados del siglo XX conocida como La violencia.

Leyton no busca desarrollar una mirada documental, naturalista o de corte periodístico sobre la muerte del caudillo popular. Sus principales preocupaciones en la escritura dramática se relacionan con una mirada cinematográfica, producto de sus estudios en la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad Nacional de Colombia. El concepto del encuadre fotográfico y el desarrollo de los espacios en movimiento del arte cinematográfico, lo llevaron a plantear otra mirada sobre el espacio escénico, no sólo como la descripción escenográfica, sino como un cuerpo significativo, ligado a la atmósfera y al clima dramático de la obra teatral.

La obra *Huecos en los ojos* está dividida en varios fragmentos, que se asemejan a las secuencias de un guión cinematográfico, cada una de ellas ligada a un atentado que produjo hondas repercusiones en la vida nacional. Los

1. Leyton, Erik. *Huecos en los ojos*. Colección Teatro Colombiano. Cuadernillos de la ASAB, Universidad Distrital Francisco José de Caldas. N° 37. Bogotá. 2015.



HUECOS EN LOS OJOS, de Erik Leyton.
Grupo escénico La navaja de Ockham.
Fotografía de Diego Sierra. 2011.

principales sucesos de este prontuario criminal se enmarcan entre el asesinato de Gaitán, el 9 de abril de 1948 y el atentado contra Luís Carlos Galán, ocurrido en la plaza de Soacha el 18 de agosto de 1989. Esto significa que el desarrollo de los hechos aludidos en la pieza teatral cubren un período de algo más de cuarenta años, lo que para el propósito de nuestra investigación significa que enlaza los inicios de la violencia más cruenta en la historia nacional, con el conflicto que se ha venido desarrollando en los últimos años, donde el narcotráfico ha jugado un papel determinante, hasta llegar al presente, en que redactamos estas notas.

La obra está concebida en 10 partes o secuencias numeradas. La primera, nombrada Uno, se inicia con una descripción del lugar, el espacio que sirve como telón de fondo, y de paso, la atmósfera que lo acompaña:

*Primero la oscuridad. Luego la bruma. Con ella aparece el sonido del viento. Lentamente emerge el Cerro de Monserrate como una presencia pesada y absoluta. El Cerro solamente. Los árboles, las rocas, las nubes cargadas a su alrededor. Luego aparece la iglesia encima de todo. Blanca y grande. La luz la hace reluciente. Cientos de palomas se elevan frente a ella. Finalmente vemos el camino que tradicionalmente conduce hacia la cima, pero que esta vez se construye de arriba hacia abajo. De la iglesia hacia la ciudad.*²

Por aquel camino bajan cuatro personajes que no tienen nombre, y por eso sólo son mencionados con las letras A, B, C y D. Avanzan entre la bruma y se detienen en un punto a observar la ciudad. ¿Cómo los vemos? ¿Cómo se representa esta imagen que hace parte del costado oriental de la capital? Podríamos pensar que se trata de una secuencia cinematográfica, como hemos dicho, y que desde un plano general de la zona montañosa, en cuyas faldas se levantan las primeras edificaciones de la ciudad, se llega a un plano medio de los personajes que descienden desde la iglesia de Monserrate, por el camino empedrado construido para los peregrinos. Las aco-taciones de sonido también parecen estar concebidas para la banda sonora de un filme:

Como si se tratara de un rumor que trae el viento, alcanzamos a escuchar una amalgama de música popular, tráfico, gritos de niños, conversaciones cortadas, teléfonos sin contestar, ladridos, programas de televisión, conexiones de Internet, alarmas de carros, sirenas de ambulancia y cantos de pájaros. Maullidos y ronroneos emergen más

2. *Ibíd.* Uno. Pg. 11.

*claros de vez en cuando. El ruido es apenas audible. Es como un vaho que pretende subir las montañas.*³

Para un montaje teatral en términos habituales, ésta detallada descripción del espacio y del sonido parecería irrelevante desde cierta mirada tradicional; o motivadora para trabajar las formas del espacio visual y sonoro de una manera novedosa y experimental.

Al pasar al número Dos, la imagen cambia como si las tomas de una hipotética cámara hubieran descendido desde la cumbre de la montaña, sobre la cual se levanta la blanca arquitectura de la iglesia del Señor de Monserrate, hasta las hileras de casas que se encuentran en las laderas orientales de la cordillera, en los bordes más elevados de la sabana de Bogotá:

DOS.

*Una sucesión de casas viejas de techos bajos y paredes manchadas de gris. La luz naranja de un enorme fuego en el horizonte. Lluvia delgadita de días. El piso mojado. Los árboles se tuercen con los ocasionales embates del viento. Ruidos muy lejanos de gritería, de cosas que caen, que se quiebran, que se destrozan, que se rompen. Una destemplada campanada de iglesia que replica a destiempo.*⁴

La imagen ha entrado en la ciudad, las referencias espaciales en movimiento podrían ser realizadas por medio de un video que se utilice como referencia ambiental y telón de fondo de la acción. Por su parte, la banda sonora desarrolla ciertos efectos dramáticos, que van armando la atmósfera emocional de la pieza, como el ruido de cosas que caen y se destrozan.

Los cuatro personajes que han descendido hacia el espacio urbano parecen recién llegados de otras regiones del país:

A:

Dime qué ves.

C:

*Esto parece un pueblo. Uno de tierra fría. ¿Seguro que estamos en el lugar correcto? Hace frío. Hay neblina.*⁵

3. *Ibíd.* Uno. Pg. 11.

4. *Ibíd.* Dos. Pág. 12.

5. *Ibíd.* Dos. Pág. 12.

A es ciego, por eso pregunta a C qué está viendo. De este modo, los parlamentos de C construyen imágenes que ni A ni el público están viendo, una mujer que lleva un canasto bastante pesado y tiene que cambiar de manos constantemente para poder alzarlo; la rodea un grupo de perros que marchan junto con un hombre sucio; los perros gruñen, y al parecer el hombre también. Se produce una pelea entre el hombre y el perro, éste lo muerde y el otro se defiende a las patadas, el perro chilla. De pronto, la situación cambia, algo sucede más abajo. El hombre pone atención, lo mismo que C, ve a otro hombre que pasa por la calle arrastrando un brazo que se le ha cortado a otro. Una imagen surrealista, que revela una situación anormal, el hombre tiene el brazo lleno de relojes. Se escucha una descarga no muy lejos de allí, acompañada por gritos. Sólo llegan los sonidos, que tanto A como C pueden escuchar, pero ninguno de los dos alcanza a ver lo que está pasando, y tampoco el público. El relato va adquiriendo tintes dramáticos, el hombre de los relojes huye antes de que alguien trate de quitarle el fruto de su saqueo. A vuelve a preguntar inquieto, la respuesta de C nos ubica en los hechos históricos que cambiaron por completo la historia de la ciudad:

C:

*Una muchedumbre enloquecida arrastra el cadáver completo de otro hombre por la mitad de la calle principal. Lo patean. Lo escupen. Le arrancan el pelo. Le arrancan la ropa. Lo maldicen. Le prenden fuego. Gritan. Lloran. Se arrancan el pelo. Se arrancan la ropa. Se maldicen. Acaban con todo. Destruyen todo. Queman todo a su paso. Rompen todas las puertas y todas las ventanas. Todo queda en ruinas.*⁶

El relato delirante que el ciego no puede ver, nos describe en medio de la descarga emocional del narrador, la arrastrada de Juan Roa Sierra tras el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, el 9 de abril de 1948. No se nombra a ninguno de los personajes, los hechos se describen en medio del asombro y el temor, las gentes enloquecidas están incendiando la ciudad; pero, para los hombres que acaban de bajar de Monserrate todo parece producto de una pesadilla. A piensa que llegaron tarde y se encuentran en el lugar equivocado.

Tanto el relato parcial de los hechos, como la ignorancia de lo que ha ocurrido y la incertidumbre sobre lo que pueda pasar, los llena de escepticismo. C tiene muchas preguntas, pero ninguna respuesta. A se muestra aterrado y le pregunta qué está haciendo y si va a dejar que lo maten.

6. *Ibíd.* Dos. Pg. 17.

La noticia del asesinato de Gaitán prendió las alarmas en la ciudad entera y luego en todo el país, hasta en sus rincones más apartados. Para subrayar el patético absurdo de la situación, Erik Leyton ha puesto el acento del conflicto dramático sobre la figura de un ciego. Sin duda, la metáfora tiene sentido, todo el mundo intentaba imaginar quién, cómo y por qué alguien había hecho algo capaz de producir efectos tan devastadores. Al no tener claridad sobre el asunto, es como si se hubiera producido una ceguera colectiva y las gentes enloquecidas intentaran incendiar cuantas edificaciones representaran la autoridad, que ante ellas aparecía como la gran culpable y merecedora de su ira vengativa. Aún hoy, más de sesenta años después del crimen, las gentes se preguntan si no existieron autores intelectuales detrás del atentado. Es decir, que la ceguera continúa.

En la secuencia Tres la ciudad conserva los rasgos que la definen, como si fuera un estado permanente y no un mal tiempo ocasional:

*Amanecer bogotano desde Monserrate. Llovizna helada. Neblina. Nubes pintadas de amarillo al fondo. La ciudad aún no termina de despertar y ya la iglesia está llena de caminantes urgidos de milagros.*⁷

En su relato autobiográfico, García Márquez también traza un apunte coincidente en su visión de Bogotá:

*Bogotá era entonces una ciudad remota y lúgubre donde estaba cayendo una llovizna insomne desde principios del siglo XVI.*⁸

D habla al oído de A en las escaleras de la iglesia, mientras B y C esperan noticias trepados en las ventanas, están buscando algo o a alguien. Llegaron a la ciudad con una tarea que los espectadores aún no entienden, pero que los personajes tampoco parecen entender, como si se tratara de una confusión:

C:

Tienes que decirme algo: ¿Cómo sabemos a quién estamos buscando?

B:

*Nadie lo ha visto realmente.*⁹

7. *Ibíd.* Tres. Pg. 19.

8. García Márquez, Gabriel. *Vivir para contarla*. Capítulo 4. Grupo Editorial Norma. Bogotá. 2002. Pg. 221.

9. *Op. Cit.* *Huecos en los ojos*. Tres. Pg. 19.

El personaje al que buscan es tan enigmático e impredecible como el Godot de Beckett. C ya no soporta la incertidumbre, quiere saber algo más sobre ese personaje misterioso al que han estado buscando:

C:
¡Bueno, sí, pero cómo es!

B:
Se dicen tantas cosas...

C:
¿Qué cosas?

B:
Que es oscuro, que es transparente, que es gigante, que le brillan los ojos, que ya no tiene piernas, que vuela, que se ríe a carcajadas pero que nadie lo escucha, que cuando aparece se detiene el viento y hace frío, que si sientes su respiración en el cuello es porque se trata de tu último segundo.

C:
¡Dios!

B:
*No, no es dios, ¡es peor!*¹⁰

Puede ser el demonio. Un viento helado les recorre el cuerpo. El desconocido puede matarlos, si ellos no lo encuentran antes y lo liquidan. Tal vez esa sea la misión que ellos traen a la ciudad. Pero no están seguros, no están seguros de nada. Antes era uno de ellos o uno como ellos. Pero cambió de repente, ahora el asunto adquiere un sesgo de vida o muerte, es él o serán ellos. A regresa al lado de ellos e intenta definir al personaje que buscan:

A:
Un ángel caído.

C:
¿Qué es eso?

10. *Ibid.* Pg. 20.



HUECOS EN LOS OJOS, de Erik Leyton.
Grupo escénico La navaja de Ockham.
Fotografía de Diego Sierra. 2011.

A:

*Un demonio que aprovecha las muertes de los hombres para matarnos también. Eso es.*¹¹

No encuentran a los demás, a nadie que pueda darles noticias o algún indicio. Ahora todos parecen estar tan ciegos como A, y aquel ángel exterminador, cuyo comportamiento es impredecible, está matando gente a diestra y siniestra, como los anónimos francotiradores de aquellos trágicos días:

*Desde el cielo rojo de la ciudad se escuchan truenos. Asustadas, todas las palomas se elevan en bandada.*¹²

La atmósfera de la escena ha dejado de presentar una visión realista, en medio del temor y la incertidumbre, para adquirir de pronto una dimensión mítica, a la manera de las más oscuras predicciones bíblicas. A toma de la mano a C y se lo lleva, no sabemos si huyen o se esconden, o si aún persisten en la búsqueda que los llevó a la ciudad de la llovizna.

La secuencia Cuatro es un monólogo anónimo, no se define quién lo pronuncia o lo piensa. Su inicio repite el estribillo sobre el ambiente de la ciudad:

*Mira estas calles. Mira la lluvia. Mira el color del cielo. Mira cómo todo se ha paralizado de pronto.*¹³

La descripción del ambiente y de la ciudad es desoladora. Tanto los seres humanos como los animales están poseídos por la tristeza y la desesperanza. La multitud sólo hace una cosa, todos cargan un cuerpo. Se lo pasan de mano en mano y lo bañan en lágrimas. El relato adquiere un tono lírico y dramático, con tintes oscuros. ¿Es Gaitán el cuerpo que llevan? ¿Es el anónimo desconocido al que nuestros personajes buscaban? Hay muchas preguntas pero se evaden las respuestas, o bien, se abren interrogantes que se dejan en manos de los espectadores. Es la suerte de la ambigüedad, en la que cada uno proyecta sus propios miedos, recuerdos o presentimientos.

En la siguiente secuencia, la número Cinco, el espacio escénico se transforma. De una referencia a los cerros y las callejuelas que descienden hacia la sabana, la acción pasa ahora a una cafetería de barrio, en la madrugada. Aparecen algunos clientes que quieren escapar del frío, pero ya no se

11. *Ibíd.* Pg. 21.

12. *Ibíd.* Pg. 22.

13. *Ibíd.* Cuatro. Pg. 23.

ven ni la llovizna ni la neblina, que aún se hallan instaladas afuera en forma permanente. A imagina una descripción del lugar que no puede ver, el dibujo de una escenografía armado con palabras y no con imágenes. C amenaza con irse, pero no se mueve de su sitio. De nuevo parecería una alusión al universo beckettiano, con el ciego Hamm y su criado Clov, en otra de sus obras más destacadas, *Fin* o *Final de Partida*.¹⁴

A sigue describiendo las acciones que presumiblemente se están desarrollando o se van a desarrollar en escena, como si respondieran a un texto preestablecido. No es la acción la que genera la palabra, sino a la inversa, puede entenderse también como hechos que se repiten al modo de un ritual cotidiano. C parece estar asombrado ante la exactitud de las descripciones de su amigo ciego. ¿Cómo sabe todo eso? ¿Acaso está fingiendo? A presiente lo que puede estar pensando su compañero de aventura e intenta ponerlo en su lugar:

A:

Si yo fuera tú estaría mirando por esa ventana en este mismo momento. Vas a ver una camioneta negra llegando a la esquina. Una camioneta negra grande. Se debe ver bien, porque es la única de este lado de la calle, pero como se encuentra de frente con el trancón de carros de la avenida, se ve obligada a frenar. ¿La ves?

C:

*Una camioneta negra, sí.*¹⁵

La exactitud de las visiones del ciego se presenta con toda naturalidad, como si fuera normal que él pudiera saber con exactitud todo lo que está sucediendo a su alrededor. C no parece sorprenderse por ello, como un Homero ciego va contando una historia llenando con palabras el vacío de sus ojos. El tiempo y el espacio han saltado a otro momento, aunque estos personajes anónimos vuelvan a ser testigos de un episodio sangriento. Sin embargo, no se trata de un relato que quede en el aire, pronto la evocación nos va a situar frente a otro crimen que conmovió a la población:

A:

El tiempo debería comenzar a transcurrir más despacio desde este momento... (...) Los niños en las calles deberían saltar de manera

14. Su título en el original francés es *Fin de Partie*, dedicada a Roger Blin, quien había dirigido *Esperando a Godot*. La obra fue estrenada por Royal Court Theatre de Londres, en abril de 1957.

15. Op. Cit. *Huecos en los ojos. Cinco*. Pg. 27.

lenta, ¿lo ves? El ruido de los exostos debería alargarse. Porque eso es lo que sucede dentro de la camioneta negra. La camioneta de la esquina. Allí dentro el tiempo se dilata. El conductor, que va pensando cómo rebasar el trancón de la avenida de La Esperanza, se ve sorprendido por la pregunta del motociclista: ¿Es usted, señor Garzón? Le preguntan desde la moto.

C:

¿Señor Garzón?

A:

Y la pregunta retumba una eternidad en la cabeza del señor Garzón, que trata de reaccionar lo más rápido que puede pero ya no puede porque el tiempo se ha estirado debajo de él, encima de él, al lado de él, dentro de él, ve que su mano tarda una década en llegar a la palanca de cambios, ve que su pie va como una tortuga hasta el acelerador, ve cómo la camioneta demora un siglo en comenzar a avanzar mientras que el pasajero de la motocicleta ha sacado la ametralladora más grande del universo, ¿la ve?¹⁶

La manera como el tiempo se quiebra y pasa a otra dimensión es una estremecedora versión del asesinato del humorista Jaime Garzón, ocurrido en la madrugada del viernes 13 de agosto de 1999. Así se resume la noticia del hecho real, tomada de un buscador de internet:

Mientras conducía su camioneta, un jeep cherokee gris, en el barrio de Quinta Paredes, después de llamarlo por su nombre le dispararon seis veces al periodista. Cuatro de los disparos hicieron blanco en su cabeza y dos más cerca del cuello, afectando varias venas principales de su organismo, provocando que el periodista por instinto acelerara su jeep, estrellándolo directamente contra un poste de alumbrado eléctrico, quedando allí en el lugar y falleciendo en la escena, producto de sus heridas.¹⁷

Esa es la noticia, escrita con afán y con una redacción escueta y un tanto descuidada, de la forma como fue acribillado a mansalva Jaime Garzón, un viernes cuando acababa de salir de su casa y se dirigía a cumplir con sus compromisos laborales en las primeras horas del día. Por lo visto, la muerte

de Garzón no tuvo que ver con las sátiras que realizaba para la televisión, sino más bien con sus posturas frente al secuestro, ya que supuestamente buscaba contactos con las guerrillas de las FARC o el ELN para conseguir la liberación de algunos de sus rehenes en cautiverio. Sin embargo, como afirma en una de sus columnas el periodista Daniel Coronell, existió toda una conspiración criminal en su contra, para hacerlo ver como un colaborador de los grupos guerrilleros:

Una asociación criminal entre militares activos, paramilitares y pistoleros de la banda La Terraza estuvo detrás del homicidio de Jaime Garzón. La Fiscalía tiene –casi– todas las piezas del rompecabezas y sabe cómo encajan. Hay evidencias que muestran que integrantes del Departamento de Inteligencia B-2 de la Brigada 13 del ejército en Bogotá estuvieron envueltos en el asesinato de Jaime. Algunos de estos militares están prófugos y otros siguen activos y libres de cualquier apremio.

Desde 1998, poco más de un año antes de su muerte, Jaime Garzón venía siendo objeto de seguimientos ilegales. Además, algunas de sus comunicaciones fueron interceptadas, sin orden judicial, con el propósito de armarle un proceso para señalarlo como un hombre de la guerrilla de las FARC o el ELN.

A cargo de estas operaciones ilegales estaba el grupo de vigilancia y seguimiento del B-2 de la Brigada 13, dirigido en ese momento por el coronel Jorge Eliécer Plazas Acevedo, hoy retirado y prófugo de la justicia.¹⁸

Al parecer, las órdenes para asesinar a Jaime Garzón vinieron de Carlos Castaño, uno de los principales comandantes de las Autodefensas Unidas de Colombia, AUC, quien resultó víctima de su propia política de liquidar a los contrarios, ejecutado en abril del 2004, al parecer por orden de su propio hermano Vicente. Poco antes de su muerte había creado otro grupo paramilitar de extrema derecha, llamado Águilas Negras.

La secuencia Seis se inicia con la proyección de varias imágenes de la ciudad en distintos puntos, que van señalando los lugares donde se desarrollaron otros atentados:

16. *Ibíd.* Cinco. Pg. 27-28.

17. https://es.wikipedia.org/wiki/jaime_garzón_#_asesinato

18. Columna de Daniel Coronell. Revista Semana. Miércoles 1° de julio de 2015.

A y C a la izquierda, B y D a la derecha. Fotografías en blanco y negro, movidas o borrosas, actuales y antiguas, de sitios poco reconocibles de la ciudad: avenidas con haces de luz, noche en un barrio popular, los cerros en un incendio, el centro de la ciudad desde un edificio alto, un aguacero, el desagüe de un río, etc. Luces, colores y destellos van cambiando a medida que los personajes viajan.¹⁹

La acción parece suceder en navidad. Los cuatro personajes designados con las primeras letras del alfabeto parecen viajar no sólo en el espacio, también en el tiempo, dando un salto sorpresivo de casi quinientos años:

A:
Dime qué ves.

C:
Hace mucho tiempo. Unos caballos. Unas personas desvestidas. Hombres con pechos de hojalata. Una hoguera.

A:
¿Dónde estamos?

C: *¿Qué es esto? Matan con espadas a los nativos. Mujeres y niños. A los hombres los queman en la hoguera.*

A:
Tiene que estar por aquí.

C:
Incendian. Acaban con todo el mundo. Con las chozas. Unos curas bendicen la matanza. (DESCOMPUESTO) ¿Por qué tenemos que ver esto?

Erick Leyton ha hecho un largo viaje en el tiempo, remontándose hacia los días de la conquista (alrededor de 1536, año de la fundación de Bogotá), para dar cuenta de los remotos orígenes de la violencia, en este caso por razones étnicas y religiosas. Sin embargo, al instante regresa al presente, jugando con la relatividad, mientras buscan a alguien cuyo nombre y condición no se mencionan. Una mujer y dos niños son atropellados por una buseta, al momento, un joven que conduce una motocicleta se desplaza a gran velocidad siguiendo un auto donde viaja un personaje:

19. Op. Cit. *Huecos en los ojos*. Seis. Pg. 32.



HUECOS EN LOS OJOS, de Erik Leyton.
Grupo escénico La navaja de Ockham.
Fotografía de Diego Sierra. 2011.

C:

No tiene más de diecisiete años. Localiza un auto. Lo persigue. Dentro va un juez, o un ministro... Debe ser un tipo importante. Su escolta sabe a qué vienen

A:

El escolta no puede disparar primero.

C:

El chico ya disparó. Ya acertó. Ya ganó. Ya no hay justicia. Esto es una mierda...²⁰

Al tiempo que ocurre este nuevo asesinato, el personaje que buscan se desvanece una vez más, sin que los testigos puedan saber de quién se trata. La alusión nos lleva a los primeros actos de terrorismo efectuados por los narcotraficantes, para impedir que el gobierno usara la extradición en su contra. Un complot del cartel de Medellín liderado por Pablo Escobar Gaviria, contra el entonces ministro de justicia Rodrigo Lara Bonilla, asesinado cuando regresaba a su casa al norte de Bogotá, la noche del 30 de abril de 1984, en la calle 127, poco después de cruzar la autopista.

La secuencia Siete es un monólogo, aunque no se especifica quien lo dice. Afirma que aquí todo se muere, pero nadie pregunta, nadie opone resistencia. No sólo mueren los seres humanos, también los gaticos, paridos por una gata. Eran ocho y ahora sólo quedan tres.

La gata maúlla una vez y luego sigue alimentando a los gaticos que quedan. Se muere otro y todo se repite. La gente no hace lo mismo. ¿Has visto? La gente muere y nadie pregunta. Nadie maúlla. La gente se va a hacer compras a los centros comerciales mientras otra gente se muere. Nadie quiere ver.²¹

Se trata de un narrador omnisciente, sin duda el propio autor, quien toma la palabra en primera persona para exponer su indignación, no sólo por la falta de respeto a la vida humana sino por la indiferencia de las gentes frente a lo que está sucediendo. Esa gente que también hace parte del público que asiste a las funciones, a la que Leyton envía un campanazo para estimular una reacción contra tantos atentados y crímenes que no dejan de producirse.

20. *Ibíd.* Pg.

21. *Huecos en los ojos.* Siete. Pág. 37.

La octava secuencia se desarrolla en una plaza de pueblo copada por una multitud en espera de la llegada del candidato presidencial, el 18 de agosto de 1989. Sin duda se trata de Luí Carlos Galán, asesinado esa tarde por sicarios, en un complejo tramado cuyas investigaciones y procesos aún se proyectan hasta el presente, a mediados del año 2015, cuando escribo estas notas.

Los diálogos conservan el mismo tratamiento de explicarle al personaje de A, que es ciego, lo que están pasando en la plaza. Se describe a las personas que buscan los puestos de comida con hornillas de carbón donde se asan mazorcas, que se venden untadas con mantequilla y sal; Algunos con botellas de aguardiente. Muchos de ellos van a esos actos por la comida y el trago que se les ofrece gratis, rellenas, chorizos, arepas. Toda la plaza está llena de papilitos de colores, las descripciones narradas por el personaje D parecen planos de un documental o imágenes de un noticiero.

Llega el candidato, se baja de la camioneta y se dirige a la tarima desde donde va a hablar al público:

Se ve que lo quieren mucho. De eso no me acuerdo. La gente lo quiere tocar. La gente se lo quiere llevar para su casa.²²

Los momentos que anticipan la subida a la tarima subrayan el apoyo popular que tenía el candidato, que pronosticaba su inminente llegada a la presidencia de la república, como hubiera sucedido con Jorge Eliécer Gaitán en las elecciones de 1950 de no haber sido asesinado:

Los gritos se confunden con la pólvora. Los vivas se confunden con su nombre. El pobre candidato sonríe todo lo que puede. Saluda con la mano con toda la emoción que le permiten los empujones.²³

Los hechos que vinieron a continuación fueron vistos por miles de televidentes, que se convirtieron en millones al repetir las noticias, evocar más tarde los acontecimientos o presentarlos en forma analítica en documentales. Tanto los efectos de sonido como la secuencia de fotografías que siguen a continuación evocan el estilo periodístico y documental con el que la escena es recordada por una gran parte de la población colombiana:

Se escuchan cuatro ráfagas de ametralladora. De pronto la música se apaga, la pólvora se acaba, las mazorcas dejan de oler, los carbones

22. *Ibíd.* Ocho. Pg. 40.

23. *Ibíd.* Pg. 41.

*de chisporrotear, el viento de soplar, las ramas de los árboles de moverse, la luna de brillar, la gente de respirar. La escena se congela.*²⁴

El congelado de una imagen en movimiento es un efecto que se utiliza cuando se quiere dejar memoria de una determinada acción o movimiento. En este caso, la evocación poética de las imágenes se transforma en la serie ordenada de fotografías que aparecen a continuación, proyectadas o vistas en una pantalla de video, de acuerdo con el estilo y tecnología que se use en la representación:

Fotografías en blanco y negro del candidato siendo auxiliado en la plaza:

** Fotografía del candidato siendo bajado de la tarima.*

** Fotografía del candidato mientras lo cargan de lado. Se nota la sangre en su camisa. Fotografía del candidato mientras se cae ven el pavimento.*

** A se anima a dar unos pasos por entre la gente. Se gira. Huele el aire. Busca como un sabueso. Suda por primera vez.*

** Fotografía del candidato cuando lo llevan hasta un carro.*

** Fotografía del candidato cuando lo meten en la parte de atrás del carro como si fuera un bulto de papa.*

** A se mira los dedos de las manos. Tiembla.*

** Fotografía del carro cerrado.*

** Fotografía del carro saliendo por un lado de la plaza.*

** Entonces A se da cuenta. Corre entre la gente petrificada. Busca. Mira entre la gente, entre las piernas, entre las cabezas. Da vueltas sobre sí mismo. Busca. Por fin encuentra. Corre hasta D que yace en mitad de la plaza con las cuencas de los ojos vacías. A llora.*²⁵

La secuencia combina los hechos reales con los personajes de la ficción. Al mismo tiempo, parece señalar que los personajes acaban de descubrir lo que estaban buscando, pero la forma de mostrarlo no cierra el misterio, sino que lo deja intacto, cargado de preguntas. El misterioso ser que siempre desaparecía como un fantasma es sin duda quien ha sacado los ojos de sus cuencas a A. La escena se desenvuelve entre el documento, con referencias detalladas a los hechos reales, la forma como Luís Carlos Galán fue llevado a un carro y de allí a clínicas donde se intentaron administrar los primeros

24. *Ibid.* Pg. 43.

25. *Ibid.* Pg. 43-44.

tratamientos que no lograron salvarle la vida. No es necesario decirlo aquí, todo el mundo sabe cómo terminó esa historia. El otro plano de un relato de ficción se refiere a los cuatro, personajes, los misteriosos testigos que se mueven por el tiempo y el espacio como representaciones de una conciencia de los hechos. Por eso A, que es ciego y pide que le narren las imágenes, puede ver a su manera, es decir, comprender lo que sucede como si estos hechos que marcan la violencia en Colombia fueran el efecto de un destino inescrutable, que a la postre le ha sacado los ojos como ocurrió con Edipo, en una estremecedora metáfora de la luz y la sombra; cuando tenía ojos, Edipo no veía, pero después de habérselos sacado pudo ver todo el horror de su tragedia, al haber matado a su padre, casado con su madre y ser a la vez padre y hermano de sus propios hijos.

Quizá, la ceguera en la pieza de Erik Leyton, tiene que ver con la memoria histórica, la conciencia de los hechos y sus implicaciones en el futuro del país. Por eso la cadena de atentados que se van entrelazando como una estructura significativa, a la que podemos ver o ignorar, está en la esencia de esta narrativa dramática. Una memoria de los hechos que no podemos ignorar, y a la que a veces no queremos ver, como si tuviéramos *huecos en los ojos*.

Esta obra ha realizado un amplio recorrido sobre hechos históricos que corresponden a los siguientes capítulos de este volumen, pero la hemos incluido en este punto porque va conectada a episodios, personajes y actos terroristas de distintos tiempos y circunstancias de la historia de la segunda mitad del siglo XX en Colombia, comenzando por el asesinato de Gaitán, que fue estudiado en el tomo 2°, hasta llegar al drama del narcotráfico, con su estela de muerte y destrucción. Un negocio turbio, de inmensa rentabilidad y constantes peligros en su ejecución, que golpeó al estado y sus instituciones en una guerra sin posibilidades de triunfo a largo plazo para los carteles de la droga, pero con una momentánea capacidad de dominio frente al poder y la justicia en un lapso oscuro, durante el cual se desarrolló una macabra danza de la muerte con inmensas ganancias que sus gestores no alcanzaron a gozar por mucho tiempo, pues cayeron en medio del baile, víctimas de sus propias redes criminales y maquinaciones de terror.

* * *

CAPÍTULO TERCERO

≈

GUERRILLAS Y BANDOLEROS

LOS AÑOS SESENTA

El triunfo de la revolución cubana en 1959 va a significar un profundo cambio de actitud en las corrientes políticas de izquierda en América Latina. En medio de las tensiones de la guerra fría y la polarización de fuerzas en gran parte del mundo, divididas en dos grandes grupos, el llamado Campo Socialista, la Unión Soviética y los países del centro de Europa que después de la segunda guerra mundial quedaron bajo la órbita de Moscú y pasaron a ser parte de este campo, sin que ninguno de ellos hubiese desarrollado por su cuenta una revolución socialista, como fue el caso de Hungría, Polonia, Checoslovaquia o la República Democrática Alemana, entre otros, que hicieron parte del reparto de territorios entre el sector de occidente, encabezado por los Estados Unidos y el mundo socialista, representado por Rusia y la Unión Soviética. Los Estados Unidos encabezaron el otro sector de esta confrontación, configurado por países capitalistas, en gran parte democracias representativas y en algunos casos, como consecuencia de la guerra fría, dictaduras como las del cono sur de América que asumieron una fuerte represión con el propósito de liquidar los partidos de izquierda. Cuba, a sólo doscientas millas de los Estados Unidos, apareció como una punta de lanza del socialismo, representando un peligro para los Estados Unidos, quienes asumieron una actitud de radical oposición en contra de la revolución cubana, decretando un bloqueo que se mantiene hasta el presente, aunque el gobierno de Barack Obama ha replanteado la política y establecido de nuevo relaciones con la isla caribeña, con una fuerte oposición tanto del partido republicano como del exilio cubano radicado en Norteamérica desde el inicio de la revolución.

La problemática de la guerra fría y la influencia de la revolución cubana sobre las corrientes de izquierda en América Latina se ha reflejado en cada uno de los países, no sólo debido a la aparición de otras corrientes políticas, guerrillas o nuevas tendencias de una izquierda pro cubana, sino también en relación con la cultura, el arte, la literatura, el cine y el teatro, para lo cual la Casa de las Américas, en La Habana, ha creado importantes premios de los distintos géneros y ha publicado una importante colección literaria, impulsando la visión continental formulada por José Martí, cuando habló de América Latina como en *Nuestra América*.

En el campo político y militar, durante varias décadas la revolución cubana apoyó las guerrillas en América Latina. Muchos de los movimientos guerrilleros que se crearon en el continente se formaron tomando el modelo de la lucha de guerrillas desarrollada en la Sierra Maestra, y asumieron la concepción de un movimiento de jóvenes combatientes formulado en el libro de Régis Debray titulado *Revolución en la revolución*, donde exponía la visión de Fidel Castro y el Che Guevara sobre la lucha revolucionaria, en directa divergencia con la línea política planteada por la mayor parte de los partidos comunistas existentes en el continente, que seguían las directrices trazadas por Moscú.

Al respecto, pronto se produjo una paradoja, ya que fue precisamente la Unión Soviética la que vino a asumir un apoyo directo a la revolución cubana, no solo en los aspectos políticos y económicos, también en los militares, al instalar en la isla un grupo de misiles que apuntaban hacia los Estados Unidos, poniendo en peligro la paz mundial al modificar la correlación de fuerzas en plena guerra fría y generar la amenaza de una tercera guerra mundial. La llamada crisis de los misiles tuvo lugar en octubre de 1962, en los inicios del proceso revolucionario. Quizá esta tentativa de armar a Cuba con misiles de largo alcance, surgió como una respuesta al ataque efectuado en la primavera de 1961 por parte de 1500 exilados cubanos, con el apoyo del gobierno del presidente Kennedy, en playa Girón, Bahía Cochinos. El intento fracasó y cerca de dos terceras partes de los invasores perecieron en la acción, significando un triunfo para el ejército revolucionario cubano. Tras estos intentos fallidos, tanto el gobierno de Washington como el de Moscú desistieron de sus proyectos de intervención militar en Cuba.

A esta problemática habría que añadir otros dos aspectos de gran relevancia en la política internacional, con una incidencia indudable en el mundo entero y desde luego, en América Latina: la guerra de Vietnam y la división chino-soviética.

En el caso colombiano, esta problemática vino a influir en la formación de distintas corrientes ideológicas dentro de la izquierda, en algunos casos

con la participación de grupos armados de guerrilla, que, como en el caso del partido comunista y la guerrilla de las FARC, plantearon la utilización de todas las formas de lucha; es decir, la actividad política en las ciudades, con participación en las elecciones, y a la vez, la lucha guerrillera contra el sistema, atacando de manera sistemática los cuarteles militares y puestos de policía en diversas regiones del país, ampliando sus frentes y ocultándose en montañas y selvas de difícil acceso.

El movimiento guerrillero en Colombia tiene varios antecedentes, cuyo origen se remonta a la época clásica de la violencia, con la insurgencia de las guerrillas liberales del llano, que nacieron de movimientos de defensa campesinos contra el ataque sistemático de los “chulavitas” y la *Popol* (Policía Política). Tras el arreglo con el gobierno del general Rojas Pinilla y la dejación de las armas por parte de las guerrillas de Guadalupe Salcedo y otros comandantes liberales, en 1953, en el llamado Pacto Militar de Monterrey, que respondía a las consignas del gobierno de facto del general Gustavo Rojas Pinilla, de *Paz, Justicia y Libertad*. Sin embargo, algunos de los grupos que operaban en los llanos, en el Tolima y en otras regiones, resolvieron no dejar las armas y quedaron a la espera de ver si se cumplían las promesas oficiales y la ayuda ofrecida a los campesinos que habían perdido sus tierras y habían tenido que refugiarse en las montañas durante el ataque de “pájaros” y “chulavitas”.

La muerte en Bogotá de Guadalupe Salcedo, por fuerzas militares, incumpliendo las promesas de respeto a la vida y protección de los guerrilleros que dejaron las armas durante el gobierno de la junta militar, así como la creación del Frente Nacional, que repartía el poder político y administrativo del país en forma paritaria entre los partidos tradicionales liberal y conservador, cerrando las puertas a otras organizaciones políticas que existían o podían formarse, generó el descontento en muchos sectores, entre ellos en los reductos que quedaban de la insurgencia guerrillera en los llanos. Estos grupos no tenían una misma posición en relación con la acción armada. De una parte, se habían formado movimientos de bandoleros, muchos de ellos surgidos de venganzas y retaliaciones por los crímenes y atropellos de la época de la violencia. Aún quedaban grupos de liberales y habían aparecido otros, de ideología marxista, cuya estrategia apuntaba a una larga lucha revolucionaria para llegar a la toma del poder.

Otro sector que no aceptaba las directivas del gobierno eran los grupos de bandoleros que operaban en el Tolima, Caldas y el norte del Valle, que habían surgido de la descomposición social engendrada por la violencia.

Los bandoleros tenían incentivos económicos, buscaban amedrentar a los pequeños propietarios de tierras para quedarse con las fincas y cometían toda clase de actos agresivos y criminales contra la inerm población

campesina, fomentando los desplazamientos y migración hacia las ciudades, incrementando los estadios de miseria en la periferia de las grandes urbes.

Los grupos que subsistían de las antiguas guerrillas liberales pronto entraron en fuertes discrepancias y choques con las formaciones guerrilleras de filiación comunista. Así lo plantea uno de los protagonistas del estamento militar, el general Álvaro Valencia Tovar, en entrevista con Arturo Alape:

Ya en vigencia del Frente Nacional, la animosidad entre estas dos vertientes guerrilleras llegó al choque directo entre las agrupaciones comandadas por Mariachi (liberal) y Charronegro (comunista), en la población de Gaitanía, entrada del cañón de Marquetalia, donde tenía asiento el segundo. Muerto Charronegro en la refriega, Mariachi encerró la banda adversaria en el poblado y en virtud de su superioridad de efectivos la colocó al borde del total aniquilamiento. (...) La de Mariachi se acogió a la amnistía, la del extinto Charronegro, comandada a partir de ese momento por Pedro Antonio Marín, o Manuel Marulanda Vélez, apodado Tirofijo, se refugió en la profundidad del cañón, fundando el enclave conocido como Marquetalia, posiblemente por la población caldense de donde era oriundo el nuevo jefe.¹

Al ser encerrados en aquel cañón inhóspito, los guerrilleros comunistas decidieron crear un centro de autodefensa campesina, levantando un rústico poblado como su cuartel general, cerca del corregimiento de Gaitanía, municipio de Planadas, en el departamento del Tolima, próximo a los límites con el departamento del Huila, al sur occidente de la capital. Los comandantes de esta comunidad de autodefensa campesina eran Manuel Marulanda Vélez, Tirofijo, y Luis Alberto Morantes Jaimes, alias Jacobo Arenas, ideólogo marxista y uno de los fundadores de las FARC, tras el ataque del ejército colombiano a Marquetalia.

El caserío bautizado con este nombre por Tirofijo estaba ubicado en un lugar casi inaccesible para quien no conociera el terreno a cabalidad, lo que permitió que el asentamiento de rústicas viviendas se mantuviera durante un tiempo aislado y en completa paz, mientras se daban cursos de formación ideológica a los campesinos concentrados en aquel caserío, muchos de ellos integrantes de familias que se habían refugiado en las montañas para escapar de la violencia.

1. Alape, Arturo. *La paz, la violencia, testigos de excepción*. Entrevista a Álvaro Valencia Tovar. Editorial Planeta. 1985. Pg. 240.

El general José Joaquín Matallana, uno de los comandantes que más tarde dirigió la operación militar contra Marquetalia, se refiere así a este lugar, como una trinchera estratégica de la guerrilla comunista:

Es una maraña, por todas partes impenetrable. Milenaria, donde se han formado una serie de obstáculos para moverse a través de ella, contruidos por troncos que cayeron en todos los tiempos, bejucos, enredaderas y vegetación mucho más densa que la de otras regiones selváticas. De manera que el área estuvo muy bien escogida.

A muchos días de camino para salir a cualquier otra parte, si fuera que hubiera quien fuera capaz de mantener un rumbo, y con una sola trocha de entrada, sumamente difícil y peligrosa de transitar, que conducía a lo largo del cañón del río Atá. Además, a lo largo de la trocha, se presentaban pequeñas cadenas de monte que facilitaban la defensa, la emboscada y los obstáculos que se le quisieran poner, no sólo con gente armada, sino también para minarla en sitios críticos de sobrepasar a pie.²

La paz bucólica de este refugio de estudio y autodefensa no duró mucho tiempo. El 25 de octubre de 1961, el senador Álvaro Gómez Hurtado denunció la existencia de las llamadas por él *Repúblicas Independientes*, como unos enclaves comunistas que significaban una seria amenaza para la soberanía nacional. Por otra parte, criticó con dureza al gobierno del presidente Alberto Lleras Camargo, primera administración del Frente Nacional, por tolerar la existencia de estos focos rebeldes al derogar el estado de sitio en cinco departamentos, cuando en algunos de ellos operaban estos centros subversivos. Señaló con la mordaz clasificación de *Repúblicas Independientes* al caserío de Marquetalia, en la jurisdicción de Planadas, departamento del Cauca; el Pato, en Sumapaz y Riochiquito, en la región del Ariari y la intendencia del Vichada, donde otro grupo, llamado el MOEC,³ había intentado crear un foco guerrillero.

Los señalamientos de Gómez Hurtado no tuvieron ninguna repercusión durante el gobierno de Lleras Camargo, pero fueron acogidos en la siguiente administración del Frente Nacional, esta vez a cargo del partido

2. *Ibíd.* Entrevista al general José Joaquín Matallana. Pg 254-255.

3. El *Movimiento obrero, estudiantil y campesino MOEC* nace a fines de 1959, fundado por estudiantes de universidades públicas, bajo la influencia de la revolución cubana. Al tiempo con este movimiento surgieron otros frentes o grupos, comandados por Antonio Larrota, Federico Arango Fonnegra o el médico Tulio Bayer, ninguno de los cuales logró sobrevivir durante un largo tiempo.

conservador en cabeza del presidente Guillermo León Valencia. En 1964 el presidente Valencia tomó la determinación de atacar los supuestos enclaves comunistas, por medio de una operación militar denominada *Soberanía*, encausando la primera acción contra el comando de Marquetalia, para lo cual movilizaron tropas aéreas y terrestres. Varias unidades del ejército fueron transportadas por medio de helicópteros, con el fin de poner en tierra a los soldados en lugares que de otro modo tendrían un difícil acceso hacia el único camino que conducía al cuartel general de Marulanda, protegido por puntos de vigilancia armada, ocultos tras rocas y árboles frondosos que constituían una posición estratégica para atacar a cualquier destacamento militar que intentara ingresar por esa ruta.

El 14 de junio de aquel año, la FAC bombardeó con proyectiles de alto poder la planada de Marquetalia. Tras las operaciones militares proclamaron el fin de la República Independiente de Marquetalia y la recuperación de la soberanía nacional. Manuel Marulanda y Jacobo Arenas emprendieron la retirada hacia las montañas y selvas del sur del país, para protegerse de los ataques del ejército colombiano a sus centros de operaciones. Una vez instalados en campamentos más seguros en zonas selváticas, comenzaron el proceso de organizar un movimiento armado concebido en principio como una guerrilla con capacidad de ataque y una amplia movilidad en terrenos que poco a poco fueron conociendo mejor. Así narra el investigador y sociólogo Daniel Pécaut estos primeros pasos de las FARC:

Las FARC (Fuerzas armadas revolucionarias de Colombia) se constituyeron oficialmente bajo ese nombre en septiembre de 1966. No obstante, esa fecha sólo marca la oficialización de un proceso que venía desarrollándose desde hacía ya algún tiempo. Desde 1961, el Partido Comunista colombiano, bajo cuya égida se acoge esta organización, adoptó la tesis de “todas las formas de lucha.” (...)

En 1964 tiene lugar el acontecimiento que las FARC posteriormente presentarían como fundador: el ataque a Marquetalia, zona de “autodefensa” campesina creada bajo la influencia de los comunistas en el sur del Tolima. La respuesta a este ataque es la conformación de varios focos guerrilleros en la zona y regiones vecinas, que aquel mismo año se agrupan bajo el nombre de “Bloque Sur”. Así pues, el nacimiento de las FARC no fue ninguna improvisación.⁴

4. Pécaut, Daniel. *Las FARC: ¿Una guerrilla sin fin o sin fines?* Capítulo I. Grupo editorial NORMA. Bogotá. 2008. Pg. 23.

El desplazamiento de los antiguos habitantes de aquella zona de auto-defensa campesina no fue tan sólo una táctica de un grupo de milicias revolucionarias, pues junto con los potenciales combatientes que conformarían el primer núcleo de las FARC marchaban familias campesinas que se habían acogido a aquella protección, como parte de los desplazados de la violencia. Junto con los hombres dispuestos a dar la pelea iban mujeres, ancianos y niños que hacían más dificultosas las marchas, y también llevaban consigo algunos de los animales que tenían en sus corrales, marranos, gallinas y los perros que seguían tras los pasos de sus amos.

Un caso dramático en toda esta larga procesión de hechos de violencia, formación de guerrillas y grupos de bandoleros, que más tarde, también con el apelativo de asociaciones de defensa campesina (AUC), conocidos como grupos de autodefensa o paramilitares, entrarían a engrosar las filas de combatientes anti-guerrilla y en buena parte de los casos apoyados por terratenientes con el argumento de defender sus propiedades contra el abigeato y otras formas de ataque a la propiedad; pero también, en los grupos más violentos y radicales, como batallones armados del narcotráfico, en defensa de sus plantaciones y rutas de salida de la droga a los mercados internacionales, en especial a los Estados Unidos.

La aparición de la droga, primero la marihuana y luego la cocaína, así como otras sustancias heliotrópicas, vino a influir no sólo sobre el conflicto armado y sus actores de una u otra tendencia, sino sobre la mayor parte de instituciones de la vida nacional, con una fuerte incidencia en la política, la economía, la justicia y las instituciones, esta vez sí atentando en todos los órdenes contra la soberanía nacional, hasta el punto de llegar, en ese oscuro contubernio entre paras y narcos, a plantear la idea de refundar el país, en medio de la danza de los millones que generaba la droga en los mercados más poderosos.

Este proceso se desarrolla a la par con la consolidación de la guerrilla y las fuerzas de sus antagonistas, todos metiendo la mano en el negocio de la droga para financiar sus operaciones, cada vez con un mayor número de frentes de operación a los que había que alimentar, vestir, armar y dar algunos recursos para enviar a sus familias.

Además de las FARC, surgieron otras organizaciones guerrilleras inspiradas en las diversas posiciones de la revolución marxista en la Unión Soviética, China o Cuba, así como movimientos de otra filiación ideológica y política, entre los que habría que mencionar al ELN (Ejército de Liberación Nacional), inspirado en la revolución cubana, del cual hablaremos en el segmento pertinente; el EPL (Ejército Popular de Liberación) de tendencia

maoísta, así como grupos socialistas o populistas de diversa procedencia y composición, como el PST (Partido Socialista de los Trabajadores, hoy desaparecido) o el M19, que surgió en parte de las filas de la ANAPO y otros sectores inconformes, tras el supuesto robo de las elecciones al general Rojas Pinilla el 19 de abril de 1970, cuando fue elegido como presidente de la república el abogado y político huilense Misael Pastrana Borrero, candidato del partido conservador.

La descripción de este proceso de formación de guerrillas y grupos anti guerrilleros resulta indispensable en este libro, por la profunda incidencia que ejerció en la juventud de los años sesentas, en los cuales los sectores estudiantiles y universitarios entraron en un rápido proceso de politización hacia los grupos de izquierda, motivados por el triunfo de la revolución cubana, con grandes simpatías hacia los dirigentes de esta revolución, Fidel Castro o el Che Guevara, figuras carismáticas que se tomaron como un modelo heroico digno de imitar. Muchos jóvenes que entraron a las guerrillas en distintos países de América Latina cayeron en una lucha cuyo modelo, surgido de Cuba, Vietnam y otras experiencias internacionales no se iba a repetir, por más décadas que duraran estas luchas armadas.

La confrontación llevó a distintas clases de enfrentamientos, aún dentro de grupos revolucionarios de diversa filiación, comunistas línea Moscú, pro cubanos o maoístas, socialistas o de otras fracciones independientes, que muchas veces llevaron sus diferencias al terreno armado, aparte de las denuncias, ataques y discrepancias ideológicas que de una u otra manera atomizaron la posibilidad de integrar un movimiento amplio y masivo, con reales perspectivas políticas.

Al respecto del proceso de formación y desenvolvimiento de las guerrillas, anota Daniel Pécaut:

Las guerrillas ya no tienen mucho en común con las guerrillas de la época de la violencia, aun teniendo en cuenta que una de ellas, las FARC, se apoyó en un principio en algunos núcleos campesinos de “autodefensa”. Las guerrillas que irrumpen en los años de 1960 se presentan claramente como revolucionarias y se reclaman de las diversas ideologías radicales del momento. Sin embargo, hasta finales de los años 1970 retroceden: acantonadas en las periferias del país, apenas si logran inquietar al régimen. El crecimiento de su poder se produce poco después. Ni los intentos de negociación llevados a cabo en diferentes momentos por el gobierno, ni la desmovilización de algunas de ellas entre 1990 y 1991 logran detener los avances de las

dos organizaciones que sobreviven: el ELN y sobre todo, las FARC. Estas últimas extienden cada vez más su implantación y logran éxitos estrepitosos entre 1995 y 1998, Su objetivo de llegar al poder parecería en ese momento estar a su alcance.⁵

En estas controversias también entran los sectores culturales, los grupos teatrales universitarios, independientes y de cualquier otra filiación en diferentes regiones del país. Sobre estos eventos se han escrito numerosas obras teatrales, muchas de ellas ligadas a situaciones y personajes de tiempos y lugares coyunturales precisos. La proximidad de la creación de varias de estas obras con los hechos históricos que las motivaron, en varios de los casos no cuentan con la distancia y perspectiva para desarrollar una presentación más objetiva y serena de los hechos, tanto las ideologías políticas como las simpatías o antipatías emocionales influyen en la elaboración dramática proyectándola en los casos menos afortunados hacia el territorio estéril del maniqueísmo o la esquematización.

Otro de los aspectos que acrecienta el dramatismo y la violencia de estas confrontaciones es el que tiene que ver con la situación de los niños como víctimas de los hechos de sangre, desplazados, testigos de la muerte de sus padres, familiares o amigos, y a veces, como partícipes en episodios criminales como consecuencia de situaciones traumáticas en sus primeros años. Así se refiere el libro sobre la violencia en Colombia a la situación de la infancia en aquellos oscuros tiempos:

Estos niños son los hijos de la violencia, iniciados en la escuela del crimen alrededor de los diez años y que hoy, a los veinte, son jefes de irreductibles cuadrillas de bandidos. Impresiona verlos actuar con frialdad inhumana. Frecuentemente se halla uno ante muchachos de catorce o quince años, en apariencia apocados, que han asesinado diez o veinte personas. Muchos fueron antes “señaladores” de víctimas de las cuadrillas.⁶

Los desplazamientos forzados han contribuido a mantener esta situación, que han traído familias completas del campo a la ciudad, y muchas veces, sólo las madres con sus hijos pequeños, ante la muerte, abandono o desaparición del padre. Los bandidos juveniles de los años cincuenta y se-

5. Pécaut, Daniel. *La experiencia de la violencia: los desafíos del relato y la memoria*. Editorial La Carrera Editores. Medellín. 2013. Pg. 148.

6. Op. Cit. *La violencia en Colombia*. Tomo I. Capítulo X: “La quiebra de las instituciones fundamentales. La institución familiar”. Pg. 304.

senta pasaron a convertirse en los sicarios de las últimas décadas, jóvenes inmersos en pandillas de las barriadas populares que entran a hacer parte de los negocios del narcotráfico, el secuestro o el crimen, como siniestros ángeles de la muerte. La narrativa cultural de este proceso fue observada con agudeza por Germán Guzmán, Fals Borda y Umaña Luna en su investigación sobre la violencia:

Puesto que el niño, el adolescente y el joven campesino no usaban otros deportes que canalizaran su necesidad fisiológica de movimiento, parece que hallaron en la violencia una compensación psíquica casi irresistible hacia la aventura, la audacia, el asalto, como sustituto de juego y afirmación de su hombría.

Al jugar a la guerrilla, a la emboscada, se crea una mentalidad lúdica que se desarrolla progresivamente en busca de lo real hasta un momento culminante en el que necesariamente se cambia el revólver de palo por uno “de verdad”, el puñal de madera por una fina hoja de silenciosa eficacia; la escopeta de guadua por un fusil reluciente, con cápsulas brillantes, nuevecitas” (...) “Al fin y al cabo, concibe la vida como un desafío deportivo con la muerte.

El drama de los niños implicados en movimientos armados y actos de violencia, cualquiera que sea su procedencia, no tiene justificación alguna y atenta contra los más elementales principios de la dignidad humana. La situación de la infancia afectada por la violencia ha motivado la realización de películas, obras teatrales o relatos que rechazan de plano cualquier forma de involucrar a los niños en este tipo de actos. Tomamos como ejemplo un fragmento de una obra escrita por Erik Leyton, cuya pieza, *Huecos en los ojos*, estudiamos en el capítulo anterior. El fragmento que sigue hace parte de la obra *Isabel empujada por el viento*, que obtuvo la beca de creación de Iberescena 2013/2014. Se trata de una conversación hipotética entre un bebé de teta, quien habla con su madre como si fuera un adulto, quizá con la idea de subrayar el absurdo de vincular a un bebé de pocos días de nacido con una conversación como la que sigue:

BEBÉ:
¿Y qué hacen en un país tan verde?

ISABEL:
Matarnos, hijo. La locura de las montañas se lleva en la sangre.

BEBÉ:
Matarse.

ISABEL:
Tenemos el virus de la ira.

BEBÉ:
Un virus... ¿Y cómo se contagiaron?

ISABEL:
Pues... Dios... O estaba ahí cuando llegamos, o la importamos. ¿Qué más da?

BEBÉ:
¿Cómo se matan, mamá?

ISABEL:
Al salir de la escuela cada niño lleva un machete en la mano y un plan muy detallado para echar la vida por un despeñadero.

BEBÉ:
¿Por qué?

ISABEL:
¡Qué sé yo! Dios nos inoculó el virus y se largó sin dar explicaciones. Nos hacemos daño en la primera oportunidad”⁷

Un diálogo inverosímil y cruel que, sin embargo, apunta a situaciones de agresión y violencia que ha ocurrido con una lamentable frecuencia por parte de pandillas juveniles surgidas en escuelas, que tienen como a sus héroes y modelos, a sicarios y asesinos cuya oscura fama aparece con frecuencia en periódicos o programas de televisión.

* * *

7. Leyton, Erik. *Isabel empujada por el viento*. PDF. Escena seis. Pg. 18.

ÁLVARO IVÁN HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

≈



Dramaturgo, investigador, director y maestro de teatro en la Facultad de Artes de la ASAB, Universidad Francisco José de Caldas de Bogotá. Cursó el pregrado de Filosofía en la Universidad Nacional de Colombia y el título de Magister en Escrituras Creativas de la misma universidad. Ha participado en numerosos cursos de actuación, dirección y dramaturgia, con el Odín Teater de Dinamarca, entre otros; cursos de Teatro Noh, con Kauze Hideo y otros cursos sobre los grandes géneros históricos del teatro japonés, el Noh y el Kabuki.

– ÁLVARO IVÁN HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ –
Archivo personal del autor.

Ha participado como actor en varios montajes en el exterior y ha sido conferencista en varios congresos a nivel internacional. Participó en los montajes de Eugenio Barba *El matrimonio de Medea* (Dinamarca, 2008) y *Ur-Hamlet* (Polonia, 2009). Ha sido profesor en la Universidad Javeriana, la Casa del Teatro Nacional, la Universidad Pedagógica Nacional y la ASAB. Ha sido tallerista en numerosos países del mundo. Ganador del Premio a Directores Jóvenes del IDCT en el 2004. Con el grupo Entrópico Teatro, el cual funda y dirige desde el año 2004. Ha dirigido y escrito: *Historias de más allá del mar*, montaje de música y máscaras; *Del largo trayecto de camino a casa, o la historia de las sillas*; *Antígona* y *Más allá de los montes* (2008), basado en poemas de José Celestino Mutis traducidos del latón por Gabriel Restrepo.¹

Para obtener la Maestría en Escrituras Creativas escribió la obra *Opus póstuma*.

* * *

1. Bibliowicz, Azriel. Compilador. *Ópera prima*. Serie dramaturgia. Antología de obras de Teatro. Vol. 1. Maestría de Escrituras Creativas de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, 2010.

– ÁLVARO IVÁN HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ –

≈
**DEL LARGO TRAYECTO
CAMINO A CASA
O LA HISTORIA
DE LAS SILLAS**

La fractura del cuerpo infantil, un ser humano en proceso de desarrollo, adquiere una dimensión monstruosa cuando no ha sido causada por una enfermedad o un accidente, sino por la intervención abusiva de seres humanos en contra de menores de edad, como ha sucedido en los casos más lamentables del desarrollo de la violencia en Colombia.

Filósofo y dramaturgo, Álvaro Hernández ha escrito una obra que coloca a los niños en esa situación anormal. Su juego escénico titulado *Del largo trayecto camino a casa*¹ se inspira en un juego tradicional de progresivos descartes para sentarse en sillas que se van eliminando una por una. Este inocente pasatiempo adquiere una dimensión siniestra cuando se trata de evocaciones de niños muertos, cuyo regreso a casa es imposible.

Sobre su visión de esta problemática, desde la perspectiva de la fragilidad de los cuerpos, anota el autor en las primeras líneas de su prólogo a la obra:

¿En qué terreno se deposita el mundo fragmentado que nos deja un cuerpo roto, despedazado? ¿Es posible juntar las piezas y traducir el mundo desde una escritura completa, lineal, coherente? La escritura que surge de un cuerpo tal, es aquella donde la percepción se curva, se instala en un lugar que no deja, ni es capaz de percibir la realidad

1. Hernández Rodríguez, Álvaro Iván. *Del largo trayecto camino a casa*. Colección Teatro Colombiano de la ASAB. Volumen XXI. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bogotá. 2011.



DEL LARGO TRAYECTO CAMINO A CASA, de Álvaro Iván Hernández Rodríguez. Entrópico Teatro. 2012. Afiche (Detalle).

como un todo. Dicha percepción está llena de orificios-huecos que hacen “débil” el tejido de la realidad. Desde este punto de vista la realidad se convierte en “su-realidad”, un tejido de percepciones disímiles que hacen cada vez más frágil la estructura del tejido social y del cuerpo mismo como totalidad, situándolo más bien en una suma de partes, en un collage de fragmentos.²

Esta situación fragmentaria se convierte en un juego, donde lo que se juega es la vida misma. La visión del cuerpo fragmentado aparece en los testimonios de los niños muertos, como un recuerdo imposible de juegos truncados, de sueños fallidos. Álvaro Hernández, como pensador y autor dramático, ha dado voz al silencio de esos cuerpos ausentes, de esos niños perdidos en el vendaval de la violencia. La palabra intenta evocar los juegos que no se pueden jugar, la voz de los que ya no pueden hablar, presencias intangibles que luchan contra el olvido. Como el juego mismo, la obra está concebida en fragmentos, que van mostrando la fractura de los cuerpos a medida que un participante va quedando fuera del juego.

Las reglas de este juego nos ponen a tono con el desarrollo dramático de la pieza:

EL JUEGO DE LAS SILLAS.

Material:

Equipo de música y sillas dependiendo del número de jugadores; ejemplo, si juegan nueve niños tendríamos que tener ocho sillas.

Reglas del juego:

- 1. Se colocan las sillas en un círculo, mirando las sillas hacia afuera.*
- 2. Los jugadores se ponen a andar alrededor de las sillas mientras que la música suena.*
- 3. La música se para y se tienen que sentar en las sillas.*
- 4. Un jugador no se podrá sentar y quedará eliminado.*
- 5. Se quita una silla.*
- 6. Se repite el juego hasta que sólo quede un jugador (el ganador).³*

La obra se inicia con un título, que podría ser proyectado o mostrado en un cartel pasajero: I. Viaje al país anhelado para ocho niños y una silla.

2. *Ibíd.* Pg. 7.

3. *El juego de las sillas.* Blogscritos. Blogspot.com/2009/05/el-juego-de-las-sillas.html

NIÑO 4:

(SOBRE LA SILLA, REALIZANDO ACCIONES CON LAS MANOS): Después de tantas vueltas y de tanto buscar el juego, nos hemos reunido aquí. Hemos venido a buscar el más verde de los valles, el más grande de los ríos y el más alto de los castillos. Todo lo que nos fue prometido, siempre se nos fue negado. Sólo queríamos jugar... Ser niños... Pero el juego que nos enseñaron fue ese: dar en el blanco...⁴

Mientras avanza el juego y van desapareciendo los primeros, al quedar fuera de la silla, el Niño 4º dice algo que pone el juego en un punto extremo:

NIÑO 4:

(MUY BAJITO, CASI INAUDIBLE): Antes de morir, jugábamos a los muertos... (PAUSA) ¿Cómo era?

NIÑO 4:

(CAE DE LA SILLA. CAIDO EN EL PISO, LOS OTROS NIÑOS SE APIÑAN ALREDEDOR DE ÉL, TRATANDO DE ESCUCHARLO) Sí, papá, soy yo, detrás de estas cinco tablas. ¡Escucha! ¿Oyes algo? Una franja de luz entre las tablas... ¿Oyes? Es el frío que cala los huesos... ¿Oyes? Es el viento que esparce la arena sobre los ojos de los que vigilan... ¿Recuerdas algo de lo que nunca hablamos?⁵

El juego prosigue entre felices recuerdos de infancia y los siniestros avatares que han ido fracturando los cuerpos. El juego se asume como un mecanismo de defensa, pero a la vez como un proceso de destrucción. De las rondas infantiles se pasa a estremecimientos fúnebres:

NIÑO 3:

¡Más rápido!

NIÑA 5:

¡Que no nos alcancen!

NIÑO 3:

Al galope crecen nuevas memorias.

4. *Op. Cit. Del largo camino a casa.* Escena I. Pg. 10.

5. *Ibíd.* Pg. 11.

NIÑA 5:
Y las antiguas desaparecen...

TODOS CORREN HASTA QUEDAR EN FILA INDIA. MIRAN A UN LADO Y AL OTRO.

NIÑA 6:
Cuando todo lo dicho... dicho esté, los ocho que estamos aquí, juntos a la tumba iremos.⁶

Al final de esta escena, una de las niñas señala cómo sobre el aspecto lúdico se impone el sesgo dramático sobre el juego:

NIÑA 7:
¿El cuento de cada uno, es acaso el mismo cuento? Unos caen por error, otros por necesidad... Pero el niño, muerto cae, sólo por querer jugar.⁷

La segunda escena parte de una premisa, “Del reclutamiento o la orfandad”. El abandono de los niños por muerte de los padres a causa de la violencia. El niño que queda huérfano y sin nadie que lo proteja es reclutado para que aprenda a conocer el manejo de las armas.

NIÑO 2:
Nosotros, en las tinieblas, perseguimos nuestros enemigos; los deseos de un despertar bajo el cálido abrazo de madre...

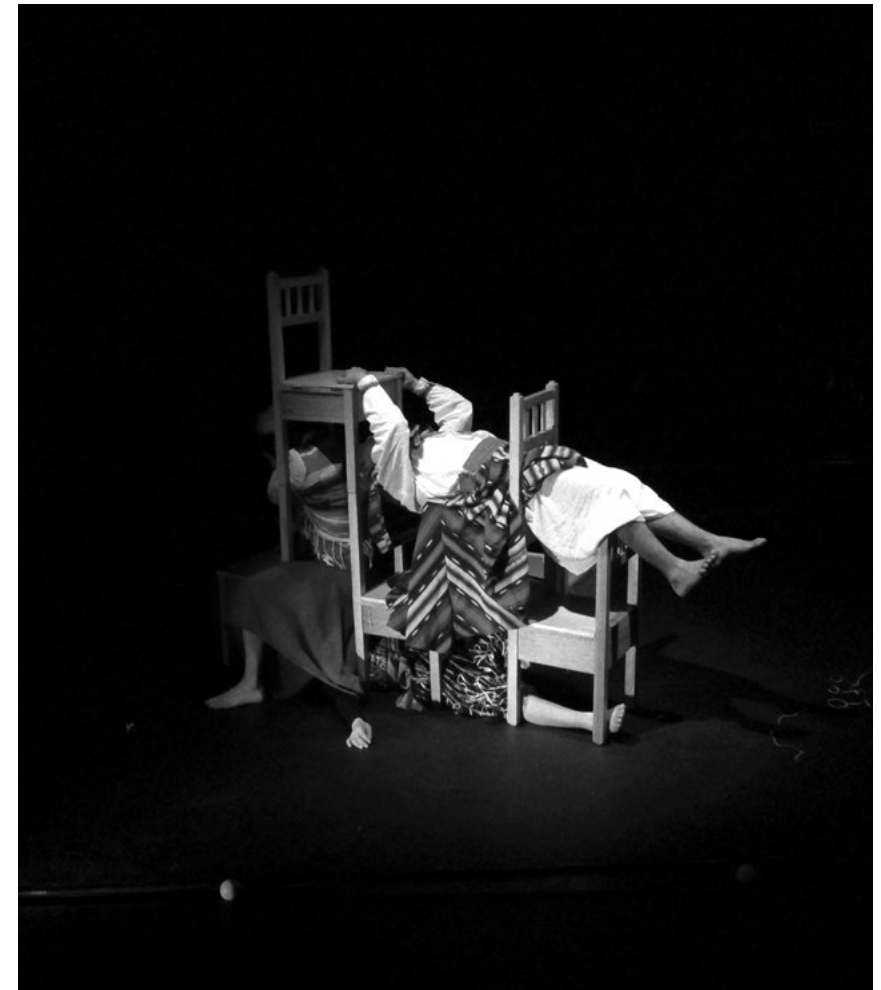
NIÑO 1:
(CANTA) Una flo...

NIÑO 2:
Pero despertamos solos. Nos erguimos bajo el viejo roble despellejado por el cruel frío de la muerte... Ya el sol no ha vuelto a calentar nuestros sueños... Sólo se escucha un pálido viento que susurra sobre los huesos ya sin piel...⁸

6. *Ibíd.* Pg. 12.

7. *Ibíd.* Pg. 15.

8. *Ibíd.* Escena II. Pg. 20.



DEL LARGO TRAYECTO CAMINO A CASA,
de Álvaro Iván Hernández Rodríguez.
Entrópico Teatro. 2012.

Poco a poco el lenguaje abandona la fantasía y las ilusiones, y se va haciendo más duro y tenso en su interior. Los niños recuerdan a sus padres y quisieran verlos de nuevo. En medio de este corte brusco en sus primeros años, reclaman el afecto perdido:

NIÑA 7:

Padre, he venido desde un lugar que no recuerdo para permanecer a tu lado.⁹

Los reclamos y peticiones de los niños caen en el vacío, se asemejan a los deseos fallidos que se ocultan tras las borrosas imágenes de los sueños. La guerra le ha quitado la inocencia al juego, y ahora sin afeites ni máscaras se muestra en toda su terrible desnudez:

LA ESCENA TRANSCURRE SOBRE UN JUEGO PELIGROSO Y VIOLENTO SOBRE LAS SILLAS, QUE CUENTA ACERCA DE LOS NIÑOS EN LA GUERRA.

TODOS:

Que mate al muerto, que mate al muerto, que el muerto cabe su propia tumba... Que cabe, que cabe... ¿Qué el muerto está?

NIÑAS 5, 6 y 7:

¡Muerto!

NIÑA 6:

Levanten las cabezas, hermanos muertos. Levanten los miembros, vecinos muertos. Quizá mañana será otro día...

NIÑA 5:

Súbito disparo en la frente del vecino, súbito dolor causado por herida de cuchillo infringida en el costado izquierdo, súbita invalidez... Ya no recuerdo la forma de regresar

NIÑAS:

*(CANCIÓN) Una bala es una bala,
Una bala es una bala...
Si da en el blanco,
si da en el blanco.*

9. *Ibíd.* Pg. 22.

NIÑOS:

¿Quién dijo que matar no era un juego divertido? ¿Quién dijo que causar dolor no era un juego para niños?¹⁰

Muchos de los juegos tradicionales de los niños incluyen las batallas y la muerte como parte del juego. Los juegos de ladrones y policías, así como las luchas entre vaqueros e indios, inspiradas por los westerns de Hollywood, hacen parte del mundo lúdico infantil en un sentido figurado, de mentiras, de representación, pero en cuyo fondo se vislumbran los mitos y realidades convertidos en historias fantásticas en las tiras cómicas o en las películas, así como en muchos juguetes de armas de diferente naturaleza que permiten jugar a la guerra o a la lucha entre buenos y malos, sin mayores consecuencias para los jugadores, quienes en el peor de los casos pueden resultar descalabrados o con un chichón cuando se juega con brusquedad. Sin embargo, en este caso, se han roto las barreras y distancias entre el juego y la realidad. Cuando el niño se ha enfrentado a la realidad de la confrontación, la brutalidad de los hechos lo convierte en la primera de sus víctimas.

NIÑA 7:

(FRAGMENTO): Si, también yo soy víctima como todos ustedes. Yo no he sabido existir... Jamás me lo enseñaron. (EMPIEZA A JUGAR CON LA MUÑECA MIENTRAS HABLA) Sobre los cadáveres, he caminado; sobre mis hermanos muertos, dibujé un adiós con la tinta roja de sus corazones rotos... Las huellas de las pesadillas sujetan todos mis sueños... Ya no tengo ángeles... Ya no tengo estrellas ni soles... Enormes monstruos y grandes y cerradas puertas. No tuve la culpa. No lo sabía...¹¹

La escena IV, llamada “El juego del presidente”, plantea en forma irónica las contradicciones del poder, entre las palabras y los hechos. El juego de los niños, en esa instancia que llamamos la vida real, toma el reflejo del mundo de los adultos como el modelo que debe ser imitado, tal como los pequeños observan y repiten las actitudes de sus mayores, sus formas de hablar y de moverse, en una constante mimesis de su comportamiento con total independencia de los valores del deber ser, porque si el modelo es un asesino o un atracador, el pequeño que lo imita jugará a representar al personaje, hasta terminar convertido en otro como él. El juego de los niños equivale a

10. *Ibíd.* Escena III. *De la guerra para niños.* Pg. 25-26.

11. *Ibíd.* Pg. 27.

los ensayos de un actor para encarnar a un personaje en un proceso de imitación que sólo puede alcanzar una distancia cuando se asume en forma crítica.

Desaparecidos los primeros niños, cuando sólo quedan cuatro viene una nueva escena, cuyo sólo título nos introduce en una nueva modalidad de la representación, “La pérdida o el juego de los ciegos para cuatro niños y cinco sillas.” A la inversa del juego tradicional en el que cada vez hay un jugador más que la silla que falta, en ese caso ocurre al revés porque las víctimas y desaparecidos van aumentando dejando sillas vacías, que se perciben como ausencias, y que, como sucede con las academias cuyos miembros de número se eligen en un cantidad determinada, cada vez que fallece uno de ellos se pone una cinta negra en la silla correspondiente, colocando el nombre del desaparecido para dejar constancia de su ausencia significativa. En el caso del juego de las sillas propuesto en esta obra, como un juego de niños muertos, las ausencias están representadas en las sillas vacías como si fuera la memoria de una lápida en las tumbas del cementerio.

Quedan sólo cuatro niños y ahora juegan a los ciegos. La acotación nos remite a un famoso cuadro de la escuela flamenca:

PERDIDOS EN MEDIO DEL BOSQUE OSCURO. LOS CUATRO NIÑOS, CON LOS OJOS TAPADOS CON VENDAJES DE HERIDOS, PERO DE COLOR NEGRO, AGARRADOS POR UN HOMBRO, SIN PODER VER, COMO LA IMAGEN DEL CUADRO DE BRUEGHEL DE LOS CIEGOS.¹²

El tema de este cuadro de Peter Brueghel, el viejo,¹³ se basa en un ejemplo puesto por Cristo para referirse a quienes ignoran la verdad, según el evangelio de San Mateo:¹⁴ “Dejadlos; son ciegos que guían a ciegos, y si un ciego guía a otro ciego, los dos caerán en el pozo.” Este cuadro, pintado al óleo sobre tabla, data del año de 1568, y en la actualidad se encuentra en el museo Di Capodimonte de Nápoles, Italia. El cuadro también sirvió como tema para la obra *Los ciegos* de Mauricio Maeterlinck.¹⁵ Esta obra fue presentada por el Teatro Matabandera de Medellín, en el año 2001, bajo la dirección de Cristóbal Peláez.

De algún modo, la metáfora de los ciegos planteada en el cuadro de Brueghel también es significativa en relación con el significado de esta obra de Álvaro Hernández. Los diálogos iniciales de la escena V nos dan nuevas pistas:

12. *Ibíd.* Escena V. Pg. 34.

13. Peter Brueghel el viejo, cerca de Breda, Países Bajos, 1525. Bruselas, 1569.

14. *Sagrada Biblia*. Mateo 15, versículo 14.

15. Mauricio Maeterlinck, Gante, Bélgica, 1862. Niza, Francia, 1949.

NIÑO 3 CIEGO:

¿Será este el camino cierto?

NIÑO 2 CIEGO:

Piedra... Piedra chica, piedra redonda... Mis pies dicen que por aquí ya estuvimos.

NIÑO 3 CIEGO:

Que yo les dije que era por el otro lado. Unos pasos atrás, toqué con mi bastón el borde del precipicio del cual todos provenimos.

NIÑA 6 CIEGA:

(SILENCIO. MIRA A UN LADO Y A OTRO. SE VOLTEA Y LOS MIRA): ¿Acaso no me escucharon haberlo dicho primero?

TODOS SE MIRAN.

TODOS:

¡Por aquí no es!

SILENCIO. SE DETIENEN. CAMBIAN DE DIRECCIÓN.

NIÑO 4 CIEGO:

El camino es largo... (HACE GESTOS CON LAS MANOS HACIA ADELANTE Y HACIA ARRIBA)

NIÑO 2 CIEGO:

Más largo es... si lo decimos...

NIÑO 3 CIEGO:

Estas flores ya las olimos...

NIÑO 2 CIEGO:

Y ya pisamos estos mismos muertos...

NIÑO 3 CIEGO:

Silencio.

NIÑA 6 CIEGA:

Este silencio me suena repetido.¹⁶

16. *Ibíd.* Pg. 34-35.

Los cuatro ciegos están perdidos y ya no pueden encontrar el camino de regreso. Pero, ¿acaso regresar es posible? Lo intentan la memoria y la nostalgia, también lo intenta el psicoanálisis, tratando de encontrar el origen de muchos traumas y complejos. Sólo quedan sentimientos amargos, fragmentarios, carcomidos por el rencor y el sentimiento de la fragmentación y la pérdida:

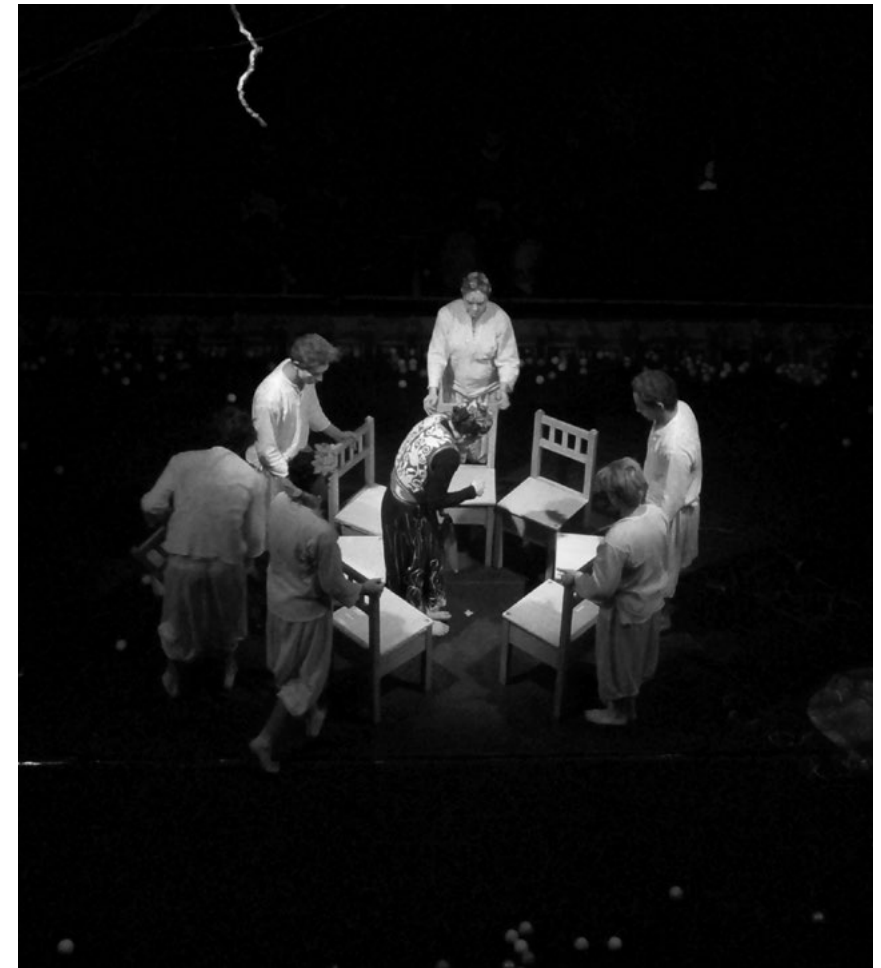
NIÑO 4 CIEGO:

Si quisiera volver a ver, arrancaría ojos y vertería sangre de todos los enemigos. Recolectará tripas de todas formas y tamaños para reconstruir nuevos cuerpos con la suma de los despojos.¹⁷

Algo semejante había planteado a comienzos del siglo XIX la escritora británica Mary Shelley, al concebir una historia de estilo gótico en la que un científico intentó revivir un cuerpo muerto por medio de la electricidad. Más allá del anticipo a la ciencia ficción como género futurista, tan abundante en las ficciones del siglo XX, la novela de Mary Shelley narra la historia de un joven estudiante de medicina llamado Víctor Frankenstein, obsesionado por conocer los secretos de la vida, para lo cual, construye un cuerpo uniendo los pedazos de varios cadáveres diseccionados, y luego, al tener armado ese proyecto de hombre le aplica una descarga eléctrica por medio de un rayo, después de lo cual el monstruo cobra vida, y sin nombre propio, será conocido por el apellido de su creador, Frankenstein. El experimento tiene grandes riesgos, el engendro escapa a su creador, y sus actos divergen de los deseos y propósitos del joven médico que le infundió la chispa de la vida. Tras esta visión de la escritora inglesa han surgido nuevas hipótesis sobre las posibilidades del desarrollo de la ciencia para crear vida, bien sea por medio de la inseminación artificial, o gracias a la invención y desarrollo de los computadores, que pueden servir para concebir robots programados con tal cantidad de información y memoria del razonamiento y la actitud humanas, que en el futuro podrían ser clones artificiales de seres pensantes, con capacidad para reemplazar a hombres y mujeres en múltiples tareas y sustituir la memoria de los humanos, debido a la enorme capacidad de almacenamiento de datos a los que se podría llegar con un ente artificial de esta naturaleza.

Desde luego, en la obra de Álvaro Hernández no se pretende encarnar a un nuevo Frankenstein, pero la propuesta del niño de “reconstruir cuerpos con la suma de despojos” proviene de la misma fuente de invención anticipatoria.

17. *Ibid.* Pg. 38.



DEL LARGO TRAYECTO CAMINO A CASA,
de Álvaro Iván Hernández Rodríguez.
Entrópico Teatro. 2012.

Los niños ciegos siguen haciéndose preguntas sobre la forma que tienen las cosas que ya no pueden ver, y prosiguen en la búsqueda imposible de encontrar un camino para volver a casa. Por el lado de los familiares de los desaparecidos, esta es siempre su mayor ilusión, pensar que el ausente está vivo y algún día podrá volver a su hogar.

De nuevo se invierte el juego tradicional de las sillas, pues las desapariciones han ido aumentando por encima de las reglas conocidas hasta entonces. En la escena siguiente aparecen seis sillas pero sólo tres niños. Cobra entonces fuerza la presencia de las ausencias. ¿Quiénes era? ¿Cómo se llamaban? ¿Cuándo partieron y cuándo volverán? Ahora aparece la posibilidad de que unos estén en un sitio y los otros se hallen en otro:

NIÑO 3:

(DESDE ALLÍ ARRIBA): ¿Hay alguien allí? ¿Ese pensamiento que escucho, es acaso...?

NIÑA 6:

Sí, soy yo... aquí... Ustedes dijeron que me cuidarían... Dijeron que nunca...

NIÑO 4:

*¿Estamos de este lado o... del otro?*¹⁸

Los recuerdos muchas veces se apoyan en pequeños detalles, en cosas aparentemente insignificantes. Los niños evocan objetos cotidianos que les recuerdan su casa y sus padres: “Un pequeño cobre... los frascos de la madre, sus polvos, sus cremas... los labiales que nunca usó.”¹⁹

Y algo que nunca logró conocer el niño, el misterio que se puede esconder en una casa, en medio de una familia, y que adquiere una dimensión fantasmal cuando se produce una ausencia y la sombra del tiempo intenta borrar las cosas:

NIÑO 4:

Mi madre acude a su cofrecito, siempre lo hace cuando hay que responder alguna pregunta importante. Del cofrecito, una llave, la llave que gira en una cerradura nunca abierta. Me le acerco y ella se asusta mucho. La tomo entre mis brazos con fuerza, ella llora. Resbala de sus manos a las manos mías el objeto extraído de detrás

18. *Ibíd.* Escena VI. Pg. 46.

19. *Ibíd.* Pg. 47.

*de la misteriosa puerta. Ella sólo me mira alejarme mientras llora.*²⁰

La evocación de los niños muertos, sus juegos, los temores infantiles, sus preguntas sin respuesta, todo ello va formando un tejido sutil y sugerente que enfrenta a los espectadores a una situación dolorosa y absurda de ver cortar las vidas de niños en forma prematura. Quizá el juego ha llegado demasiado lejos, como lo plantean las voces de los pequeños que aún permanecen en escena:

CORO DE MUERTOS:

Y ahora ellos solos están.

Ya seis cuerpos reposan sobre el camino, descansan, mas no en paz.

Pues hasta que sus muertes revivan y den causa de lo que no tiene razón, no podrán dejar de caminar.

NIÑO 4:

*Quiero decir que no quiero decir. Quiero que me saquen de aquí. No tuve culpa alguna. Me di a caminar con ellos dos. Me di a caminar con ellos dos para olvidar y aprender a jugar a perseguir los bandidos.*²¹

El juego, el largo camino y el encuentro con la muerte en la encrucijada final. Otro niño plantea lo que podría ser la conclusión dramática de este juego sin retorno:

NIÑO 3:

*Y caminamos y caminamos en busca del otro lado, y lo único que hemos encontrado, hasta ahora, es llorar a los que quedaron en el camino. Parece mejor así, estar sólo y pensar que no es así, para no tener que sufrir la crueldad de la verdad. ¿Qué será de ellos? Los dos perplejos, mirando. Mi padre trató de detenernos, pero ya era demasiado tarde. Mi madre salió de la casa corriendo y ayudó a dar el golpe final. Luego, tomó el arma y dio órdenes a mi padre que nos sacara de allí. De ella, no hemos sabido nada. De él, tampoco.*²²

20. *Ibíd.* Pg. 48-49.

21. *Ibíd.* Pg. 49-50.

22. *Ibíd.* Pg. 50.

La otra voz desgarrada y adolorida es la de una niña a la que se le ha quebrado la esencia de su naturaleza infantil y la raíz de sus afectos:

NIÑA 6:

(CORRIENDO): Ya no quiero querer y ya no quiero que me quieran. Ya aprendí que nadie dice lo que dice y que lo que se dice nunca quiere decir lo que parece querer decir, sino precisamente lo contrario. Ya no quiero hermanos, ya no quiero amigos, ya no quiero que me quieran, ni quiero querer a nadie. Ya no quiero abrazar, ni quiero ser abrazada, no quiero que me toquen, me regalen o me prometan lo que nunca se ha de cumplir. Yo, niña que soy, ya nunca seré más niña. Ya no quiero que me quieran, ya no quiero que me quieran, ya no quiero querer.²³

Una escalofriante denuncia en boca de una niña víctima de la violencia, que sin duda es el clímax dramático de la obra. De ahí en adelante, la escena final, el cierre del juego, plantea cómo aquellas vidas fueron destruidas, aquellos cuerpos de niños quebrados, y voces nostálgicas que hablan del olvido, el amor, la espera, la diversión, los deseos, los secretos, y detrás de todo ello, la muerte, la oscuridad. Estas palabras se reiteran como la gota de agua que socava la roca y deja un profundo agujero, un vacío que atestigua su paso persistente. Al final del juego sólo queda una pequeña que proclama ser una niña que nunca pudo ser. Tratando de entender lo que ha ocurrido dice ser culpable de querer jugar. Queda como saldo final de esta obra desgarrada y poética una sala solitaria, un escenario donde pasaron unos niños que ya no están y cuya pérdida pesa sobre la conciencia nacional como una culpa que algún día tendrá que ser redimida.

* * *

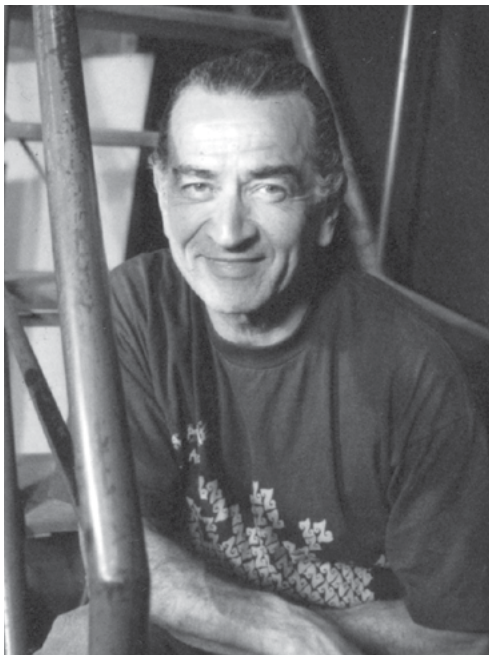
23. *Ibíd.* Pg. 60.



DEL LARGO TRAYECTO CAMINO A CASA,
de Álvaro Iván Hernández Rodríguez.
Entrópico Teatro. 2012.

EDDY ARMANDO RODRÍGUEZ

≈



Bogotá, 1942 + Neocasia, Caldas, diciembre 31 de 2011.

Actor, director teatral y dramaturgo. Inició su actividad teatral en el año de 1962, en el Taller del Teatro del Parque Nacional, que en esa época estaba dirigido por Gabriela Samper, con la colaboración de Hernando Kosher y otros actores y artistas de la época.

Entre los años de 1963 y 1964 trabajó como actor del grupo de teatro de la Galería 25, dirigido por Renée Frey. Entre las obras en las que intervino se encontraba la pieza *Imágenes de madera* de Ingmar Bergman, sobre el tema de la peste, en la cual Eddy Armando interpretó uno de los papeles protagonistas. En los años de 1965 y 1966 hizo parte del Teatro Estudio de la Universidad Nacional, donde intervino como actor en el montaje de *Ga-*

– EDDY ARMANDO RODRÍGUEZ –
Archivo Teatro La MAMA.

lileo Galilei de Bertolt Brecht, dirigido por Santiago García, y el montaje *El basurero* de Carlos Duplat, dirigido por su autor.

En 1966 hizo parte del grupo fundador de la Casa de la Cultura, que tres años más tarde se convertiría en el Teatro La Candelaria. Intervino en algunos de los montajes más destacados del grupo, en aquella primera época, como fue el caso de *Soldados*, basada en diálogos de Álvaro Cepeda Samudio, a la que nos referimos en el tomo II de esta investigación.¹ También hizo parte de otras obras del grupo, como *Marat/Sade* de Peter Weiss; *Variaciones sobre la metamorfosis*, inspirada en el relato de Franz Kafka, escrita y dirigida por Carlos José Reyes; trabajó como asistente de dirección de la obra del polaco Witold Gombrowicz, *El matrimonio*, dirigida por Santiago García en 1967.

En el año de 1968 hizo parte del grupo de actores y directores que fundó el Teatro Experimental La MAMA, cuya primera sede estaba ubicada en un galpón alquilado, situado en la carrera 13 con calle 48. Este grupo se inspiró en La Mama Experimental Theater Club, de Nueva York, dirigido por Ellen Stewart, uno de los grupos del llamado Off-off Broadway, situado en el East Side de Manhattan, en una pequeña sede de un antiguo edificio remodelado como un espacio de libre creación, al margen de los grandes teatros comerciales de Broadway.

La MAMA de Bogotá partió de la iniciativa de Kepa Amuchastegui, en compañía de Germán Moure, Jorge Cano, Paco Barrero, Consuelo Luzardo y otros actores y directores. Muchos de ellos se retiraron por distintas razones, y poco a poco Eddy Armando fue tomando las riendas del grupo, como actor, director y dramaturgo. Entre las primeras obras montadas por él se encontraba la pieza *Dos viejos pánicos*, del autor cubano Virgilio Piñera, *La serpiente*, de Jean-Claude Van Italie, así como *Lo que dejó la tempestad*, del venezolano César Rengifo, en un trabajo de Eddy Armando por llevar a escena autores representativos del teatro latinoamericano y universal.

En el año de 1974 el grupo entró en crisis, ya que los propietarios del local les pidieron desalojar la sede por razones económicas. Eddy y su grupo de actores no se quedaron con los brazos cruzados, sino que de inmediato sacaron sus trastos, escenografías, máscaras y vestuarios a la calle como una protesta pacífica para pedir al gobierno políticas claras frente a la cultura, e iniciaron una intensa campaña para conseguir una nueva sede en propiedad. Pasaron algunas semanas en vela, con el apoyo de gran parte del movimiento teatral que los acompañaba en el cambuche levantado como imagen crítica del desalojo por no haber podido pagar algunos meses de arriendo. La protesta terminó con Eddy Armando y algún otro miembro del grupo en la

1. Inauguración de La Casa de la Cultura de Bogotá, con *Soldados*, en junio de 1966.

cárcel, después de lo cual tuvieron que salir de Colombia y deambularon por Ecuador y Venezuela, hasta que pudieron regresar al país. Estas dificultades no impidieron que Eddy Armando continuara en su lucha para contar con una nueva sede, lo que al fin fue posible con el apoyo de Gloria Zea, directora de Colcultura, que aportó los recursos para la construcción de la sede definitiva en un punto neurálgico del barrio de Chapinero.

En esta sala, Eddy Armando desarrolló en forma integral su proyecto teatral, abriendo cursos de formación de actores, con los cuales fue llevando a escena sus propias obras, muchas de ellas creadas en conjunto con los actores, explorando nuevas tendencias sobre la problemática nacional, tanto en temas históricos como de los conflictos más próximos, pero siempre estudiando los proyectos desde una perspectiva actual.

Entre las obras realizadas por Eddy Armando y el Teatro La MAMA se encuentran:

El abejón mono; Chaupí Punchapi Tutayaca (Anocheció en la mitad del día)²; Joselito Carnaval; Faunábula de un ecocidio; Los tiempos del ruido; La incertidumbre del amor; En sueños de Bolívar;³ La melodía de Hamelín; Arrebatos de mujeres; Entre besos y peloterías; Las impurezas del amor; Un bolero; Ahí les dejo su H... P... vida; Espíritus migratorios; Memorias de Salomón; Homenaje a Gabo: El Coronel no tiene quien le escriba, cercado por Memoria de mis putas tristes.

* * *

2. *Chaupí Punchapi Tutayaca* fue estudiada en el Tomo I de esta investigación. Pg. 168-170.

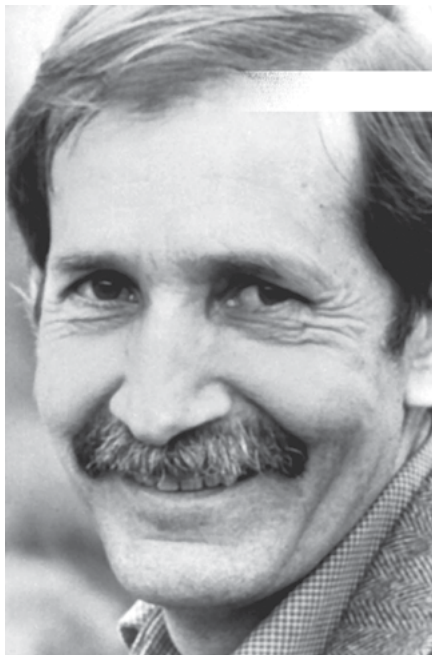
3. *En sueños de Bolívar*, estudiada en el Tomo I de esta investigación. Pg. 677-679.



EL ABEJÓN MONO, de Eddy Armando y Arturo Alape.
Archivo Teatro La MAMA.

ARTURO ALAPE

≈



Arturo Alape, seudónimo de Carlos Arturo Ruiz, Cali, noviembre de 1938 + Bogotá, octubre de 2006.

Escritor, investigador, periodista, narrador, pintor, guionista y asesor dramático. Realizó estudios de pintura en el Instituto de Cultura Popular de Cali, durante los años 1955 y 1959; pero en 1960, tras el triunfo de la Revolución Cubana, resolvió dedicarse a la actividad política, militando primero en la Juventud Comunista y luego ingresando a las FARC para combatir como guerrillero, actividad que tuvo que abandonar a causa del paludismo, que puso en riesgo su vida.

Después de regresar del monte, de donde traía una viva cosecha de historias, resolvió dedicarse a la literatura, elaborando un primer volumen de re-

– ARTURO ALAPE –

latos, titulado *La bola del monte*. En 1984 escribió su primera novela, *Noche de pájaros*. Su conocimiento de la vida y milagros del fundador de las FARC le dieron tema para escribir varios libros sobre Manuel Marulanda Vélez: *Tirofijo: las vidas de Pedro Antonio Marín-Manuel Marulanda Vélez*; *Tirofijo: los sueños y las montañas*; *Las muertes de Tirofijo: El diario de un guerrillero*.

Otro tema que le interesó vivamente fue el del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán y sus repercusiones en la vida nacional. Escribió el libro de entrevistas *El Bogotazo, memorias del olvido*,¹ con testimonios de muchos de los protagonistas de este episodio, de todas las corrientes políticas, de tal modo que sea el lector o el investigador quien saque sus propias conclusiones. Tras el notable éxito de esta investigación, el primer trabajo con amplia pluralidad de voces sobre el 9 de abril y los días que le siguieron, resolvió adelantar otra investigación sobre la temática de la violencia, que hemos citado varias veces en este volumen, *La paz, la violencia, testigos de excepción*.² Años más tarde volvió sobre el tema de la muerte de Gaitán, ahora en forma de novela con el título de *El cadáver insepulto*.³

Aparte de otros libros de cuentos, novelas o estudios sociales, los trabajos de investigación y los relatos de Alape, su conocimiento de la lucha guerrillera así como las etapas de la violencia y los intentos de llegar a una paz negociada, han influido en la elaboración de documentales y programas de televisión, así como la creación de obras teatrales, entre las cuales se cuentan, en primer lugar desde el punto de vista cronológico, *El abejón mono*, realizada en compañía de Eddy Armando, y luego, *Guadalupe años sin cuenta*, como asesor de la creación colectiva dirigida por Santiago García en 1975.

* * *

1. Alape, Arturo. *El Bogotazo*. Casa de las Américas. Cuba. 1982. Fundación Universidad Central. Bogotá. 1983.

2. Op. Cit. *La paz, la violencia, testigos de excepción*.

3. Alape, Arturo. *El cadáver insepulto*. Editorial Planeta. Bogotá. julio de 2005.

EDDY ARMANDO Y ARTURO ALAPE

≈
EL ABEJÓN MONO

La primera edición de esta obra fue publicada en la revista Teatro de Medellín, dirigida por Gilberto Martínez.¹ La edición más reciente corresponde a la colección Grandes Creadores del Teatro Colombiano, que hace parte del Programa Nacional de Estímulos del Ministerio de Cultura.²

Esta pieza de Teatro Documento es la primera obra de Eddy Armando realizada como autor y director. La asesoría en la información temática e inclusión de algunos relatos fue obra del investigador Arturo Alape.

El llamado Teatro Documental o Teatro Documento, no es un género teatral propiamente dicho, sino una integración de diversas fuentes de información, noticias de prensa, cartas, documentos oficiales, fotografías, testimonios y cuantos recursos puedan servir para plantear un hecho histórico, político o social tomado de la realidad. La obra que sirvió como detonante de este tipo de teatro fue *La indagatoria o La indagación (Die ermittlung)*, de Peter Weiss, escrita en el año de 1965, luego del éxito internacional de su obra *Marat/Sade*.³ Se trata de un oratorio dividido en once cuadros, en los cuales se expone, mediante declaraciones tomadas de los interrogatorios y procesos realizados a los responsables tras la caída del nazismo, lo que sucedió en los campos de concentración, en especial en Auschwitz, en los cuales fueron exterminados millones de prisioneros judíos. Los documentos selec-

1. Revista Teatro: *El abejón mono*. Medellín. 1971. Pg. 29-72

2. *Teatro La MAMA*. Colección Grandes Creadores del Teatro Colombiano. Dirección de Artes. Sección de Teatro y Circo. Ministerio de Cultura. Bogotá, 2012. Pg. 15 -53.

3. *Persecución y asesinato de Jean Paul Marat, representada por los reclusos del asilo de Charenton, bajo la dirección del Marqués de Sade*. Fue estrenada en la Casa de la Cultura de Bogotá en 1966, bajo la dirección de Santiago García, y realizada en una nueva versión en el año 2013 por el Teatro Libre de Bogotá, bajo la dirección de Ricardo Camacho.

cionados para esta obra fueron tomados de los juicios de Núremberg, en los cuales el mismo Peter Weiss se presentó como testigo. Fue tal la cantidad de denuncias, testimonios y documentos que hicieron parte de estos cantos, que una representación completa de la obra podría durar hasta nueve horas, por lo cual, en los distintos montajes que se han hecho de ella ha sido necesario realizar versiones que recojan lo esencial, en forma sintética, que de todas maneras resultan de una duración superior al promedio de una representación teatral tradicional.

Tras escribir esta obra documental, Peter Weiss redactó algunos puntos en los cuales expone su criterio para emprender la tarea de “armar” una estructura dramática como un collage de documentos, interrogatorios, testimonios y demás formas de expresión tomadas del famoso juicio contra los crímenes de los nazis, celebrado en la ciudad de Núremberg entre el 20 de noviembre de 1945 y el 1° de octubre de 1946. En la nota N° 5, dice:

El escenario del Teatro Documento no muestra ya la realidad momentánea, sino la copia de un fragmento de realidad, arrancado de la continuidad viva.

En la nota N° 8, agrega:

*El teatro-documento no se sitúa en el centro del acontecer, sino que adapta la posición del que observa y analiza. Con su técnica de montaje, hace resaltar detalles claros entre el caótico material de la realidad exterior. Mediante la confrontación de detalles contradictorios, llama la atención sobre un conflicto existente.*⁴

Al comprobar la eficacia de esta forma de trabajo sobre temas tomados de hechos reales, Peter Weiss siguió escribiendo piezas de teatro-documento entre cuyos títulos destacamos *El canto del fantoche Lusitano* (1968),⁵ una aguda crítica sobre el colonialismo portugués en África; *Discurso sobre el Vietnam* (1968); y *Trotsky en el exilio* (1970), sobre el exilio en México de León Trotsky y su asesinato por orden de Stalin, llevado a cabo por el catalán Ramón Mercader en 1940.

4. Weiss, Peter. *Notas sobre La Indagatoria*. Numeroteca.org /2015/01/16/notas-sobre-teatro-documento-y-la-literatura-realidad/

5. *El canto del fantoche lusitano* fue presentado por el grupo teatral de la Universidad de los Andes, bajo la dirección de Ricardo Camacho, en el II Festival Latinoamericano de Teatro de Manizales, en 1969 y luego por el TEC de Cali, en versión de Enrique Buenaventura, con el título *Vida y muerte del fantoche lusitano*.

La obra de Peter Weiss⁶ ejerció una influencia directa sobre varios dramaturgos alemanes, entre los cuales se destacan Rolf Hochhuth,⁷ autor de la obra *El Vicario*, escrita en 1963 y llevada al cine por Costa-Gavras en el 2002 con el título de *Amén*; Tankred Dorst,⁸ autor de *La Curva* (1960); *Libertad para Clemens* (1960); *El gran discurso difamatorio ante la muralla* (1961) y *Toller* (1968); entre otras, así como Heinar Kipphardt,⁹ quien escribió una polémica pieza de Teatro Documento sobre el físico americano Oppenheimer,¹⁰ que colaboró con la invención de la bomba atómica, titulada *En el asunto de J. Robert Oppenheimer* (1964), obra documental que plantea el conflicto entre la lealtad al estado, la conciencia individual y la responsabilidad en la creación de un arma que puede destruir tantas vidas.

Estas piezas pueden considerarse canónicas del Teatro Documento, surgidas en los años posteriores a la segunda guerra mundial, escritas por autores alemanes que asumieron una actitud profundamente crítica frente a su propio país, que bajo los postulados del nazismo y el liderato de Hitler desató la guerra más cruenta y destructiva que haya conocido la humanidad. El texto asume una poderosa narrativa de denuncia de la violencia, al desentrañar documentos reveladores de situaciones extremas, de tal modo que los dramaturgos buscan proyectar la mirada sobre los aspectos más significativos de estos hechos, señalando a los principales responsables, en especial de crímenes de lesa humanidad.

Algunos autores de América Latina han desarrollado su propia manera de entender el Teatro Documento, como un medio eficaz de denuncia de violencia y atropellos. Entre estos se destacan el mexicano Vicente Leñero,¹¹ autor de las obras *Pueblo rechazado* (1968); *Los albañiles* (1969); *Compañero* (1970); *El juicio* (1972); *Todos somos Marcos* (1995), entre muchas otras.

También cabe destacar los aportes de Augusto Boal, por sus búsquedas de teatro popular desarrolladas en distintas etapas, como Teatro Periódico o Teatro del oprimido y otras poéticas políticas, estilos y medios de trabajo que marcaron toda una corriente latinoamericana derivada del Teatro Documento.

En Colombia varios dramaturgos han utilizado este tipo de dramaturgia o medio de trabajo, uniendo documentos, testimonios y noticias para construir un tipo de teatro crítico de la violencia. Es el caso de Enrique

6. Peter Weiss, Nowawes, Alemania, 1916-Estocolmo, Suecia, 1982.

7. Rolf Hochhuth, Hessen, Alemania, 1931.

8. Tankred Dorst, Oberlind, Turingia, Alemania, 1925.

9. Heinar Kipphardt, Heidersdorff, Alemania, 1922- Múnich, 1982.

10. Julius Robert Oppenheimer, Nueva York, 1904. Princeton, EE UU, 1967.

11. Vicente Leñero, Guadalajara, Jalisco, 1933- Ciudad de México, diciembre de 2014.

Buenaventura, al escribir una obra como *Seis horas en la vida de Frank Kulak* (1969), tomada de relatos de corresponsales de guerra y noticias de prensa sobre un soldado norteamericano de origen checo que al regresar a los Estados Unidos puso una bomba en un almacén de juguetes, donde había armas, aviones bombarderos y tanques para los juegos infantiles. Interrogado Kulak, respondió que había puesto esa bomba, “para demostrar lo horrible que es la guerra.”

También cabría incluir como Teatro Documento muchas de las obras de Gilberto Martínez Arango, concebidas como relatos y noticias de diversas fuentes, o la obra de Fernando González Cajiao sobre Camilo Torres Restrepo, que incluimos en este capítulo.

El abejón mono, de Eddy Armando, es una pieza-documento construida en tres bloques diferentes, tomados de distintas fuentes, con notables diferencias de estilo, tiempo y lugar en cada uno de ellos. Para armar esta propuesta, el teatro La MAMA buscó su propia forma de trabajo colectivo, desarrollando un taller de preparación de actores, a la vez que una investigación sobre aspectos de la violencia en Colombia relacionados con hechos políticos y militares que surgieron tras el ataque a Marquetalia en 1964. Con este fin buscaron la asesoría de Arturo Alape, que había hecho parte de la guerrilla de las FARC en una etapa, como hemos anotado en páginas anteriores. Alape conoció muchas situaciones y personajes, de donde tomó los temas para sus relatos, algunos de los cuales hacen parte de esta obra, en especial el personaje llamado Culebrín, siniestro representante de aquella época, con elementos de la picaresca y a la vez, como uno de aquellos “pájaros” mercenarios que buscaron sobrevivir bajo el fuego cruzado a como diera lugar.

El abejón mono se armó en tres bloques. El primero tomando una escena del prólogo de la obra *Pascual Abah*, del autor guatemalteco Manuel Galich,¹² quien dirigió la sección de teatro de la Casa de las Américas de Cuba y fundó la revista Conjunto, para difundir el teatro latinoamericano a finales de 1966. *Pascual Abah* trata sobre el tema de la conquista española en América Central, donde demuestra toda la crueldad de un encomendero para imponer su autoridad, sin ningún respeto por la vida de los indígenas. Allí se inicia una historia de violencia que en el segundo bloque temático de la pieza da un salto cronológico de más de tres siglos para ubicarse en los terrenos de la violencia en Colombia de los años sesentas.

El trabajo de investigación desarrollado por Eddy Armando y el grupo La MAMA partió de varios trabajos sobre la historia de Colombia, el primero de los cuales fue el libro *La violencia en Colombia* de Germán Guzmán, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña Luna, que hemos mencionado en

12. Manuel Galich, Ciudad de Guatemala, 1913 + La Habana, Cuba, 1984.



EL ABEJÓN MONO, de Eddy Armando y Arturo Alape.
Archivo Teatro La MAMA.

varios apartes en páginas anteriores; los *Ensayos sobre la economía colombiana* de Luís Eduardo Nieto Arteta; los *Estudios sobre subdesarrollo colombiano* de Mario Arrubla; *Colombia, violencia y subdesarrollo* de Francisco Posada Díaz; el *Diario de la resistencia de Marquetalia* de Jacobo Arenas; *30 años de lucha del partido comunista colombiano*, *Nueva teoría para la insurgencia* de Guillermo Carnero Hoke; *Guerra de guerrillas* de Ernesto Che Guevara; *Revolución en la revolución* de Regis Debray, y *Partidos políticos y clases sociales* de Germán Colmenares.

A esta fuerte descarga ideológica sobre los actores se agregaron documentos, testimonios y relatos cuyos fragmentos fueron incluidos en diversos momentos del desarrollo de la obra, de acuerdo con los planteamientos del Teatro Documento, que en ese momento ayudaba a armar rompecabezas con situaciones de la realidad política, los choques militares y su impacto sobre la sociedad civil y el campesinado.

Aparte de los ya mencionados relatos de Arturo Alape, también fueron estudiados y se tomaron textos del *Informe de la delegación cubana a la primera conferencia de las OLAS*; *Palabras presidenciales*, de la administración de Guillermo León Valencia; Un comunicado del ministro de guerra de la época, general Guillermo Pinzón Caicedo, así como un comentario del senador norteamericano Edward Kennedy.

Arturo Alape escribió unas notas después de haber leído la versión final de la obra escrita por Eddy Armando, que incluía algunos relatos suyos:

He leído el texto de la obra detenidamente. Sin pensarlo mucho me quedo con el nombre El abejón Mono. Es certera la idea del abejón como símbolo del nuevo advenimiento. Los campesinos lo entienden mejor, porque ellos lo miran en su ropaje mágico. Pero también en las ciudades, no hace mucho tiempo, estos animalitos eran los portadores de las buenas nuevas. La televisión los reemplazó.¹³

Y unas líneas más adelante da su opinión sobre la forma como ha sido concebida la obra:

No es propiamente una obra teatral estructurada como tal, sino más bien un noticiero, que se puede sincronizar dentro del teatro-documento, y que mediante la ilación de pequeñas historias, adquiere el simbolismo de ser el portador de la imagen real de una historia que se mantiene en plena oscuridad, la que no se cuenta en los textos oficiales, que se soslaya a manotadas, que doctos maestros de la política

13. Op. Cit. *El abejón mono*. Prólogo. Pg. 17.

*colombiana aconsejan mediante sus voces amaestradas la necesidad de olvidarla, crucificando la memoria histórica en dos: lo que se debe recordar, lo que se debe olvidar.*¹⁴

Esta especie de declaración de principios ya marca una clara diferencia con lo que desde entonces se ha llamado “la historia oficial”, trazando una línea de separación entre la historia tradicional y una nueva historia narrada por los combatientes revolucionarios, con la emotividad y la pasión de aquellos años sesentas, donde la revolución cubana aparecía como el derrotero de las luchas populares y muchos intelectuales y artistas la apoyaban; mientras en varios países surgían movimientos guerrilleros urbanos o campesinos, como los Montoneros o los Tupamaros del Cono Sur; el Frente Sandinista en Nicaragua; en Chile el MIR y el Frente Patriótico Manuel Rodríguez; en Ecuador, Alfaro vive ¡Carajo!; en Venezuela las FALN (Fuerzas Armadas de Liberación Nacional); en Colombia las FARC y el ELN, esta última, como muchas otras, apoyada por la revolución cubana.

El caso colombiano tenía una notable diferencia con muchos de los otros movimientos. Las guerrillas se habían desprendido de las guerrillas liberales del llano, que se formaron primero para defenderse del ataque de “pájaros” y “chulavitas”, así como de la policía política (*Popol*) y de las fuerzas armadas, que seguían las órdenes de los ejércitos de turno.

Por eso, en el caso de *El abejón mono*, como en el de *Guadalupe años sin cuenta* y muchas otras obras sobre las confrontaciones de la época, las gentes de teatro, de claras posiciones de izquierda o revolucionarias, planteaban el choque entre campesinos y militares, o bien el choque militar entre ejército y guerrilla, fuerzas en pugna en medio de las cuales, en una degradación de la lucha, aparecen los bandoleros, algunos de los cuales se desprendieron de uno u otro campo, o surgieron de la venganza de víctimas que habían visto morir a sus padres, asesinados por alguna de las fuerzas surgidas en los oscuros años de la violencia.

Tras plantear el prólogo de *Pascual Abah* de Galich, viene una amplia información histórica que puede ser pronunciada por uno o varios actores. La redacción de los textos no sigue las pautas de los diálogos teatrales tradicionales, sino que adopta el lenguaje del documento, muchos de cuyos apartes podrían estar fuera de la obra, incluidos en los programas o folletos, o transmitidos por grabaciones de audio, como si se tratara de noticieros radiofónicos. Se hace un resumen crítico de la historia nacional hasta cerrar con la Guerra de los mil días, anotando que aquella conflagración dejó un saldo de 150.000 muertos.

14. *Ibíd.* Pg. 17-18.

Los textos que siguen no especifican quién los pronuncia. Se trata de informes, con cifras o testimonios de campesinos que dan cuenta de su situación en aquella etapa crítica de la violencia:

— *La violencia en Colombia. Más de 200 mil muertos. Más de un millón de campesinos despojados de sus tierras.*

— *¿Tierra para qué? Deseaba tener tierra, pero hace días teníamos café que lo solventaba a uno. Se lo ha tragado el monte. Para qué tener tierra, trabajarla, y que venga otro y se quede con todo.*

— *A mí me gustaría tener una finquita bien montada, con café, plátanos, yucas, caña para moler y sacar panela.*¹⁵

Aquellos parlamentos, con las opiniones de los campesinos, se cortan de manera abrupta en momentos en que aparece una patrulla militar y detiene a los campesinos que, por el contexto del parlamento de un sargento, queda claro que venían huyendo. Cuando los campesinos huyeron al monte con sus familias para esconderse de “pájaros” y “chulavitas”, se planteó un problema grave de supervivencia. Los hombres decidieron emprender la lucha guerrillera, en aquel momento como un medio de supervivencia sin pretensiones políticas revolucionarias, y enviaron a sus mujeres a que se entregaran en un retén militar, acompañadas tan sólo por un anciano que no estaba en capacidad de emprender las constantes marchas, privaciones y exigencias de la vida en montes y selvas. Cuando las mujeres llegan al puesto militar, un sargento las interroga con malicia.

De este punto en adelante hay toda una escena de diálogos entre el sargento y el grupo de campesinas, que se muestran muy asustadas frente a los militares. El sargento se dirige a ellas en un tono que no se sabe si es amable o irónico y que ellas reciben con natural recelo:

SARGENTO:

Pero, ¿por qué tienen que huir de nosotros? Si estamos para ayudarlas; beneficiarlas con la acción cívico-militar; con escuelas y puestos de salud. Nosotros no perseguimos a las familias sino a los bandoleros.

— *¿Y la aviación a quien persigue?*

— *¿Y los ametrallamientos contra quién?*

15. *Ibíd.* Pg. 29.

- *¿Y la vida de Rubiela a quien se le cobra?*
- *¿Y mi finca y mi ganado?*
- *¿Y los ranchos quemados?*
- *¿Y mis cosas?*
- *¿Y mi hijo hinchado, muerto de camino?*
- *¿Y los niños ahogados en el Caraguaje y el Táguá?*
- *¿Y el trabajo perdido en las parcelas?*
- *Y la paz que tanto nos prometieron ¿A dónde la buscamos?*¹⁶

Desde luego, estas preguntas no tienen respuesta, pero sí un inmediato cambio de actitud del sargento, cuya amabilidad desaparece por completo y adopta una actitud agresiva y amenazante:

SARGENTO:
¡Abhh!... Con que bien adoctrinadas, ¿No? Eso les pasa por ser mo-
*zas de esos bandoleros, por alcabuetas y auxiliadoras...*¹⁷

Comienza un interrogatorio agresivo contra las mujeres, pese a que se presentaron en el puesto militar buscando protección. El sargento pregunta por los hombres, y al vez que se niegan a hablar, ordena que cuelguen al viejo a ver si suelta la lengua. Lo suspenden de la rama de un árbol pero no lo ahorcan, aunque el tratamiento que le dan es cruel y doloroso pese a tratarse de un viejo indefenso. Ni el anciano ni las mujeres dan su brazo a torcer y guardan total hermetismo sobre el conocimiento del sitio donde se encuentran sus compañeros.

Esta escena queda como un ejemplo de la actitud represiva de los militares, y prosiguen los parlamentos narrativos de carácter documental, que explican el origen de la violencia después del nueve de abril de 1948, aunque como lo hemos anotado en textos anteriores, la violencia ya se había iniciado en varios departamentos del centro del país, lo que llevó al propio Gaitán

16. *Ibíd.* Pg. 30.

17. *Ídem.*

a convocar la multitudinaria marcha del silencio para protestar en forma pacífica frente al palacio presidencial. Desde luego, tras el asesinato del caudillo popular, las protestas se extendieron a otras regiones y el intento de reprimirlas por medio de la fuerza llevó a los campesinos y a los trabajadores, en especial de filiación liberal o de las primeras formaciones de izquierda, a organizarse como núcleos de autodefensa o más tarde como guerrillas, que es el caso de la situación que se produce en esta obra.

— El pueblo responde al crimen con un levantamiento armado en la ciudad, una insurrección espontánea que es aplastada por el ejército en pocos días y deja tres mil muertos.

— *Después viene la reacción. Al pueblo que está derrotado no darle tregua. Castigarlo, escarmentarlo, matarle hasta la última semilla de la insubordinación.*

— *Los militares norteamericanos azuzaron sin inconvenientes la violencia hasta que lograron sacarse un premio con ella: que se enviara al Batallón Colombia para la guerra de Corea.*

— *Y mientras tanto la violencia se convertía en guerra de guerrillas al estilo de 1800, pero diferente porque al tomar fuerza se salió de las manos de los caudillos y se empezó a volver una guerra de campesinos por la tierra; una guerra contra el latifundio.*

— *Esta guerra en los cincuentas se ha llamado la primera guerra; la guerra de Laureano, las guerrillas del llano y del Davis.*¹⁸

La finca del Davis, situada entre Rio Blanco y Ataco, en el Tolima, sirvió como sede de autodefensa campesina y lugar de adoctrinamiento de cuadros, que se desarrolló en la etapa previa al ataque a Marquetalia. En estos parlamentos de *El abejón mono*, podemos observar el estilo narrativo de información histórica con un directo sesgo político, que da cuenta de los pasos previos a la formación de las FARC. En este sentido, este tipo de teatro también se acerca al cine documental, cuyas narraciones explicativas suelen condensar hechos históricos o acontecimientos tomados de realidades más inmediatas, que en una estructura dramática requerirían una compleja trama de situaciones y acciones que las narraciones documentales condensan, trabajando el tiempo y el espacio con una libertad que en la acción dramá-

18. *Ibíd.* Pg. 34.



EL ABEJÓN MONO, de Eddy Armando y Arturo Alape.
Archivo Teatro La MAMA.

tica tendría más limitaciones, sobre todo en las obras de carácter realista o naturalista. El gran riesgo es concebir las obras a la par con los hechos que las motivan, sin contar con una distancia que permita profundizar sobre lo sucedido. Obras como *El abejón mono*, gestadas en medio de una urgencia política, tienen ese riesgo.

Para sopesar un tanto el exceso de información de los segmentos explicativos de situaciones reales, la obra también cuenta con testimonios de personajes, tomados de entrevistas o conocimiento directo por parte de Arturo Alape, quien logró almacenar una cantidad de datos e historias, incluidos testimonios dramáticos de muchas personas involucradas en la formación de las guerrillas o en situaciones conexas con el ejército, los bandoleros, los campesinos y demás sectores que jugaron un papel activo o pasivo en el conflicto:

VIEJA:

Yo soy baquiana de la sexta brigada, de la policía militar, de los calabozos, del cuartel, me persiguen porque tengo un hermano que es comandante guerrillero. Antes de navidad, cerca de aquí, fue asaltado un carro del ejército. Fueron a la casa, pero yo estaba en el pueblo.¹⁹

Este es un caso que tuvieron que asumir y padecer muchas personas que quedaron atrapadas entre dos aguas, con parientes en la guerrilla, pero vínculos con el ejército o con otras fuerzas antagónicas, que desde el punto de vista dramático adquiere mayor complejidad y densidad al enfrentar al personaje con un tejido de contradicciones, que una persona cerrada en un solo sesgo ideológico o político no tendría, y podría caer en una descripción esquemática. En este caso, la vieja termina convertida en una víctima a causa de su relación familiar y el hecho de haber sido baquiana²⁰ del ejército, no le sirve de ayuda:

Me tuvieron otros veinte días entre la sexta brigada, el penal, el permanente, el calabozo. Cuando llegué a mi casa ya era otro año.²¹

La experiencia de la vida en el monte y más con el peligro constante que viven los guerrilleros, expuestos al rigor de la naturaleza y a enfermeda-

19. *Ibíd.* Pg. 35.

20. *Baquiano o baquiana*: persona que tiene experiencia en tareas rurales. Experto conocedor de caminos y sendas en una zona determinada, por ej., en la selva. *Nuevo diccionario de colombianismos*. Instituto Caro y Cuervo. Bogotá. 1993. Pg. 40.

21. *Op. Cit.* *El abejón mono*. Pg. 36.

des, como le ocurrió al propio Alape, quien se vio obligado a abandonar las filas de la guerrilla, también ha producido innumerables bajas, además de las causadas en las confrontaciones con el ejército y otras fuerzas enemigas. Entre los casos tomados de los relatos de Alape, quien fue testigo presencial de muchos de ellos, hay uno que da cuenta de la situación y el ambiente que la rodeaba;

(ENTRAN A UNO EN GUANDO).²²

— *Uno menos en el campamento.*

— *Murió de puro confiado.*

— *Pero es que ya estaba destinado. Antes, cuando la pacificación, había estado enfermo. No dormía. Sentía un cosquilleo en todo el cuerpo, como si le anduviese un animal por dentro. No podía respirar. Los pies helados y un dolor de cabeza que lo reventaba. Gastó todo lo que tenía en yerbas. Por esos días llegó a casa un indio sibundoy, de esos que andan con ropa de mujer y collares al cuello. Pidió una mesa grande, un platón grande también; dijo que el tratamiento lo comenzaría cuando dejara de llover y saliera el arco iris... Esperaron varios días, al cabo de los cuales el indio dijo: “Necesito al hombre sobre la mesa, envuelto en una sábana”, preparó unos bebedizos y no sé cuántas porquerías. Lo cogió, le levantó la cabeza, le dio los bebedizos y comenzó a chuparle la boca. Al caer la tarde, apareció el arco iris y entró por la puerta del rancho. El indio le chupó con más fuerza, le dio masajes por todo el cuerpo, y el guerrillero empezó a vomitar. “Mire, mi señora, la enfermedad de su marido”. En el platón nadaba un cucarrón negro.²³*

Aquí se combinan hierbas, magia y medicina natural, que sin embargo no le salvan la vida al guerrillero enfermo. Las creencias mágicas de los campesinos, que se mezclan con los mitos y costumbres de comunidades indígenas que habitan muchos de los puntos de la selva por donde se desplazan los guerrilleros, intentan suplir con hierbas y ritos nativos la carencia de médicos y remedios para el tipo de enfermedades, infecciones producidas por insectos o picaduras de serpientes, que abundan en las selvas húmedas tropicales.

22. *Guando*: Camilla rústica, especie de andas o parihuela. *Breve diccionario de colombianismos*. Academia Colombiana de la Lengua. Bogotá, D. C. 2007. Pg. 116.

23. Op. Cit. *El abejón mono*. Pg. 36-37.

A estas creencias campesinas también se suman las fantasías que se tejen sobre insectos y otros animales, de donde viene el título de la obra:

M:

Ayer estuvo dando vueltas por el rancho un abejón mono, y cuando aparece tengo fe en que es buena receta la que llega.

— *Cuando el abejón es negro, es mala la cosa.*

M:

Traemos algo de comida, si es que les ha de servir.

H:

Venimos también a avisarles que el abejón negro estuvo dando vueltas hoy por la casa, luego cogió pal' monte.

G:

Por allí deben venir siguiendo el rastro los chulos.²⁴

Abejón negro, chulos, aves de mala muerte, pájaros asesinos. Toda una terminología derivada de mitos del campo asociados a las desgracias o a las buenas nuevas, así como en la imaginería popular se cuenta con recetas de hierbas, oraciones y ritos para las enfermedades, y abundan creencias sobre las cosechas, la buena suerte o los presagios siniestros.

Mientras un grupo de soldados llega al rancho de una campesina en busca de comida, la mujer, cuyo marido se ha ido al monte, reflexiona sobre su cuerpo en la soledad:

MUJER:

Mi cuerpo quedó sin la sombra de mi marido, a él se lo llevaron y yo pensé: mi cuerpo quedó sin sombra, y tanto tiempo esperé su regreso, mirando mi cuerpo, y él no volvió a recoger sus pasos. Él ya no tiene mi cuerpo, hasta falta tiene que hacerle. Quién sabe si después de lo que vieron sus ojos quiera el cuerpo de su mujer.²⁵

La mujer termina envenenando a un soldado que se queda con ella, luego huye. De este modo, la obra avanza con breves historias y distintos personajes que van hilando una trama cuyo telón de fondo tiene que ver con

24. *Ibíd.* Pg. 38.

25. *Ibíd.* Pg. 39.

la aparición de las guerrillas. Tras los fragmentos de relatos de Alape vienen breves parlamentos que anuncian una nueva etapa del conflicto:

— *La segunda guerra.*

— *Una guerra con artillería y aviación.*

— *Una guerra en la que por primera vez los campesinos pudieron ver, en las bombas que no alcanzaron a reventar, las iniciales: U.S.S.*

— *Fue la guerra de Villarrica.*²⁶

El 4 de abril de 1955, durante el gobierno militar de Rojas Pinilla, se inició una operación armada sobre el pueblo de Villarrica, Tolima, así como sobre otros municipios de los alrededores, de especial interés turístico: Pandi, Melgar, Icononzo o el Carmen de Apicalá. Se repartieron miles de volantes entre los habitantes advirtiéndoles que el territorio comprendido entre todos aquellos municipios era declarado "zona de operaciones militares". El gobierno de Rojas Pinilla, que había firmado la paz con las guerrillas liberales del llano, cambiaba de táctica e iniciaba una campaña contra los centros de adoctrinamiento y autodefensa campesina de clara filiación política comunista. En vez de acabar con las organizaciones de izquierda que se estaban formando en aquellas regiones, estas medidas fueron precipitando la formación de guerrillas, primero como un recurso defensivo y luego como una política militar revolucionaria que correspondía a la consigna del partido comunista de usar todas las formas de lucha.

En el propio texto de *El abejón mono* se plantea la forma como se desarrolló este proceso:

*Tequendama, Marquetalia, Guayabero, Pato, Sumapaz, Riochiquito, aprendieron el arte. Durante las oleadas de violencia eran zonas de operaciones o retaguardia de la lucha guerrillera; en las treguas o pacificaciones actuaban como organizadores de sindicatos, de ligas, como enlace entre los campesinos y el gobierno para exigir que la zona fuera incorporada al país en caminos, escuelas, créditos. Como garantía armada contra el bandolerismo o la violencia oficial ocasionales.*²⁷

26. *Ibíd.* Pg. 41.

27. *Ibíd.* Pg. 42.

De no haber existido aquellas operaciones militares, dejando que estos centros de autodefensa campesina tuviesen tan sólo una acción política, sin tener que usar las armas, ¿se habrían formado las guerrillas en plan de combate, tal como sucedió un poco más tarde? Sin duda, la política oficial ordenada como operativos militares para acabar con los gérmenes guerrilleros, lo que hizo en la práctica fue alebrestar a estos grupos y presionarlos para que asumieran una férrea organización bélica que no ha podido ser derrotada en cincuenta años de operaciones. La política represiva sólo engendra una oposición radical, en vez de lograr diálogos y consensos, respetando la diversidad de corrientes políticas en un estado democrático. Para derrotar los movimientos insurgentes usa mecanismos de dictaduras o estados totalitarios, que incrementan la rebeldía.

En los siguientes datos documentales, se plantea la forma como se desarrolló el ataque a Marquetalia:

— *Fue entonces cuando apareció en Estados Unidos el libro "Manual para Colombia aérea escogida por el ejército norteamericano como campo de experimentación de la guerra irregular".*

— *Con el segundo ataque a Marquetalia en 1964 y los ataques que siguieron a Pato, Guayabero y Riochiquito en 1965, terminó la tregua y se inició la tercera guerra. En ella estamos.*

MARQUETALIA.

Disparados medio millón de proyectiles punto cincuenta.

*Quinientos mil proyectiles de nueve milímetros. Veinte mil bombas para tiro de lanzacohetes múltiples. Mil proyectiles cohete para tiro aéreo. Veinte bombas de tonelada. Veinte bombas de dos, tres y cinco toneladas. Quinientos mil proyectiles calibres 32-38-45. Sostentamiento de dieciséis mil hombres en armas. Alquiler de seis helicópteros de la fuerza aérea de los Estados Unidos de Norteamérica.*²⁸

Siguen otros datos sobre aviones para fotografías aéreas, así como bombarderos, y una exposición de los costos generales de esta operación:

Todo esto suma:

*Trescientos setenta y tres millones de pesos.*²⁹

28. *Ibíd.* Pg. 43.

29. *Ibíd.* Pg. 44.

Una suma que hoy nos podría parecer exigua frente a la magnitud de las operaciones, pero que para los presupuestos de la época era una fuerte tajada a los recursos nacionales.

Los resultados de la operación hacen parte de los reclamos de las FARC frente al estado sobre quién inició la guerra:

— *Las fuerzas armadas lograron incendiar cien casas.*

— *Se apoderaron de cien fincas.*

— *Ocuparon los terrenos abiertos de la región.*

— *Consumieron sin indemnización cien mil aves de corral y diez mil cabezas de ganado.*

— *El daño causado se aproxima a veinte millones de pesos.*

— *Encarcelaron a dos mil campesinos.*

— *Asesinados más de doscientos campesinos.*³⁰

Estos son los datos aportados por las propias FARC de acuerdo con las informaciones obtenidas, de primera mano, por Arturo Alape. Quedan abiertas serias preguntas sobre si este operativo valió la pena, y si se obtuvieron los resultados esperados, después de ver las consecuencias de generar una guerra de guerrillas que, en vez de desaparecer o disminuir, abrió frentes en múltiples regiones del país. Frente a la problemática del presente, cuando aún no se ha firmado un acuerdo de paz que ponga fin a un conflicto de medio siglo, el más largo de todos los que han tenido lugar en América Latina a lo largo del siglo XX, y que aún perdura mientras se escriben estas líneas, hay que preguntar de nuevo si este tipo de operación represiva valía la pena, o por el contrario, resultaba peor el remedio que la enfermedad.

El senador norteamericano Edward Kennedy hizo un planteamiento relacionado con la ayuda militar norteamericana, que también se incluye en esta dramatización documental:

Más de la mitad de nuestra ayuda al extranjero ha tomado la forma de armamentos u otras contribuciones militares. El dinero que hubiera podido servir para irrigar un valle o para construir un centro

30. *Ibíd.* Pg. 44-45.

hospitalario, ha sido gastado para imponer a un general o para reforzar un gobierno corrompido e impopular.

*Senador Edward Kennedy.*³¹

En la siguiente secuencia de la obra, aparece el personaje de Culebrín, que procede de una dolorosa infancia, en la época más dura de la violencia, que lo ha forjado como un bandido inclemente, pasando de uno a otro bando en medio de las distintas fuerzas en conflicto, como un prototipo del malestar de los tiempos, remoto heredero de la picaresca, burlón y traicionero. En el relato testimonial, recogido por Arturo Alape, narra los hechos que lo llevaron a escapar al monte y en un comienzo, unirse a los guerrilleros del Davis:

CULEBRIN:

(FRAGMENTOS DE UN LARGO MONÓLOGO) (...) Las voces groseras despertaron a mis viejos que estaban durmiendo, y esas voces se levantaron en llamas que todo encenizaron: el techo, las puertas, las ventanas, las camas. Lo único que no se quemó fueron los vidrios de los cuadros de los santos, pero las imágenes milagrosas desaparecieron; y mis viejos encenizados, ¿lo oyen ustedes? Los chulos sólo dejaron escapar la corriente de humo, pues le pusieron candado a las puertas, hicieron un círculo armado de escopetas y fusiles; los viejos abrazados, rezando como viejos católicos.

(...)

*Al desplomarse el rancho, en medio de sus carcajadas, salió corriendo una llama humana. Ellos comenzaron a disparar, entonces la llama que era mi viejo se fue muriendo desnudo sin piel, agujereado sin que el pasto pudiera darle humedad. A todos les cubrió el miedo en la vereda; ellos llegaron diciendo: “No hay que dejar semilla de estos collarejos; hay que darles donde más les duela”. Entonces cogieron a Josefá, le abrieron el estómago, le sacaron la creatura y se la cambiaron por un gallo; al hijo se lo llevaron donde el padre; a este lo caparon, y sus cojones los pusieron en la boca de Josefá.*³²

Una visión aterradora de la sevicia y crueldad inhumana a la que se llegó en la época más dura de la violencia, pertenece a un terrible repertorio

31. *Ibíd.* Pg. 45.

32. *Ibíd.* Pg. 46-47.



EL ABEJÓN MONO, de Eddy Armando y Arturo Alape.
Archivo Teatro La MAMA.

de atrocidades que también hacen parte de los muchos casos dolorosos citados por Germán Guzmán en el libro de *La violencia en Colombia*, al cual nos hemos referido en varias oportunidades en este estudio.

Después de ser testigo de la muerte de su padre y la destrucción de su hogar, Culebrín huyó de allí, dando comienzo a una saga marcada por la incertidumbre:

Entonces nos enmontamos, había que huir corriendo, comer ligero, dormir a raticos, enterrar a los muertos a la ligera, vigilar a los ratotes y la paridera de las mujeres en la marcha a tiros con dolor y contra el tiempo. La retaguardia peleaba contra la chulada y comenzaron las caminadas; días y noches son otra cosa que andar.³³

Grupos de campesinos subían al monte para escapar de la muerte, en rápidos desplazamientos, sin saber a quiénes iban a encontrar en el camino. Era la época de las divergencias entre las guerrillas liberales y la naciente guerrilla comunista, y entre ellas aparecían otros antagonistas, aparte de los “pájaros” y “cachiporros”, bandoleros desalmados que iban tras el botín, el sexo y como el mejor trofeo, un buen pedazo de tierra.

Culebrín llegó a uno de estos grupos, en pleno furor de la adolescencia, y sin mayores preámbulos tomó a la primera muchacha que encontró para satisfacer sus impulsos sexuales, lo cual le acarreó grandes dificultades que le dieron un vuelco a su destino:

A la primera que me le eché al buche fue a la malparida y lo hice por el hambre que pasamos en la marcha de San Miguel. Llegué al Davis y de inmediato olfateé lo que querían esos comunes: limpiarlo a uno de sangre liberal, amarrarle las manos con las leyes de su organización para que no cogiera por allí dinero, mujeres y cosas que uno necesita. Hablaban de que todo era propiedad del movimiento... para resolver las necesidades del colectivo. Ahggg... Querían fusilar la vida de Culebrín porque le hizo en trabajo en compañía de otros a una muchachita. Le hicieron al Culebrín un juicio en asamblea. Hablaban de leyes, tanteaban los fusiles con que perforarían el ombliguito de Culebrín, pero no pudieron comprobarme nada, la muchacha nada dijo, porque la mandé callar a tiempo.

Fue cuando los chulos se metieron al Davis y me sonó la oportunidad. Con las manos amarradas me les fui rodando, cogí la trocha

33. *Ibíd.* Pg. 47.

*que le tenía visto al rechazazo mientras ellos, los comunes, peleaban con los chulos, pero me vieron, dispararon y dispararon hasta que me jodieron un brazo, pero llegué al Saldaña y el Saldaña me llevó en balsa hasta donde los Loaizas y mi general Peligro; me enrolé en la chusma de ellos, y Culebrincito dejó la indefensión por el arma. Así entre peleas, la mayoría con los comunes, me fui haciendo hombre. Armado y respetado. De lo más temido por estos contornos.*³⁴

En un rápido proceso, el joven campesino pasa de ser víctima a victimario, de guerrillero a bandolero, en medio de la danza de fuerzas antagónicas entre selvas y montañas. La historia de este personaje le da un vuelco a la trama de formación guerrillera para observar un personaje representativo de los grupos de bandoleros que cometieron toda clase de abusos en diferentes pueblos y veredas, dando rienda suelta a impulsos sádicos y actitudes de un machismo desenfrenado, en medio de una competencia para ver quién era el más fuerte y despiadado para ganarse a la fuerza el derecho de imponerse sobre los demás. También toca el tema de los tráfugos, muchas veces muchachos enrolados en su adolescencia, sin formación diferente al odio y la venganza, que cambian de ideas y apetencias cuando se les presenta la oportunidad.

La fama de Culebrín trascendió el ámbito del grupo de bandoleros o de la región donde operaban. Sus desplantes y desafíos se convirtieron en noticias transmitidas por la radio. Fue entonces cuando lo llamó el mismo coronel que interrogó a las mujeres al comienzo de la obra. Lo tenían arrestado, pero le hicieron una propuesta que le venía como anillo al dedo:

CORONEL:

Antonio...lo hemos venido observando. Conocemos bien su ejemplar comportamiento... es posible... que le perdonemos sus pecados y lo dejemos en libertad... Es fácil volver por los senderos del hombre libre... ¡Nada difícil! ¡Trabaje con nosotros!

CULEBRÍN:

Estoy de acuerdo, mi coronel. Me gusta andar suelto. Uno vuelve a la montaña y se le quitan los fríos encementados.

CORONEL:

Usted conoce Marquetalia, ¿verdad, Antonio?

34. *Ibid.* Pg. 48-49.

CULEBRÍN:

*Pues cómo no voy a conocerla si tanto la he merodeado...*³⁵

Y en este punto se cierra el círculo que la obra ha venido planteando en sus distintos segmentos. Una alianza coyuntural entre los bandidos y el ejército, para enfrentar a los grupos de autodefensa campesina y atacar a Marquetalia, Riochiquito, Guayabero y demás enclaves comunistas.

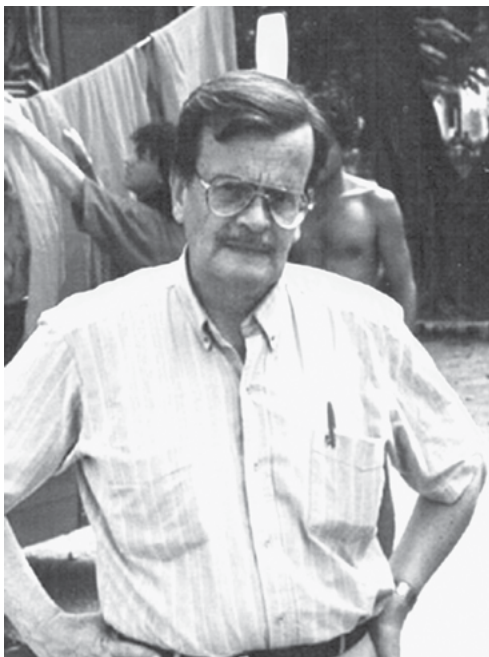
En realidad, *El abejón mono* es la primera obra de teatro que aborda la problemática que dio lugar a la formación de la guerrilla de las FARC. Las fuentes documentales utilizadas provenían de las investigaciones, entrevistas y testimonios recogidos por Arturo Alape durante los tres años de su permanencia al interior de las FARC, en los cursos de adoctrinamiento de Marquetalia y el Davis. La pieza documento da su propia versión de los hechos desde esa mirada, directamente comprometida. Una obra escueta, con una fuerte carga ideológica y documental, pero también con el dibujo de un personaje nacido en el terror y la violencia, una cruda realidad que lo sacó de la visión bucólica del campo y las tareas agrícolas que en el pasado habían motivado la escritura de pintorescas comedias costumbristas, para convertirse en un perverso engendro, con trazos de humor negro, que permitía a los espectadores observar la cara y sello de los conflictos en la etapa de la violencia de los años cincuenta y sesenta del siglo XX.

* * *

35. *Ibid.* Pg. 52.

FERNANDO GONZÁLEZ CAJIAO

≈



Bogotá, 1938 + 1997.

Fernando González Cajiao fue un destacado investigador, dramaturgo y crítico teatral, con algunas incursiones en la dirección teatral, cuyo primer montaje fue la obra de teatro medieval anónima *San Jorge y el dragón*, realizada en 1959 con el grupo escénico de la Universidad Nacional, bajo la supervisión de Dina Moscovici, en el III Festival Internacional del Teatro Colón.

Fernando González Cajiao es autor de la que se puede considerar la primera *Historia del Teatro en Colombia*, que obtuvo el primer premio en el Concurso Nacional de Ensayo, convocado por la Universidad de Medellín en 1985, obra publicada por el Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura, en 1986. En el acta del jurado integrado por María Mercedes Carranza, Darío Jaramillo Agudelo y Germán Vargas Cantillo, se anota:

– FERNANDO GONZÁLEZ CAJIAO –
Archivo fotográfico Teatro Taller de Colombia.

El jurado quiere señalar el valor pionero de la obra premiada, primer trabajo que se realiza en el país que intenta abarcar toda la historia de nuestro teatro desde la época precolombina hasta hoy.

El libro es un aporte por las bibliografías y la investigación gráfica, complementos muy adecuados de la excelente y bien lograda exposición de los capítulos. A criterio del jurado, esta historia del teatro abre nuevos caminos a la investigación monográfica, a la polémica y a la creación misma.¹

González Cajiao también colaboró como crítico teatral en el Boletín Cultural y Bibliográfico del Banco de la República; en la revista Conjunto de la Casa de las Américas de Cuba; en Latin American Theatre Review del Centro Latinoamericano de Estudios de la Universidad de Kansas, Estados Unidos, publicación dirigida por George W. Woodyard; así como de la revista Gestus, del Centro de documentación escénica del Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura.

El trabajo como autor de Fernando González Cajiao se inició en 1961, en el Taller Teatral del Teatro Cultural del parque Nacional, que en ese momento dirigía Gabriela Samper. Su primera obra, basada en un relato popular colombiano, se tituló *La Comadreja*, (1961). Luego vinieron las siguientes obras: *Una flor en la solapa*, (1964); *El globo*, (1966); *Huellas de un rebelde*, (1970); *Rambao*, (1975); *Atabi, o la última profecía de los chibchas*, (1984); *Popón el brujo, o el sueño de Tisquesusa*, (1990); *Triángulo*, publicada en la revista Gestus, de la ENAD, en 1993.

Su obra *Huellas de un rebelde*, fue publicada por Ediciones Tercer Mundo, Bogotá, 1970.

* * *

1. Cajiao, Fernando González. *Historia del teatro en Colombia*. Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura, Colección Autores Nacionales. Bogotá. 1986.

FERNANDO GONZÁLEZ CAJIAO

≈

HUELLAS DE UN REBELDE

Huellas de un rebelde, de Fernando González Cajiao, sobre el cura rebelde, muerto como guerrillero en febrero de 1966, Camilo Torres Restrepo, está concebida desde dos influencias de variada procedencia: el Teatro Documento, del cual hemos hablado en páginas anteriores, creado por Peter Weiss a partir de su pieza *La Indagatoria*; y el Misterio Medieval, con sus alegorías y personajes simbólicos, así como con su manejo del tiempo y el espacio, el cronotopo, según expresión del filólogo y ensayista Mijail Bajtin, que rompía las formulaciones de unidad de tiempo y acción de la tragedia griega y romana, y los estudios realizados sobre la tragedia griega en la *Poética de Aristóteles*.

En el prólogo a *Huellas de un rebelde*, la directora teatral y cinematográfica Gabriel Samper, anota en relación con la primera influencia que hemos mencionado:

“Huellas de un rebelde” sigue las pautas de Peter Weiss, cuyo Teatro Documento influye notablemente en este joven escritor, que continúa de manera más profunda su indagación en el contexto social de su país, abriéndola a la realidad latinoamericana, al plantear la problemática religiosa, económica y política de nuestro continente.

Gabriela Samper.¹

La escenografía y el dispositivo escénico aparecen con los lugares y moradas tradicionales del teatro medieval, con el cielo y el infierno (los lugares donde reinan el bien y el mal), otra mansión para los músicos. La mansión

de los emperadores o presidencia se hallará en el centro de la escena frente al público. El cielo y el infierno están dispuestos de tal manera que diagonalmente quedan el uno frente al otro.²

De pronto, en medio de la descripción se produce un salto que nos traslada a otra época: la nuestra:

(Los actores) permanecen en su sitio presenciando el desarrollo de la obra y comiendo provisiones que han traído para la representación como si fueran una parte más del público: Coca cola, papas fritas, maní, etc.; algunos de ellos se adormecen a veces, ya que los únicos momentos en que se les ve concentrados es cuando tienen que desempeñar una parte: todos estarán vestidos a la moda del siglo XIII.³

Esta nota nos hace una aclaración y nos da una pista, se trata de actores contemporáneos que van a interpretar una obra que supuestamente va a ocurrir en el siglo XIII. Allí se presenta un efecto de distanciamiento tanto en relación con el tiempo como con el espacio. La alusión a la edad media sin duda tiene que ver con el aspecto religioso en la vida del padre Camilo Torres Restrepo. Aún no sabemos qué se va a contar, salvo infidencias de alguien que haya visto la obra, el público podrá pensar que va a ver una obra de la época feudal, probablemente relacionada con las cruzadas o la vida de algún santo. En alguna oportunidad, cuando alguna persona le preguntó al padre Camilo Torres, recién fundado el Frente Unido, si no sería interesante hacer una obra sobre su historia y su lucha, Camilo respondió que sería mucho más interesante hacer una obra sobre algún sacerdote de la edad media que hubiese tenido problemas con sus superiores, de modo que el público pudiera establecer la relación analógica, sin tener que usar los nombres y acciones de las personas en el presente, cuando se trataba de una historia en curso que aún no había concluido.

El público de esta representación tendrá otro efecto o *coup du théâtre*, cuando aparece un personaje que hace la presentación con tono muy alegre, llamado Periódico, por lo visto, el actor no está conforme con el nombre que han puesto a su personaje, y hace su denuncia frente al público:

PERIODICO (Muy alegremente)
Bienvenidos, señoras y señores
a presenciar este gran espectáculo
de drama y acción y también intriga

2. Notas descriptivas de la escenografía de *Huellas de un rebelde*. Pg. 11.

3. Op. Cit. *Huellas de un rebelde*. Pg. 11

1. Cajiao, Fernando González. *Huellas de un rebelde*. Tercer Mundo. Bogotá. 1970. Contratapa.

*pasiones, amor y grandes impactos
les pido el favor de que tengan en cuenta
mi nombre real que está en el programa
porque me llamo en la presente pieza
con el horrible nombre de Periódico
a pesar de mis protestas comprensibles
finalmente terminé aceptándolo.⁴*

Mientras la orquesta comienza a tocar el tema, del cielo van apareciendo los ángeles y arcángeles, hasta ocupar su puesto en la mansión celestial. Apenas se han instalado, la orquesta cambia de tema y ahora interpreta el que corresponde al infierno, todo muy dentro del cambio de los misterios del siglo XIII. Periódico señala al demonio, quien hace una venia acompañada de sus pilatunas satánicas.

Justamente, en el teatro medieval, Cristo, la Virgen o los santos, actuaban con seriedad, en forma austera, mientras los demonios y demás encarnaciones del mal lo hacían con gracia y humor, hasta el punto de ser los preferidos del público, lo cual llevó a la iglesia a sacar las representaciones del atrio de las catedrales y parroquias e incluso a prohibir algunas representaciones, aunque tuvieran tema religioso, por considerar que estaban impregnadas de influencias negativas.

Poco a poco van entrando a escena los personajes terrenales, comenzando por el emperador y el presidente, seguidos por su séquito de damas y burgueses.⁵ Cuando los principales personajes se han instalado en sus puestos, como posando para una fotografía, Periódico da cuenta del propósito de la obra, sin perder el estilo del antiguo misterio o bien de un Auto Sacramental del barroco español:

*Vamos a representar aquí la pieza
que mostrará la lucha de la Vida
entre sus dos componentes opuestos
el Bien y el Mal la Luz y las Tinieblas
y así lo muestran el Cielo y el Infierno
que haciendo parte de la misma escena
se hallan sin embargo en lados opuestos
como peleándose entre sí la tierra.⁶*

4. *Ibíd.* Acto I. 1. Procesional de introducción. Pg. 12.

5. *Ibíd.* Acto I. Escena I. Pg. 14.

6. *Ibíd.* Pg. 15.

González Cajiao impone un estilo a la fluidez de sus versos, suspendiendo puntos y comas. La ilación se desarrolla con plena libertad, de modo que deja en manos de los actores las inflexiones del texto, sus ritmos y puntos de giro. Poco a poco la trama de la pieza se va acercando a sus reales intenciones; el Emperador y el Presidente bajan del cielo a la tierra, mientras Periódico hace una declaración para que el público no se deje engañar por lo que está viendo. Un efecto que en este caso se acerca más a los postulados del distanciamiento brechtiano que a los recursos propios del Teatro Documento:

*Estimado público le regamos
tener en cuenta que los personajes
que poco a poco les iremos mostrando
no son jamás gentes de hueso y carne
sino actores que están representando
un papel y que el actual despliegue
es sólo un espectáculo de teatro
que no remeda la vida fielmente
a pesar de que el autor ha afirmado
que está documentado exactamente.⁷*

Para elaborar el parlamento del Emperador, González Cajiao acudió a utilizar citas de varios autores, esta vez sí utilizando los recursos documentales. Entre ellos, el periodista y político norteamericano Ronald Steel, quien escribió un ensayo titulado *Pax Americana*, donde se refiere al papel imperial de los Estados Unidos:

Nadie previno nuestro imperio; en realidad, nadie ni siquiera lo quería... Y sin embargo, juzgando por cualquier patrón convencional, de verdad somos un poder imperial, poseyendo un imperio en el cual el sol realmente nunca se pone, un imperio benévolo que combina al hemisferio occidental en su totalidad, los dos más grandes océanos del mundo, y virtualmente toda la masa terrestre euroasiática que no se halla en manos comunistas.⁸

González Cajiao utiliza este texto adecuado a su estilo de versificación, así como otras muchas referencias, para construir en este tejido polifónico la voz del personaje del Emperador, que no es otro que el presidente de los Estados Unidos, el moderno imperio virtual y real. A esta cita agrega otras

7. *Ibíd.* Pg. 15-16.

8. *Ibíd.* Pg. 16. Tomado de Ronald Steel. The Viking Press. 1967. Pg. 15.

que encarnan las ideas del poder, la moral y la dominación, por medio de frases y fragmentos de textos de otros personajes de amplio reconocimiento, como el obispo George Berkley, el presidente americano Dwight Eisenhower, Franklin Delano Roosevelt, el escritor Hermann Melville, el senador americano Albert Beveridge, quien se expresa con vanidosa arrogancia:

*Dios nos ha hecho aptos para gobernar, para que podamos administrar a los pueblos bárbaros y seniles.*⁹

Y sigue citando otros textos de John Adams o Lyndon B. Johnson, para mostrar el binomio político de poder y religión para el dominio de los pueblos.

La política también es una representación, y como tal, acude a medios de expresión análogos a los del teatro. El poder requiere “armar” sus personajes representativos, y en la política actual, poderosamente teledirigida por los medios de comunicación, un político de éxito tiene que construirse como alguien atractivo, usando todas las técnicas de maquillaje y vestuario para representar a un personaje carismático que resulte convincente. Sin duda, esto cada vez resulta más difícil, pues luego de una primera etapa donde los candidatos triunfantes gozan las mieles del poder, viene una cuesta difícil de escalar, medida paso a paso por encuestas que sondan la opinión del público en todos los aspectos, que por lo general, con contadas excepciones, los puntajes van disminuyendo, creando la sensación de deterioro en la imagen del personaje y un vacío de poder.

Cuando habla el presidente, también usa el recurso de invocar la religión, como un medio de santificar el poder contra los embates del demonio comunista:

*El espectáculo del materialismo absoluto y metódico del comunismo le está poniendo en realidad una prueba a nuestra sociedad cristiana moderna que ha separado la teología y la fe del ambiente terrenal en que se ve y olvida así que el mundo perecedero sólo es pasaje entre el cielo y el infierno.*¹⁰

9. *Ibíd.* Pg. 17-18. Estas referencias a los autores de frases que intentan justificar el poder imperial se encuentran en el mismo primer acto.

10. *Ibíd.* Pg. 19.

Estos versos puestos en boca del presidente fueron tomados de un texto del arzobispo auxiliar de Panamá, quien escribió:

*El espectáculo del progresivo secularismo metódico y absoluto del comunismo, es la prueba evidente de una sociedad cristiana moderna que ha desconectado la teología y la fe de la vida real que se está viviendo.*¹¹

Poco a poco se va llegando al tema principal de esta obra, al confrontar la religión con la política para llegar al caso del padre Camilo Torres Restrepo y su actitud de lucha por un cambio social a favor el pueblo más necesitado y desprotegido.¹²

En *Huellas de un rebelde*, en sus parlamentos iniciales el presidente afirma que la obra que se va a presenciar es una historia de la edad media y que cualquier frase que se salga del marco de esa época, requieren ser replicadas:

*Y así como es justo que dé mis opiniones también es justo que los opositores de mis ideas las suyas propias expresen pero reclamo el derecho a defenderme y sobre todo el de conservar el orden cada vez que se desmidan los actores para crear una situación caótica.*¹³

Cabe anotar que este parlamento del presidente tiene dos referentes, uno de ellos documental y otro como influencia de una obra teatral. El documento del que parte González Cajiao se refiere a unas palabras del presidente Carlos Lleras Restrepo, cuando afirmó:

*Yo creo en la libertad de opinión en ambos sentidos: así como reconozco el derecho a criticarme, le pido a la prensa que reconozca el derecho del gobierno a defender sus proyectos.*¹⁴

La otra influencia corresponde a la obra *Marat/Sade* de Peter Weiss, traducida del alemán por Fernández Cajiao, donde los pacientes alienados

11. *Ibíd.* Pg. 19. Tomado de Mark McGrath: *La autoridad docente de la iglesia. Religión, revolución y reforma.* Editorial Herder. Barcelona. 1967. Pg. 105.

12. La biografía más completa de Camilo fue escrita por el ex cura, escritor e investigador australiano Joe Broderick en 1975, cinco años después de la publicación de *Huellas de un rebelde*.

13. *Op. Cit.* *Huellas de un rebelde.* Pg. 20-21.

14. Lleras Restrepo, Carlos. *El Espectador.* 22 de noviembre de 1968.

del asilo de Charenton representan las relaciones entre Jean-Paul Marat y el marqués de Sade,¹⁵ pero a cada momento sus impulsos y reacciones neuróticas, paranoides o esquizoides se apoderan de ellos y rompen la continuidad del texto original, por lo cual el director del hospital debe entrar a escena, llamarles la atención o pedirle a los enfermeros que los contengan. Tal como lo plantea Peter Weiss, no se trata sólo de un control médico a los desmanes de los enfermos, sino también ideológico y político, para que no digan cosas inconvenientes. Algo semejante ocurre en esta obra, en apariencia representación de un misterio medieval, pero que con frecuencia se hacen alusiones políticas capciosas a temas contemporáneos.

Este recurso se reitera, en el momento que se representa la natividad de Jesucristo, de la cual existen diversas versiones en el teatro europeo de los siglos XIII y XIV, en los autos, misterios o milagros, como es el caso del *Auto de los Reyes Magos*, el más antiguo en lengua romance, conservado en la península ibérica, y recreado luego por Gonzalo de Berceo en el siglo XIII; *El nacimiento de nuestro Señor* de Gómez Manrique; o una de las primeras obras de Enrique Buenaventura *El Misterio de los Reyes Magos*, presentada por la Escuela Departamental de Teatro de Cali en 1957, basado en textos medievales.

La representación medieval se rompe de nuevo, para disgusto del presidente:

PASTOR 1°

*Que ya ha nacido el Redentor del género humano es cosa que sabemos
pues ya no estamos en esos tiempos
muy lejanos en que nació el maestro
de Galilea.*

PASTOR 3°

*Pero todavía existen injusticias
y muchos dolores en nuestra vida
a pesar de que ya van transcurridas
demasiadas noches y muchos días
de horribles penas.*

PASTOR 2° (CON CIERTA MALICIA):

Somos colombianos del siglo XX.

15. *Marat/Sade*, de Peter Weiss. Persecución y asesinato de Jean-Paul Marat, representada por los reclusos del asilo de Charenton, bajo la dirección del Marqués de Sade, traducida del alemán por Gonzales Cajiao para su presentación en la Casa de la Cultura de Bogotá, en 1966, bajo la dirección de Santiago García.

(EL PRESIDENTE SE LEVANTA CHOCADO Y EN GUARDIA. EL PERIÓDICO TOCA INMEDIATAMENTE CON SU SILBATO Y SE DIRIGE AL PASTOR 2°):

PERIÓDICO (APUNTANDO):

Somos los pastores del siglo XIII.

PASTOR 2:

Somos los pastores del siglo XIII...¹⁶

Se produce un choque entre ángeles y demonios, mientras el niño nace en el portal. El Emperador ha puesto el ojo para que los demonios no se salgan del libreto. Satanás sigue al ataque:

SATANÁS:

*Qué es eso por ejemplo
de aguantar las injusticias
con humildad y paciencia
y sobre todo
obediencia
es que entonces la iglesia
es una forma de mantener
la injusticia en esta tierra
con el pretexto del cielo.*

SAN MIGUEL:

*Yo creo que ya son bastantes
indirectas
respeto
a la Madre Iglesia
y el público se ha dado
cuenta de que somos imparciales
le pido a la Presidencia
más respeto y que suspenda
estos pasajes.
(EL PRESIDENTE Y EL EMPERADOR SE LEVANTAN)
Que no son ningún ejemplo
ni ninguna moraleja.¹⁷*

16. Op. Cit. *Huellas de un rebelde*. Acto I. Escena 2. Pg. 24-25.

17. *Ibíd.* Acto I. Escena III. Pg. 33-34.

Prosigue la ficción entre la autoridad y los cómicos, la representación tiene que mantenerse en el formato antiguo, y cualquier desborde debe ser reprimido. En este caso la censura hacia el teatro plantea un doble juego, se refiere a la censura que la iglesia aplicó a los curas que se salían de la norma y por lo tanto no cumplían con el buen ejemplo que se exigía a su ministerio. Aquí la misma palabra representación tiene una doble significación, como repetición de algo que ya sucedió, o bien como una ficción analógica que puede tener o no relaciones directas con un referente real. Sin embargo, como hemos visto, los parlamentos de personajes como el Presidente o el Emperador están apoyados por frases o por segmentos de textos de figuras destacadas de la política, el clero y demás instancias de la realidad.

Ángeles y demonios comienzan a dudar de su naturaleza, no son verdaderos ángeles aunque tengan alas, ni verdaderos demonios aunque lleven cuernos. Una cosa es lo que representan y otra lo que son. El demonio aprovecha para lanzar su dardo:

SATANÁS:

*Más que a los ángeles se me parecen
a sus amos los terratenientes
que están satisfechos
del mundo este
y quieren que así se mantenga siempre
aunque sea injusto.*

BELCEBÚ:

*Estoy convencido
de que son terratenientes
disfrazados de ángeles celestes
o a lo mejor
son santas gentes
que aquí tienen que defender sus bienes
en nuestro mundo.*

SATANÁS:

*Y para defenderlos
en este mundo
apunta de sermones
del otro mundo
los mantienen ignorantes*

*pero pagando tributos
sometidos
confundidos y aturdidos
(CON MUCHO ÉNFASIS):
alienados.¹⁸*

Poco a poco se va rompiendo la estructura del misterio medieval para entrar de lleno en la problemática del siglo XX, y en especial en los años sesentas, tras el triunfo de la revolución cubana, cuando irrumpió una nueva terminología para plantear la crítica a los sistemas que seguían imperando en América Latina. El concepto de alienación (del todo ausente del lenguaje de un misterio medieval) se aplica aquí citando un concepto del sociólogo y escritor Antonio García:

América Latina, Asia o África, no sólo se constituyeron como hemisferios colonizados por una gran potencia, sino como sistemas de cultura alienada y sin capacidad de estudiarse y comprenderse a sí mismas.¹⁹

En medio de citas bíblicas y de los evangelios se discuten temas sociales de distintas épocas, anotando que si todos somos hermanos, como decía Cristo, ¿por qué existió la esclavitud?

COMADRONA 1ª:

*No debéis hablar
de amos y esclavos
porque Cristo jamás usó
esas palabras.*

COMADRONA 2ª:

*Recordad más bien que dijo
que todos los hombres
somos hermanos.*

PASTOR 2º

*Pero señora cómo podríamos
decir nosotros que los amos ricos*

18. *Ibíd.* Pg. 37.

19. *Ibíd.* Pg. 37. Tomado de Antonio García. *La estructura del atraso en América Latina*. Editorial Pleamar. Buenos Aires. 1969. Pg. 149.

*son nuestros hermanos si es que vivimos
esclavizados.*²⁰

Poco a poco se siente la presencia de Camilo Torres en frases y expresiones tomadas de sus sermones y discursos, así como de sus escritos y proclamas, publicados en el periódico de su movimiento.

*El peor lastre
de la iglesia actual
es tener bienes
y poder político
lo cual la lleva a seguir
la sabiduría de los hombres
y no
la sabiduría de Dios
como dicen los evangelios
es evidente que las únicas iglesias progresistas de la tierra
son iglesias pobres.*²¹

La presencia de una iglesia combativa y de apoyo a las luchas populares, como quería Camilo, cada vez se hace sentir con más fuerza creando polémica en unos y esperanza en otros, así como una progresiva desconfianza en las altas autoridades de la iglesia:

*ANGEL 2°
(FURIOSAMENTE, DESDE EL CIELO):
Queremos
volver a ser una iglesia del pueblo
como en los evangelios
que viva su pobreza y su sencillez
y que no siga siendo
una iglesia esclavizada
por la actual estructura social.*²²

La polémica se hace cada vez más fuerte entre los altos jerarcas de la iglesia y el clero rebelde. La influencia de los curas que trabajaban en barrios

20. *Ibíd.* Pg. 41.

21. *Ibíd.* Pg. 45. Tomado de Camilo Torres Restrepo. *Frente Unido*. Bogotá. Agosto 9 de 1968.

22. *Ibíd.* Pg. 47-48. Tomado de El Tiempo. *Revolución en la iglesia católica de Chile*. Bogotá. Agosto 12 de 1968.

obreros en Bélgica o Francia, se hace sentir en las palabras de Camilo, que simpatizaba con la causa de los curas obreros cuando estudiaba sociología en la Universidad de Lovaina. Más tarde diría, ya de regreso en Bogotá:

*Hay que acabar con eso
de rehuir el tratamiento
de los problemas más sentidos
de nuestra sociedad
que se nos presentan
como un hervidero
que nos compromete
con nuestra efectividad
con nuestra inteligencia
con toda nuestra persona.*²³

En su texto *Revolución, imperativo cristiano*, el padre Camilo Torres anotaba:

*Nuestra sociedad se presenta como un hervidero de problemas de toda índole, en los cuales nos vemos forzosamente implicados con nuestra efectividad, con nuestra inteligencia, con toda nuestra persona. No hay razones para rehuir el tratamiento de los problemas más sentidos de nuestra sociedad.*²⁴

Diversas voces mostraban su preocupación ante la rebeldía de algunos sacerdotes. La polémica se fue extendiendo por toda América Latina. Se hablaba de crisis de la iglesia, mientras el padre Camilo Torres insistía en sus argumentos, buscando darle un nuevo sentido al concepto de caridad cristiana:

*ÁNGEL 1°
Lo principal en el catolicismo
es el amor al prójimo
este amor
para que sea verdadero
tiene que buscar la eficacia
si la beneficencia, la limosna las pocas escuelas gratuitas
no alcanzan*

23. Torres Restrepo, Camilo. *Revolución. Imperativo cristiano*. Ediciones del Caribe. Bogotá. 1965. Pg. 45.

24. Op. Cit. *Huellas de un rebelde*. Pg. 49.

*a dar de comer a la mayoría de los hambrientos
de vestir a la mayoría de los desnudos
de enseñar a la mayoría de los que no saben
tenemos que buscar los medios eficaces
para el bienestar de las mayorías.²⁵*

En 1959 Camilo fue nombrado capellán de la Universidad de Colombia. Su contacto con estudiantes y las visitas a los barrios populares más necesitados lo fueron enfrentando a una dura realidad, que lo llevó, cada vez con mayor intensidad y entrega, a luchar por cambiar la situación de los más pobres. En la Universidad se vinculó como profesor al departamento de sociología, en una época en la que los movimientos estudiantiles se hallaban en plena efervescencia política y algunos de los más entusiastas con las figuras del Che Guevara, Fidel Castro y demás artífices de la revolución cubana, comenzaban a vincularse a movimientos guerrilleros. Camilo por su parte veía la revolución y los cambios desde una perspectiva católica, apoyándose en las encíclicas papales, en especial la llamada *Pacem in terris* de Juan XXIII,²⁶ que proseguía algunos de los lineamientos de León XIII en su encíclica *Rerum Novarum*.²⁷ Entre estas dos encíclicas tuvieron lugar las dos guerras mundiales, por lo cual, el pontífice manifiesta sus principales preocupaciones:

El orden en la humanidad.

4. Resulta, sin embargo, sorprendente el contraste que con este orden maravilloso del universo ofrece el desorden que reina entre los individuos y entre los pueblos. Parece como si las relaciones que entre ellos existen no pudieran regirse más que por la fuerza.²⁸

Los personajes de los ángeles en *Huellas de un rebelde*, examinan las necesidades más urgentes y dramáticas en diversas regiones del país. En Cali, un hervidero de problemas y una suma de carencias es señalado con actitud crítica por un periódico de la ciudad:

*En Cali
cientos de menores duermen en las calles hacinados
sobre periódicos costales cajas de cartón o ropa vieja
en las horas diurnas*

25. *Ibíd.* Pg. 51. Tomado de Camilo Torres Restrepo. *Elementos de la programación económica en los países indigentes*. En: *Revolución, imperativo cristiano*.

26. La encíclica *Pacem in terris*, de Juan XXIII fue emitida el 11 de abril de 1963.

27. La encíclica *Rerum Novarum* de León XIII data del 15 de mayo de 1891.

28. *Op. Cit.* Encíclica *Pacem in Terris*.

*se dedican al pillaje
con el fin de conseguir
su sustento
en otras oportunidades
se les ha podido ver
cuando se disputaban los desperdicios
arrojados en las canecas de basura.²⁹*

Músicos y ángeles se salen del libreto establecido, para disgusto del presidente y el emperador, hablando de casos de miseria y enfermedad en varias ciudades de Colombia y América Latina. Entre ellos está el Ángel 1°, que representa a Camilo Torres. Ahora, los personajes en plan burlón traen a cuento refranes y versitos satíricos que nada tenían que ver con el supuesto misterio medieval:

PERIÓDICO:

(LIBRETO EN MANO):

*Estimado público le rogamos
que ustedes se sirvan tener en cuenta
que nosotros no somos los autores
de esta vulgar y sorpresiva escena
es indudable que el ángel primero
la escribió y ensayó con sus colegas
a escondidas.*

ANGEL 1°

*Pero es que en el mundo actual
es imposible ser cristiano sin enterarse
del problema de la miseria material.
el cristiano debe
como Cristo
encarnarse en la humanidad
en la historia y en su cultura.³⁰*

El debate político planteado por los ángeles (sacerdotes) rebeldes, tiene una respuesta crítica por parte de uno de los espectadores del supuesto misterio medieval:

29. *Op. Cit.* Citado en *Huellas de un rebelde*. Pg. 57-58. Tomado de El País. Cali. Noviembre 8 de 1967.

30. *Ibíd.* Pg. 61. Tomado de Camilo Torres. *Revolución, imperativo cristiano*. Pg. 10.

BURGUÉS 2°

*Abrigamos
el serio temor
de que lejos de contribuir
a solucionar los problemas y buscar la justicia social
se esté sembrando
el descontento la desconfianza la amargura
el orden consiste
en que cada cual cumpla
dentro de la sociedad
su misión.³¹*

El debate sigue, criticando el papel de la iglesia en la edad media, que es la supuesta época de la obra que se está representando. Los argumentos de los ángeles rebeldes exasperan al Presidente, que ya no puede contenerse:

PRESIDENTE

(LEVANTÁNDOSE VIOLENTAMENTE):

*Esto ya se está poniendo
insoportable
señor embajador a mí me parece
que ya hemos tolerado demasiado
la intervención de los ángeles rebeldes
en una escena que debería haber sido
de los demonios
soy partidario
de suspender la obra inmediatamente
si no se ajustan
a lo que estaba establecido de antemano
si no es así
yo me retiro
y no me comprometo a apoyar este espectáculo
que me parece
lo más grotesco vulgar y desorganizado
además de completamente
subversivo.³²*

En medio de las intervenciones del presidente y el grupo de burgueses, el acto termina en la incertidumbre de si la obra podrá llegar hasta el final. La

31. *Ibíd.* Pg. 63. Tomado de Abelardo Forero Benavides. *Evangelio y sociología.*

32. *Ibíd.* Acto I. Escena IV. Pg. 64.

metáfora de la representación escénica que puede cortarse de un momento a otro es análoga a la de la situación del propio padre Camilo Torres con las autoridades eclesíásticas, y a la larga, con su retiro de la iglesia, la creación del Frente Unido y el corte brusco de este frente con su ingreso a la guerrilla. Una representación y una vida expuestas a continuos cortes hasta su final, caído en la primera tentativa de acción guerrillera, quedando su historia, como la sinfonía de Schubert, inconclusa.

El acto segundo se inicia con una escena llamada *Preparación de la cruz*. Del Nacimiento en un portal de Belén, se pasa a la escena del Gólgota, *Alpha y Omega* de la vida de Cristo. (En el diario El Espectador se había publicado un artículo titulado: *Sacerdotes rebeldes crucifican la Iglesia*).³³

El Periódico habla al público diciendo que el presidente ha aceptado que se incluyan algunas modificaciones y alusiones a problemas de actualidad, pero:

*Vigilando en forma más atenta
la posible infiltración del marxismo
ciertamente atraviesa nuestra iglesia
por un momento muy mortificante
y hasta se ha dicho quizá con acierto
que es una época crucificante.³⁴*

En este segundo acto, el papel de Cristo se le ha dado al Ángel 1°, o sea, a Camilo Torres. Sus primeras palabras en la encarnación de su personaje coinciden tanto con lo expresado por Cristo, según los evangelios, como con los planteamientos y la acción asumida por el padre Camilo al optar por la lucha guerrillera:

*No creáis
que he venido a traer paz a la tierra
no he venido a traer paz
sino guerra
porque he venido a poner discordia
entre el hijo y su padre
entre la hija y su madre
entre la nuera y su suegra.³⁵*

33. El Espectador. Bogotá. Abril 3 de 1969.

34. Op. Cit. *Huellas de un rebelde*. Acto II. Escena I. Pg. 69.

35. *Ibíd.* Acto II. Escena I. Pg. 73. Tomado de Mateo 10, 14 a 35.

El Ángel 1° prosigue en citar las palabras de Cristo que más se acercan a sus postulados sociales:

ÁNGEL 1°

*Bienaventurados los que padecen
persecución por razón
del bien y de la virtud
porque de ellos es
el reino de los cielos.*

(...)

*Bienaventurados vosotros
cuando os insulten y persigan
y propalen contra vosotros toda clase de calumnias
por mi causa
porque grande será en los cielos
vuestra recompensa.³⁶*

La representación prosigue con citas a los textos del evangelio de San Mateo, hasta un momento en el que el mismo Periódico anuncia a los espectadores que se han hecho algunos cambios para que la obra concuerde con los tiempos modernos.³⁷ Así lo expresa Periódico, en su presentación del segundo acto:

*... Ha querido el mismo Presidente
dar cabida al inconformismo actual
canalizándolo en las estructuras
vigentes tratando de asimilar
los aspectos positivos que tenga
todo dentro del orden y la paz
porque es imposible en la presente pieza
introducir cambios de forma tal
que evitemos la total anarquía
si nos ponemos aquí a improvisar
damos con esto fehaciente prueba
de una magnánima imparcialidad
y del respeto que el gobierno tiene
por el justo uso de la libertad.³⁸*

36. *Ibid.* Pg. 74-75.

37. *Ibid.* Pg. 78.

38. *Ibid.* Acto II. Escena II. *La pax americana*. Pg. 79.

De nuevo con alusión a los recursos del teatro en el teatro, del *Marat/ Sade* de Peter Weiss, González Cajiao usa fuentes documentales, la primera, tomada del libro de Carlos Lleras Restrepo *Crónicas y coloquios*:

Hay que avanzar por vías distintas a la revolución anárquica hacia una sociedad más igualitaria.³⁹

También cita al político y economista Hernando Agudelo Villa:⁴⁰

Dentro del sistema es posible poner en práctica una política para corregir los desequilibrios económicos y sociales, sin destruir el sistema, por el contrario, dándole mayor dinamismo.⁴¹

Preocupaciones de varios sectores del liberalismo para buscar políticas de cambio social dentro del sistema, sin acudir a la revolución y la violencia. Análogo espíritu reformista tenía Alfonso López Michelsen, en la época en que fundó el Movimiento Revolucionario Liberal, MRL:

Para asegurar la existencia nacional en las condiciones de la época contemporánea mundial, se impone un cambio integral de las instituciones del estado, dentro de una lucha pacífica por asegurar la posibilidad democrática de la revolución.⁴²

Los ejemplos se cierran con las palabras de monseñor Proença, arzobispo de Diamantina, Brasil:

Las bases de la vida en América Latina son buenas. Hay que corregir muchos defectos, pero no es necesario un cambio total en las estructuras fundamentales de la vida. Es necesaria una evolución, no una revolución.⁴³

En medio de las discusiones sobre la necesidad de cambios en los países de América Latina, tanto en la esfera política, social y económica como reli-

39. Lleras Restrepo, Carlos. Ediciones *Crónicas y coloquios*. Tercer Mundo. Bogotá. 1964. Pg 84.

40. Hernando Agudelo Villa (Medellín, marzo de 1923- Bogotá, julio de 2010).

41. Acción Liberal. Septiembre/Octubre de 1967, Bogotá.

42. López Michelsen, Alfonso. (Bogotá, junio de 1913- julio de 2013). *Acción Liberal*. Bogotá. (Septiembre/Octubre de 1967).

43. Gerardo Proença Sigaud, arzobispo de Diamantina, fue llamado por el Papa Juan XXIII para hacer parte de la comisión preparatoria del concilio Vaticano II. Amigo y compañero del polémico Marcel Lefevre, superior general de los padres espiritanos, también convocado por Juan XXIII para esa misma comisión.

giosa, los demonio de la obra, ya sea para poner la cizaña o para denunciar las maniobras internacionales de la gran potencia del norte, hacen las denuncias sobre las invasiones norteamericanas a distintos países de América Latina, desde finales del siglo XIX. Para justificar su posición, el personaje del Emperador (que no es otro que el presidente de la primera nación del mundo),⁴⁴ se dirige al público para justificar las medidas tomadas por su país:

EMPERADOR:

*Dios nos confió una tremenda misión
nada menos que asumir la conducción
del mundo libre.*⁴⁵

Esta frase, nacida de un vanidoso impulso mesiánico, fue pronunciada por el político y estadista americano Adlai Stevenson, cuando afirmó: “Dios nos ha confiado una tremenda misión, nada menos que el liderato del mundo libre.”⁴⁶

Los demonios de esta representación teatral, ya impuestos del permiso para abordar los problemas del siglo XX, asumen la crítica frente a la posición intervencionista en Latinoamérica, desde finales del siglo XX.

LUCIFER:

*Los Estados Unidos intervienen
con la fuerza armada
en Venezuela en 1895
en Cuba en 1898
nuevamente en Venezuela en 1902
en Panamá en 1903*

EMPERADOR:

*Intervendremos siempre sin demora
para evitar que se implante el comunismo
en algún gobierno títere latino.*⁴⁷

44. En este caso podría tratarse de Lyndon B. Johnson, (Stonewall, Texas, agosto de 1908-Johnson City, Texas, enero de 1973) quien como vicepresidente entró a remplazar a John F. Kennedy cuando fue asesinado en Dallas el 22 de noviembre de 1963.

45. Op. Cit. *Huellas de un rebelde*. Acto II. Escena II. Pg. 82.

46. *Ibíd.* Pg. 82. Tomado de Adlai Stevenson, Springfield (USA, 1900-Londres, 1965), abogado, político y estadista Americano. La frase citada fue tomada del libro de Claude Julien: *El imperio americano*, ediciones Bernard Grasset, Pg. 36-37.

47. *Ibíd.* Pg. 82. Frase tomada de un discurso de Lyndon Johnson.

Lucifer prosigue en sus denuncias sobre las intervenciones armadas de los Estados Unidos en diversos países de América Latina:

LUCIFER:

*En Santodomingo en 1904
en Nicaragua en 1912
en Haití en 1915 y 1916
y en México en el mismo año.*

...

*Nuevamente en Cuba en 1917
y en Costa Rica y Panamá en el mismo año
en 1919 en Honduras
y en 1920 en Guatemala.*

...

*Nuevamente en Cuba en 1961
y por último –hasta ahora–⁴⁸
en Santodomingo en 1965.*⁴⁹

Periódico hace un gran elogio de los Estados Unidos como la gran sociedad, cuyo desarrollo sirve al mundo entero, en oposición a las acusaciones de los demonios:

PERIODICO:

*La industria americana produce
por sí sola el doble de bienes
y servicios que toda Europa oeste
y esta producción es también dos veces
y media superior a la de Rusia
de todos los estudiantes que cursan
en el mundo sus estudios superiores
una tercera parte se sitúa
en los Estados Unidos de América
los Estados Unidos por sí solos
proporcionan una tercera parte
de la energía producida en el globo
y la aviación civil americana
transporta cada año por kilómetro
la mitad de pasajeros del mundo*

48. Noviembre de 1970, fecha de la publicación de la obra.

49. Op. Cit. *Huellas de un rebelde*. Pg. 84-85. Datos tomados del libro de Claude Julien. Pg. 137-164.

*dos de cada cinco de los camiones
que hay en el mundo son americanos
y de cada cinco tres automóviles
son de fabricación americana.⁵⁰*

La escena se desarrolla en un gran banquete donde se exalta el gran sueño americano, dando cifras apabullantes sobre su predominio en el mundo. Periódico, como personaje que transmite noticias, ligado a los sectores dominantes y gobiernos del mundo occidental, viene a ser el coreuta de esta suma de elogios. Sin embargo, más allá de la apología al predominio americano en el mundo, se observa una ironía y crítica latentes que no demoran en estallar. Las primeras respuestas vienen de una posición liberal progresista, encarnada por quien fuera presidente de Colombia en la segunda mitad del siglo XX:

*La desigualdad entre pobres y ricos
entre unos países industrializados
los otros países subdesarrollados
no sólo subsiste sino que se ensancha
diariamente y empieza a causar alarma
porque un mundo en la miseria y en el hambre
no produce más que una paz inestable.⁵¹*

Prosigue la controversia entre el Emperador (Presidente de los Estados Unidos: Lindon B. Johnson) y el Presidente (de Colombia, Carlos Lleras Restrepo) alrededor de 1966. Periódico justifica la tendencia a presentar cifras y datos en una obra teatral, característica del Teatro Documento:

*Es bueno que también tengan en cuenta
que está de moda ahora en el teatro
que se dice teatro de vanguardia
presentar estadísticas y datos
así es que nosotros no debíamos
ignorar el sentir contemporáneo.⁵²*

En el desarrollo del misterio medieval, visto desde la perspectiva de

50. *Ibíd.* Pg. 89-90. Tomado de J. J. Servan-Schreiber. *El desafío americano*. Plaza y Janes, S. A. Barcelona. 1969. Pg. 61-62.

51. Op. Cit. *Crónicas y Coloquios*. Pg. 31.

52. Op. Cit. *Huellas de un rebelde*. Acto II. Escena IV. Pg. 107.

una mirada documental contemporánea, se acerca ahora a los momentos culminantes de la pasión de Cristo y el Viacrucis que tuvo que padecer, y frente a esta situación, el personaje del Ángel 1°, que encarna a Camilo Torres Restrepo, habla sobre las razones de entrar a la iglesia:

*Opté por el cristianismo
por considerar que en él
encontraba la forma más pura
de servir a mi prójimo
al examinar las causas de la miseria
me he dado cuenta
de una gran carencia de justicia social
no se trata
de discutir si el alma es mortal o inmortal
lo único que sabemos
es que el hambre si es mortal.⁵³*

Tanto Periódico como San Miguel y los querubines, intentan detener al Ángel 1° y silenciar sus palabras. Sin duda ellos encarnan las figuras del cardenal Concha Córdoba⁵⁴ y otros jerarcas de la iglesia en Colombia, alarmados por las posiciones tomadas por Camilo, de gran influencia en el estudiantado y los movimientos obreros de la época. Se llegó a decir que con sus actos, estaba fomentando el incremento de la violencia. Camilo adelantaba el llamado para constituir el Frente Unido con diversos sectores progresistas, y en sus escritos y discursos respondió a las críticas de sus antagonistas:

*ÁNGEL 1°
Cuando las vías normales
de ascenso social
están obstruidas para la mayoría
es lógico que el pueblo encuentre
vías anormales o patológicas
de ascenso social
si estas se presentan como más eficaces
para obtener participación*

53. *Ibíd.* Pg. 112-113. Tomado de Germán Guzmán, *Camilo, presencia y destino*. Servicios especiales de prensa, Bogotá. 1967. Pg. 25-34.

54. Luis Concha Córdoba, Bogotá, noviembre de 1891-18 de septiembre de 1975. Hijo del presidente José Vicente Concha, Cardenal de Colombia desde 1961, por proclamación del Papa Juan XXIII, fue un enérgico contradictor de las posiciones asumidas por el padre Camilo, hasta sacarlo de la iglesia.

*en la vida nacional
no queremos la violencia
no queremos la fuerza
queremos
el poder para la mayoría.⁵⁵*

Un Querubín le responde con energía:

*La violencia nunca ha sido
cristiana
pues escrito está
que quien a hierro mata
a hierro muere.⁵⁶*

A medida que el discurso del padre Camilo se hace más radical, también se endurece la posición de la iglesia. Tanto el cardenal Concha Córdoba, como quien lo sucedió, Aníbal Muñoz Duque, asumieron una crítica formal sobre las ideas políticas de Camilo:

*Es inadmisibile
cómo algunos sacerdotes
no pueden distinguir los límites
entre creación de conciencia cristiana
y creación de conciencia marxista.⁵⁷*

El choque de los postulados del padre Camilo con la posición de la jerarquía eclesiástica colombiana llegan al clímax, cuando el cardenal Luis Concha Córdoba rechaza en forma tajante sus actuaciones y lo coloca en la alternativa de someterse a su dictamen o salirse de la iglesia. Los dos protagonistas de esta controversia están representados en la obra por el Ángel 1° y por San Miguel, como el Cardenal Concha:

*SAN MIGUEL
(SOLEMNEMENTE):
Las actividades del padre Camilo Torres
son incompatibles con el carácter sacerdotal*

55. Op. Cit. *Huellas de un rebelde*. Pg. 117-118. Tomado de Camilo Torres Restrepo. *Elementos de la programación económica y La revolución, imperativo cristiano*. Pg. 45.

56. *Ibíd.* Acto II. Escena V. Pg. 118.

57. *Ibíd.* Pg. 212. Tomado de Aníbal Muñoz Duque, (Santa Rosa de Osos, Antioquia, octubre de 1908-Bogotá, enero de 1987). Artículo de *El Tiempo* de diciembre 2 de 1965.

*en su plan de acción político-social
hay puntos que son irreconciliables
con la doctrina católica.*

*(SAN MIGUEL, QUERUBÍN Y SERAFÍN DESCENDEN
DEL CIELO CON LA CRUZ Y SE LA PASAN A LOS SOL-
DADOS, QUIENES LA RECIBEN, QUEDÁNDOSE LIGERA-
MENTE ATRÁS. EL ÁNGEL 1° ES CONDUCIDO POR SAN
MIGUEL, QUERUBIN Y SERAFÍN, AL CENTRO DEL ESCE-
NARIO, FRENTE AL PÚBLICO Y LE QUITAN LAS ALAS)*

*ÁNGEL 1°
Qué puntos estima Su Eminencia
que yo haya suscrito
que son irreconciliables
con la doctrina católica.*

*SAN MIGUEL:
Aténgase a mi declaración
no me explico
o mejor dicho no quiero explicarme
los motivos que han inducido a usted
a hacer esa pregunta
estoy persuadido
de que las directivas pontificias
vedan al sacerdote
intervenir en actividades políticas
y en cuestiones puramente técnicas y prácticas
en materia de acción social
propiamente dicha*

*(EN VOZ ALTA):
La autoridad eclesiástica.*

*(QUERUBÍN Y SERAFÍN PASAN UN PLATO A SAN MI-
GUEL, EN QUE SE LAVA LAS MANOS)*

*Salva su responsabilidad
y hace constar a los católicos*

*que ella categóricamente
reprueba los procederes
del señor Camilo Torres
en tal condición
el ex Ángel 1°
no lleva la vocería de Cristo
en las ideas que divulga.⁵⁸*

El pronunciamiento del Cardenal Concha Córdoba puso al padre Camilo Torres fuera de la iglesia. La controversia tenía un carácter doctrinario y a la vez político. Según el cardenal, a la iglesia le estaba vedado el ejercicio de la actividad política directa. Así lo expresó en declaración publicada por el diario El Tiempo:

El cardenal arzobispo de Bogotá se cree en la obligación de conciencia de decir a los católicos que el padre Camilo Torres se ha apartado conscientemente de las doctrinas directivas de la iglesia católica. Basta abrir las encíclicas de los Sumos Pontífices para darse cuenta de esta lamentable realidad. Realidad tanto más lamentable por cuanto el padre Torres preconiza una revolución aún violenta con la toma del poder en momentos en que el país se debate en una crisis causada en no pequeña parte por la violencia que con grandes esfuerzos está tratando de conjurarse. Las actividades del padre Camilo son incompatibles con su carácter sacerdotal y con el mismo hábito que viste. Puede suceder que estas dos circunstancias induzcan a algunos católicos a seguir las erróneas y perniciosas doctrinas que el padre Torres propone en sus programas.⁵⁹

Al verse suspendido de sus funciones sacerdotales y al constatar el apoyo de miles de seguidores que asistían a sus manifestaciones con el Frente Unido, Camilo Torres sintió que existía una poderosa fuerza potencial para adelantar un proceso revolucionario, y como respuesta a sus distintos contradictores asumió una actitud más comprometida y radical que la que había manifestado hasta el momento:

*ÁNGEL 1°:
(FORCEJEANDO ENTRE LOS SOLDADOS):*

58. *Ibíd.* Acto II. Escena VI. Pg. 129-130.

59. Broderick, Walter Joe. *Camilo Torres Restrepo*. Capítulo noveno: "La sotana o la revolución". Planeta Colombiana Editorial, S. A. 1996. Pg. 307-308.

*Ya sabemos
que las vías legales están agotadas
ya sabemos
que no nos queda sino la vía armada
pido que nos entregemos a esos objetivos
hasta la muerte
hasta la victoria
porque un pueblo que se entrega hasta la muerte
siempre obtiene la victoria.⁶⁰*

El 7 de enero de 1965 un grupo de 17 guerrilleros del ELN tomó por asalto al pueblo de Simacota, en Santander. Tras leer un manifiesto, en el cual daban cuenta de sus postulados, asaltaron la Caja Agraria, el estanco (como en la época de los Comuneros), la droguería y la agencia de Bavaria. Mataron tres policías y dos soldados, amparándose en la consigna: ¡Liberación o muerte! Esta sorpresiva acción, desarrollada al día siguiente de la fiesta de Reyes, sorprendió al país. De algún modo, este movimiento de origen castrista se apoyó en el hecho de haber surgido en la misma tierra de los comuneros. Camilo Torres Restrepo, quien acababa de fundar el llamado Frente Unido del pueblo, en oposición al Frente Nacional que establecía una hegemonía del poder entre los partidos tradicionales liberal y conservador.

En su último año de gobierno, que correspondía al partido Liberal, el presidente Carlos Lleras Restrepo respondió con energía a la insurrección armada. Así lo presenta González Cajiao en su obra:

*PRESIDENTE:
El gobierno no puede aceptar la tesis
de que hay una violencia legalizada
y que contra ella hay que reaccionar
en cualquier otra forma violenta
esos gestos de rebelión
atentan contra el orden público
y nuestro deber es repelerlos.⁶¹*

Poco después de subir al monte y unirse a la guerrilla del ELN, el llamado Ejército de Liberación Nacional, Camilo Torres Restrepo cae muerto en Patio Cemento, Santander, el 15 de febrero de 1966, tras combates con la

60. *Op. Cit. Huellas de un rebelde*. Acto II. Escena VI: *La Cruz*. Pg. 130. Tomado de Camilo Torres Restrepo: *Proclama de Camilo a los colombianos. Desde las montañas, en Guzmán*. Pg. 181-ss

61. *Ibíd.* Pg. 130. Tomado de Carlos Lleras Restrepo. Abril 22 de 1969.

quinta brigada de Bucaramanga, dirigida por el entonces coronel Álvaro Valencia Tovar, quien había sido amigo y compañero de Camilo con ocasión de la realización de Cursos de Recreación Dirigida organizados por el Instituto de Estudios Sociales de la Escuela de Administración Pública, ESAP.

Camilo Torres cayó, en el momento en que un comando del ELN atacó a una patrulla del ejército. Se trataba de un grupo de pocos soldados, y Camilo avanzó hacia donde estaban los caídos, quizá con la intención de apoderarse de un fusil, pero en el momento de ejecutar esta acción, apareció un numeroso contingente de soldados, bajo cuyo fuego cayó Camilo, quien nunca pudo disparar al no contar con un arma, que debía tomar de manos del ejército cuando se diera un combate, como le correspondía a los demás guerrilleros.

Fernando González Cajiao muestra la caída de Camilo en forma simbólica, dentro de su representación de la *Pasión y muerte de Cristo*:

*(LOS SOLDADOS CONDUCEN NUEVAMENTE AL ÁNGEL
1° AL CENTRO DEL ESCENARIO Y LO CRUCIFICAN. EL
PERIÓDICO TOCA TRES VECES CON SU CAMPANILLA Y
ANUNCIA:*

*¿Quem quaeritis in sepulchro?
¿A quién buscáis en el sepulcro?*⁶²

La pregunta tiene una doble significación, metafórica e histórica. De una parte, su cadáver fue llevado por el ejército y no se conoció, hasta muchos años después, donde había sido enterrado. Nunca lo supo González Cajiao y menos cuando escribió esta obra. Por otro lado, la analogía en relación con Cristo también tiene un paralelo, cuando los soldados que vigilaban el sepulcro del nazareno vieron que la piedra que cerraba la bóveda estaba corrida, comprobaron que allí no estaba el crucificado, y no pudieron entender lo que había sucedido. De ahí la pregunta: “¿Quem quaeritis in sepulchro?” También el personaje de Periódico se muestra asombrado, pues lo que ha ocurrido tampoco estaba en el libreto:

*PERIÓDICO:
(ALGO DESCONCERTADO):
Después de la escena de la crucifixión
venía en las obras medievales
la escena de la resurrección.*⁶³

62. *Ibíd.* Acto II. Escenas VI y VII. Pg. 130-131.

63. *Ibíd.* Acto II. Escena VII. Pg. 131.

El personaje de Periódico, en su función de presentador, despide la obra pidiendo benevolencia con los actores que tanto se han esforzado. El final de Camilo y su comparación con la pasión, muerte y resurrección de Cristo no tiene la pretensión de ser una visión directa del drama del cura guerrillero, sino una recreación escénica, el teatro dentro del teatro, tal como se representó el *Marat/Sade* de Peter Weiss, al cual nos hemos referido, o bien *La trasescena* de Fernando Peñuela, que hablaba de problemas contemporáneos mientras un grupo de actores presentaba la obra *La famosa comedia del Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón* de Lope de Vega, a la cual nos referimos en el primer tomo de esta investigación.

Sólo es teatro, pero detrás del juego escénico de estas obras queda la evocación analógica de hechos reales, con el fin de suscitar una nueva reflexión sobre ellos. En *Huellas de un rebelde*, con el pretexto de llevar a escena un misterio medieval, se representa la historia más actual de Camilo Torres Restrepo, sociólogo, cura y guerrillero, lo cual revela la capacidad del arte escénico para combinar tiempos y situaciones históricas y dejar en la mente de los espectadores muchas preguntas y nuevas miradas sobre personajes, episodios y conflictos asociados con nuestra propia experiencia y percepción de la realidad. La experiencia del Teatro Documento, por su parte, muestra la forma como el tejido de la historia está compuesto por diferentes narrativas de una misma realidad, que se complementan o contradicen de acuerdo con las ideas, sentimientos, percepciones y referentes que tengan las distintas fuentes, de manera que ya no se trata de la voz de un solo autor que intenta representar la conciencia y visión de una realidad, sino una construcción de elementos heterogéneos, voces diversas y relaciones muy distintas de cada una de ellas con los hechos aludidos, que invitan a los espectadores a sacar sus propias conclusiones y descubrir aspectos desconocidos tanto de la realidad como de la forma de representarla, para que saque sus propias conclusiones.

* * *

PATRICIA ARIZA



Vélez, Santander, 1946. Actriz, directora, poeta, dramaturga y promotora teatral.

Patricia Ariza llegó a Bogotá apenas con dos años de edad, en compañía de su familia, que venía huyendo de la violencia que se desató en muchas regiones del país tras el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, en 1948.

Realizó estudios de historia del arte en la Universidad Nacional de Colombia, en Bogotá. En su juventud hizo parte del movimiento Nadaísta, liderado por Gonzalo Arango, en compañía de Elmo Valencia, Amílcar U, X-504, Jota Mario y otros. También militó en la juventud comunista, siempre inconforme con muchos aspectos de la realidad nacional. A lo largo de su vida ha mantenido una posición crítica y beligerante, que ha repartido entre la actividad artística y la práctica política, pese a las dificultades y amenazas.

– PATRICIA ARIZA –
Fotografía de Juan Domingo Guzmán.

Se vinculó al teatro, en un comienzo gracias a su amistad con Santiago García, desde la época en que antiguos miembros del teatro El Búho crearon el Teatro Estudio de la Universidad Nacional. En 1964 Santiago García montó la obra *Galileo Galilei* de Bertolt Brecht, y Patricia Ariza se vinculó a los diversos actos de promoción de la obra. En 1966 hizo parte del grupo de fundadores de la Casa de la Cultura de Bogotá, bajo la dirección de Santiago García. Ese mismo año, con el Centro Universitario de la Cultura, estuvo al frente de la organización del Festival de Teatro de Cámara, que se desarrolló en el teatro de la Galería Colseguros, más tarde sala de la Cinemateca Distrital.

En 1969 el grupo escénico de la Casa de la Cultura adquirió una casa en el histórico barrio de La Candelaria, y de ahí en adelante el teatro tomó ese nombre. El Teatro La Candelaria es el más antiguo de los teatros estables de Bogotá. En el 2016 cumplirá 50 años de actividad ininterrumpida, durante los cuales no sólo ha llevado a escena piezas del repertorio universal, sino que es uno de los grupos que ha hecho aportes más consistentes a la dramaturgia nacional, al crear un buen número de obras sobre hechos significativos de la historia y la problemática social del país, creando su propio método de creación colectiva para la elaboración de sus obras. En estos distintos trabajos ha participado Patricia Ariza como co-autora de las obras colectivas, desde *Nosotros los comunes* hasta las piezas más recientes. En los últimos años ha dirigido algunas de las creaciones de la Candelaria y además, ha creado otros grupos de carácter popular, como Trama Luna Teatro, Rap-soda o Gotas de Rap, este último formado con gentes del barrio Egipto de Bogotá, de extracción popular.

Al tiempo con la actividad artística, ha desarrollado una valiosa actividad gremial como presidenta de la Corporación Colombiana de Teatro y como organizadora de eventos y festivales, entre los cuales se destacan Colombia Vive, 1989; o la Cumbre de arte para la paz, en una etapa más reciente.

En relación con las artes escénicas, como presidenta de la Corporación Colombiana de Teatro ha organizado, desde hace casi veinte años, el Festival de Teatro Alternativo, que se desarrolla a la par con el Festival Iberoamericano de Teatro y trae a Bogotá más de 80 grupos de las diferentes regiones del país y algunos invitados internacionales. También organiza, desde hace algunos años, el Festival de Mujeres en Escena por la Paz.

En 1989 recibió el Premio Ollantay, otorgado por el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, CELCIT. En el año 2007 recibió el Premio Príncipe Claus de Holanda, “por sus aportes a la cultura

universal y su compromiso artístico con la nación colombiana.” En el 2008 fue condecorada con la orden del Congreso Nacional en reconocimiento a “toda una vida dedicada a la creación artística.” En el 2015 acaba de obtener el Premio Nacional a la Defensa de los Derechos Humanos, otorgado por la ONG sueca Diakonia, así como el Premio Internacional de Teatro, otorgado por The League of professional Theatre Women, por sus cincuenta años de trabajo artístico. Por otra parte, recibió una condecoración especial del Festival de Teatro de Cádiz y el título Honoris Causa del Instituto Superior de Arte de Cuba.

Obras propias, algunas llevadas a escena bajo su dirección: *La alegría de leer*, (1981); *Tres mujeres y Prevert*, (1984); *El viento y la ceniza*, (1986); *Mujeres en trance de viaje* (Montada con el grupo La Máscara, de Cali, en 1989); *La Kukhualina*, (1991); *Onic, mi parce*, (1991); *400 Assa*, (1992); *Medea húngara* (Versión de la obra de Arpad Gencz), (1992); *Serán diablos, o qué serán* (1992/1993); *María Magdalena*, (1993); *Luna Menguante*, (1993); *La calle y el parche*, (1994); *Ópera Rap*, (1995); *Proyecto Emily* (Sobre Emily Dickinson, 1996); *Del cielo a la tierra*; (1996); *A fuego lento*, (1997); *Danza Mayor*, (1998); *La Madre*, (1999); *Mujeres desplazadas*, (2000); *Antígona*, (2000-2001); *Los nadaistas*, (2001); *Camilo vive*, (2001); *Summa Mnemosine, el cuerpo de la memoria*, (2013); *Mi cuerpo es mi casa*, (2014); *Camilo*, (2015).

Además, Patricia Ariza es autora de un libro de poesía titulado: *Hojas de papel volando*.

* * *



CAMILO, de Teatro La Candelaria.
Dirección: Patricia Ariza.
Afiche. 2015.

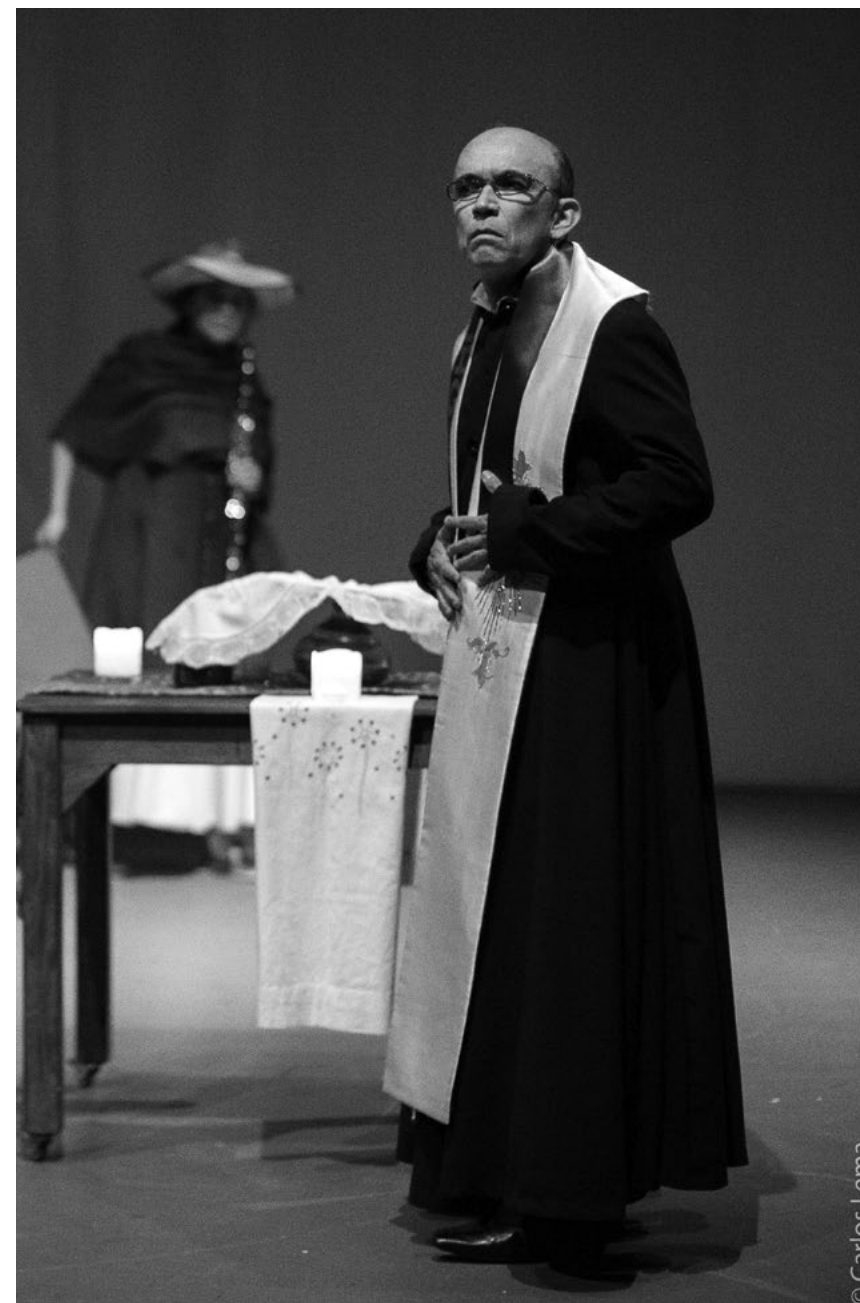
CREACIÓN COLECTIVA
TEATRO LA CANDELARIA

≈
CAMILO

≈
DIRECCIÓN:
PATRICIA ARIZA

Camilo aparece dentro de los trabajos colectivos realizados por el Teatro La Candelaria, en esta oportunidad bajo la dirección de Patricia Ariza, como la confirmación de una forma de trabajo liderada durante más de cuarenta años por Santiago García, desde la presentación de *Nosotros los comunes* estrenada el 16 de marzo de 1972. Desde aquella oportunidad, a diferencia del método del TEC propuesto por Enrique Buenaventura y Jacqueline Vidal, no se partía de un texto para estudiar las fuerzas en pugna y los principales núcleos de los conflictos, buscando imágenes analógicas por medio de improvisaciones a partir del texto escogido. Desde luego, el propio Buenaventura reescribió muchos de sus textos al analizar las propuestas de los actores, lo que el maestro de Cali llamó dramaturgia del actor, pero en esencia el autor seguía allí, así su obra estuviera expuesta a cambios y variadas re-escrituras, lo que caracterizó el trabajo de Buenaventura en muchas de sus obras como *A la diestra de Dios Padre*, *Réquiem por el padre Las Casas* o la misma *Soldados*, de la cual hablamos en el tomo anterior.

En el caso del Teatro La Candelaria, en sus montajes no se partía de un texto previamente concebido sino de un tema sobre el cual se desarrollaba un arduo trabajo de investigación, hasta formular conflictos que servían como base para las improvisaciones, y de la selección de estas propuestas actorales, se iba construyendo una estructura con su trama argumental, personajes y otros elementos que redondeaban el trabajo, como música y canciones, creadas por los propios actores que poco a poco fueron configurando un estilo,



CAMILO, de Teatro La Candelaria.
Dirección: Patricia Ariza.
Fotografía de Carlos Mario Lema. 2015.

como sucede con la composición de coplas llaneras para el montaje de *Guadalupe años cincuenta* y otras muchas piezas del repertorio de La Candelaria.

También *Camilo* tiene un importante componente musical inspirado en ritmos colombianos, así como en otros temas musicales como es el caso del tango, ritmo clásico argentino usado a partir de una anécdota de la vida del propio Camilo Torres, a la que nos referiremos más adelante.

En relación con la concepción de los personajes, desde *Nosotros los comunes*, y en general en la mayor parte de sus obras de creación colectiva, la propuesta de La Candelaria elaborada bajo la dirección de Santiago García decidió omitir el protagonismo de los héroes individuales, como lo había hecho el teatro clásico desde los griegos, Shakespeare y los autores neoclásicos o románticos, entre otros. Para García y su grupo no son los héroes ni los individuos quienes hacen la historia, sino el pueblo, los millones de obreros y campesinos que van forjando con su trabajo los grandes pasos de la historia. De la exaltación del héroe individual hasta su desvanecimiento en muchas de las propuestas del teatro de finales del siglo XX e inicios del nuevo milenio, el conflicto entre el individuo y la colectividad, tanto en sus aspectos teóricos como en la narrativa de los hechos históricos, ha intentado demostrar que un hombre solo, por genio que sea, no hace la historia sin el aporte de toda una colectividad, un pueblo, un conglomerado humano que va articulando en forma plural las grandes realizaciones del ser humano.

Sin entrar a discutir las filigranas teóricas y las relaciones dialécticas entre el individuo y la colectividad, es interesante observar en la propuesta de la Candelaria liderada por Patricia Ariza sobre Camilo Torres, una forma diferente de plantear este conflicto, que ya venía desarrollando en proyectos anteriores como es el caso de *Antígona*. En aquella propuesta articulada a partir no sólo de Sófocles, sino también de Esquilo, Patricia construyó el personaje de la hija de Edipo en su enfrentamiento con el poder, encarnado por su tío Creonte, con tres actrices, que representaban a Antígona, una trinidad que apuntaba a señalar que en la lucha de las mujeres por la defensa de los derechos humanos puede haber muchas Antígonas. El individuo no se anula sino que adquiere una dimensión plural al multiplicarse en otras dimensiones. En *Camilo*, los trece actores que intervienen en la obra asumen cada uno en su momento, distintos planos de la personalidad del cura guerrillero. Todos son Camilo, sean hombres o mujeres, pero en realidad ninguno es Camilo, cuya imagen aparece al fondo de la escena indicando que se trata de una evocación, desde distintas miradas del impacto que sobre cada uno de los actores ejerció la personalidad de Camilo. Al estudiar testimonios, cartas, noticias y demás documentos sobre Camilo Torres, sus conflictos con la iglesia, con

el amor, con sus propios sentimientos, mostrando una figura que paradójicamente se ve partida en pedazos, dividida en dolorosas contradicciones y a la vez, con una coherencia profunda en sus ideas y su amor profundo por el pueblo, su angustia ante la miseria y la necesidad impostergable de cambios para sacar al pueblo colombiano de la pobreza, la ignorancia, el hambre y la enfermedad, todo lo que creía como sacerdote, pensando en una iglesia de los pobres que afirmaba que es más fácil que un camello entre por el ojo de una aguja, que un rico al reino de los cielos.

Todos somos Camilo, parecen decir los actores de la Candelaria armando una figura colectiva del héroe. La antigua concepción del héroe clásico vista desde un ángulo crítico por Bertolt Brecht en su obra *Galileo Galilei*, es recordada al comienzo de la obra en toda la significación que entraña en relación con la vida y muerte de Camilo, con su sacrificio al dar la vida por los pobres.

En *Galileo Galilei*, el científico es juzgado por la inquisición por sus teorías heliocéntricas planteadas en contradicción con las teorías clásicas de Ptolomeo y diversos pasajes de la biblia. En el juicio, ante el temor de exponerse a los instrumentos de tortura y ser llevado a la hoguera, Galileo abjura de sus ideas y da razón a los dictámenes de sus jueces después del inquisitorio. La escena no aparece en la obra, pero cuando Galileo sale del recinto donde ha sido juzgado su alumno Andrea Sarti, desilusionado y dolorido por la retractación de su maestro, le grita:

¡Desgraciada la tierra donde no nacen héroes!

A lo que Galileo, con la cabeza gacha, le responde:

¡Error! Desgraciada la tierra que necesita de héroes! ¹

Camilo no se desarrolla como una biografía con una trama cronológica, sino como una serie de cuadros que evocan al personaje del cura guerrillero desde la perspectiva de los actores que hicieron parte del montaje bajo la dirección de Patricia Ariza. En la presentación que la directora hizo en las funciones de estreno, aclaró que no se trataba de una biografía ni de una pieza concebida desde una estructura tradicional, con su planteamiento, nudo y desenlace, sino una obra fragmentaria armada con distintos cuadros sobre

1. Brecht, Bertolt. *Galileo Galilei*. Traducida del italiano y dirigida por Santiago García. Cuaderno N° 12. Pág. 91. Facultad de Artes de la Universidad Nacional. Libreto mimeografiado, para el montaje de la obra. Bogotá. 1964.

momentos de la vida del personaje, integrando diálogos y monólogos teatrales con canciones, coreografías, proyecciones de video, escenas con personajes esenciales en la vida de Camilo, sus relaciones con la iglesia y con las diversas personas y familiares de sus afectos más próximos. A su explicación agregó:

Nosotros no estamos para contar una historia de comienzo a fin, eso lo pueden hacer mejor la literatura y otros géneros, entonces es más como mostrar las facetas, lo que suscitan los momentos de vida de ese personaje.²

La pieza está construida con un lenguaje duro, escueto, en la mayor parte de sus textos, armados con fragmentos tomados de la investigación de muy diversas fuentes, testimonios, cartas, noticias de prensa y todo el material de textos que logró reunirse del propio Camilo, del cual se extraen frases, fragmentos de discursos y referencias a su proceso vital como católico practicante, hasta llegar a convertirse en guerrillero del ELN apoyándose en una de sus consignas más reiteradas:

El deber de todo cristiano es hacer la revolución.

Pese a su tono abstracto la historia tiene lugar para frases llenas de poesía, como:

Si es que no hay nada que lo salve de la muerte, al menos que el amor lo salve de la vida.

La parábola existencial de Camilo constituye todo un tejido de contradicciones que fueron decidiendo cada uno de sus pasos. Hijo del médico Calixto Torres Umaña y de Isabel Restrepo Gaviria, provenía de una familia acomodada de la burguesía liberal. Sus padres se separaron cuando todavía era niño y tanto él como su hermano Fernando quedaron bajo el cuidado de su madre. Su rebeldía apareció cuando apenas terminaba de cruzar la difícil etapa de la adolescencia, cuando fue expulsado del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario por sus críticas a los profesores, y tuvo que terminar los estudios de Bachillerato en el Liceo de Cervantes en 1946. Inició estudios de jurisprudencia en la Universidad Nacional de Colombia, que tanto iba a significar para él en etapas posteriores de su vida, pero pronto se sintió atraído por la vocación religiosa influido por su relación con dos sacerdotes dominicos franceses de fuertes convicciones sociales, que propugnaban por

2. Palabras de la directora Patricia Ariza en el estreno de *Camilo*.

el ejercicio de una iglesia a favor de los más pobres y necesitados. Fue así como Camilo estudió durante siete años en el seminario conciliar de Bogotá, y su profesión de fe lo acompañó a lo largo de su vida, pero como en otros de los aspectos contradictorios de su existencia, sus convicciones religiosas chocaron con los postulados y posiciones asumidas por la alta jerarquía eclesiástica colombiana.

En 1955 Camilo Torres viajó a Bélgica con el objeto de realizar estudios de especialización en la prestigiosa Universidad Católica de Lovaina. En 1958 recibió el título de sociólogo de esta universidad, y en 1959 al regresar a Colombia, ya venía decidido a luchar por la causa de los pobres, los obreros, los campesinos y el pueblo en general, que vivían en barrios marginales de la Bogotá, muchos de ellos nacidos o incrementados a causa de la superpoblación producida por la llegada de miles desplazados de la violencia.

En esta versión dramática, el personaje de Camilo se arma con tres elementos complementarios a la vez que paradójicamente contradictorios: el sacerdote, el sociólogo y el agitador revolucionario. En una instancia que los reunía a todos, el ser humano con sus dudas, afectos, convicciones y difíciles decisiones en los momentos cruciales de su existencia.

La obra del Teatro La Candelaria no relata toda la historia a la que nos hemos referido en estas líneas, pero explora los vericuetos de los tres elementos a los que acabamos de referirnos. En primer lugar, la relación de Camilo con la iglesia y sus convicciones sobre el papel del cristianismo en la sociedad para trabajar por los más pobres y necesitados. Patricia Ariza no se ha limitado a señalar las ideas de Camilo al respecto, sino que ha desarrollado una atmósfera por medio de una vivaz coreografía realizada con los actores –hombres y mujeres– vestidos con sotanas negras, y una serie de escenas que ilustran las complejas alternativas y decisiones que tuvo que asumir Camilo como sacerdote y como hombre.

Sobre el fondo claro del decorado, unos telones grises, se proyectan imágenes fotográficas del rostro del verdadero Camilo Torres, mientras los distintos actores van asumiendo su papel y hablando en su nombre en los diversos cuadros en los que está construida la obra.

La visión estética del grupo de clérigos nos recuerda esos desfiles casi circenses de frailes en la película de Federico Fellini sobre Roma.³ Sin duda hay un atractivo estético en el juego de sotanas que revolotean por el escenario, o los símbolos religiosos que aparecerán a lo largo de la obra, tanto en la imagen de los curas como del arzobispado, los estandartes con íconos

3. Federico Fellini: *Roma* (1972) Con guión de Federico Fellini y Bernardino Zapponi. La trama desarrolla los recuerdos de un joven de provincias que llega a la estación Termini, de Roma, poco antes de la segunda guerra mundial. Una de las secuencias más definidas del llamado *estilo fellinesco*, es el desfile de moda eclesiástica, en el que Fellini desborda su imaginación estética, con humor caricaturesco.

eclesiásticos que ejercen una poderosa incidencia sobre el inconsciente colectivo. También cabe citar la gran admiración por el ritual y los fastos del cristianismo que se plantea en la obra de François-René de Chateaubriand *El genio del Cristianismo*.⁴

En el desarrollo de los cuadros que componen la obra, aparecen los afectos, las decisiones y los conflictos más profundos que Camilo tuvo que asumir como hombre, como sacerdote, como sociólogo y como político, decidido a luchar por la causa del pueblo. Su primera y difícil decisión fue la de seguir la carrera sacerdotal que no contó con la aprobación de Isabel Restrepo, su madre:

CAMILO:
Madre, me voy de sacerdote.

MADRE:
No lo acepto.

CAMILO:
Es mi vocación.

MADRE:
No es tu vocación; tu vocación es servir al prójimo.
*Estás confundido.*⁵

En un breve monólogo, Isabel Restrepo aclara su posición:

MADRE:
(DULCE): Soy Isabel.
Yo no quería que se fuera de sacerdote.
lo eduqué como un libre pensador.
Yo sabía que el sacerdocio lo iba a consumir en el martirio.
Él fue educado como un intelectual,
como un científico social.
Mi hijo escribe y canta,
si ustedes lo hubieran escuchado,
*hubieran entendido que él nació para grandes cosas.*⁶

4. François-René de Chateaubriand. Saint-Malo, Bretaña, 1768- París, 1848. Su obra *El genio del cristianismo* fue escrita en el año de 1802, cuando se hallaba en pleno desarrollo el imperio napoleónico.

5. Textos de *Camilo*.

6. *Ibíd.* Textos para *Camilo*, sin página.



CAMILO, de Teatro La Candelaria.
Dirección: Patricia Ariza.
Fotografía de Carlos Mario Lema. 2015.

Pese a estos reparos, Camilo Torres Restrepo entró al seminario y tras pasar los años requeridos de preparación se ordenó sacerdote. Su convicción estaba ligada a un profundo amor por el pueblo, en especial por los desposeídos y más necesitados:

*Soy sacerdote hasta la médula misma de los huesos.
Amo al prójimo como a mí mismo y amo a Dios.
Deseo con toda mi alma la felicidad para mi pueblo;
por eso me hice sacerdote,
para servir la causa más noble de todas:
la justicia.*⁷

Camilo venía de una familia acomodada, y había conocido las mansiones y las condiciones de vida de los más ricos; había hablado con ellos, había asistido a sus fiestas y celebraciones. Por eso no creía que pudieran colaborarle en su lucha social. Sabía que el poder para ellos era como una droga que se les adhería a su cuerpo y a su voluntad. Cada vez lo necesitaban más y más. No les bastaban las propiedades que tenían, las querían todas. Por eso, como sacerdote y como sociólogo se marginó de su compañía. Comenzó a trabajar por los jóvenes como capellán de la Universidad Nacional, así como en los barrios más pobres de la capital. Allí vio que la forma tradicional de ejercer la caridad no era suficiente:

*No basta ser sacerdote y estar allí con ellos para adoctrinarlos.
Para decirles que Dios existe;
ellos necesitan el pan del desayuno,
y Dios debe ser también el pan y la sal de la vida.
Dios no puede estar por fuera de las necesidades de ellos.
Son miles en el mundo.
No puede ser un pecado organizarse y pelear por sus derechos.*⁸

Se incluye una oración personal del sacerdote, tomada del texto de varias de sus homilias y escritos, que da cuenta de su posición personal frente a Dios:

*Tú eres el Dios de los trabajadores.
Tú no eres el Dios de los patrones.
Tú eres mi Dios.*

7. *Ibíd.*

8. *Ibíd.* Textos de *Camilo* como sacerdote.

*Eres el hijo del hombre pobre.
Eres el hijo de María perseguida.
Eres el hombre que cabalgó en un burro
buscando comida y abrigo.
Eres hijo de un trabajador.
Eres mi Dios.*⁹

Las campañas de Camilo en los barrios populares, sus homilias y discursos en la Universidad Nacional y en las plazas públicas, pronto despertaron los recelos de la alta jerarquía eclesíastica. Las distintas amonestaciones que se le hicieron no le hicieron cambiar sus convicciones ni su actuación a favor de los más pobres. Camilo había pasado de fijar posiciones desde su tarea sacerdotal para entrar de lleno en la lucha revolucionaria y desde allí, defender su manera de entender la posición cristiana más justa. En un artículo donde analizaba las diferencias que existían entre los distintos sectores de la sociedad colombiana, Camilo Torres escribió:

*Se estaban gestando en Colombia dos sub-culturas, cada vez más disímiles, independientes y antagónicas: una de estas subculturas corresponde al 15% de la población; la otra representa al 85% restante. Entre las dos se está cerrando toda comunicación posible.*¹⁰

El cardenal Luis Concha Córdoba se enfureció por estos escritos, por las posiciones más recientes que había asumido el padre Camilo Torres, que según él contradecían la doctrina y las posiciones de la Iglesia Católica. La jerarquía eclesíastica le planteó a Camilo una alternativa que comprometía sus decisiones más íntimas de manera tajante: La sotana o la revolución.¹¹ En un gran esfuerzo personal Camilo intentó explicar sus ideas como sacerdote y como católico frente a la iglesia, pero todos sus esfuerzos resultaron en vano cuando el propio cardenal Concha Córdoba lo declaró por fuera de la iglesia. Esta sanción fue publicada en los periódicos el 29 de junio de 1965:

El Cardenal Arzobispo de Bogotá se cree en la obligación de conciencia de decir a los católicos que el padre Camilo Torres se ha apartado conscientemente de las doctrinas y directivas de la iglesia católica. Basta abrir las encíclicas de los Sumos Pontífices para darse

9. *Ibíd.* Texto de *Camilo*.

10. Broderick, Joe. *Camilo Torres Restrepo*. Planeta, colombiana editorial, S. A. Bogotá, 1996. Pg. 256-257.

11. *Ibíd.* Capítulo 9. Pg. 269.

cuenta de esta lamentable realidad. Realidad tanto más lamentable por cuanto el padre Torres preconiza una revolución aun violenta con la toma del poder en momentos en que el país se debate en una crisis causada en no pequeña parte por la violencia que con grandes esfuerzos está tratando de conjurarse. Las actividades del padre Camilo Torres son incompatibles con su carácter sacerdotal y con el mismo hábito eclesiástico que viste. Puede suceder que estas dos circunstancias induzcan a algunos católicos a seguir las erróneas y perniciosas doctrinas que el padre Torres propone en sus programas.¹²

A partir de ese momento se desencadenó la ruptura de Camilo con la jerarquía eclesiástica, y por lo tanto su decisión, eligió la lucha revolucionaria por encima de la sotana. La obra teatral de La Candelaria condensa este conflicto en una escena entre Camilo y el Cardenal, representado por el actor Fernando Mendoza:

CARDENAL:

Padre Camilo: usted ha sobrepasado las jerarquías de la iglesia. Ha preferido las vanidades de la política al recogimiento que ordena el sacerdocio. Ha confundido la prédica del evangelio con el discurso político. Ha hecho de la fe un espectáculo. Ha convertido a los feligreses en militantes de la subversión. Usted mismo es un militante, Camilo Torres. Nuestro sacerdocio no es un partido político. Es un apostolado.

CAMILO:

Padre, soy sacerdote.

CARDENAL:

Silencio. No quiero hablar más. Usted ha sobrepasado todos los límites, Camilo. Su fe está lejos de Dios. Las vanidades y la concupiscencia lo han perturbado.

CAMILO:

Padre, yo...

CARDENAL:

Queda destituido. Ya no es más un sacerdote. Es un hombre como to-

12. *Ibid.* Pg. 307-308.

dos los demás. Vaya y cátese, haga su militancia, haga su revolución. Déjenos a nosotros aquí con Dios.¹³

La escena sintetizó un proceso que se desarrolló en varias etapas y distintas instancias dentro de la jerarquía eclesiástica. Cuando quedó por fuera de la estructura eclesiástica colombiana (pero no del sacerdocio, que Camilo seguía asumiendo como una opción personal) vino la creación del Frente Unido, por medio del cual Camilo convocó a los distintos sectores progresistas de la sociedad a hacer una causa común. En la obra se ve la agitación política con banderas rojas que se produjo a continuación, representadas por todo el elenco con movimientos enérgicos y rápidos, evocando las manifestaciones multitudinarias que Camilo organizó antes de irse al monte y vincularse a la guerrilla del ELN.

En la obra se desarrollan, además, otros aspectos significativos en la vida de Camilo que significaron para él profundos dilemas de conciencia, como fue el caso de relaciones sentimentales y amorosas. En la obra teatral se alude a algunas de ellas, como es el caso que anotamos a continuación:

A: Camilo, te amo.

C: No es verdad. Soy sacerdote.

A: Si es verdad, te amo.

C: No me amas. Necesitas compañía y afecto.

A: No necesito nada; te necesito a ti. Hoy te vi en el púlpito hablando del amor eficaz, y pensé: es magnífico, porque no es un cura: es un hombre, y tuve ganas de abrazarte.

C: No deberías.

A: ¿Ne debería qué?

C: Amarme.

A: No lo puedo evitar. Soy marxista y no soy creyente, pero te amo. Voy a misa sólo para verte. Te amo.

13. *Op. Cit.* *Camilo.* Escena entre el Cardenal Concha Córdoba y el padre Camilo Torres.

C: Me perturbas.

*A: Y tú a mí. Dame un abrazo y respóndeme una pregunta teológica: ¿A quién le haces daño amándome, a quién?*¹⁴

Un Camilo humano, profundamente humano, con grandes conflictos emocionales entre sus convicciones y sus deseos, sus deberes, juramentos religiosos y sus afectos personales. Pero sobre todos esos afectos, lo que motivaba a Camilo por encima de todo era la lucha a favor de un pueblo urbano y campesino lleno de necesidades, que vivía en condiciones paupérrimas, sin que se viera un esfuerzo eficaz por parte del gobierno o los sectores del poder para hacerlo salir de la pobreza y mejorar su condición de vida y sus derechos a la salud, la educación, la vivienda y un trabajo digno y bien remunerado.

Sin duda, Camilo se precipitó en sus decisiones, justamente en el momento en que su Frente Unido llenaba las plazas y estabas produciendo un hecho político sin precedentes, que sin duda recordaba las grandes marchas de Jorge Eliécer Gaitán algunos años antes. Sin embargo, Camilo dejó de creer en las vías legales para llegar al poder y hacer la revolución, y contraviniendo muchas de sus posiciones y actitudes asumidas en su condición religiosa, decidió incorporarse a las filas de la guerrilla como un guerrillero más, sin ningún privilegio.

No estaba armado. Para conseguir un fusil tenía que tomarlo de un soldado caído en combate. El 15 de febrero de 1966, en algún punto las montañas de Santander, una patrulla militar avanzaba intentando localizar el punto donde se hallaban los guerrilleros. Un grupo del ELN vio que no era un contingente numeroso, y decidió tomarlos por sorpresa, efectuando un ataque con el fin de apoderarse del parlamento. Cuando los soldados cayeron bajo el fuego de la guerrilla, Camilo Torres avanzó hacia un soldado para tomar su arma, sin saber si estaba vivo o muerto. En ese momento debió sentir una profunda conmoción moral, pero ya se había vinculado a la guerrilla y no podía echarse atrás. Cuando estuvo al lado del soldado caído, antes de tener el fusil en sus manos, se escuchó una fuerte descarga, el resto de la tropa venía un poco más atrás y había usado a esa patrulla como carnada para atraer a los guerrilleros. Camilo Torres cayó muerto en el acto, mientras el grupo de guerrilleros desaparecía en la espesura selvática que los rodeaba.

Esta escena fue realizada en su punto crucial; Camilo cayó sin haber disparado un solo tiro contra nadie, llevando hasta las máximas consecuencias su vocación de mártir. La primera reacción de Isabel Restrepo, su madre, fue de ira y de un dolor inmenso ante el gran amor de su vida, Camilo:

14. *Ibíd. Camilo. Escena de amor.*

ISABEL (FURIOSA):

*¡Te lo dije una y mil veces, Camilo! No se necesita creer en un Dios para hacer el bien. Se necesita salir al mundo y ver la realidad. Fuiste educado en el arte y en la ciencia. No tenías por qué haber sido abatido como un N.N. No tenías por qué haber sido abatido. No tenías por qué haberte ido sin avisarme.*¹⁵

A lo largo de la obra los actores cantan aires populares colombianos, así como algunas letanías religiosas en los actos litúrgicos. En un momento se incluye además un tango que por referencias de sus amigos más cercanos, le gustaba bailar a Camilo.

Al final de la obra, la madre, frente al público lee un poema como si se tratara de la voz del propio Camilo en la montaña:

LA MADRE:

*Morí en medio de la selva oscura
bajo los árboles
mi cuerpo está perdido,
abandonado,
escondido.*

*Estoy en un lugar de la montaña en donde cae el sol
y mueren los árboles.*

A veces los perros ladran en la noche.

*Soy una memoria,
un abismo sin cuerpo.*

*Llueve.*¹⁶

Durante muchos años nadie supo dónde se encontraba el cuerpo de Camilo Torres.

Fue el propio general Álvaro Valencia Tovar quien reveló la forma como había mantenido oculto el cuerpo del cura guerrillero, en su libro: *Mis adversarios guerrilleros*.¹⁷ El cuerpo fue enterrado en una fosa aparte del resto de guerrilleros, al lado de una enorme ceiba donde reposó a lo largo de un poco más de cuarenta años. El médico Fernando Torres Restrepo, hermano que Camilo, quien llevaba muchos años viviendo en los Estados Unidos, en un viaje a Colombia escribió en la prensa:

15. *Ibíd. Camilo. Parlamento de la madre.*

16. *Ibíd. Camilo. Poema final.*

17. Valencia Tovar, Álvaro. *Mis adversarios guerrilleros*. Editorial Planeta. Bogotá. 2009.

El deber de los verdaderos amigos de Camilo es impedir que su imagen y la imagen de su muerte y su cadáver sean objeto de demostraciones vulgares, promovidas por aquellos que sólo lo vieron en vida y lo consideran después de muerto un arma para crear el desorden y sacar provecho para sus propias ambiciones.

El propio general Valencia anotó al respecto:

Para mí ese fue un mensaje muy claro de lo que yo, como militar, que asumí íntegramente la responsabilidad de lo sucedido, debía hacer con el cuerpo de Camilo: enterrarlo en un lugar secreto donde pudiera tener el respeto, la quietud y la paz que merecía.

Tres años después, acompañado por un médico anatomista, el general Valencia regresó al sitio donde estaban los restos, los sacó y los depositó “donde nadie podría nunca imaginarse”: el mausoleo de la Quinta Brigada que el propio General mandó construir con ayuda de la comunidad para enterrar a los militares caídos en combate.

En el año 2002, Fernando, el hermano de Camilo vino de los Estados Unidos donde vivía, buscó al general, le dijo que al fin, estaba preparado para recoger los despojos mortales de su hermano y, en secreto, los sacó del mausoleo en que habían permanecido durante 41 años.

Poco después Fernando Torres murió y el rastro de Camilo esta vez se perdió para siempre.¹⁸

* * *

18. www.las2orillas.co/la-historia-de-como-el-general-valencia-tovar-escondio-durante-41-años-el-cadaver-de-camilo-torres/



CAMILO, de Teatro La Candelaria.
Dirección: Patricia Ariza.
Fotografía de Carlos Mario Lema. 2015.

CAPÍTULO CUARTO

≈

DESPLAZADOS Y MARGINALES

DESPLAZADOS

A partir de 1948 se desarrolló un movimiento de desplazados sin precedentes, para huir de la violencia. En un doble movimiento, los campesinos se escondían en el monte o en las selvas para escapar de las persecuciones y masacres que se venían cometiendo en pueblos y veredas a causa, tanto de las divergencias políticas, venganzas, como de la lucha por la tierra. Puede decirse que la violencia engendró una especie de reforma agraria ilegal. Los desposeídos migraban a las ciudades, o los hombres se unían a las guerrillas o al bandidismo, mientras sus mujeres e hijos quedaban desamparados y buscaban en las ciudades algún sitio donde vivir, así como cualquier clase de trabajo que les permitiera sobrevivir con sus hijos o con sus padres ancianos. Así lo plantea la dramaturga y directora teatral Patricia Ariza:

Las mujeres son las que cargan con los duelos, mientras los hombres se matan en la guerra. Más del 70% de la población de los desplazados está conformada por mujeres. Son ellas las que cuidan a los niños, a los enfermos y a los ancianos. Ellas quienes, con sus pocos haberes y muchas veces sin poder enterrar a sus muertos, deben enfrentar el desarraigo que significa perderlo todo y tener que comenzar de cero.¹

El desplazamiento forzado genera el hacinamiento en tugurios o barrios marginales, prostitución, robos y otras secuelas que mantienen a las ciudades en un permanente estado de prevención y zozobra.

1. Entrevista a Patricia Ariza, realizada en Nueva York por Mariza Bafle, el 3 de noviembre de 2014. www.vicerversa-mag.com/patricia-ariza-entrevista/

Bogotá, Cali, Medellín y Barranquilla han sido las principales ciudades receptoras de desplazados por la violencia, incrementando los sectores urbanos constituidos por tugurios, barrios de invasión y otra clase de localidades informales. Por otra parte, la población desplazada encuentra múltiples dificultades para conseguir un trabajo estable y una remuneración que satisfaga el mínimo de sus necesidades vitales. Esta realidad ha incrementado la delincuencia, así como un buen número de actividades informales que se asientan en zonas centrales de las ciudades, como vendedores callejeros, minoristas del tráfico de droga, limosneros y grupos que utilizan los semáforos para realizar números de circo, o para llevar carteles armados en cartulinas pidiendo ayuda por a su condición de desplazados, entre muchos otros sectores marginados, lo cual genera una profunda tragedia humanitaria.

Este fenómeno ha generado una notable repercusión en el campo del arte y la cultura. La narrativa, el cine y el teatro han producido obras significativas sobre esta temática, algunas de las cuales estudiamos en el presente capítulo.

* * *



LA CIUDAD DORADA, de Teatro La Candelaria.
Invitación a trabajadores. 1973.
Archivo Teatro La Candelaria

CREACIÓN COLECTIVA
TEATRO LA CANDELARIA

≈

LA CIUDAD DORADA

≈

DIRECCIÓN:
SANTIAGO GARCÍA

≈

COLABORACIÓN DEL POETA
NELSON OSORIO MARÍN

La ciudad dorada fue la segunda obra de creación colectiva dirigida por Santiago García y estrenada en el año de 1973, un año después de *nosotros los comunes*.¹

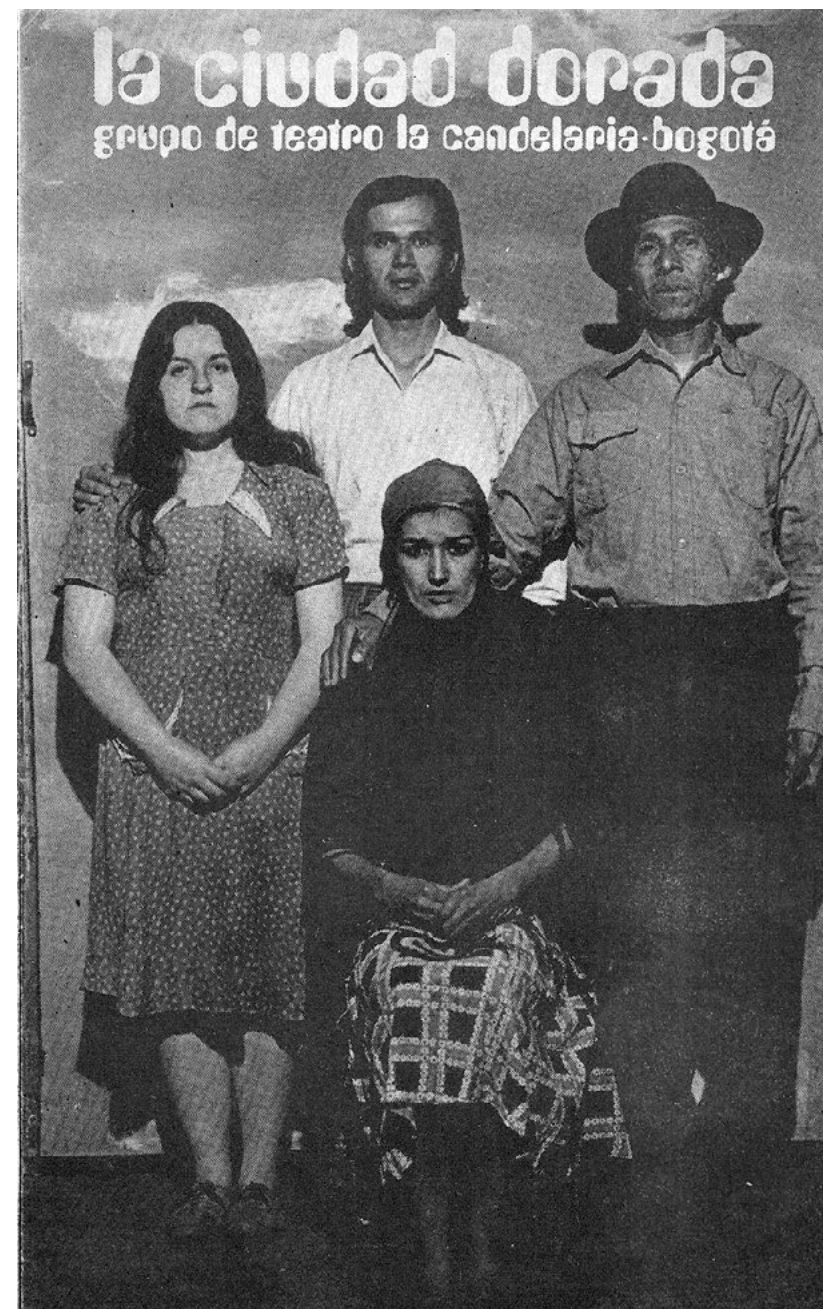
En la elaboración de esta obra participaron los actores: Patricia Ariza, Graciela Méndez, Inés Prieto, Alfonso Ortiz, Juan B. Martínez, Francisco Martínez, Santiago García y Oberth Gálvez, bajo la dirección de Santiago García.

Como en otras de las propuestas elaboradas con el sistema de creación colectiva, desarrollado por Santiago García y el grupo La Candelaria, el proyecto partió de una idea general relacionada con el desplazamiento campesino a la ciudad, y no con un texto escrito previamente. De acuerdo con los estudios teóricos desarrollados por García a partir de la producción de sus obras de creación colectiva, Santiago define tres momentos diferenciados en las distintas etapas de la creación. El primero es el Momento Cognoscitivo, que según sus palabras:

*Determina en la obra de arte su relación con la ciencia y con la manera específica como esta conoce la realidad.*²

1. Teatro La Candelaria. *La ciudad dorada*. "5 obras de creación colectiva." Ediciones Teatro La Candelaria. Editorial Colombia Nueva. Bogotá. 1986.

2. García, Santiago. *Teoría y práctica del teatro*. Ediciones CEIS. Bogotá, 1983. Pg. 9.



LA CIUDAD DORADA, de Teatro La Candelaria.
Programa de mano, 1973.
Archivo Teatro La Candelaria

Esto quiere decir, todo el trabajo previo de investigación documental se basa en libros, periódicos, cartas, entrevistas, testimonios, relatos, y demás formas de expresión sobre la forma como haya sido tratado y transmitido el tema propuesto. Al respecto, fueron varios los testimonios de habitantes de barrios de invasión y de promotores de planes de vivienda popular, así como de desplazados, sociólogos, políticos o conocedores del problema. Varias de las situaciones creadas en la obra fueron tomadas de relatos testimoniales de habitantes del barrio Policarpa Salavarrieta. Así lo anota Santiago García:

Para La ciudad dorada nos relacionamos con las familias campesinas que llegaban a los barrios populares, a Bogotá, y a partir de esas entrevistas fuimos reuniendo una gran cantidad de material con el que comienzan las improvisaciones. (...) Con este material comenzó a aparecer una familia: la familia Pérez, que emigra del campo a la ciudad. El tránsito se muestra de una manera épica: es la aventura en cuyo transcurso esta familia se va desbaratando, se va destruyendo, se va pulverizando, hasta ser totalmente devorada por La ciudad dorada.³

El segundo ha sido considerado como el Momento Ideológico. Y García lo define de esta manera:

Determina en la obra de arte las relaciones con los conceptos, las ideas, la apreciación que el artista tiene del mundo de la realidad y de las relaciones de los hombres entre sí y con la naturaleza.⁴

Las ideas que en gran parte del teatro colombiano, y particularmente en el teatro La Candelaria, corresponden a posiciones políticas de izquierda, sobre todo entre los años 70 y 80, cuando las divergencias entre la URSS y China se hallaban en pleno auge e influían sobre los partidos pro-soviéticos o pro-chinos, que a su vez proyectaban esta división sobre el tercer mundo. En Colombia este debate se desarrolló, en su momento más álgido, entre la Corporación Colombiana de Teatro, CCT, y la Asociación de Teatro Universitario, ASONATU, y uno de los puntos cruciales de estas divergencias fue el Festival Latinoamericano de Teatro de Manizales, cuya primera edición tuvo lugar en 1968.

El tercero es el llamado Momento Estético, que es sin duda el que sintetiza y transforma los dos anteriores:

3. *Ibíd.* Pg. 137.

4. *Ibíd.* Pg. 10.

Determina en la obra de arte su forma de presentar sus contenidos, la manera de transformar la realidad en otra realidad que llamamos “la obra de arte” y la realidad de donde se desprende. Es decir, su capacidad de producir transformaciones y de adquirir las características de determinante. Esta “capacidad de transformación” la veremos como una distancia entre la obra de arte y la realidad. El espesor de este espacio, su aparente contradicción, la tensión existente entre los polos obra de arte-realidad, es lo que llamamos momento estético.⁵

En este punto cabría preguntarnos sobre el significado del concepto de realidad frente a la ideología y la política. La visión de la realidad ya viene impregnada de estos conceptos, por más que se quiera asumir una actitud objetiva y neutral frente a ella. De todos modos es muy interesante esa visión sobre las tensiones entre el arte y la realidad, como si la creación artística correspondiera a un-mundo-otro, con alusiones, analogías, variaciones o traiciones a la realidad que le sirve de referente.

En el caso de *La ciudad dorada* el proceso se desarrolla al armar la historia de una sola familia campesina con innumerables relatos de distintos inmigrantes del campo a la ciudad, ya sea desplazados por la violencia o por el hambre, por el sueño de encontrar en la ciudad un mundo mejor, fantasear con el progreso y con las diversas ventajas de la modernidad, los medios técnicos, la radio, el cine, la variedad de espacios y ofertas de diversa índole que ofrece la ciudad. Por lo general, a la ilusión la sucede el desengaño y a la esperanza de una vida mejor, el drama del hacinamiento, la competencia, el desasosiego de la vida urbana cuando no se cuenta con los medios para sostener una existencia mínimamente confortable.

La obra se inicia con un prólogo alusivo a la situación del indio cultivador de maíz en tiempo de la conquista, escrito en verso en un contrapunto entre una voz, especie de coreuta y el coro de indígenas, muestra el origen americano de los campesinos y sus conflictos, escrito por el poeta Nelson Osorio Marín.

La primera escena, donde se inicia la trama de la vida de la familia Pérez, de extracción campesina, se titula *La Vitrola*; un invento moderno y llamativo para la generación joven de aquella familia, que establece de entrada un contraste entre el mundo campesino y las tentaciones que llegan de la ciudad, creando un conflicto al interior del núcleo familiar entre los mayores, arraigados a la tierra, y los más jóvenes, atraídos por los brillos de la ciudad moderna, la ilusión de La ciudad dorada. Cuando Gregorio y sus hijos

5. *Ibíd.* Pg. 10.

Ignacio y Rosalba, llegan a la casa con la victrola (o Vitrola, como está escrito en el texto), Dolores, la madre, los interroga sobre el aparato, extraño a la vida de la familia, de dónde salió, de donde sacaron la plata para comprarlo, etc., hasta que a Gregorio no le queda más remedio que reconocer frente a su mujer que hipotecó la finca para conseguir el préstamo de los quinientos pesos que le costó el aparato. La mujer reacciona con furia:

DOLORES:

*(ESTALLA, AL TIEMPO QUE GREGORIO): ¡Claro, hipotecó la tierra! Mejor dicho, la regaló, por cualquier carajada. Esta tierra que a usted no le ha costado nada. Esta tierra que ha costado sangre. ¡La sangre y el sudor de mi papá y mis hermanos!*⁶

La discusión que se arma entre Dolores, mujer campesina a quien pertenece la finquita por tradición familiar, y su esposo, apoyado por sus hijos; quien está hartado de trabajar de sol a sombra cultivando caña por la miserable paga que recibe y está dispuesto a cambiar, sembrando café, que en ese momento era el principal producto de exportación del país.

El café, oriundo de África, llegó a Colombia a mediados del siglo XIX, y poco a poco su cultivo se fue extendiendo por las montañas del centro del país, una región que hoy está compuesta por varios departamentos, conocida como La zona cafetera. Con el tiempo, el café se convirtió en el principal producto de exportación de Colombia, con el prestigio de ser el mejor café suave del mundo.

Ahora, Gregorio y su hijo Ignacio, defienden ante Dolores su proyecto de sembrar café, pero Dolores no está convencida. Existen muchos riesgos:

GREGORIO:

Usted lo que quiere es que sigamos de esclavos de ese señor Hernández. Y yo no estoy dispuesto a venderle más caña por el precio que se le dé la gana. Nos cambiamos al café.

IGNACIO:

En la caja nos dijeron que nos prestaban treinta mil pesos si nos pasábamos al cultivo del café. Esa fue la condición.

DOLORES:

¿Por miserables treinta mil pesos regalaron ustedes esta tierra que vale más de doscientos mil?

6. Op. Cit. *La Ciudad Dorada*. Cuadro II. "La Vitrola". Pg. 65.

IGNACIO:

Aquí nos dieron folletos y todos estos cuadernos para cultivar el café, mamá.

DOLORES:

¿Y quién sabe aquí cultivar café? Con la caña hemos vivido y se han levantado sus hijos.

GREGORIO:

Pues ahora nos pasamos al café. Y se lo vendemos directamente a la Federación de Cafeteros.

DOLORES:

*Mire, Gregorio, yo le voy a decir una cosa que yo sé: esos 200 mil pesos se los van a tragar los intereses de la caja y nos vamos a quedar peor que antes. Y otra cosa: usted antes dijo que no quería ser esclavo del señor Hernández. Pues óigame bien: ahora vamos a ser esclavos de la Caja y de la Federación.*⁷

La duda de doña Dolores la tenían muchos campesinos, tanto en relación con las instituciones que manejaban el negocio del grano, en especial para la exportación, como en lo que tenía que ver con las nuevas tecnologías, ya que como campesinos con hábitos y costumbres tradicionales, sólo creían en el trabajo de sus propias manos y desconfiaban de las máquinas y las innovaciones que los sacaban de sus rutinas.

La producción del café había tenido una bonanza durante la dictadura de Rojas Pinilla, entre 1953 y 1957; a mediados de los años sesentas volvió otra bonanza, que estimuló a muchos campesinos de distintas regiones a pasarse al cultivo del café, como fue el caso de Gregorio Pérez y su familia.

En su estudio sobre el café en Colombia, el investigador Marco Palacios examina las relaciones entre el campesinado y el cultivo del café, en un momento de bonanza cuya duración y sostenimiento eran difíciles de predecir:

Parece oportuno introducir un par de observaciones sobre la capacidad de resistencia del campesino caficultor a la embestida modernizadora. Por una parte, hay que profundizar más en el estudio de las diferencias regionales. En este sentido, y pese a la baja productividad, es puramente académico aconsejar a la masa de cultivadores caucanos, nariñenses o santandereanos que en lugar de café arábigo

7. *Ibid.* Pg. 65-66.

emigren a las ciudades o cambien de cultivo. El café, por las características peculiares del terreno en que se cultiva, y por tener una red nacional de mercado (y precios mínimos) no tiene un costo de oportunidad (social o privado) alto y por el contrario, es muy rentable para este campesino. Quizá lo mismo pueda predicarse de muchas comarcas ubicadas no en la periferia, sino en la zona densamente cafetera de la cordillera central.

Por otra parte, el debate sobre la “eficiencia” es también ilusorio, en tanto la actual estructura socio-económica del país no le ofrezca al caficultor campesino una alternativa visible, si descontamos la posibilidad de migrar a las ciudades con todo lo que esto significa: pobreza y desempleo.⁸

Antes de dar el paso de cambiar el cultivo de caña por el de café, Gregorio Pérez necesita trabajadores para recoger su última cosecha, y entra en conflicto con el capataz al llevarse a algunos de los que trabajaban para el señor Hernández. Esta competencia ha surgido en un mal momento, pues la familia Pérez se expone a graves represalias. No sólo el capataz, sino un grupo de matones entran a la casa de la familia con el propósito de amedrentar a Gregorio, a su mujer y a sus hijos, se inicia la escena de la violencia, que genera desarraigo y desplazamiento forzoso:

El capataz se vuelve de espaldas y se pone un capuchón negro. Entra otro encapuchado. Se dirigen sigilosamente a la casa de los Pérez. Entran y voltean la mesa, riegan toda la ropa por el suelo y dejan en un sitio visible un muñeco negro atravesado por un puñal. Salen sigilosamente.⁹

La familia llega a la casa y ven los destrozos que se han hecho. Gregorio e Ignacio sacan sus machetes y rodean el rancho. Vuelven a entrar. Afuera se escuchan silbidos y gritos. Gregorio y su hijo están atentos, con sus machetes en la mano, en actitud vigilante. Llamam a la puerta, después de unos segundos en silencio, Gregorio abre. Es el capataz, en apariencia, viene en actitud pacífica, anotando que nadie va a pelear con ellos, pero añade que encontró a sus perros degollados, abajo, en la cañada. Les echa la culpa a los “pájaros”, pero es evidente que su actitud y sus palabras entrañan

8. Palacios, Marco. *El café en Colombia (1850-1970) Una historia económica, social y política*. Ed. El colegio de México y El Ancora Editores. Bogotá, 1983. Pg. 472.

9. Op. Cit. *La Ciudad Dorada*. Escena III: La Violencia. Pg. 70.



LA CIUDAD DORADA, de Teatro La Candelaria.
Archivo La Candelaria. 1973.

una clara amenaza, comenta lo que le pasó a otro campesino, Tomás Otálora, después que lo visitaron, apareció muerto junto con toda su familia. Por eso el señor Hernández tuvo que llamar al ejército, buscando protección. La actitud del capataz no deja dudas, o se van o van a liquidarlos, y para ratificar esa idea toma en sus manos el muñeco con el puñal clavado y dice con aire serio que se trata de una amenaza de muerte. Le dice que lo mejor que puede hacer es vender esa tierra y poner una tienda en el pueblo. El capataz le ofrece comprarla, aunque es evidente que en vista de las circunstancias va a pagarle mucho menos de lo que vale. Añade, como si fuera un regalo de buena voluntad, que además pagará los tres meses de intereses que debe en la Caja Agraria.

Ni siquiera escuchamos la respuesta del campesino, en la escena siguiente ya lo vemos instalado en la tienda, a donde tuvo que irse para no ser asesinado con toda su familia. Un caso entre otros miles de campesinos, despojados de su tierra a la fuerza, por la horda de bandoleros y asesinos que se fueron adueñando de los minifundios que habían pertenecido a varias generaciones de familias de agricultores y que tras el despojo, ahora deben enfrentarse a un futuro incierto.

La apertura de una tienda, a la que han llamado El Porvenir, como pensando en un mejor futuro, no deja de acarrearles una buena tanda de problemas. Gente que pide crédito, pero se van endeudando y no pagan, vendedores que llegan de la capital y les ofrecen novedosos productos a crédito, ofreciéndoles un plazo de tres meses para pagar, pero tal como están las cosas, no les resulta fácil vender y lo único que logran es aumentar la columna del debe y reducir la columna del haber. Para colmo de males, llega Juan, un hermano de Gregorio, acompañado por su hija, que está embarazada. También han tenido que salir de su finca a causa de la violencia, y no tienen otro sitio a donde ir.

Pasan los días y Juan no consigue trabajo, y ha llegado a un punto en que tampoco lo sigue buscando, pero en cambio, él y su hija no paran de comer y van cogiendo lo que pueden en la tienda, hasta exasperar a Dolores, quien le dice a su marido que el asunto ha llegado a un punto en el que, o se van ellos o será ella la que se vaya. Gregorio le da algún dinero a su hermano y éste parte por fin, junto con su hija. De todos modos, no están contentos con la vida que están llevando allí. Gregorio está pensando en irse a la capital a buscar trabajo y su hija lo acolita, diciendo que por mal que les vaya, no les puede ir peor que allí. Para tener algo para el viaje quiere vender la Vitrola, pero Dolores se opone, alegando que se la regaló a ella. Toda una trama de inconvenientes y malestares familiares, que hacen la vida imposible.

En esas se encuentran cuando aparece Ignacio, el hijo mayor, que estaba prestando el servicio militar. Tras unos días de estar con su familia dice que no soporta esa vida y que quiere irse para la capital. Le cuenta a su hermana Rosalba cómo conoció a un teniente que lo puede ayudar, y cuando haya conseguido trabajo allá se llevará a toda la familia.

Para contar su relación con el teniente, le propone un juego a su hermana, él hará el papel del teniente y su hermana hará el suyo. Será muy fácil, pues no tiene que inventar nada. Sólo responder: “Sí, mi teniente”; cada vez que él le haga una pregunta. De este modo, termina contándole cómo ha sido su actividad, sobre todo en la lucha contra las guerrillas:

IGNACIO:

Esos desgraciados no tienen escapatoria. Los tenemos rodeados por todas partes. Los vamos a eliminar como ratas.¹⁰

Los hermanos juegan como dos niños que estuvieran imitando un combate. Ella, en el papel de su hermano, trata de representarlo como si fuese muy valiente y temerario. Quería dar la impresión de que están derrotando al enemigo, pero pronto el supuesto relato del teniente cambia la idea triunfalista que tenía hace un momento:

IGNACIO:

Esos desgraciados mataron a mi capitán, a cinco soldados más y lograron escapar, cabrones de mierda... Ayúdeme, soldado Pérez... salgamos de aquí, como sea... (DE PRONTO SE ENDEREZA. VE A ROSALBA) Así fue como conocí al teniente Jaramillo, él se salió del ejército... y me prometió darme trabajo en la capital, en un negocio de carros.

La obra muestra la dificultad para derrotar a la guerrilla que, en efecto, ha logrado subsistir a lo largo de más de treinta años de lucha, en la época en que se presentó esta obra, sin haber podido tampoco derrotar al ejército. De los asaltos y combates ha quedado un alto número de muertos de lado y lado, así como de miembros de la sociedad civil, campesinos y aún secuestrados, que han caído en operaciones dudosas, o ante la aproximación de destacamentos militares. Cierta triunfalismo que existía en los años setenta, de los movimientos de izquierda, que soñaban con una victoria como la de la revolución cubana, se ha desvanecido. La misma Cuba ya no apoya los movimientos guerrilleros y el ejército colombiano se ha equipado con arma-

10. *Ibíd.* Escena VI. El relato de Ignacio. Pg. 84.

mento moderno y equipos de seguimiento que harían imposible el triunfo de la insurgencia, de ahí que en la actualidad se ha venido desarrollando un proceso de paz que parece estar a punto de concluir, para lograr una firma y entrega de armas que abra la posibilidad de una paz estable y duradera.

Tras el juego bélico de los hermanos Pérez, Dolores, la madre, pide un papel para que Ignacio anote la dirección de su padre y hermano, allá en la capital.

Hasta el momento, hemos visto una especie de viaje de la familia, tanto por la geografía como por los trabajos y formas de sobrevivencia, cada una de las cuales ha resultado fallida. Más allá de los fracasos, los hermanos siguen soñando con una vida mejor en una ciudad cosmopolita como Bogotá. Si el padre dio el primer paso, ahora es el turno para la familia entera.

En la ciudad, Gregorio ha conseguido trabajo en una obra como albañil. El trabajo es difícil, pues el contratista no les da suficientes materiales. Cuando llega Mario, el hijo mayor de Gregorio, este le pide ayuda al albañil:

GREGORIO:

A ver si usted nos ayuda a conseguirle algo. No hemos encontrado dónde pueda trabajar.

ALBAÑIL:

Pero usted sabe mejor que yo que por aquí es imposible. Cada día se pone peor con las colas de gente esperando que les den algo. El año pasado no era tan mala la cosa, pero ahora llega más y más gente del campo... así que eso está más que difícil.¹¹

Lo que el muchacho venía a decirle a su padre es que su madre y su hermana se vienen del pueblo y llegarán al día siguiente, aumentando el problema del desempleo y las necesidades de la familia. Ignacio, el hermano mayor, lleva cerca de un año en la ciudad, pero no se ha dejado ver de su padre ni de su hermano.

Cada escena de la obra va mostrando un quiebre, una nueva dificultad, como si todas las puertas se estuviesen cerrando para ellos, pero a la vez, se observa el empuje de la familia para sobrevivir, aún en las circunstancias menos favorables. La estructura de la obra va mostrando a cada paso un desajuste con la realidad, que es necesario subsanar de alguna manera. Cada miembro de la familia va realizando sus propias jugadas, como si fuera una partida de ajedrez en la que se movieran como peones, siempre sometidos al temor de salir del tablero en la siguiente jugada. Esta realidad ha gene-

11. *Ibíd.* Escena VII. El albañil. Pg. 86-87.

rado, en los cinturones de miseria de las ciudades, todo un repertorio de trabajos informales, llenando las aceras de los sitios más concurridos de pequeños negocios, ventas de toda clase de cosas, como si se tratara de un mercado persa, cuando los desplazados se aferran a cualquier posibilidad de sobrevivencia que no sea el robo, la prostitución o cualquier otra opción de carácter ilícito. Sin embargo, el número de casos criminales aumenta a causa de la violencia y el incremento del desplazamiento forzoso. Una familia campesina de arraigadas tradiciones morales, puede hacer toda clase de intentos para no caer en los terrenos prohibidos del vicio o el delito, pero no siempre consigue salir adelante como quisiera. Siempre hay una fuerte tensión entre los sueños y la realidad, la ilusión y el peso contundente de una sociedad que se debate entre la necesidad y la oferta de acogida, para los que llegan sin nada entre las manos.

Sin embargo, a veces se produce una fisura en el muro que parece levantarse para cerrar el paso, y esta fisura abre otra opción en la lucha por la supervivencia:

ESTEBAN:

Oiga, Gregorio, venga para acá. Cuando uno está muy jodido, le toca organizarse y mirar la vida de otra manera. A muchos de nosotros, que no tenemos ni dónde caernos muertos, pues nos tocó echar para adelante y así fue como invadimos unos terrenos. La pelea ha sido dura, le digo... pero ya vamos saliendo adelante...

GREGORIO:

Y eso no es peligro... meter uno a la familia...

ESTEBAN:

Abí está la cosa... nosotros en la organización sólo recibimos gente ya muy probada... honrada... disciplinada, que no se vaya a joder en lo que nos ha costado tanto trabajo levantar...¹²

Algunos barrios de invasión, como el Policarpa Salavarrieta, situado al oriente de la localidad de Antonio Nariño, entre las calles 1ª y 5ª sur, a espaldas de la clínica de La Hortúa, han logrado consolidarse después de una larga lucha. Este barrio fue formado por inmigrantes campesinos, con la coordinación de la organización Provienda y el Partido Comunista. El barrio fue fundado alrededor de 1961, por un grupo de alrededor de 300 familias, y más adelante, ha sobrepasado los 9.000 habitantes. Entre los principales

12. *Ibíd.* Escena VIII. Pg. 88-89.

gestores se encuentra Efraín Díaz, Luis Morales, Pedro Salas, Gilberto Ayala, el pintor Calarcá, así como el activista político Mario Upegui, quien fue uno de los asesores en los testimonios recogidos por el Teatro La Candelaria en su etapa de investigación.

Las primeras casas, hechas con cartones y tela asfáltica, eran derrumbadas por la policía y vueltas a levantar, una y otra vez, por lo general en horas de la noche, hasta que poco a poco el barrio se fue asentando, sus construcciones se hicieron en ladrillo y tras una larga lucha popular logró asentarse en forma definitiva. La toma más cruenta hecha por la policía tuvo lugar el 8 de abril de 1966, conocido como el Viernes Santo Sangriento. Hubo centenares de heridos y un muerto, y la mayoría de las casas quedaron destruidas, pero las gentes no se movieron del lugar y las viviendas volvieron a levantarse, cada vez con materiales más durables y sólidos, hasta su definitiva consolidación. Cincuenta años más tarde es un barrio obrero muy importante, con su Centro Cultural, el colegio distrital Jaime Pardo Leal, una floreciente industria textil y una actividad cultural permanente.

Mientras Gregorio y su familia se van integrando al barrio de invasión, Ignacio, su hijo mayor, se ha metido en problemas, al relacionarse con gente de dudosa calaña. Ahora le va a tocar esconderse por lo menos durante tres meses. Por lo visto, se salvó de milagro. Esta situación de peligro, sobre todo para un novato, recién llegado del campo, implica un tortuoso aprendizaje. Por lo visto, el muchacho se salvó por un pelo. La escena remata con una canción:

CANCIÓN

*O te salvas por un pelo
o por un pelo te hundes.
Tu vida cuelga de un hilo
donde comienza tu muerte.*

*Algunos días no comes,
otros aguantas el hambre
pero ahí tienes Alka Seltzer
para que salgas del trance.*

(...)

*De ti depende que el hilo
de donde cuelga tu vida*

*se vuelva grueso y se alargue
o se adelgace y se corte.¹³*

En la escena de *La invasión*, Gregorio y su familia, en horas de la noche ayudados por un grupo de habitantes del barrio, entran llevando varas, paneles, tejas y otros elementos de construcción, van levantando un rancho a toda velocidad y en completo silencio. Arreglan las pocas cosas que han llevado, mesa, asiento, victrola, cama, una cocineta, etc. Los hombres se van y la familia queda sola. Dolores prepara café. Gregorio comienza a trabajar la huerta. Amanece. Dolores prende la radio y aparece un policía, mirando extrañado la casa.

El policía amenaza con tumbar la casa, y cuando comienza a mover una parte, Dolores le pide a su hija que vaya a buscar un dirigente del barrio que llega enseguida. El policía afirma que el día anterior esa casa no estaba ahí, pero el dirigente responde que llevan más de dos meses en el barrio, y de ello son testigos más de cuatro mil vecinos. Durante algunos minutos sigue un rifirrafe entre el policía, el dirigente, Dolores y la gente del barrio. Es evidente que las gentes del lugar ya tienen experiencia con ese tipo de situación:

POLICÍA:

Con el mismo cuento ya me han levantado como tres casas esta semana y esto ya no lo voy a permitir. ¿O fue que me vieron cara de pendejo? De manera que desalojen ya, o voy a dar parte para que manden ya toda la división.

DIRIGENTE:

Un momento, señor agente... Usted sabe que en este barrio somos cuatro mil quinientas personas, que estamos organizados y que todos somos testigos de que esta gente lleva aquí más de dos meses.

DOLORES:

Pero cómo nos va a hacer eso, señor agente, fíjese que hoy en día no hay para dónde agarrar. Usted debe tener también familia, señor agente, considere.¹⁴

A medida que avanza el diálogo de la gente con el policía, este se va ablandando poco a poco. Al ver el apoyo que los demás le dan a esa familia, va cediendo en el tono de sus exigencias. A diferencia de las escenas anterior-

13. *Ibíd.* Texto de Nelson Osorio Marín. Pg. 91-92.

14. *Ibíd.* Escena IX. *La invasión*. Pg. 94.

res que iba mostrando fracaso tras fracaso, ahora la solidaridad de la gente les ha dado una fuerza que antes no tenían. El policía se da cuenta y prefiere no insistir en sus demandas. La construcción del rancho es un hecho cumplido. El policía se rasca la cabeza, parece como si una idea le estuviese rondando en el cerebro. Lleva un tanto aparte al dirigente y descubrimos la razón de su cambio de actitud:

POLICIA:

*(LLAMA APARTE AL DIRIGENTE): Oiga, usted, venga aquí... a propósito... Yo tengo un pariente que está muy jodido, ¿sabe? Mejor dicho, para serle franco, es un hermano mío, ¿entiende? Porque como está la situación ahora, pues... ¿Usted me entiende, cierto? Mejor dicho... ¿No habrá por aquí un terrenito para él?*¹⁵

Una anécdota picaresca tomada de una situación real ocurrida en el barrio Policarpa. La escena siguiente se desarrolla en un hospital, donde Rosalba, la hija menor de Gregorio y Dolores, ha conseguido trabajo como aseadora. Por ahora sólo está limpiando baños, pero aspira a que la asciendan como enfermera, si logra tomar algunos cursos de preparación general, con nociones básica de primeros auxilios y enfermería. Habla con una compañera de más experiencia, pero que por lo mismo está decepcionada del trabajo, pues a ella también le ofrecieron años atrás cosas que nunca cumplieron. Es la hora del cambio de turno entre las dos.

Rosalba se aferra a sus deseos de progresar, y quiere aprovechar su tiempo de la mejor manera posible; al terminar los horarios de trabajo ha ingresado a un coro formado con trabajadores del hospital, pero sus sueños apuntan más lejos. Por la radio ha escuchado un programa de concurso para descubrir cantantes y quiere participar. Era la época de El Club del Clan y otros programas similares, con mucha audiencia popular en radio y televisión. Sería una buena oportunidad para hacerse conocer y mostrar las habilidades que ella cree tener para el canto. De pronto, hasta podría volverse famosa.

Con una actitud que no esconde cierta maldad, su compañera de trabajo la hace aterrizar de nuevo en la realidad:

ISABELITA:

Oiga, mijita, mire, mírese el zapato, quítese eso que lleva ahí.

ROSALBA:

¿Y eso qué es?

15. *Ibíd.* Pg. 96.



LA CIUDAD DORADA, de Teatro La Candelaria.
Archivo La Candelaria. 1973.

ISABELITA:

*¿Cómo! ¿Todavía no ha aprendido a reconocerla? Caca, caquita... mijita, ¡mi-er-di-ta!*¹⁶

Entre tanto, en la casa que la familia ha levantado con la ayuda de otros obreros, Ignacio ha regresado de nuevo con sus padres y hermanos, pero en vez de ser una ayuda para los suyos, trae nuevos problemas. A la madrugada, mientras Gregorio se alista para ir al trabajo y Dolores le prepara una taza de café y una bolsa con la comida, Ignacio regresa medio borracho y le dice a su padre que quiere hablar con él. La madre está a la expectativa, pero la relación entre los dos se ha tornado muy tensa:

GREGORIO:

¿Qué son estas horas de llegar a la casa... y en ese estado! ... ¿No le da vergüenza?

IGNACIO:

Yo quería decirle que usted está equivocado pensando... lo que piensa de mí...

GREGORIO:

¿Y quiénes son esos tipos que vienen aquí a buscarlo, eh? Yo no voy a permitir que a una casa decente como la mía venga esa clase de gentes, ¿me oyó? Yo no me he jodido toda la vida tratando de salir adelante con honradez para que ahora me resulte un hijo sinvergüenza...

IGNACIO:

¿Cuál sinvergüenza, papá?... Lo que pasa es que he tenido un poco de mala suerte en estos días.... Pero deme tiempo y verá...

GREGORIO:

*Mire: voy a hablarle por última vez, ¿me entiende? O usted deja esas amistades y busca trabajo honrado... o se me larga de la casa.*¹⁷

Ignacio ha quedado entre dos fuegos, la presión de sus compañeros y la de su padre.

IGNACIO:

Lo que pasa es que yo ya sé cómo es la movida. En esta vida lo que cuenta es la lana, la plata, ¿me oye? La plata ganada como sea... y después sí, hábleme de honradez y con la frente en alto... Le aseguro que yo los voy a sacar de este muladar, ¿me entiende?... sólo deme un tiempito, papá... Después le aseguro que vamos a vivir bien, como la gente honrada.

GREGORIO:

¿Se me calla ya! ¿Usted no tiene remedio! Se me larga de aquí... ¿No quiero volverlo a ver jamás en esta casa!

IGNACIO:

*Pero usted qué quiere, ¿Qué yo termine como usted? Como toda la gente de este barrio... miserable... ¿Eso es lo que quiere? ¿Usted cree que la gente que vive en el centro en esos apartamentos llenos de vidrio, es gente honrada? ¿Usted cree que eso se lo ganaron con honradez, dígame?*¹⁸

El diálogo crudo y realista va mostrando las distintas alternativas, reales o imaginadas, de la vida en la ciudad. Mientras el padre trabaja como obrero de construcción, con un modesto salario, y la hija ha conseguido un empleo en el sector más bajo de un hospital, limpiando los sanitarios, Ignacio busca una forma de salir de pobre y de llevar a su familia a una vivienda con mejor calidad de vida. Rosalba también sueña con la fama, como ha visto a jóvenes cantantes destacarse ven la radio y la televisión. Ambos están soñando con algo que no tienen en el presente y que han visto, en sus distintos ambientes, lo que la ciudad ofrece a unos pocos.

Más allá de la construcción naturalista de estas escenas, Santiago García tiene un referente en el teatro contemporáneo europeo en relación con el manejo de los espacios y los tiempos en una estructura dramática sobre los conflictos sociales, el ensayo crítico del investigador marxista Louis Althusser, sobre la obra *El nost Milán* de Carlo Bertolazzi, presentada en París por el Piccolo Teatro de Milán, bajo la dirección de Giorgio Strehler. La prensa francesa había hablado de “Miserabilismo contagioso” de la Europa central o de Melodrama lacrimoso en críticas del *Parisien liberé*, del *Combat*, del *Fígaro*, del *Liberation* o aún en *Le Monde*. Althusser asumió la crítica de las críticas, en defensa del trabajo de Strehler:

16. *Ibíd.* Escena X. El cambio de turno. Pg. 98.

17. *Ibíd.* Escena XI. La echada de Ignacio. Pg. 99.

18. *Ibíd.* Pg. 100.

*El Nost Milán fue abrumada por las condenas y las quejas de la crítica parisiense y con ello, privada del público que merecía.*¹⁹

Althusser plantea la visión del pueblo que vio en escena y establece algunas distinciones:

Una treintena de personajes que van y vienen en ese espacio vacío, esperando un no sé qué, que algo comience, sin duda. ¿El espectáculo? No, ya que permanecerán delante de las puertas, sino que algo comience, en general, en sus vidas, donde no ocurre nada, esperan... (...)

Este pueblo no tiene más historia, en la vida, que en sus sueños. Existen en la pieza dos formas de temporalidad, aparentemente extrañas, la una de la otra: un tiempo muerto, un vacío repetitivo de una miserable vida cotidiana, y algunos momentáneos destellos, que quiebran la monotonía y permiten entrever las grietas vividas por ese pueblo, en ese tiempo muerto. (...)

He aquí lo esencial: a esta estructura temporal de la “crónica” se opone otra estructura temporal, la del “drama” (...) Ya que el tiempo del drama es pleno. Algunos relámpagos. (...) Un tiempo en el que no puede dejar de pasar algo de historia. (...) Esos miserables viven su miseria en los argumentos de la conciencia moral y religiosa, bajo los oropeles del préstamo. Disfrazaron en ella sus problemas y su condición misma. En este sentido el melodrama es, sin duda, una conciencia extraña, “enchapada” en una condición real. La dialéctica de la condición melodramática sólo es posible a este precio: que esta conciencia haya sido traída desde el exterior”. (...) “Una cosa es el tiempo del pueblo y otra, el tiempo del drama. (...) ... Un sentido oculto, más profundo que el destino oculto de los personajes que viven este destino sin jamás poder reflexionar sobre él”. (...) “Visible para el espectador, en la medida en que es invisible para los personajes.

Si comparamos los fragmentos de este análisis de la representación de *El nost Milán* con las situaciones vividas por los personajes de *La ciudad dorada*, vamos a encontrar varias coincidencias, ya que la estructura propuesta por el teatro La Candelaria ha tomado las ideas esenciales de la estructura dramática y el melodrama, en los dos tiempos quebrados en su interior: la realidad problemática, repetitiva de continuos fracasos, y la actitud de respetar unas formas prestadas de dignidad y decencia, asumidas por los padres; o

19. Althusser, Louis. *El Piccolo, Bertolazzi y Brecht, notas acerca de un teatro materialista*. Revista Primer Acto. N° 87. Madrid. Agosto de 1967. Pg. 62-74.

las búsquedas de quiebres, en los sueños de sus hijos, por romper los límites en los que están encerrados, por medio de la ilusión o del delito, que los enfrentan al tiempo muerto y vacío en el que discurre su existencia.

Es evidente que los personajes sólo ven en la realidad que viven, el tipo de vida que se les ha impuesto como condición forzosa. Es el caso de los desplazados que han abandonado sus tierras contra su voluntad y se encuentran inmersos en esa tensión entre dos tiempos, dicho de otro modo, dos alternativas que entrañan ruptura y riesgo. Ignacio intenta conseguir dinero por medios ilícitos, pero, ¿Cuál sería la forma legal de poder hacerlo? Los padres no tienen la respuesta, pero los espectadores tienen delante suyo una problemática compleja que van captando a medida que se desarrolla la trama, por medio de sus quiebres y rupturas, que permiten descubrir una estructura más profunda que la que se percibe en el sólo desarrollo de una trama melodramática. El melodrama, como tal, solo traería una relación sentimental, catártica, del espectador, dolido por los padecimientos que ve en el escenario sin que pueda hacer nada para impedirlos. Pero otra cosa sucede cuando estos quiebres lo devuelven del escenario a la vida social, con nuevas preguntas ya no sólo sobre los personajes de la representación escénica, sino sobre las gentes de la vida real, sus condiciones de vida y sus representaciones ideológicas, asumidas o copiadas.

La fábula de *La ciudad dorada* prosigue en su lucha para encontrar salidas a esa situación de miseria de apariencia irremediable. Ahora la acción se desarrolla en un radio-teatro donde tiene lugar un concurso de voces titulado Rumbo a Hollywood, entre cuyos concursantes se encuentra Rosalba Pérez, la hija de Gregorio y Dolores.

Poco a poco van pasando los concursantes, mientras el animador les hace preguntas y a la vez, menciona productos comerciales, lo que en el fondo viene a ser el principal objetivo del programa. Cuando le toca el turno a Rosalba, interpreta una canción nostálgica, llamada *Recuerdos de mi tierra*, que termina con las estrofas:

*Cafetal dejé florido
y en la casita pequeña
se quedaron muy dormidos
recuerdos de mi niñez.*²⁰

Al final, cuando todos salen sin que se conozcan resultados del concurso, el animador hace quedar a Rosalba y le dice que su voz es magnífica, pero que su canción resulta muy antigua para el estilo del programa. Sostiene que

20. *Ibíd.* Pg. 105.

la música moderna es lo que le gusta a la gente joven. Le dice que si quiere, él puede enseñarle algunas canciones, que tiene muchos discos de moda en su apartamento. Al final salen juntos del estudio.

No sabemos, pero podemos imaginarnos lo que sucede con la chica. En la escena siguiente la acción vuelve a la casa de la familia Pérez, en el barrio de invasión. Mario, el hijo menor de Gregorio y Dolores, ha regresado de Venezuela y habla de su experiencia, también fallida, mientras ella trabaja amasando empanadas para su pequeño negocio:

MARIO:

Es mucho el engaño que reina por allá, mamá. Dizque me iban a pagar cincuenta pesos diarios, comida y dormida. Pura paja. De los tres mil quinientos que llegamos allá, sólo hubo trabajo para trescientos cincuenta y sólo a quince diarios. Y nos tocaba comprar la comida. Mejor dicho, peor que esclavos, y en Venezuela, no se diga.

DOLORES:

Pero eso le pasó por irse así a la buena de Dios, sin ningún contrato, sin ningún papel que le sirviera de respaldo.

MARIO:

Puro engaño. En Venezuela, figúrese que el tipo donde trabajaba, que también era colombiano, me hizo sacar cuenta de ahorros y a la hora de verdad, cuando nos denunció a la policía, se quedó con todo lo que habíamos economizado durante un año.²¹

Aumenta la cadena de fracasos de la familia, ya sea por candidez, falta de experiencia u otras razones, como ejemplos de las desventuras que viven miles de desplazados, al llegar a las ciudades, con la esperanza de encontrar muchas posibilidades de encontrar trabajo y salir adelante. Cada uno de los quiebres va dejando entrever lo que para los personajes está vedado, el contenido más profundo de los desajustes de una sociedad, entre la realidad y los sueños, y lo que aún es más grave, entre la necesidad y las condiciones de la vida social de los desplazados, que llegan a la ciudad sin conocer los tejemanejes y trapisondas que una gran parte de la población tiene que utilizar para sobrevivir.

A la casa de los Pérez, en el barrio de invasión, llega un obrero con un señor mejor vestido, al que el otro le da el tratamiento de doctor. Dicen que están tomando medidas, pues por ahí va a pasar el colector de aguas negras. Para eso, van a demoler todas las casas que están en esa línea. Les dicen que

21. *Ibíd.* Pg. 106.

eso les pasa por confiar en organizaciones subversivas, pero que otra cosa sucede si firman los papeles para que les entreguen una casa popular totalmente legal, y no de un barrio de invasión como ese, donde pueden perderla en cualquier momento. Mario dice que no van a firmar nada, hasta no hablar con alguien de la organización del barrio y sale en su busca. El doctor insiste ante Dolores, mostrándole el formulario para que firme, pues lo que hay que pagar es muy poco y con plazos muy largos. Ella firma y al momento llega el dirigente con Mario y al ver que Dolores ha firmado, expresa su desacuerdo:

DIRIGENTE:

Habíamos decidido que nadie actúa por su cuenta, sino todos unidos. Porque eso es lo que quieren, desbaratarnos la organización separándonos de a uno en uno. Bastante se repitió. Ahora qué van a sacar. Les van a dar una casa en los extramuros. Durante veinte años les va a tocar pagar cuotas e intereses... Lo único que nos puede salvar es la unidad de todos los del barrio.²²

A la manera de los *Songs* brechtianos, las actrices cantan una canción sobre lo que significa vivir a crédito:

*Si tu vida se te cae,
nosotros la levantamos,
tú solamente tienes
que firmarnos un contrato,
en cómodas cuotas mensuales
nos pagarás lentamente.
Hoy un ojo,
mañana tus cabellos,
después tus pensamientos.
Te das cuenta de lo fácil
que se vive en este tiempo.
No necesitas dinero
basta sólo tu silencio
y tu firma en el contrato.
Vive tu vida al fiado,
que al final de la partida
nos pagarás de contado
con tu sangre y con tu vida.²³*

22. *Ibíd.* Pg. 109.

23. *Ibíd.* Canción con letra de Nelson Osorio Marín. Pg. 110.

El problema de la vivienda popular ha llevado a organizaciones oficiales, privadas, religiosas o de izquierda, a levantar barrios, casi siempre en el borde de las ciudades, para las familias más necesitadas, pero por lo general, los distintos programas resultan insuficientes por el crecimiento de la población, cuando se trata de centenares de desplazados llegados del campo. En los años 20 se iniciaron los primeros programas con la creación del barrio Villa Javier, por iniciativa del padre José María Campoamor, de la comunidad jesuita. Este barrio tenía unas reglas estrictas, una férrea disciplina y estaba protegido por altos muros circundantes, como una ciudad medieval, para que ninguno de los residentes pudiera salir de noche a beber en los bares o chicherías de la época. Más tarde vendría el barrio promovido por el presbítero eudista Rafael García Herreros, por medio de su programa de televisión El Minuto de Dios, que dio el nombre a esta comunidad. El padre organizaba cada año el llamado Banquete del Millón, por medio del cual recogía dinero de las clases altas para entregarles casas dignas a familias de las clases más bajas. El barrio de El minuto de Dios también tenía sus reglas y una estricta vigilancia sobre el comportamiento y condición moral de sus habitantes. Pero estos barrios, que en sí mismos constituían logros sociales e iniciativas muy meritorias, eran del todo insuficientes para responder por la demanda creciente de vivienda, que terminaba por tomarse terrenos de cualquier manera en la periferia de las ciudades, a veces en lugares peligrosos por estar situados en colinas y terrenos deleznable, o expuestos a inundaciones en las épocas de invierno, al estar edificadas sobre antiguos humedales. Otros barrios de invasión se levantaron con una fuerte organización de la comunidad y el apoyo de movimientos políticos de izquierda, como es el caso del barrio Policarpa Salavarieta, al cual nos hemos referido.

La mayoría de los desplazados son absorbidos por la ciudad y en muchos casos triturados por ella. La familia Pérez, de *La ciudad dorada*, prosigue su rumbo incierto de un punto al otro. Ahora se encuentran en la inauguración del barrio popular donde les han adjudicado una casita. El ambiente es de fiesta. Un delegado a nombre del gobierno, se dirige a los presentes acompañado de un sacerdote. El discurso del representante resulta frustrado por el mal tiempo. En medio de truenos y un aguacero que se viene encima, da por inaugurado el barrio en medio del lodazal que se ha formado con la lluvia, después de decir que todo lo que ahora se ve un poco en mal estado, el día de mañana estará rodeado de jardines y calles asfaltadas. Sin embargo, el carro en el que venían no ha podido subir a esa colina debido al mal estado de las vías. El propio representante oficial protesta porque lo han enviado a un barrio que queda en los mismos infiernos. Es evidente la sátira a las polí-

tics oficiales de vivienda popular, sobre todo en aquella época, en la década de los setenta del siglo pasado. Hoy día, aunque las cosas han cambiado y hay logros importantes, el problema aún sigue siendo más grande que el número de viviendas que se logran levantar.

La familia, en su nueva casa, intenta acomodarse a las condiciones del barrio El Primor, que es el nombre que le han adjudicado, tal como están las cosas, el título resulta irónico y burlón. En la casa de la familia Pérez se han reunido algunos obreros, por invitación de Mario que trabaja con ellos y que han instalado allí un mimeógrafo para imprimir algunos volantes, ya llevan dos meses de huelga y no han logrado que se respondan sus peticiones. Uno de ellos plantea que deberían tomarse la fábrica, pero Mario se opone:

MARIO:

Pero, ¿cómo se le ocurre, compañero? Este no es el momento. ¡Eso sería darles armas a ellos! La tomamos, ¿y para qué? Les damos la oportunidad de que nos manden el ejército y ahí sí es cierto que le entregan la fábrica a esa compañía gringa, que es lo que ellos quieren.²⁴

Discuten algunas alternativas, pero no llegan a tomar una decisión. En esta escena se observa, en plena acción, la transformación del joven campesino en un obrero. Ha ido madurando a fuerza de golpes, en un choque constante con una realidad que los pone a prueba en cada paso. Ahora aparece la madre, con otra noticia preocupante:

DOLORES:

(ENTRA CON UN PAPEL EN LA MANO) Vea, Mario, yo quiero que me explique esto. Mire, aquí traen este papel que dice que debemos tres meses de cuotas de esta casa y que entonces nos la van a quitar. Eso es lo que se saca con estas huelgas. Usted no volvió a pagar las cuotas y vamos a perder esta casita que tanto trabajo nos costó conseguir.²⁵

Mario no acaba de responderle a su madre sobre la importancia de la huelga, cuando intempestivamente irrumpen dos detectives y ponen a todo el mundo manos arriba. De inmediato recogen los papeles y el mimeógrafo, señalando que todo eso es material subversivo. Se llevan a Mario y a los demás obreros, mientras una mujer del grupo le pide a Dolores que llame al sindicato y diga lo que pasó.

24. *Ibíd.* Pg. 112.

25. *Ibíd.* Pg. 113.

La escena siguiente se desarrolla en un estudio de televisión, en momentos en que se prepara una grabación de un comercial sobre un detergente llamado El Explosivo. Esta grabación se suspende para transmitir la noticia del cierre de la fábrica de cintas La Nacional, a causa de la huelga ilegal convocada por el sindicato. Se tomó la decisión de vender la fábrica a una empresa norteamericana. Se dejó en libertad a los directivos del sindicato y a los obreros que promovieron la huelga, menos a tres de ellos, entre los que se encuentra Mario Pérez, por encontrar en sus casas armas y material subversivo. Por esta razón serán juzgados por un tribunal militar bajo las acusaciones de asociación para delinquir, asalto a mano armada y formación de redes subversivas urbanas.

Otro golpe y fracaso en los esfuerzos de la familia Pérez por salir adelante. Gregorio y Dolores se presentan en el sindicato, preocupados por la suerte de su hijo Mario. Las acusaciones en su contra son mentiras, el no escondía armas de ninguna clase. Lo único cierto era el mimeógrafo donde imprimían hojitas de propaganda. El dirigente sindical está de acuerdo en que eran mentiras, pero ellos tienen en sus manos los medios de comunicación, la prensa, la radio y la televisión, para decir lo que se les dé la gana. Gregorio le pregunta al dirigente qué han hecho para que les caiga toda esa mala suerte encima.

DIRIGENTE:

*Qué mala suerte. No hable de mala suerte, Gregorio. ¡Esa es una idea que nos tienen metida en la cabeza desde hace más de cuatrocientos años! Usted dice que es mala suerte porque piensa que a usted es al único al que le pasan esas cosas. Pero mire usted para cualquier lado, ¿y qué va a encontrar? Gente sin trabajo. Los que están trabajando, están trabajando por sueldos de hambre. Mírenos a nosotros, los trabajadores de esta fábrica: nos la piensan cerrar para entregársela a los gringos, pero nosotros seguimos la pelea porque nosotros no pensamos que eso es la mala suerte. Eso tiene otro nombre que nosotros sí sabemos: eso es veinte familias que desde hace tiempos nos tienen jodidos, eso es todo un sistema de injusticia que nosotros sabemos que va a terminar y vamos a triunfar con la fuerza de los trabajadores unidos y organizados...*²⁶

Después del discurso político del dirigente, Dolores sólo pregunta a dónde han llevado a su hijo. Más allá de las ilusiones ideológicas del dirigente sindical, está la realidad de la suerte de Mario y sus compañeros. La familia

26. *Ibíd.* Pg. 117-118.

no puede esperar a que triunfe una revolución para que se resuelva su caso. El mismo proceso de unidad de los trabajadores resulta utópico en el momento, a causa de las diferencias políticas y la fuerte presión de sus necesidades en tiempo de huelga. La consigna que proclama que “el pueblo unido jamás será vencido” se ve resquebrajada en la realidad por la contradicción que se plantea entre los ideales políticos de los dirigentes y la precaria organización de los obreros, a causa de la urgencia inmediata de ingresos para la sobrevivencia suya y de sus familias.

A la salida del sindicato, un grupo de periodistas espera a Dolores con un bombardeo de preguntas, en las que dan por hecho que se trata de un revolucionario entrenado en Cuba o en Moscú, que pertenecía a un movimiento armado. La madre repite que su hijo no tenía armas, sólo un equipo para imprimir unas hojitas. Los periodistas gritan con aire de triunfo, pues han conseguido sacarle alguna información: ¡Propaganda subversiva!²⁷ Eso no era lo que ella quería decir.

Cuando los periodistas se alejan, la madre se vuelve de cara al público y dice un poema con el cual termina la obra, donde ella se pregunta qué pasaría si alguien escribiera la historia que ellos han vivido:

*Si alguien escribiera sobre nuestra vida,
¿cómo la pondría?
Les haría creer a los demás
que nuestra vida
es como un cuento que él mismo se inventó,
¿algo así como una mentira bien contada?
Tal vez eso pasaría
y uno sin poderle decir a nadie que esta
vida es de verdad
que esta vida la llevamos muchos hace
mucho tiempo.
Y uno sin poderle gritar a nadie
de que no se trague el cuento
de que nuestra vida es puro cuento,
porque las cosas que hemos pasado
son más ciertas que la mismísima verdad.*²⁸

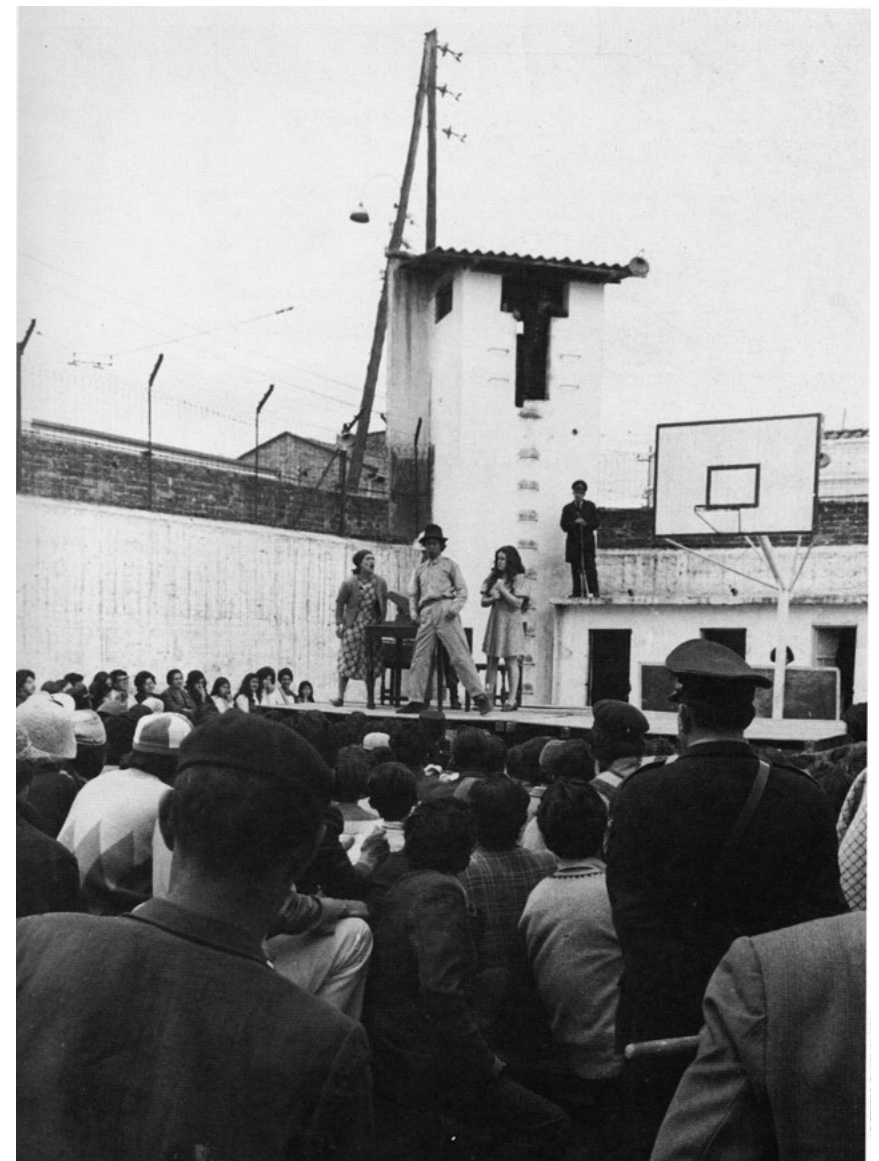
Aunque la obra termina con este monólogo poético, la historia queda abierta, aún no ha terminado. No sabemos que ha sido de la suerte de Ig-

27. *Ibíd.* Pg. 119.

28. *Ibíd.* Poema final, de Nelson Osorio Marín. Pg. 120.

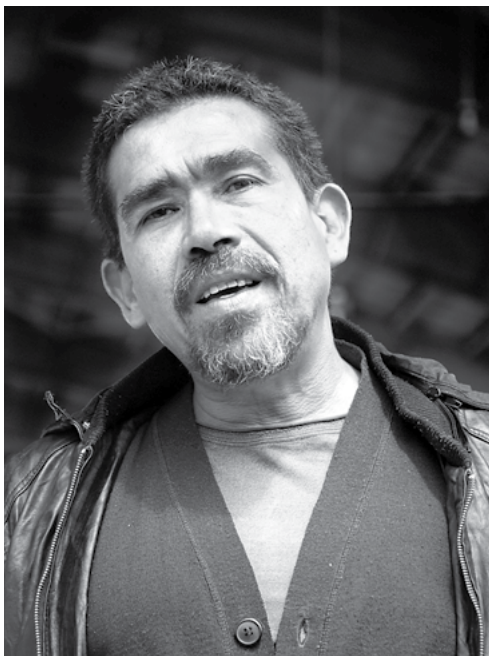
nacio, el hijo mayor, unido a grupos de maleantes con la obsesión de hacer dinero para ayudar a su familia. Tampoco sabemos lo que ha ocurrido con la pequeña Rosalba, después de que el animador del concurso de radio la invitó a su casa, tampoco sabemos lo que va a pasar con Mario, con las graves acusaciones que se le han hecho. En una estructura clásica, donde no quedan cabos sueltos y todas las historias se cierran, *La ciudad dorada* parecería una pieza inconclusa, aunque, el público puede llenar los vacíos intentando dar unza respuesta sobre lo que pasa con cada uno de los personajes. Las respuestas tendrían una directa relación con el tipo de público que haya visto la obra, y con las relaciones que pueda tener con los problemas tratados en ella. Para el público de un barrio obrero, o de un barrio de invasión, como el Policarpa Salavarieta, no es difícil hacerse una idea sobre lo que ocurrió o va a ocurrir con los distintos miembros de esa familia, ellos mismos lo han vivido o lo han visto de cerca en la experiencia de familiares o amigos.

* * *



LA CIUDAD DORADA, de Teatro La Candelaria.
Archivo La Candelaria. 1973.

VÍCTOR VIVIESCAS



Medellín, 1958. Investigador, autor y director teatral. Magister en literatura de la Universidad Javeriana de Bogotá. Doctor en estudios teatrales de la Universidad Paris III, Francia.

En sus comienzos, en Medellín, trabajó en varios de los grupos como el Arlequín, el Bululú y más tarde El Tinglado. Su primer maestro fue el director del grupo Bululú, y más tarde de la Casa del Teatro, Gilberto Martínez Arango, de quien Viviescas dice que arranca toda una tradición teatral. También, durante un tiempo, hizo parte del grupo la Ex Fanfarria, dirigido por José Manuel Freidel. Ha sido profesor de teatro en la Universidad de Antioquia, así como maestro de dramaturgia en la Maestría de Escrituras Creativas de la Universidad Nacional en Bogotá, y de Teatro y Artes Vivas en la Facultad de Artes de la misma Universidad.

– VÍCTOR VIVIESCAS –
Fotografía de Mauricio Arango.

Fundador y director del grupo de teatro Vreve, creado en 1990, con el cual ha llevado a escena varias obras propias, así como de otros autores contemporáneos como Carl Ralston, Klaus Händl o Eduardo Pavlovsky. Uno de sus trabajos más recientes es su obra: *La técnica del hombre blanco*, estrenada en el 2013.

De su prolífica obra, citamos los siguientes títulos, aunque sin duda hay otros inéditos o cuya información no tenemos: *Crisanta sola soledad Crisanta*; *Prométeme que no gritaré*; *Veneno*; *Melania equivocada*; *Territorios del dolor*; *Ruleta rusa*; *Aníbal es un fantasma que se repite en los espejos*; *Los adioses de José*; *Lo obsceno*; *La historia del fin del mundo*; *Yellow Taxi* o *La Esquina, o cómo murieron los futbolistas que mataron a Karen*; *Escúchame*; *Dormida/ Mujer / Muerta/ Preludio para una sonata*; *La técnica del hombre blanco*.

* * *

VÍCTOR VIVIESCAS
≈
**CRISANTA SOLA
SOLEDAD CRISANTA**

Crisanta sola soledad Crisanta fue la primera obra de Víctor Viviescas que apareció en el panorama nacional e internacional, a raíz de haber obtenido el premio a la mejor obra en el Concurso de autores dramáticos convocado por la Corporación Colombiana de Teatro y la Alcaldía Mayor de Bogotá, con motivo de cumplirse los 450 años de fundación de la capital.¹

Como miembro de un jurado internacional del que hice parte, junto con los dramaturgos Emilio Carballido de México y Abelardo Estorino de Cuba, después de analizar cerca de 60 obras, y como lo expresó el propio Carballido, un buen número de alta calidad, tomamos la decisión de otorgar por unanimidad el primer premio a la obra de Víctor Viviescas, en ese momento totalmente desconocido por nosotros. La sorpresa tenía un aliciente especial, la obra estaba escrita con gran libertad y un potente lenguaje, en el que por medio de expresiones locales y un idiolecto de cierto sector social corroído por la violencia, se desarrollaba la historia de Crisanta, una mujer llegada del campo, con la intención de encontrar una mejor vida en la ciudad. Sin embargo, no se trata de un drama sociológico o de un retrato clásico y mimético de la vida en las barriadas de Medellín, sino de una obra con vida propia, cuya relación con la realidad es más analógica e indirecta que un reflejo mimético de la vida, de acuerdo con los postulados del teatro realista o naturalista tradicional.

Por su parte, el dramaturgo mexicano y guionista de cine Emilio Carballido, director de la revista *Tramoya*, de la Universidad Veracruzana de

1. Viviescas, Víctor. *Crisanta sola soledad Crisanta*, en *Antología de Teatro Colombiano Contemporáneo*. Fondo de Cultura Económica de México. Pg. 957-986. Centro de Documentación Teatral de España. 1ª edición. Madrid. 1992.

México, una de las publicaciones periódicas sobre teatro más importantes de América Latina, anotó, como presentación a una entrevista que realizó a Viviescas:

Crisanta sola soledad Crisanta desde el título muestra ya algo audaz, desahogado, excesivo, y un regusto por las palabras, una falta de miedo al verbo que llega a menudo al exceso, al derroche, en una diapasón tan extensa que ningún realismo puede aceptar.

Pero este autor no es realista, es un expresionista a su manera; maneja una poesía de imágenes y situaciones, su psicología es realista, sí, vemos seres humanos pero los transfigura en seres teatrales, universales. Vemos caracteres, no personas. Así debe ser. No teniendo miedo a las palabras, logran volverlas fuertes, aterradoras, tan inusitadas como las tres de la mañana en una ciudad desconocida y criminal.²

Aunque Carballido no la nombra, se supone que esa ciudad es Medellín, donde también se supone que se desarrolla la acción de *Crisanta sola soledad Crisanta*, sin embargo, podría ser cualquier otra ciudad del centro del país, o la zona cafetera, por los dichos y la terminología empleada, que sin duda provienen de aquella región.

En los años ochenta del siglo XX, el Cartel de Medellín tenía una presencia en varios barrios de las colinas nororientales de Medellín, así como en los campos de los alrededores. Pablo Escobar había invertido grandes sumas en una organización de vivienda popular, llamada "Medellín sin tugurios", y había crecido el número de pandillas de jóvenes sicarios al servicio del narcotráfico, así como los atentados contra los contradictores del cartel, asesinato de policías y demás operativos del crimen y el terror. A esto se sumó el enfrentamiento entre el cartel de Medellín y el cartel de Cali, con grupos encabezados, de una parte por Pablo Escobar y Rodríguez Gacha, y por la otra, con el cartel de Cali dirigido por los hermanos Rodríguez Orejuela. Tras la caída de los cabecillas de aquellos carteles fue cediendo la violencia urbana, hasta finales del siglo XX y comienzos del nuevo milenio, tiempo en el que Medellín ha dado un profundo viraje en su desarrollo urbano y políticas sociales, actividades artísticas y culturales y otros cambios sustantivos, que han devuelto la paz a la ciudad, que vive en el presente una de sus épocas de mayor esplendor.

2. Carballido, Emilio. *Una cierta rareza*. Entrevista con Víctor Viviescas. *Latin American Theatre Review*. Center of Latin American Studies University of Kansas. 26/1 Fall 1992. Pg. 99-102.

Pero, en la época de la escritura de *Crisanta sola soledad Crisanta*, la violencia y el crimen estaban a la orden del día, como puede verse en novelas como *La Virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo, otro escritor al que le duele la ciudad como a Viviescas, y a un buen número de dramaturgos que con sus grupos trabajan en Medellín, como Gilberto Martínez Arango, el veterano patriarca del teatro de la ciudad; José Manuel Freidel, Henry Díaz o Jorge Iván Grisales; entre otros, sobre cuyas obras en esta temática hablaremos en el presente volumen.

Crisanta sola soledad Crisanta, como dice Carballido, está concebida como una pieza expresionista que al fin y al cabo corresponde a una exacerbación del realismo, pero a la vez, su construcción en cuadros que se van superponiendo como un collage de diversos espacios, estilos y personajes, crea una composición que calificaríamos de cubista, por la inserción de planos diversos y a la vez complementarios, creando tensiones subterráneas y una especie de desazón que atraviesa la pieza, tanto desde la mirada de la mujer desplazada del campo, como de los personajes sórdidos y fantasmales que la rodean.

La obra se inicia en un cuarto repleto de objetos disímiles, percheros con ropas de diferentes estilos, un gran espejo y una cámara fotográfica de fuelle, que desdobl原因 las imágenes y permiten que los personajes observen sus propias reacciones emocionales.

*Crisanta aparece tímidamente recorriendo el espacio con gesto extraviado, carga o aprieta contra su cuerpo una pequeñísima maleta o un pequeño cofre; desliza su mirada extrañada por los objetos de la estancia, mueve y mira algunos de ellos, descubre el espejo y se detiene en él, se contempla, se mira... salta sobresaltada alejándose del espejo.*³

La asusta su propia imagen, como si se tratara de otra persona, una desconocida que la vigila. Habla con la imagen de ella misma frente al espejo y ahí da los primeros datos sobre su delirio persecutivo, cuyas causas, efectos, amenazas y consecuencias, ponen en guardia la curiosidad de los espectadores:

CRISANTA:

No, vos no, que ya repleta del hastío de esta ciudad había recogido coraje suficiente para marcharme cuando se cruzaron vos y esa cantina de desesperanza donde hube de beber el último trago de dolor.

3. Op. Cit. Viviescas Víctor. *Crisanta sola soledad Crisanta*. Pg. 957.

*Vos no. Déjame sola, Crisanta sola, que ya no quiero nada, déjame recogida en este ovillo de silencio que es mi última guarida.*⁴

Vemos que Crisanta se encuentra atrapada en un mundo turbio, prostibulario y nocturnal, y quiere refugiarse en aquel espacio cerrado, especie de desván, donde puede conversar con su propia imagen reflejada en el espejo. Sin embargo, la paz de aquel rincón pronto se esfuma cuando se escucha otra voz y aparece otra imagen reflejada en el espejo, se trata del espectro de Próspero Eliécer; como dice Viviescas: “hecho una metáfora de sí mismo, con rostro y movimiento de mimo parlante.”⁵ Próspero le endilga apelativos que la alteran, la llama: “enredadora cantora, desnuda y sombra.” Quizá las palabras son tan sólo el eco de otras, pronunciadas en diferente lugar; el personaje, con maquillaje de mimo, en aquella atmósfera de cautiverio adquiere la forma inquietante de un fantasma, que aparece en sus sueños de vigilia. Crisanta lo rechaza:

CRISANTA:

*¡He dicho que no!... el espectro de tus malas palabras sigue armando un mundo que es frágil como un castillo de arena.*⁶

Crisanta deja brotar de sus labios una descarga emocional que si se quiere, es una especie de poema donde construye imágenes de su soledad, del mundo de escaleras y sombras al que, sin querer, ha tenido que llegar. El fantasma de Próspero le hace gestos desde el espejo, no sabemos si se trata de un sueño o la encarnación de un recuerdo, ya que la imagen no es otra cosa que un reflejo en el espejo, aunque no vemos el cuerpo que refleja, por lo cual se tiene la sensación de que se trata de una imagen interior de Crisanta; le habla en el tono de un monólogo lírico, que lo rechaza y a la vez da cuenta que en su momento significó una esperanza para ella, sola en aquella ciudad desconocida:

*(HACIA EL ESPEJO): ¿Dónde andarás Próspero Eliécer García, desde el día que te perdieron? ¿Dónde andarás tu cuerpo tronchado en mil pedazos como anacrónica versión de José Antonio Galán? ¿Dónde andarás tu cuerpo, sonando con mi cuerpo de gacela?*⁷

4. *Ibíd.* Pg. 957.

5. *Ídem.*

6. *Ídem.*

7. *Ibíd.* Pg. 958.

Tras su desborde lírico percibimos la ausencia de un supuesto amante desaparecido que no renuncia a presentarse como una sombra inquietante en el espejo. Aquí Viviescas hace una referencia a uno de los terrores infantiles, que a veces emergen en la soledad de los adultos, el miedo a los espejos, como los que atemorizaban a Borges cuando comenzó a perder la vista y el reflejo de esa inquietud reaparecía en su oscuridad, cuando estaba solo.

De pronto, toda la estancia se ilumina con la luz de una lámpara de la cámara fotográfica. Un personaje llamado Aurelio Arturo ha entrado y tomado una plaza. Curiosa referencia al poeta de *Morada al sur*, ya que no es muy común el uso de estos dos nombres, que el abogado y escritor nariñense usó como nombre y apellido, porque su apellido real era Martínez.

Aquí el personaje tiene otra función. Crisanta se encandila con la luz, protegiéndose al lado del espejo y apretando su cofre, mientras guarda una total mudez. Así lo constata el recién llegado:

AURELIO ARTURO:

*Continúa usted con su mutismo extraviado de la noche anterior...
¿Durará por siempre el silencio de su boca?*⁸

La actitud de Crisanta se antepone a cualquier retroalimentación de la comunicación. Sólo habla consigo misma y sus fantasmas frente al espejo, pero la llegada del otro sólo consigue perturbarla y reducirla al hermetismo. Aurelio Arturo quiere saber si sufre y conocer las causas de su tristeza. ¿Acaso sus recuerdos le producen temor? El hombre comenta que su propio padre se ocultaba días enteros en la selva cuando creía que había cometido una falta. No le falta razón al recién llegado, ella sufre a causa de sentimientos culposos. Sin embargo, el sentimiento de culpa surgido para toda una sociedad como parte del terror al pecado en la educación religiosa, tiene otro ingrediente en el caso de esa joven que ha buscado el encierro como un refugio, pero hasta allí es asaltada en su soledad por ese otro que representa al hombre, al peligro, al posible enemigo. Al ver los ojos extraviados de la joven, el hombre la interroga de nuevo, usando el recuerdo de su padre como un mecanismo de distracción:

*Mi padre temía las apariciones, ¿es eso lo que usted teme?*⁹

Ni ella quiere contestar ni el hombre renuncia a saber qué es lo que le pasa. Este personaje aparece como un aliado de los espectadores, que quieren saber cuál es la causa de los temores de esa joven. Aurelio Arturo toma en sus

8. *Ibíd.* Pg. 958.

9. *Ibíd.* Pg. 959.

manos el pequeño maletín en el que ella guarda sus cosas, lo abre para ver si descubre el secreto. Saca de allí cartas, recortes de periódicos, y de lo que observa surge la primera pregunta:

*¿Quién era Amado, Crisanta?*¹⁰

Crisanta corre y le arrebató la maleta, pero él conserva algunos papeles. Luego recoge apresurada parte de los objetos que han caído, mientras él le sigue preguntando: “quién era Amado.” La escena se oscurece dejando tan sólo a Crisanta iluminada. Ella termina de vestirse mientras comienza a entrar en situación, como si estuviera en otro momento y en otro lugar; espacio y tiempo se transforman. Se escuchan sonidos misteriosos y truculencia en la música, ahora sí se menciona a la ciudad: “Medellín de noche se muestra como un feroz fantasma.”¹¹ En ese momento, ella parece una estatua muda de sal. Habla de nuevo consigo misma:

*Yo soy la que siempre pierde, aterrada de encuentros y de ausencias
me encuentro de nuevo sola con mi rostro. (...) ¡Sola! ¡Sola! Mi
querida Soledad Martínez que te quedaste en el pueblo sin plata
para el tiquete, heme aquí después de tanto recorrer trocada en vos,
varada aquí, sola; si me faltara pudor podría intentarte un poema:
¡Rescátame de este destino que yo misma he elegido!*¹²

La escena entre Crisanta y Amado también puede ser tan sólo un recuerdo, aunque los efectos de luz y los sonidos han modificado el espacio, dejando tan sólo un reflejo azul, a la manera de un bar de mala muerte, mientras se desarrolla el diálogo entre los dos personajes. Amado le responde que no está perdida, que lo que está es ganada. Hay todo un flirteo sórdido, como de noche de cabaret. Tanto Crisanta como Amado juegan con las palabras en un coqueteo que es a la vez provocador y excluyente. El hombre está borracho y ella lo rechaza, ha escogido ese espacio para ella sola. Amado le lanza un dardo provocador:

*Medellín es noche larga y ajena y hay que compartirla; aves raras
como vos enrarecen el aire de la noche y las calles se pueblan de
cuchillos de viento. No se deje amedrentar por el llanto de esta ciudad,
doble el codo, le auguro en ese gesto un santo remedio, por cada trago*

10. *Ibíd.*

11. *Ibíd.*

12. *Ibíd.* Pg. 959-960.

*se purga una pena y al final volará tan por lo alto que no sentirá el peso ni el aire.*¹³

Este parlamento de Crisanta está completo, para dar cuenta de la arremetida verbal, en tono de tango arrabalero, muy del gusto de los bares y cafetines de la ciudad, que entremezclan la nostalgia y la sensualidad, los deseos y temores, como arpegios de guitarras y resuellos cortantes de bandoneones. El hombre le ofrece un trago y luego otro, y así poco a poco va doblegando su resistencia, pero más que una lucha o un forcejeo de los cuerpos, se trata de una pugna de las palabras; aquí el diálogo no da cuenta de una simple conversación realista, es más bien un tira y afloje de acercamientos y rechazos, deseos reprimidos y temores ocultos. Ella mira al hombre con recelo, pues no puede negar su parentesco con hombres que acosan y matan.

Aquí es clara la alusión a la violencia, así como la constante referencia a los “pájaros”, hombres sórdidos de una época. Ahora el juego con las palabras apunta a buscar aquellas que rimen, quizá con el deseo de hallar una armonía verbal que compense la sordidez de ese bar en penumbra. Ella confiesa que le gusta jugar con las palabras, pues es actriz. El hombre ríe en forma, repitiendo la palabra:

¿Actriz? Ave rara para estas calles... (ANTE LA REACCIÓN DE LA MUJER)... Pero eso me arredra. Diga más. ¿Cómo es su canto?

CRISANTA:
*(RECOBRANDO LA CONFIANZA) Mi canto es un canto triste, eso está claro; pero siempre lo adorno con tantas luces y alegrías que no se reconoce mi tristeza en el tablado.*¹⁴

Melodía de arrabal, revestida de luminarias multicolores para esconder la nostalgia. De inmediato la referencia nos remite a la imagen de una muchacha ingenua, llegada del campo a la ciudad, que sólo ha podido conseguir un medio de sobrevivencia cantando en oscuros cafetines y bares de mala muerte. Por eso su juego verbal con Amado, nombre de por sí tentador, busca al mismo tiempo frenarlo y atraerlo, como en un movimiento de sístole y diástole, donde el corazón impulsa su doble movimiento de entrada y salida. Amado acepta ser el dueño del lugar, al que muchos califican de ser un lupanar oscuro, pero confía que con la ayuda de ella, lo hará un precioso cabaret de brillos florecientes.

13. *Ibíd.* Pg. 960.

14. *Ibíd.* Pg. 961.

Entran luces de distintos colores sobre el tablado, y él la invita a subir:

*¡Entre, que en esta casa tenemos música! (SOBRE EL TABLADO SE ANIMA UNA ESCUETA ORQUESTA DE GRATO LUPANAR; CRISANTA SE MUDA DE ABRIGO Y SE VISTE CON ROPAS DE CABARET. CANTA BAILANDO TANGO EN SHOW; MUCHO AGITE EN LA ESCENA, PUEDEN VERSE O SENTIRSE ANIMADOS TRASNOCHADORES QUE HACEN LA CLIENTELA DE LA NOCTURNA CANTINA DE AMADO. AMADO ANIMA A CANTANTE, ORQUESTA Y PÚBLICO).*¹⁵

Parece como si de pronto el ambiente, que hasta el momento ha sido receloso y depresivo, diera un vuelco y cobrara una inusitada animación. Las gentes aplauden con alegría, dándole alientos a Crisanta para iniciar su show. Sin embargo, detrás de la aparente alegría que ha inundado el lugar, entra el oscuro soplo de muerte que viene de afuera, de las peligrasas calles:

*CRISANTA ENTONA UN ALEGRE CANTO ACOMPAÑADA POR LA ORQUESTA, TODO EN EL SITIO ES ALEGRÍA. POR ENCIMA DE LA MÚSICA SE ESCUCHA NÍTIDAMENTE UNA RÁFAGA DE AMETRALLADORA, CANTANTE, PÚBLICO Y ANIMADOR QUEDAN QUIETOS. CRISANTA SIENTE SÚBITAMENTE MUCHO FRÍO, QUEDA MIRANDO EN LA DIRECCIÓN EN QUE SE HAN ESCUCHADO LOS TIROS.*¹⁶

¡Cuántas veces no se interrumpió un jolgorio nocturno en la Medellín de la época!

Las oscuras fuerzas de la violencia aprovechaban la noche para actuar, se trataba de represalias y venganzas, o era una forma de poner a prueba la sangre fría y la habilidad de los jóvenes sicarios. En las colinas que bordean el valle de Aburrá, o en los bordes del río aparecían cuerpos, arrojados en la noche a la vera del camino, o sobre las aguas entonces oscuras del río, como si fuesen basura. Crisanta no puede callar sus sentimientos:

CRISANTA:
No alcanza mi llanto para acallar los ruidos propios de la noche, ese muerto nuevo me pesa en la garganta como una herida sin cicatriz;

15. *Ibíd.* Pg. 962.

16. *Ídem.*

*mañana todo el mundo estará buscando el ahogado río arriba y nosotros que sabemos de su muerte a nadie le podremos contar... ¡Qué miedo esta ciudad cuando se queda tan callada, mi amado Amado!*¹⁷

Amado logra tranquilizar a Crisanta y ella reinicia su canto; pase lo que pase, el show debe seguir. Por unos instantes el ambiente recobra su animación, pero no pasa mucho tiempo cuando de nuevo se produce un corte brusco, como un interruptus en un devaneo amoroso; todos quedan quietos, ahora tiene lugar una requisa en el negocio. Una patrulla de tiras¹⁸ registra y mira. Aunque hacen señas para que siga el show, no parece haber condiciones para que continúe la fiesta.

*Crisanta entona un canto triste que habla de soledades y llantos. Amado es forzado a entregar algún dinero a la patrulla. Los hombres abandonan el sitio con actitud amenazante.*¹⁹

A la mañana siguiente, mientras Crisanta rodea con sus brazos a Amado, que se ha quedado adormilado, se oye la quebrazón de un vidrio en la ventana, alguien ha tirado adentro un perro degollado.

Esta maniobra de desestabilización de un negocio nocturno bien puede ser un acto de boleteo, porque no sólo los tiras cobran, también las pandillas, los jóvenes sicarios armados, que intentan aprovechar su situación para sacarle provecho, mientras aún conserven la vida. Crisanta comprende que los perseguidores no se andan con simulacros. El peligro es real, ella siente que con ese perro muerto se presagia su propio degollamiento. Amado, sin embargo, no quiere dejarse amedrentar. A ellos, a esas fuerzas oscuras, no les dará ni un peso, lo dice en el vacío, pues los agresores no se han hecho presentes. Cualquier negocio que tenga cierta clientela se verá amenazado por distintos grupos que merodean en las noches atraídos por el sonido metálico de las cajas registradoras. Crisanta le advierte a Amado que es a él a quien buscan, y lo invita a que se alejen de allí. Amado no quiere renunciar al negocio que ha logrado sostener con tanto esfuerzo, e intenta caracterizar al tipo de enemigos a los que debe enfrentarse:

No a mí, sino a este sitio buscan, muchos son los zapateros y los carniceros sin trabajo que se han enrolado en sus filas para pensar que

17. *Ibíd.* Pg. 963.

18. Detectives, de la policía secreta.

19. Op. Cit. *Crisanta sola soledad Crisanta.* Pg. 963.

*no les prometen nada por matar; matan a los hombres, pero saben que después de cada muerte algo les habrá de quedar... ¡Horror de Medellín, ciudad con vértigo!*²⁰

Pese a esta declaración, Amado insiste en permanecer en su sitio y le pide a Crisanta que lo apoye con su canto. Cuando el tinglado vuelve a estar listo para prender la rumba, vuelven a aparecer los tiras, que obligan a Amado a firmar un documento. Crisanta es obligada a cantar, mientras los hombres arrastran a Amado fuera de allí.

*SOBRE LA MÚSICA DE CRISANTA SE OYE NÍTIDO EL SONIDO DE LAS BALAS. CRISANTA SE RETUERCE COMO SI LA BALA FUERA PARA ELLA, AUNQUE NO LO ES.*²¹

Toda esta escena de pesadilla no se ha producido en ese momento; es tan sólo una evocación, como de hecho parece serlo el teatro. Cuando Crisanta intenta tomar conciencia del sitio donde se encuentra, vuelve a aparecer Aurelio Arturo que aún conserva las cartas y papeles sacados del maletín.

*Ella súbitamente se las arrebata y se recoge en un ovillo protegiendo con su cuerpo las maletas y las cartas y papeles.*²²

Ahora la actitud de Aurelio Arturo no es la de un hombre preocupado por la suerte de una muchacha desamparada, sino la de un detective o un inspector que interroga en una causa criminal, tratando de esclarecer los hechos. Advierte que Amado se convirtió en un fantasma mudo al que rescató desvariando por las calles de Medellín.

Con el cambio de luces se vuelve a transformar el espacio escénico. El espejo refleja una imagen surrealista:

*Retorna el espectro de Próspero Eliécer que en un pase mágico extrae un rojo corazón palpitante; su espectro recuerda el anterior disfraz de mimo, pero ahora sus ropas brillan con el brillo propio de los atuendos del mago. Sólo Crisanta ve y escucha a Próspero.*²³

20. *Ibíd.* Pg. 964.

21. *Ibíd.* Pg. 965.

22. *Ibíd.* Pg. 965.

23. *Ídem.*

Próspero parece conocer el pasado de la joven, desde antes de salir de su pueblo. Abandonó al hombre que tocó primero su corazón, y luego su vida se enredó con la de Próspero, con el que se había trazado una historia de sangre que aún no estaba completa. Crisanta llora, pero no quiere oír más. Va al espejo y lo cubre. Aurelio Arturo recobra la palabra en una oscura arena que nos remite de nuevo al doloroso desborde verbal de Fernando Vallejo:

*... Cuando digo Medellín, pienso en una manzana podrida y en una fuente amarga que no cesa de parir porquerías por sus cañerías; entonces me aferro al licor y cierro los ojos y me aventuro al naufragio y me sueño nuevo y con cien años más rodando sobre mis espaldas, respirando un aire limpio y recién parido...*²⁴

Este parlamento tiene un sustrato adivinatorio y profético, pues va de la percepción de la ciudad en medio de la violencia de los carteles de la droga –como fruta podrida– a los cambios sustanciales que la ciudad ha tenido en las últimas décadas, con los parques y nuevas construcciones, donde antes quedaba la zona de prostíbulos y antros de mala muerte del barrio de Guayaquil; así como las grandes alamedas de prados y árboles frondosos, que se pueden recorrer a pie, la recuperación del río Medellín, sus parques y plan de reordenamiento territorial. Poco a poco la ciudad va superando la etapa sombría del terror, en una acción pública con el apoyo ciudadano sin precedentes, que es un signo positivo para el futuro de Colombia. Por eso, también las palabras del personaje de Aurelio Arturo dirigidas a Crisanta complementan el alcance sobre los espacios y tiempos vividos en la ciudad:

*En cambio usted, cuando yo digo Medellín se enreda sobre sí misma con un impulso de dolor y quebrazón de huesos, se estaciona usted en un pasado sin devenir y no es capaz de imaginarse un presente o de soñar un futuro o inventarlo... ¿Por qué teme tanto al tiempo?*²⁵

Crisanta busca una respuesta en el espejo. Su interlocutor insiste en situarla frente a frente con el paso del tiempo:

Nada pasa, nada sucede, sólo el infinito trasegar de las horas cruzando las gargantas de los relojes de arena... ¡El tiempo! ¡El absurdo

24. *Ibid.* Pg. 966.

25. *Ídem.*

*sucedier de los segundos!, ¡El inútil acontecer de los minutos! ¿Desconfía usted de los relojes?*²⁶

El hombre ha puesto un tono filosófico existencial al discurso, que nos trae a la mente los densos textos de Heidegger o Sartre sobre *el ser y el tiempo*. Como hemos dicho, aquí se observa otra cara de la situación, como si fuera otro ángulo de un rostro en una imagen cubista. Frente a la oscura noche del terror hay que poner otra cara, pero no basta con eso, hay que construir otro futuro. Crisanta se refugia de nuevo en el silencio, en su mudez intimista, en la que se regodea con sus fantasmas y sus recuerdos. Por Eso Aurelio Arturo Insiste en que debe cambiar la orientación de su mirada:

*¿Es de miedo a los relojes de lo que se alimenta su silencio?*²⁷

La pregunta sirve para que Crisanta realice otro salto al pasado, ahora evoca cómo fue su llegada a Medellín. Ha quedado sola en la estación de tren, nadie la esperaba en el muelle. Se dirige a la cantina, hecha un lio con sus maletas de viaje. Un personaje con clavel en la solapa la observa inquisitivo, el mesero termina de atenderlo y ambos ríen al ver el lio que se ha hecho la mujer con sus bártulos. Ella se da cuenta y se pone a la defensiva. El mesero se acerca, y el diálogo que sostienen conserva un estilo desenfadado:

MESERO:
(A MODO DE SALUDO) ¿Sola?

CRISANTA:
(COMO SI HUBIERAN PREGUNTADO SU NOMBRE): No, sola no: Crisanta. Soledad se ha quedado en el pueblo.

MESERO:
¿De... paseo por estos lados?

CRISANTA:
No, el tiempo corre muy rápido para andar dando paseos: vine a asentarme.

MESERO:
Abh... ya veo. ¿De dónde viene?

26. *Ídem.*

27. *Ibid.* Pg. 967.

CRISANTA:

*Eso no importa, ya se fue el tren y con él todos mis recuerdos; esta noche estarán en otra estación y alguien se vestirá con ellos: allá ella. Por mi lado se trata de otra cosa...*²⁸

El lenguaje de Crisanta está muy lejos del naturalismo costumbrista usado tradicionalmente en el habla de las gentes del campo. No se trata de una mimesis de un prototipo, sino de una creación teatral, es la forma de defenderse y comunicar una imagen personal, por fuera de todo clisé.

Crisanta intenta dar una explicación, le dice al mesero que viene buscando a alguien que puede ayudarla a instalarse en Medellín; una amiga que daba clases de tango en el barrio Manrique²⁹ había quedado de ir a buscarla en la estación, pero no ha aparecido. Pide un teléfono para llamarla y saber qué ha sucedido.

Mientras ella va a hacer su llamada, el hombre de la flor en el ojal se acerca a donde están las maletas de Crisanta y comienza a inspeccionarlas. Ella regresa al momento y lo descubre:

CRISANTA:

¿Qué hace? ¿Ese es mi equipaje!

FULGENCIO:

Lo que digo: nada que temer, aquí lo protegía, yo soy todo un caballero. No es bueno dejar solo el equipaje cuando en esta ciudad se encuentra tanta rata suelta. (INVITANDO): ¿Un café?

CLIENTE:

(TOCADO POR LO DICHO) Tampoco es bueno dejarse proteger de falsos caballeros, en esta ciudad abundan las aves de peligroso plumaje. (INVITANDO) ¿Un refresco?

MESERO:

Por lo visto, sigue sola: en ese caso tómese un aguardiente que es mejor compañía.

28. Ídem.

29. El barrio Manrique (antes Pérez Triana) surgió alrededor de 1941 como un barrio de invasión de extracción popular. El crecimiento del barrio se debió, en primer lugar, al desarrollo industrial de Medellín en los años 30, que atrajo una gran cantidad de inmigrantes, y luego, después de 1949, en la época dura de la violencia la población creció en forma desproporcionada, a causa de los inmigrantes que escapaban del terror que se había desatado en el campo. Hoy el barrio Manrique se acerca a los 150.000 habitantes.

CRISANTA:

*Sí, sola; sírvame algo bien fuerte, que lo voy a necesitar.*³⁰

Las noticias que le dieron por teléfono no son muy buenas, la amiga que se había ofrecido a recogerla dejó las clases y se fue con un galán de zarzuelas, odiando a Medellín. Los dos contertulios insisten en invitarla, pero ella mantiene los límites y rechaza sus tentativas. En tono burlón dice que le parece conocer al hombre del clavel... ¿No se llama Rodolfo? Él dice su nombre, Fulgencio Restrepo Abadía, buscando una mayor intimidad en el trato con la desconocida. Ella muestra una foto, para dar a entender que ya lo conocía; el hombre se confunde... Sí... Podría ser él... ¿Dónde consiguió esa foto? ¡Es Rodolfo Valentino! El mesero y el cliente ríen. Crisanta invita a sentarse al caballero que se parece a Valentino, de algún modo tiene que encontrar a alguien que pueda ayudarla. Cuando ella le pregunta en qué trabaja, el hombre responde con evasivas. Hay algo turbio en sus vacilaciones, ella intenta concretarlo:

FULGENCIO:

Antaño tuve: la ciudad va marcando caminos. Desde vendedor, almacenerista y cobracuentas, hasta boxeador y pregonero he sido...

CLIENTE:

*(AL MESERO): ...Y pendenciero, atracador, rompehuelgas y quiebrahuesos a sueldo, etcétera, etcétera... ¡Todo lo que esta villa ofrece!*³¹

El expediente del tipejo no resulta muy tentador, pero ella ve que es joven, de buena figura y con facilidad de palabra... justo lo que necesita para hallar un sitio adecuado en la ciudad:

*Mi propuesta es la siguiente: asociarnos un mes guardados, ensayando escenas mudas; comida pagada, arriendo fijo y... eso sí, horario estricto; y al mes, Medellín sabrá a qué he venido. (FRENANDO UNA APRESURADA ACEPTACIÓN DEL HOMBRE) Naturalmente hay que bailar mucho, cantar un poco, declamar dos o tres poesías de memoria, mucho de afeites y de brillantes, y al mes, ¡Medellín tendrá su Greta Garbo!*³²

30. Op. Cit. *Crisanta sola soledad Crisanta*. Pg. 969.

31. *Ibíd.* Pg. 971.

32. Ídem.

Ante ese panorama, el mesero dice que toma ese trabajo. Tiene una guitarra y sabe cantar, pero Fulgencio, que ha quedado un tanto avergonzado ante la impetuosidad de Crisanta, también lo acepta, y dice que puede conseguirle una habitación en el barrio Manrique. Le entrega la dirección y le dice que no le hable a nadie, que él llegará un poco más tarde.

Hay un cambio de luz y ahora la escena se desarrolla en la habitación donde viven Fulgencio y Crisanta. Sólo un biombo los separa de otra escenografía. Una mesa y dos sillas. Música de vaudeville. Crisanta, ligera de ropa y con sólo guantes, pitillera y tacones de punta, se ha transformado en una seductora cabaretera, que recuerda a las estrellas del cinematógrafo. Pese a sus sensuales movimientos, en el ensayo de su show, Crisanta no logra atraer la atención del hombre. Ella le reclama, pues no avanza ni una línea vagando por la casa. Ha perdido su reloj que tenía escondido Crisanta. El hombre está disgustado, porque no ha podido tener una relación íntima con ella. Con gesto de mujer fatal le dice que no obtendrá nada de ella si no se comporta como un galán del cinema.

Entre los dos personajes se produce un juego del gato y el ratón, mientras intercambian el personaje, ella quiere armar su número, y él la quiera a ella en la cama. Crisanta corre el riesgo pero no da su brazo a torcer. Primero tienen que preparar su presentación, o se rompe el trato. La escena adquiere el estilo de una película silente, él imita los movimientos de Charles Chaplin. La representación resulta muy cómica, pero de pronto la corta el ruido del reloj despertador. Todo cambia de nuevo, Fulgencio se quita algunas prendas y cambia de actitud. Por un momento ella queda sola, y habla de sus sueños cinematográficos. Fulgencio regresa con otro traje e intenta bailar un tango con Crisanta, la abraza, en una actitud por fuera de su papel:

¡Déjame! No sólo arruinarás el vestido, sino que confundís lo lento de mi baile.

FULGENCIO:

Yaaa Crisanta, no te salgás del papel, que para ser una diva no te cuadran bien los celos.

CRISANTA:

Estás loco; si no son celos lo que me producen tus ausencias nocturnas sino miedo. ¡Miedo! Ojalá pudiera temer a una mujer dando cuerda a ese reloj que te controla.

FULGENCIO:

¡Vuelve y juega! ¡Ya te lo dije: me enredé! A cualquiera se le pasa el tiempo con dos amigos y licor. Vuelvo y digo: nada pasó. Animá el paso y olvidemos el pasado. (CRISANTA NO SE MUEVE) Mejor avancemos en el final de esta escena que ya me tengo hablado al hombre donde la vamos a presentar.

CRISANTA:

(CRÉDULA) ¡Es eso cierto?

FULGENCIO:

(UFANO) ¡Ya está hecho! Negocio tranquilo y serio en el centro mismo de la ciudad, buen porcentaje, larga temporada y la promesa de seguir trabajando en ese negocio... Y eso que no te ha visto, cuando te conozca hasta un cuarto te va a dar en su hospedaje.³³

De pedir la ayuda a un desconocido se ha pasado a una relación de pareja, en la que cada uno quiere sacarle la mejor partida al otro, y en este regodeo el baile es a la vez negocio y seducción, para el cual el galán de barriada viene a ser al mismo tiempo parejo, amante y chulo. Mientras dan algunos pasos de baile preparando el número, suenan golpes en la puerta. Esperan algunos segundos, con temor ella abre y allí han dejado un pequeño ataúd negro, pero el portador ha desaparecido. Es un anuncio inquietante. Cuando Fulgencio sale, ella teme quedar sola de nuevo, sin compañero de danza, ni protector:

¿Será posible que de nuevo me quede sola y sin galán? No me abandones, Medellín, no me abandones que si no hay escena... ¿A dónde vamos vos y yo solas, las dos más solas que una sola mujer sola?³⁴

La luz se reduce al mínimo, acentuando el sentimiento de soledad, invocado con insistencia por la palabra, *Crisanta sola soledad Crisanta*, un estribillo sonoro que deja al descubierto las amenazas y penurias de esta mujer que ha venido a buscar suerte en una ciudad aquejada por la sombra de la muerte. ¿Quién es Fulgencio en realidad? ¿Por qué le llegan esos anuncios de fatalidad? Cuando regresa y se reanuda el baile, aquello parece una trinchera, todas las puertas y ventanas están tapiadas:

33. *Ibíd.* Pg. 975.

34. *Ibíd.* Pg. 977.

CRISANTA:

(CORTANDO ANGUSTIADA): *¡Ya basta! ¿Hasta cuándo pensás obligarme a cerrar los ojos ante tanta evidencia? No puede ser inocente este afán de encierro y esta existencia de guerra que estamos viviendo.*³⁵

El encierro es una de las constantes en la dramaturgia de Víctor Vi-viescas. Como en el concepto de la ciudad amurallada medieval, afuera está el peligro, los invasores preparan el asalto, en el bosque se esconden los bandidos y las brujas, pero también las serpientes y los lobos. El encierro es la defensa contra tantas amenazas que pululan en el exterior. Medellín, de noche, tendría que tener las puertas y ventanas con trancas y candados, para conjurar el asedio de las pezuñas de la muerte, listas a dar el zarpazo.

Fulgencio se descara y deja ver su personalidad oculta. No es lo que parece, ni Valentino ni Fulgencio. Tampoco quiere seguir en un número de baile, tiene otras cosas que hacer. Se va, llevándose una de las maletas y el dinero que ella consiguió en sus presentaciones. Crisanta vuelve a quedar sola:

*HUYENDO DE LOS FANTASMAS DEL PASADO QUE PUEBLAN LA ESCENA, CRISANTA VAGA ERRÁTICA POR LA ESTANCIA DEL FOTÓGRAFO; AURELIO ARTURO SOPORTA EN ENSUEÑO EL DOLOR DE SU PROPIO RECUERDO; CRISANTA ACORRALADA POR EL TIC TAC IMAGINARIO DEL ANTIGUO RELOJ SE REFUGIA EN EL SITIO QUE AURELIO OCUPA.*³⁶

Aurelio también es invadido por sus recuerdos. Se quedan en un rincón, buscando protección. Evoca el momento en el que la encontró en la estación y las sensaciones que le produjo el encuentro con ella. Piensa que como mujer del campo, debía haberse casado con un marido viejo, quizá un minero, probablemente conservador. En un largo monólogo, él sigue intentando inventarle a ella una historia de lo que hubiera podido ser, para llenar el vacío de su soledad. Harta de ese hombre incompatible con sus ansias de vivir, rasgó su pecho y salió huyendo de su pueblo. Ambos ríen. En realidad, esa fue la historia de la madre de Aurelio, con algunos retoques. Ahora, el fotógrafo coloca en una moviola el vals *Danubio azul* y baila con ella. En el espejo, el espectro de Próspero también baila el vals con un maniquí rosa.

35. *Ibíd.* Pg. 977.

36. *Ibíd.* Pg. 980.

Ahora es Próspero quien le hace reclamos a Crisanta, se escondió allí, reservando su cuerpo para ella sola. En ese momento el recuerdo de ella evoca la forma como cerraron las puertas cuando comenzó la revuelta. En un viejo radio de tubos intentaban escuchar fragmentos de noticias, hasta que el administrador, desesperado rompió la radio. Por su parte, la evocación de Próspero adquiere matices oníricos:

PRÓSPERO:

*Crisanta crédula Crisanta límpida en el trasfondo de mi noche de peligro la muerte suele tomar los más extraños disfraces en esta ciudad de montañas ella la muerte la innombrable cabalga ancas claras de luna como tus lomos áureos de caballo tu presencia que viola mi manto negro de escondite sacia el calor de mi vientre pero está sembrando un paisaje lunar donde habitaba el corazón...*³⁷

Las palabras y las imágenes del espectro fluyen sin puntos ni comas, impregnando a su vez el espacio sonoro de Crisanta; ella está marcada por lo que ocurre en las noches en esa ciudad, como si se tratara de una pesadilla con los muertos arrojados en las calles. La violencia no aparece como una descripción naturalista o un informe periodístico. Se desbroza en imágenes poéticas, destellos de terror y desgarramientos de una soledad que no puede ser colmada por los recuerdos ni por las presencias. La despedida de Próspero corresponde a este desborde literario:

PRÓSPERO:

*... Crisanta viuda Crisanta huérfana me perdiste Crisanta no has debido venir tus pasos son como las migajas de pan y el lobo ya las debe haber devorado abrázame en este vals de despedida y empieza a beber en mi boca las arenas del destierro. (EN EL ESPEJO EL ESPECTRO DE PRÓSPERO EMPIEZA A SER VELADO PARA EL AUDITORIO, VELADO, NO DESAPARECE, ES CUBIERTO POR GASAS O HUMOS) No mires atrás ya todo es inútil por mi culpa han venido abrázame en las tristezas de este vals que perece y aléjate luego de este camposanto...*³⁸

¿En qué lugar se desarrolla esta obra? ¿En qué medida se superponen los tiempos y los espacios? Como en los sueños, las cosas y las personas parecen desvanecerse las unas en las otras. Crisanta vive amores furtivos, está

37. *Ibíd.* Pg. 983.

38. *Ibíd.* Pg. 984.

acompañada de hombres de diversa condición, que aparecen y desaparecen para dejarla siempre sola. Ahora pregunta dónde está Próspero, dónde está su cuerpo, convertido en un fantasma desde que lo perdieron. Aurelio Arturo la abraza fuerte separándola del espejo. Hace una predicción sobre su ciudad, que de algún modo se cumplió, al mutarse por completo en el cambio de siglo:

Mire al frente: Medellín se debate como un animal herido y su dolor no va a cesar hasta el final de esta centuria, abandone por lo menos la penuria del pasado.

CRISANTA:

(SEPARÁNDOSE Y RECOGIENDO SUS MALETAS) ¡No puede ser!, me voy señor, seguiré buscando en las calles y en las estaciones el fragmento que me permita hilar mi historia. Gracias por haberme hospedado.³⁹

El fotógrafo le pide que se quede. Podría ayudarlo en su oficio. ¿Qué va a hacer, vagando por las calles? Además, si lo hace, que lo haga con él, y mientras habla lo ayuda. Aquí Viviescas define la conformación de su personaje, existe mientras habla. Es producto de la palabra. Sólo el lenguaje le da cuerpo, en su naturaleza de personaje teatral. Puede tener rasgos de viajera, desplazada, mujer del campo en la ciudad, pero todas esas características están compuestas por un tejido de palabras, y no son tan sólo una mimesis descriptiva del conflicto de una campesina en la ciudad. En esta obra la ciudad son rostros pasajeros, rincones íntimos, un ángulo de una estación; siempre espacios cerrados y afuera, el peligro y la muerte, que convierte a sus amantes en espectros. En una caminata ella guió a los sabuesos hasta el hombre con el que vivía, y eso lo perdió. Ahora, en su soledad arrastra esa culpa:

Mi afán de amante lo llevó hasta la muerte y ni siquiera tengo el consuelo de llorar su cadáver.⁴⁰

Se despide del fantasma en el espejo, mientras a lo lejos se oye en cantar de un gallo.

39. *Ibid.* Pg. 984-985.

40. *Ibid.* Pg. 985.

Víctor Viviescas construyó su propio universo en el moderno teatro colombiano, combinando trazos de violencia y soledad con una mujer que recorre la ciudad en un momento azaroso de la historia. Es un largo y plañidero monólogo acompañado de las voces y sombras de los ausentes. Las imágenes quedan atrapadas en un pasado turbio, mientras en el presente, el personaje de Aurelio Arturo también deambula por la ciudad, capturando rostros como fotógrafo ambulante, mientras Crisanta va ahogando sus amores en continuos abandonos.

* * *

MISAEEL TORRES



Girardot, Tocaima, enero de 1952. Juglar, actor, dramaturgo y director teatral, fundador y director del grupo Ensamblaje Teatro.

En 1971 dejó el pueblo de Tocaima, donde vivía con su familia, y viajó a Bogotá con el propósito de vincularse a un grupo y estudiar teatro. Ingresó al Teatro La Mama, de Bogotá; luego a la Escuela Nacional de Arte Dramático, Enad, en ese momento dirigida por el maestro Santiago García. Muy pronto estuvo integrado al movimiento teatral, trabajando como actor en La Mama, y en esa condición colaboró en la campaña para conseguir una sede para el grupo, dirigido por Eddy Armando, que se logró con la constancia y energía de los miembros del grupo y el apoyo del movimiento teatral.

– MISAEEL TORRES –
Fotografía de Silvia Casas. 2009.

Después de algunos años de estar vinculado a La Mama como actor y con los estudios en la Enad, resolvió crear un grupo propio al que llamó Nuevo Teatro de Pantomima, con el cual montó un espectáculo llamado *Mimografías*. A partir de allí se interesó por el llamado teatro popular, e inició un trabajo de investigación sobre los carnavales, el circo, los culebros y charlatanes de feria y demás expresiones festivas y juglarescas, nacidas desde tiempos remotos en las entrañas del pueblo. Un teatro que en muchos casos se desarrollaba al aire libre o en carpas que viajaban de un lugar al otro combinando diversos números con magos, trapevistas, domadores de leones, payasos, bailarinas, hombres comedores de fuego y demás atracciones del espectáculo circense.

Primero como observador y luego como intérprete, cuentero y realizador, viajó al Carnaval de Barranquilla, al Carnaval de Blancos y Negros de Pasto y muy en especial, al Carnaval del Diablo de Riosucio, Caldas, que inspiró una de sus obras más conocidas: *Las tres preguntas del diablo enamorado*, que obtuvo el Premio Nacional de Dramaturgia, convocado por Colcultura, en el año de 1987.

La influencia siguiente fue la apasionada lectura de la obra cumbre de García Márquez: *Cien años de soledad*, que inspiró varios de sus trabajos. Junto con Juan Carlos Moyano crearon un grupo llamado Colectivo Cien Años de Soledad, para estudiar la novela del premio Nobel y de allí salió la obra: *Memoria y olvido de Úrsula Iguarán*, escrita y dirigida por Moyano y Misael Torres, quien a su vez, en una memorable actuación representó el papel de Úrsula, la matriarca de Macondo. Alrededor de Úrsula se tejen las acciones evocadas de la novela, como lo plantea Víctor Viviescas en su prólogo al ciclo de obras inspiradas en la novela de García Márquez:

¿Poema, testimonio, relato, inventario? Memoria de Úrsula amalgama los rescoldos de la memoria del personaje de ficción, con el inventario del dramaturgo y el testimonio del actor en su intimidad con el personaje de ficción.¹

De este colectivo se desprendieron dos importantes grupos teatrales, Ensamblaje Teatro, dirigido por Misael Torres, y el Teatro Tierra, fundado y dirigido por Juan Carlos Moyano. Con Ensamblaje Teatro, Misael Torres prosiguió el desarrollo de una temática inspirada en los personajes de García Márquez, pero con otras historias y desarrollos dramáticos. La primera de

1. Torres, Misael. *Memoria y olvido de Úrsula Iguarán*. Ensamblaje Teatro, 28 años (1984-2012). Prólogo de Víctor Viviescas. Ministerio de Cultura. Grupo de Artes Escénicas. Noviembre de 2012. Pg. 99.

ellas es *Sobre-vivientes*, estrenada en el teatro de la Universidad Católica de Santiago de Chile, en 1999. Al regresar a Colombia, y con la experiencia de las primeras representaciones, Misael Torres en compañía de la actriz Mérida Urquía realizaron una segunda versión, presentada en el teatro La Candelaria de Bogotá, en el año 2000.

La segunda obra de este ciclo, *Los desplazados*, obtuvo una beca del Ministerio de Cultura en el año 2002 y fue estrenada en el Teatro La Candelaria ese mismo año, y luego presentada al aire libre en el Parque Nacional de Bogotá y en otros espacios abiertos.

Misael Torres ha escrito un buen número de obras, presentadas en distintas regiones del país y en su sede, La Fábrica de Teatro El Parche Nacional, situada en el barrio Puerta de Teja, en el municipio de Fontibón. Entre estas obras, destacamos los siguientes títulos: *Lily Blue y sus hermanos*, (Finalista en el premio de dramaturgia, 1995); *Barba Jacob, el hechizado*, (Premio Iberescena 2007); *Los Colorados* (Beca de directores con trayectoria, 2011, IDARTES); *El hijo del diablo, Francisco Zaya, que derrotó al diablo; El retorno del diablo; Fausto nuestro que estás en los cielos; La Pantera de Judea; Matadero, año 2079; Cruci-ficciones; El último viaje del Libertador*. (Incluida en el primer tomo de esta investigación, Pg. 683).

Misael Torres ha realizado, además, varios espectáculos como juglar y narrador oral, entre ellos: *Cuentos de mar y amor* y *Los cuentos del juglar*.

* * *



LOS DESPLAZADOS, de Misael Torres.
Ensamblaje Teatro.

MISAEEL TORRES
≈
SOBRE-VIVIENTES
≈
ENSAMBLAJE TEATRO

Al concentrar en el personaje de Úrsula Iguarán, muchas de las historias del pueblo ficticio de Macondo, ideado por Gabriel García Márquez en su novela *Cien años de soledad*, Misael Torres fue tejiendo relaciones e historias posibles de otros personajes de la novela en la obra *Memoria y olvido de Úrsula Iguarán*. Se trata de una especie de crisol narrativo recreado a partir de una genealogía mítica, surgida en un pueblo de la costa Atlántica que bien podría representar a centenares de pueblos del Caribe con sus historias, mitos y memorias nacidas de una mezcla profunda entre la ficción y la realidad, y desarrolladas en cuentos y novelas del autor de Aracataca, pero a la vez, convertidas en materia prima por Misael Torres para dramatizar otra experiencia dolorosa de un grupo de aquellos personajes, como es la del desplazamiento a causa de la violencia.

En su texto teatral, Misael Torres concibe su poema dramático sobre Úrsula Iguarán. En un fragmento de la obra, mientras la anciana agoniza, se esboza el inventario de algunos de aquellos memorables personajes:

*Allí están:
Rebeca encerrada en su casa con olor a pólvora
Melquíades, sulfuroso, Nostradamus mismo
amigo único y extraño de José Arcadio Buendía
su marido,
el loco, el único que en Macondo
descubrió la redondez de la tierra
el caminante del cuarto de los espejos
el poseedor de la maldición de la sangre (...)*



SOBRE-VIVIENTES, de Misael Torres.
Ensamblaje Teatro.

*Delira Úrsula Iguarán
agarrada a la hilacha de vida que te queda
mira
en el fondo del pantano cenagoso
del olvido
las manos ensangrentadas de José Arcadio Buendía
por la sangre caliente de los decapitados
gallos de pelea...*¹

De aquella gesta épica de Macondo, poco a poco van emergiendo algunos personajes con sus historias. Son ellos los que alimentarán la acción dramática de los desplazados y sobrevivientes de Misael Torres, en lo que pudiéramos llamar un préstamo/homenaje del universo de Macondo creado por García Márquez.

Sobre-vivientes se inicia con la imagen de un entierro. Velas encendidas en medio de una procesión de rezos y cantos. Aparece Úrsula en la puerta del mundo de los vivos. Luego avanza por el camino que conduce al mundo de los muertos. Tras ella, el difunto José Arcadio. Úrsula arregla al muerto, lo peina, lo besa, le cierra los ojos, le quita el sombrero y se despide.

Un canto fuerte acompaña la acción:

*Ya se murió José Arcadio,
ya se murió
Ay qué dolor en Macondo,
qué soledad
Ay qué dolor en Macondo
qué soledad.*²

Misael Torres parafrasea las palabras claves de la novela: Macondo y soledad. La novela contiene la exégesis e historia de Macondo, y el concepto de soledad, tal como aparece en este recuento de una historia ficticia, pero a la vez concebida con múltiples analogías a la historia real, la soledad se presenta como el abandono de la provincia por parte de las autoridades nacionales, que residen y ejercen desde la capital y poco se preocupan por la suerte y desventuras de un pequeño poblado que va creciendo a la buena de Dios.

1. Torres, Misael. *Memoria y olvido de Úrsula Iguarán*. Fragmentos del monólogo de Úrsula. Pg. 105-107.

2. Torres, Misael. *Sobre-vivientes*. Escena I. Pg. 117-118.

En esta primera escena aparecen dos personajes paradigmáticos, Úrsula Iguarán y José Arcadio Buendía, quienes en este momento transitan por la invisible línea de separación que se establece entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos. Úrsula, casi ciega, aún permanece en el primero, pero José Arcadio ya se encuentra en el segundo, como los personajes del pueblo de Cómala en la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo.

Después de dar el último paso, José Arcadio se encuentra sólo, como lo dice desde el más allá:

*Ahora, el último hielo que existe está aquí, en este lugar, donde las horas no pasan. Donde uno está solo, completamente solo, con una soledad que añora el mundo de los vivos.*³

La referencia al hielo corresponde a uno de los episodios de *Cien años de soledad*, con el que se inicia el relato:

*Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía habría de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo.*⁴

Conocer el hielo en un municipio de tierra caliente como Macondo, Aracataca, o tantos pueblos del litoral Caribe, era una verdadera novedad. Las rarezas y nuevos inventos, desconocidos para la gente de estos pueblos los traía una familia de gitanos desarrapados que instalaban su carpa cerca de la aldea, que apenas constaba de veinte casas de barro y cañabrava, construidas en la rivera de un río. En este caserío se desarrolló la historia de una familia patriarcal. Así lo anota Mario Vargas Llosa en su estudio sobre la novela saga macondiana de García Márquez:

La historia de esta sociedad se mezcla con la de una estirpe familiar; los destinos de ambas se condicionan y retratan: la historia de Macondo es la de la familia Buendía y al revés. El primitivismo, el carácter subdesarrollado de la sociedad ficticia se hace presente en la hegemonía social que hereditariamente ejercen los Buendía en Macondo, y, sobre todo, en la naturaleza de esa institución familiar, gran asociación que crece con las nuevas generaciones y con la adopción de nuevos miembros por crianza o matrimonio, que mantiene

3. *Ibíd.* Escena II. Pg. 118.

4. Gabriel, García Márquez. *Cien años de soledad*. Edición conmemorativa. Real Academia Española, RAE. Asociación de Academias de la Lengua Española. Madrid. 1992. Pg. 9.

*su carácter piramidal y una férrea solidaridad entre sus miembros, fundada no tanto en el afecto o el amor como en un oscuro y poderosísimo instinto gregario tradicional, típico de instituciones primitivas como el clan, la tribu o la horda.*⁵

La estirpe familiar de los Buendía se inicia con el matrimonio de José Arcadio Buendía con su prima Úrsula Iguarán, lo que significa que desde un comienzo se hace alusión al incesto, con el cual termina la novela, siempre con el temor que flota, en especial sobre los personajes femeninos, de que les nazca un hijo con cola de marrano.

De aquel matrimonio vendrán José Arcadio y Aureliano, el mítico coronel Aureliano Buendía, casado con Remedios Moscote. Del primer grupo de esta historia también hace parte Amaranta. Otro personaje que tiene hijos con miembros de la familia Buendía es la exuberante Pilar Ternera, madre de otro Arcadio, que se casará con Santa Sofía de la Piedad. El coronel Aureliano Buendía también tuvo relaciones con Pilar Ternera, de las cuales nació Aureliano José, casado con Carmelita Montiel, y por otra parte, el fecundo coronel fue padre de otros 17 Aurelianos, habidos de distintas madres.

De estas generaciones de miembros directos o políticos de la familia Buendía, tomará Misael Torres sus principales personajes. Si en *Memoria y olvido de Úrsula Iguarán*, la historia parte de la agonía y los últimos días de la matrona de Macondo, Úrsula Iguarán; en *Sobre-vivientes* tiene que enterrar a su marido y fundador del pueblo de Macondo, José Arcadio Buendía, quien deja toda clase de problemas en el mundo de los vivos, en momentos en que se dirige al sub-mundo de los muertos, donde se hundirá en la tierra del olvido. Úrsula protesta cuando apenas se inicia su duelo, mientras el fantasma de José Arcadio se pasea por los vericuetos de sus recuerdos:

*¡Maldita sea la vida de los vivos! Afortunados los muertos, que no tienen preocupaciones... ¡Qué las van a tener, si todas se las dejan a una cuando se van!*⁶

Úrsula sigue hablando para sí misma, y de manera figurada, con la sombra de su difunto marido:

¿Sabes? Aureliano se fue para la guerra, y anda convertido en todo un matarife, y José Arcadio, el gitano, regresó después de darle la

5. Vargas Llosa, Mario. *Cien años de soledad, realidad total, novela total*. En *Cien años de soledad*. Edición conmemorativa. RAE. Pg. XXXIV/XXXV.

6. Op. Cit. *Sobre-vivientes*. Escena III. Pg. 119.



*vuelta al mundo, y avergonzó a la casa con Rebeca. Los eché, como se sacan las alimañas de las casas.*⁷

De este modo, van apareciendo personajes de la novela en el espacio escénico, la matrona de la estirpe, Úrsula, y sus hijos Aureliano y Arcadio. Ella hace y deshace a su antojo en su casa y en su familia, lo que quiere decir, en la vida del pueblo. Por algo es la gestora y mandamás de la estirpe de los Buendía, sobre todo ahora, que ha desaparecido el fundador de Macondo.

Ella se da cuenta de que el pueblo está dividido entre liberales y conservadores, pero aclara lo que piensa de ellos:

*Bandoleros y bandidos, ¡eso es lo que son!*⁸

Úrsula se siente más sola que nunca, con sus hijos desperdigados por el mundo, en medio de su duelo. Como en una invocación de la matrona, aparece la figura del coronel Aureliano Buendía sobre su caballo de guerra, alucinado por el fragor bélico. Úrsula lo ve, en el momento en que con voces estentóreas ordena pasar al paredón a un grupo de oficiales, acusándolos de traición a la patria: conservadores unos, por pertenecer al partido de gobierno, y liberales débiles otros, calificados como tramposos. Son hombres de la guerra de la Guerra de los mil días, que revolotean en las páginas de *Cien años de soledad* y en otros relatos de Macondo. Su arrogancia machista caracteriza el tono y estilo de una época:

*Estamos haciendo esta guerra para que los conservadores no nos digan lo que tenemos que hacer. ¡Al paredón! Implacables contra el enemigo. Viva el partido liberal. General Gerineldo Márquez, por traición a la patria, ¡al paredón!*⁹

Úrsula intenta detener los impulsos guerreros y asesinos de su hijo, y le dice que por qué no le pide a los soldados que vengan y la fusilen a ella. Por muy coronel que sea, las palabras de su madre retumban en los oídos del coronel, quien le responde:

*Apártate, mamá, para que pase la revolución. Las mujeres no entienden de estas cosas. La guerra es cosa de hombres.*¹⁰

7. Ídem.

8. *Ibíd.* Escena III. Pg. 120.

9. *Ibíd.* Escena IV. Pg. 121.

10. *Ibíd.* Escena IV. Pg. 122.

Ella, sin embargo, no da su brazo a torcer, la mujer es la que pare a los soldados. ¿Quiénes tienen que llorar a sus hijos muertos en esa guerra? Úrsula dice que Gerineldo Márquez era como un hijo para ella. Astuta, la matrona conoce los rincones secretos y entonces invoca recuerdos lejanos de su hijo, le habla de su amor por Remedios, cuyo recuerdo detiene al instante los impulsos bélicos del coronel y nos sitúa en otro tiempo y circunstancias de su historia.

Poco importa que el público no haya leído la novela, resulta claro que ya no es tiempo de guerra, no hay soldados, y los recuerdos de Remedios la Bella llegan al corazón de un viejo estremecido por la nostalgia. La acción cambia de inmediato y ahora Aureliano busca por los rincones de la casa y le ofrece un pescadito de oro con ojos de rubí. En la novela esta es la última actividad del anciano militar retirado de los levantamientos armados. Ahora se da cuenta de que todo aquello ha quedado atrás. En el pasado han quedado aquellas batallas perdidas, así como los lances más aguerridos del amor. Entre los besos y la pólvora todo se va desvaneciendo. En medio del delirio recuerda los tiempos de la huelga bananera. Fragmentos de la historia desfilan por su mente, como dicen que sucede cuando alguien va a morir. Entonces, mientras aún se escucha el eco de disparos, sonidos y estruendos de las pasadas contiendas, el coronel desenvaina el machete, combatiendo contra fantasmas, y se pierde en el mundo de los muertos.¹¹

Ahora, como sucede en la *Eneida* de Virgilio, en cuyo relato el héroe griego desciende al Hades, el mundo de los muertos, para visitar a Palinuro, el piloto de su nave, ahogado durante la travesía; así mismo Úrsula Iguarán cruza la línea y penetra al mundo de los muertos, llevando en sus manos una canastilla de flores amarillas.

Las flores amarillas representan otro ícono de García Márquez, asociadas con el personaje de Mauricio Babilonia, pero en este caso, el cruzar la barrera que separa a los vivos y los muertos, y poder ver y hablar con los difuntos, ya no hace parte del realismo mágico macondiano, más bien es una referencia a la tragedia antigua y a los mitos clásicos, como es el caso de Alceste, quien da el salto al Hades en remplazo de Admeto, su marido enfermo, lo que lleva al viudo a juzgar a sus propios ancianos padres, por no haber ellos entregado sus vidas, en vez de su joven mujer, ya que a ellos les quedaba muy poco tiempo. Heracles, conmovido por esa historia, viajó al Hades y trajo a Alceste de regreso a la vida.

Este sueño de sobrevivir y regresar del mundo de los muertos hace parte de los mitos de muchas culturas. El teatro, en su origen se basaba en los mitos como una forma de traslucir los impulsos y sueños ocultos de los hombres,

11. *Ibíd.* Escena IV. Pg. 124.

por eso, en grandes obras de la literatura y el teatro universal este tipo de representaciones oníricas hace parte de los universos contruïdos por grandes poetas y creadores, como es el caso de la *Divina Comedia* de Dante; *El Paraïso Perdido* de John Milton; o el *Fausto* de Goethe, entre muchos otros.

En *Sobre-vivientes*, Misael Torres también ha transgredido este espacio, como lo hizo Rulfo, y esto le permite desencadenar un delirio de varios de los personajes, (comenzando por el de José Arcadio), quienes al dar rienda suelta a su imaginario personal traen resúmenes condensados de las peripecias expuestas en muchas páginas de la novela, pero que en la acción escénica deben reducirse a lo esencial.

José Arcadio también sueña con ganar la guerra en la que intervino su hijo, como parte de una tradición bélica nacional convertida en mito. Y ya que de mitos se trata, imagina un arma nueva y poderosa, construida con la lupa de Melquíades, para dirigir los rayos solares contra el enemigo, como hizo Arquímedes en Siracusa, al hundir los bajeles romanos de la flota de Marcelo, usando los reflejos de los rayos solares. Así lo imagina aquí José Arcadio, trayendo a cuento al personaje de Melquíades, un gitano que visitaba a Macondo llevando inventos. Invitado por José Arcadio a vivir en su casa, termina escribiendo en una antigua lengua, el sánscrito, que hace parte de la supuesta herencia cultural de su pueblo.

En *Sobre-vivientes*, Melquíades también aparece en el mundo de los muertos; entra a escena trayendo una maleta. El misterio de su sabiduría nace de una combinación entre la antigua astronomía mesopotámica, la alquimia y otras artes y ciencias herméticas. El diálogo que se desarrolla entre el fundador de Macondo y el legendario sabio gitano tiene ribetes de comicidad, muy del estilo de farsa popular de Misael Torres:

MELQUÍADES:

Salud a los amigos.

JOSÉ ARCADIO:

Salud después de muerto no sirve pa' un carajo, Melquíades.

MELQUÍADES:

Es tan sólo un saludo. Vengo a felicitarte por haber descubierto que la tierra es redonda.

JOSÉ ARCADIO:

¿Lo crees de verdad?

MELQUÍADES:

Totalmente. Es una teoría descubierta como hace 508 años. Eres muy inteligente. Con tus cálculos astronómicos lo hiciste.

JOSÉ ARCADIO:

Ayúdame a preparar una bebida para matar el orgullo.¹²

Al despedirse, Melquíades dice que tiene que ir a morir a los médanos de Singapur y sale de escena acompañado por una música extraña.

Ahora aparece un nuevo personaje, Amaranta, quien siente que ya no tiene nada que hacer en este mundo y comienza a coser su mortaja. El juego entre la vida y la muerte se desarrolla en esta obra como un juego, la representación de los dos espacios se hace sin temor y patetismo, al modo de un simple viaje, como era posible entreverlo en los mitos antiguos. Amaranta quiere irse para visitar y conversar con sus parientes difuntos, pero la corroe un viejo rencor contra Rebeca, la mujer que trajo José Arcadio hijo y que Úrsula repudió. La relación de esa mujer con su hermano terminó de forma trágica, cortando una de las ramas fecundantes del árbol de los Buendía.

En el discurso de los recuerdos de Amaranta aparecen otros personajes de la novela, invocados como fantasmas, que bien podrían aparecer en escena en esa condición y desvanecerse apenas las palabras de la hija de Úrsula terminen de nombrarlos. Son ellos Pietro Crespi y Gerineldo Márquez, el condenado por el coronel Aureliano Buendía. El músico italiano aparece con un ramo de flores en las manos, pero Amaranta lo rechaza, prefiere morir virgen. Quizá padece de un terror inconsciente a la sexualidad, su única pasión fue su propio sobrino, Aureliano José, pero el tabú del incesto detuvo sus impulsos. Por eso dice:

desde que el alacrán del desamor me picó, estoy muerta en vida.¹³

Úrsula, casi ciega, sigue encontrándose con su difunto esposo en el más allá. Pero en realidad, ni la muerte ha podido cambiarlo, sigue con sus obsesiones, como las que hicieron arder el cerebro de los alquimistas por encontrar la fórmula para producir el oro. Mientras Úrsula lo baña con el polvo de los años, José Arcadio le dice que está a punto de encontrar el oro. También en este punto se ve la influencia de los sortilegios de Melquíades. Úrsula se despide de su esposo, diciéndole que no se puede quedar mucho tiempo en el mundo de los muertos, porque se puede morir antes de tiempo. Otro dardo de humor negro de Misael Torres.

12. *Ibíd.* Escena VI. Pg. 126.

13. *Ibíd.* Escena VII. Pg. 128.

En medio de estas alusiones sombrías, la representación da un viraje radical, entra música festiva y la escena adquiere los ritmos y colores del carnaval. Aureliano II hace su entrada cantando un irreverente estribillo, cuyas últimas estrofas ponen un tono de burla a la función:

*Hay dos cosas en la vida
difíciles de olvidar
una buena parranda
y parranda en el funeral
apártense, vacas, que la vida es corta...¹⁴*

Irrumpe la mojiganga, y aparece el diablo del carnaval que inicia con Aureliano II el baile de vida y muerte.

Misael Torres entra de lleno en su universo festivo, que corresponde a una rica tradición de las fiestas del Carnaval, o don Carnal y Cuaresma, donde se enfrentan en sus danzas lo sagrado y lo profano, o bien, como sucede con las danzas de la muerte y sus representaciones festivas como personaje, que va de la edad media a las fiestas mexicanas del día de los muertos, con sus calaveras de azúcar y sus esqueletos titiritescos. Nuestros propios carnavales son resultado del sincretismo de diversas tradiciones y culturas, que combinan las fiestas paganas, en el límite de lo prohibido, y las procesiones y ritos religiosos.

Se conjugan en este episodio carnavalesco las dos influencias más arraigadas y fecundas en el quehacer teatral de Misael Torres, el universo de García Márquez y el Carnaval del Diablo de Riosucio; con sus rojas máscaras de un demonio picaresco que saltó al escenario en su obra festiva de *Las tres preguntas de diablo enamorado*.

Más atrás, habría que buscar el origen de estas fiestas en las danzas y ritos celebrados en la antigua Grecia en honor a Dionisos, el dios del vino, que entra a jugar en la definición de Nietzsche de la tragedia, como la conjunción contradictoria del carácter apolíneo con el dionisíaco. Dionisos, transformado en Baco y sus bacanales, en las orgías romanas.

Todas aquellas antiguas tradiciones festivas desembocan en nuestra parranda popular, con sus coplas y juegos del azar, las loterías, las adivinanzas, la vacaloca y tantas formas de diversión y ruptura del tedio cotidiano.

En un momento intenso de esta parranda carnavalesca, el diablo agrade a Aureliano dándole un pescozón en el cuello, y este le responde empujándolo al mundo de los muertos. Entre las luces y las sombras, la tensión de la parranda está justo en el límite, la evasión del terror a la muerte que

14. *Ibíd.* Escena IX. Pg. 131.



SOBRE-VIVIENTES, de Misael Torres.
Ensamblaje Teatro.

se halla en la médula misma de las fiestas más prendidas y pasionales. Esto se asemeja a una copla de la costa Atlántica que cantaban los mayores en las fiestas familiares al calor de unos tragos:

*Anoche a la media noche
me vino la muerte a ver
y como la vi tan flaca
la estrellé contra la pared.*

El humor aparece como uno de los conjuros más eficaces dentro de lo posible, para ahuyentar durante algunos instantes del jolgorio el temor al trance definitivo.

En medio de la fiesta, aparece otro personaje recién llegado a Macondo, que entra en un apasionado romance con Aureliano II, se trata de Petra Cotes. Así la presenta García Márquez:

Se llamaba Petra Cotes. Había llegado a Macondo en plena guerra, con un marido ocasional que vivía de las rifas, y cuando el hombre murió, ella siguió con el negocio. Era una mulata limpia y joven, con unos ojos amarillos y almendrados que le daban a su rostro la ferocidad de una pantera, pero tenía un corazón generoso y una magnífica vocación para el amor. Cuando Úrsula se dio cuenta de que José Arcadio II era gallero y Aureliano II tocaba el acordeón en las fiestas ruidosas de su concubina creyó enloquecer de confusión. Era como si en ambos se hubieran concentrado los defectos de la familia y ninguna de sus virtudes.¹⁵

En la obra teatral, tanto Petra Cotes como Aureliano han envejecido. Sin embargo, no han perdido su afición por el juego y otros vicios sensuales. Son los sobrevivientes a Macondo, pero pronto también desaparecerán, así lo entiende Petra Cotes, quien le dice a su amante con el propósito de conjurar sus miedos:

No te preocupes, Aureliano. Te voy a poner tus botas de charol para que después de muerto, hasta los muertos te respeten.¹⁶

En una especie de juego al escondite, Aureliano sale y Petra lo busca y lo llama con insistencia. Cuando piensa que nunca va a regresar, sale de

15. Op. Cit. *Cien años de soledad*. Pg. 218-219.

16. Op. Cit. *Sobre-vivientes*. Escena IX. Pg. 131.

escena y Aureliano la busca con desesperación, poniéndole un calificativo muy costeño: Burríta mía.

Ahora es Fernanda del Carpio, la propia esposa de Aureliano II, la que le habla desde el comedor de su casa, tratando de comunicarse con Aureliano. Afirma que como en vasija de plata, ella nació para reina. Entra a escena buscando a su esposo sin dejar de hablar, mientras él aparece desplazándose en cuatro patas, completamente borracho. Ella lo regaña, concentrada en sus propias palabras, amenazando con cerrar puertas y ventanas para que la gente no vea el estado en que se encuentra. Aureliano aprovecha el ensimismamiento de su mujer para escabullirse.

Después de que sale Fernanda, entra José Arcadio II con el pecho ensangrentado, llevando en sus manos un muñeco y una bandera rota. Viene de la estación de Ciénaga, donde la huelga bananera ha sido sofocada a balazos.

Eran tres mil cuatrocientos ocho muertos, yo los vi. Tres mil cuatrocientos ocho muertos... Tenían los ojos de vidrio, como los pescados muertos... Yo los vi... Ahora sólo hay tres mil cuatrocientos ocho muertos en el tren con doscientos vagones y dos locomotoras para tirarlos al mar como bananos podridos...¹⁷

La cifra de muertos varía, desde los 7, 14 o 23 de los boletines oficiales, hasta los más de doscientos, según las investigaciones de Jorge Eliécer Gaitán o hasta mil, de acuerdo con el informe secreto de la propia United Fruit Company, pero en este caso, la desmesura rebasa todo los cálculos como si se tratara de un alucinado delirio de José Arcadio II, que según García Márquez, fue uno de los organizadores de la huelga y estuvo en la estación de Ciénaga la noche de la masacre. Sin embargo, varía en el número de muertos que señala en la obra teatral:

— *Debían ser como tres mil, murmuró.*

— *¿Qué?*

— *Los muertos –aclaró él– Debían ser todos los que estaban en la estación.*

— *La mujer lo midió con una mirada de lástima. “Aquí no ha habido muertos”, dijo. “Desde los tiempos de tu tío, el coronel, no ha pasado nada en Macondo.”¹⁸*

17. Ibíd. Escena X. Pg. 134-135.

18. Op. Cit. *Cien años de soledad*. Pg. 150.

Las cifras de muertos cambian, según la imaginación o la conveniencia, pero también las voces que minimizan los hechos que hasta llegan a afirmar que allí no pasó nada. La verdad, nunca se podrá comprobar con exactitud lo que allí sucedió. Pero que hubo una matanza es un hecho innegable, y los esfuerzos por callarla, minimizarla o negarla sólo han servido para incrementar el número de muertos en una proporción desmesurada.

Después de dar su tremendo informe sobre los muertos en la masacre de la zona bananera, José Arcadio II se pierde en los corredores de la casa, mientras Úrsula aparece de nuevo, delirante y casi ciega. Habla con sus muertos que han invadido su casa. Es la sobreviviente principal, y ahora incluso puede ver el entierro de sus biznietos. Llama al uno y al otro, y recuerda el ancestral temor al incesto que pone un freno a las relaciones prohibidas entre los mismos miembros de la familia:

Y recuerden que un Buendía no se puede casar con otro Buendía porque le salen los hijos con cola de puerco.¹⁹

Úrsula ha entrado al mundo de los muertos, pero aunque no haya fallecido no puede salir. Está ciega y cansada, se sienta en el sillón de José Arcadio y permanece muy quieta. Su marido regresa, trayendo un ramo de flores amarillas, se coloca a sus espaldas y se las entrega. La nota final deja en el aire una sensación de nostalgia:

Úrsula toma la mano de su marido y se van difuminando lentamente. Sólo se escucha el viento fuerte y sus lamentos.²⁰

Esta obra teatral se plantea como una lectura de fragmentos de *Cien años de soledad*, con el recuento de los últimos pasos y muertes de algunos de sus personajes más significativos, y en el transcurso de las evocaciones, aparecen dos acontecimientos históricos que hemos tratado en los dos tomos anteriores de esta investigación, La Guerra de los mil días y La huelga o masacre de la zona bananera, aunque vistas desde la lejanía, como recuerdos. Con las referencias a la novela de García Márquez, Misael Torres ha creado un hermoso poema dramático sobre la vida y la muerte, entrelazadas como dos amantes en la historia de Colombia. La pareja de fundadores de Macondo, José Arcadio Buendía y Úrsula Iguarán, abren y cierran la obra, como si se tratara de un amarillento daguerrotipo de nuestros ancestros míticos.

* * *

19. Op. Cit. *Sobre-vivientes*. Última escena. Pg. 137.

20. Ibíd. Acotación final. Pg. 137.



SOBRE-VIVIENTES, de Misael Torres.
Ensamblaje Teatro.

MISAE TORRES
≈
LOS DESPLAZADOS
≈
ENSAMBLAJE TEATRO

Los desplazados, obra concebida primordialmente para teatro de calle, fue estrenada en el año 2002. Se plantea como la travesía y delirio de la familia Buendía. La principal diferencia con *Sobre-vivientes* radica en el hecho de que en aquella obra las distintas escenas tienen un referente directo en episodios de *Cien años de soledad*, mientras que en esta, se alude a algunos de sus personajes, pero la trama se desarrolla en forma independiente, como una alegoría de los desplazados de la violencia.

Ahora Arcadio está ciego y lleva las riendas del caballo que arrastra la carreta de los Buendía. Allí cargan lo que pudieron llevarse, que no es casi nada, como suele suceder con las gentes que tienen que emprender una huida apresurada, ante el peligro de ser asesinados. En la carreta viaja Rebeca, la mujer de José Arcadio, quien se encuentra embarazada. Tras la carreta van la Mamasanta, la gran matrona, que de algún modo surge del personaje de Úrsula Iguarán, la matriarca de Macondo, quien en este caso tiene aires de pitonisa, con capacidad para leer los sueños. La acompañan el gitano, alusión al personaje de Melquíades, que en este caso aparece como un anunciador de desgracias, y el Coronel Aureliano Buendía, hijo de Úrsula y José Arcadio Buendía en la novela, que aquí aparece como el Quijote delirante de la guerra.¹

El gitano pronuncia una oración, el rumbo es incierto y la tierra está plagada de peligros. El coro da razón de su estirpe aldeana y campesina:

CORO:
Venimos
de lejos...

1. Torres Misael. *Los desplazados*. En Ensamblaje Teatro. Ministerio de Cultura. Área de Artes Escénicas. Bogotá. noviembre de 2012. Pg. 141-164.



LOS DESPLAZADOS, de Misael Torres.
Ensamblaje Teatro.

*Donde criábamos gallinas y chivos
donde el agua se saca de la raíz del dividivi
y las mujeres tienen el don
de adivinar los sueños.²*

El gitano anota que se trata de la increíble y triste historia de la familia Buendía y su destino marcado por la sangre. El cruzar la sangre con la misma sangre trae su desgracia.

De nuevo la alusión al mito del incesto que flota en las nebulosas de la familia patriarcal de Macondo. La carreta se detiene, han llegado a un punto previsto en el itinerario. Los hombres descargan sus bártulos, el coronel, excitado, toca su corneta. El sonido de batallas lejanas inunda la escena.³

Las batallas a las que se alude hacen parte de la Guerra de los mil días, el acontecimiento histórico al que hace referencia García Márquez, aunque en este caso no se nombra, para darle un alcance amplio en relación con la guerra y los conflictos que han tenido lugar en Colombia, lo que permite crear, por analogía, un enlace entre el pasado y el presente. El coro da cuenta sobre la forma en que lo arrasaron todo, mataron mucha gente y por eso tuvieron que huir de la región. Arcadio siente que es mejor la ceguera, para no tener que ver su desgracia. Rebeca se lamenta porque Arcadio la culpa de la muerte de su padre y de otras muertes. También el gitano se queja de un destino que lo empuja a anunciar desgracias.⁴

El coronel está obsesionado con la muerte, a la que ha visto de cerca en tantas batallas. La Mamasanta explica uno de los motivos de su viaje apresurado:

*Desde la trágica noche del matrimonio de Rebeca nos persiguen los
perros de la violencia. (...) Es muy duro ser la abuela de un incesto.
Es muy duro abandonar la tierra donde uno ha enterrado sus
muertos.⁵*

El coronel sigue obsesionado con la guerra, que se ha convertido para él en su delirio permanente. Con las bancas y sillas que ha traído arma una trinchera. La Mamasanta lo llama José de los Santos Buendía, en vez de Aureliano, lo que equivale a una variación que hace Misael Torres para evadir la relación literal con el personaje de *Cien años de soledad*, Aureliano Buendía.

2. *Ibíd.* Pg. 144.

3. *Ibíd.* Pg. 145.

4. *Ídem.*

5. *Ibíd.* Pg. 146.

El coronel sueña con un grupo de enemigos que en medio de risas se abrazaban con sus hombres mientras firmaban un acuerdo de paz. En la obra, el coronel estuvo presente en la firma del acuerdo en la finca de Neerlandia, en el departamento de Santander, donde se encontraban las fuerzas del general Rafael Uribe Uribe. La Mamasanta le pregunta si aquellos hombres estaban vivos o muertos:

CORONEL:

De verdad no me acuerdo. ¿Por qué?

LA MAMASANTA:

Porque... si eran ojos de muerto otra vez habrá funerales en la familia, pero si eran ojos de vivo, ay, la guerra no terminará nunca.⁶

El fatum de una guerra que no termina nunca, acompaña gran parte de nuestra historia y hace parte de las narrativas literarias y dramáticas, como hemos señalado a lo largo de estas páginas. La descripción de la acción escénica del coronel obsesionado con la guerra, da cuenta de esta visión alucinante:

El coronel entra en delirio, ve muertes y figuras terribles que lo atacan y, como un Quijote delirante, arremete contra ellas. Las visiones cambian constantemente, una música que invita al delirio acompaña la escena. Al final, el coronel ha quedado debajo de un montón de sillas.⁷

Mientras almuerzan, en esta parada en medio del camino, el gitano anuncia situaciones y acontecimientos fatales:

La señal de los cuervos anuncia la nueva era del terror. Los cuerpos otra vez bajando por el río. La subienda de muertos a orillas del nuevo y rojo día. (SE SIENTA) Alguien suelta sus pájaros oscuros desde las secretas cámaras del palacio.⁸

De nuevo se repite la imagen fatídica de los pájaros que traen presagios de muerte, como los *Alcaravanes* de García Márquez, los *Pájaros grises* de Luis Enrique Osorio o los pájaros que revolotean alrededor del *Hombre de paja* de Fanny Buitrago. En muchas obras relacionadas con la temática de

6. *Ibíd.* Pg. 147.

7. *Ibíd.* Pg. 148.

8. *Ibíd.* Paráfrasis del poema *Señal de cuervos* de Juan Manuel Roca. Pg. 148-149.

la violencia, la imagen de los pájaros, chulos, cuervos, alcaravanes o buitres, emergen en un cielo oscuro, tormentoso que pone a temblar a las gentes. Arcadio, muy asustado, comienza a cantar una melopea lastimera, mientras la Mamasanta le ordena callar, porque ha llegado la hora de rezar por sus muertos. Por otra parte, han detenido la marcha en espera de un hombre que puede hablar con los difuntos, según ha dicho el gitano. Todos le creen, pero aquellas invocaciones sólo sirven para suscitar los impulsos bélicos en la mente afiebrada del coronel. En este momento se produce una interesante divergencia entre el coronel y Arcadio. Mientras el primero afirma que hay todo un batallón de liberales listo para entrar en combate, Arcadio rechaza su invitación para volver a prender la hoguera de la guerra. Su negativa plantea una divergencia que caracteriza el conflicto profundo de la historia colombiana en los últimos sesenta años:

ARCADIO:

¡No más guerras!, ¡siento asco de mí mismo!

CORONEL:

¡Por qué, Arcadio? Si estamos a punto de la victoria final.

ARCADIO:

Porque es más fácil lavarse las manos de tierra que de sangre.⁹

En el caso de los desplazados, existe también una división profunda entre quienes quieren regresar a su tierra y volver a las tareas agrícolas; y quienes viajan a las ciudades en busca de otro destino, permanecen en ellas aunque no les haya ido bien, en un arduo y doloroso proceso de adaptación a esa nueva realidad.

En la escena, la carreta de pronto se convierte en teatrino. Rebeca-muñeca y Mauricio-muñeco, un par de hermanos, representan las fantasías incestuosas que rondan a la familia, mientras la Rebeca mayor emite sus dolores de parto. Realidad y ficción se entrelazan haciéndole juego a las suspicacias de sus espectadores. El teatrino desaparece mientras el coro lleva flores para los muertos, tratando de conjurar las profecías siniestras del gitano. Mientras se escuchan los gritos de dolor de la parturienta, la Mamasanta da su implacable veredicto:

MAMASANTA:

¡Me niego a recibir esa criatura.

9. *Ibíd.* Pg. 152.



LOS DESPLAZADOS, de Misael Torres.
Ensamblaje Teatro.

GITANO:

Es tu nieto.

MAMASANTA:

No es mi nieto, Gitano. Es hijo de la desgracia.

GITANO:

Es hijo del amor que es ciego.

MAMASANTA:

Ese amor mató a mi marido, dejó ciego a Arcadio y destruyó a Mauricio. Ese amor nos hizo abandonar las tierras donde uno ha enterrado a sus muertos.

GITANO:

Lo que nos hizo abandonar las tierras fue la guerra. La subienda de muertos inundando las calles del pueblo.¹⁰

Como sea, ella no está dispuesta a aceptar un engendro, hijo del pecado. El gitano dice que si ella no está dispuesta a recibirlo, lo recibirá él. Sin embargo, en el momento en que los gritos de la parturienta anuncian que el niño está listo a salir al mundo, el hombre se asusta, no sabe qué hacer y llama en su auxilio a Mamasanta, si la muchacha no recibe asistencia inmediata, puede morir. Implacable, la patrona se niega y afirma que es lo mejor que puede pasar.

Mientras se debaten entre aquellas vacilaciones y negativas, murmullos y gritos invaden la escena. El gitano sube a la carrera, mientras Arcadio y Mamasanta suben a una silla para ver mejor lo que está sucediendo.

El gitano y el coronel cargan a Rebeca. Le hacen la limpia del agua y el maíz.¹¹

Rebeca y Mamasanta discuten. No es una pelea común entre madre e hija, sino el choque a causa de prejuicios y tabúes. Mientras el coro entona nuevos rezos, el gitano llega muy contento con la noticia de que el niño nació sano. Pese a su actitud negativa, la vieja matrona no puede dejar de preguntar si nació con todas sus partes completas y añade la pregunta que entraña su temor secreto, si no le sobra ninguna. Cuando el gitano responde con una

10. *Ibíd.* Pg. 154-155.

11. *Ibíd.* Pg. 157.

negativa, todo parece haberse desarrollado de manera positiva, pero aun así ella quiere que el gitano le lea la placenta, para saber qué le depara el destino. Con gesto sombrío, el adivinador le dice que como nació en eclipse de luna, sólo puede señalar desgracias.

Toda esta escena remueve los temores y el morbo de la vieja matrona. Por más que haya querido rechazar al niño antes de que naciera, ahora arde en deseos de saberlo todo. Cuando el gitano va a iniciar la lectura de la placenta, se detiene de pronto. El coro lo interroga sobre lo que dicen los signos. Finalmente, como las antiguas pitonisas del templo de Delfos, lee los oráculos revelados por la placenta:

GITANO:

Este niño será el padre de un abuelo que morirá amarrado al tronco de un árbol y su descendencia será borrada de la faz de la tierra.¹²

La abuela confirma sus sospechas sobre la forma como Dios castiga las impurezas de la sangre. Cuando el gitano le responde que es el destino, la vieja se rebela contra ese designio, que le parece injusto con una criatura inocente.

Aquí vemos cómo la matrona ha modificado la entraña de sus pensamientos. Ahora se compadece del recién nacido, pero en una reacción visceral da la orden de matarlo, ella no va a permitir que sufra un destino que acabe con la familia. Si en la antigua tragedia el destino era ciego e inmodificable, y quienes padecían sus designios lo acataban sin reservas, aquí la enérgica matriarca prefiere cortar de raíz lo que en la vida le espera a ese niño desgraciado, cortando de tajo su existencia antes de que se cumplan los oscuros vaticinios. El gitano rechaza la siniestra orden y entonces la Mamasanta la cambia por otra, que parece extraída de viejas fábulas que rozan a la vez el tema de Edipo, el de la Cenicienta y otros cuentos infantiles:

LA MAMASANTA:

Entonces llévatelo, llévatelo lejos, al otro lado del mar donde nunca vuelva, llévatelo Gitano y líbranos de la maldición de la sangre.¹³

Rebeca quiere saber qué va a pasar con su hijo. Cuando el gitano lo toma en sus brazos y está a punto de salir de escena, ella corre tras él, intentando detenerlo, pero Mamasanta se lo impide y Arcadio la obliga a regresar a la carreta.

12. *Ibíd.* Pg. 161.

13. *Ibíd.* Pg. 162.

Todos le preguntan al gitano lo que va a pasar con sus vidas, y este les responde que deben regresar a su pueblo, donde están sus muertos. Sin embargo, la propia matrona sabe que se marcharon para no volver:

LA MAMASANTA:

¿Regresar, gitano? Para qué regresar si nuestros campos han sido sembrados de muertos, si los ríos se han secado y las piedras calcinadas por la sangre, para qué regresar si hasta los grillos han olvidado sus cantos. ¿Para qué regresar, hijos míos?

EL GITANO:

¿Y a dónde irán?

LA MAMASANTA:

A la gran ciudad, a la gran ciudad.¹⁴

Así como en *La Vorágine* de José Eustasio Rivera, la selva se traga a los personajes, los desplazados de esta obra serán devorados por esa otra selva de cemento, la gran ciudad, que aparece como una engañosa esperanza.

* * *

14. *Ibid.* Pg. 163/164.



LOS DESPLAZADOS, de Misael Torres.
Ensamblaje Teatro.

CAPÍTULO QUINTO

≈

VIOLENCIA URBANA

LAS SEMILLAS URBANAS DE LA VIOLENCIA

La violencia urbana se incrementa con la llegada de miles de desplazados a las ciudades, que se acomodan como pueden en ruinosas casas de inquilinato en las que los espacios se dividen en míseros cuartos donde se hacían familias enteras en malas condiciones de higiene y salubridad. En tal estado no pueden generar otra cosa que resentimiento y odio, en especial hacia las gentes que viven en barrios con mejores condiciones de vida, desde una clase media que intenta sostener el equilibrio para no caer en la pobreza, hasta las familias acomodadas que, como en el caso de Bogotá, viven hacia el norte, mientras quienes habitan los barrios que se extienden hacia el sur van cayendo cada vez más en situaciones dramáticas de pobreza extrema.

Muchos de los inmigrantes forzados que han llegado a la ciudad en busca de una solución a sus vidas, llegan cargados de odio y resentimiento, por haber perdido no sólo sus tierras y bienes, sino a sus padres, familiares y seres queridos. Para los hijos de padres asesinados el deseo de venganza aparece como un efecto de dolorosa lógica, pero en muchos de los casos esa venganza no se proyecta hacia los verdaderos culpables, sino hacia la sociedad entera, hacia las instituciones o hacia aquellas personas que representan poder, autoridad o una mejor condición de vida. El joven que vio matar a un familiar y luego ingresó a un grupo de bandoleros, a una pandilla de barrio o a otra cualquiera forma de expresión de su descontento, se convierte en candidato a ser contratado como sicario, como asesino a sueldo de cualquier

grupo que negocie con la vida y muerte de las gentes como parte de las actividades ilícitas de su negocio.

A esta situación se suma el alcoholismo y en forma más reciente, el surgimiento de la droga, desde la marihuana hasta el bazuco, el crack, la heroína y sus diversas variantes, en las que se mezclan sustancias ordinarias para incrementar el producto que queda como saldo menor del gran negocio, consistente en la exportación de la droga a los Estados Unidos o a otros mercados internacionales de manera clandestina, con múltiples riesgos, muchas veces perdiendo la mercancía que cae en manos de las autoridades, lo cual hace subir el precio del producto, por obra y gracia de la ley de la oferta y la demanda.

El negocio del narcotráfico, desde los pequeños reducidos de droga y los traquetos que se mueven por peligrosas zonas del centro de la ciudad o barrios periféricos, controlados por pandillas de sicarios; hasta los grandes campos de los carteles de la droga, que en el último tercio del siglo XX desataron una violenta operación de terrorismo para amedrentar a las autoridades y a la población, e impedir que se aplicara la extradición en su contra a los Estados Unidos. Existe toda una cadena de beneficiarios de la droga, antisociales que se mueven entre los más diversos estratos, desde los que trafican en cercanías de escuelas, colegios y universidades, para tener una clientela cautiva entre los más jóvenes, hasta negociar con una droga en mayor estado de pureza, a precios altos, para ejecutivos y personas que tengan buenos recursos económicos.

Cuando el negocio comenzó a desarrollarse por lo alto, Colombia era más un país productor y distribuidor, ya que el consumo era limitado. Sin embargo, con los saldos que quedan de las cantidades de droga y sustancias psicodélicas que se intentan poner en diversos mercados, ha ido creciendo el número de consumidores locales, muchas veces con sustancias psicoactivas y alucinógenas que representan un gran peligro para la salud y generan una dependencia que modifica por completo la personalidad y convierte al adicto en un peligro para la sociedad, al obligarlo a hacer lo que sea necesario para conseguir un producto sin el cual está expuesto a un desajuste emocional que altera por completo los mecanismos de su comportamiento.

La droga también ha entrado a hacer parte del conflicto nacional, en el cual participan guerrilleros de distintos grupos, paramilitares, de manera ilegal miembros de las fuerzas armadas, sicarios, vendedores de droga (traquetos) y toda clase de personas vinculadas de una u otra manera a unos u otros sectores enfrentados, de tal modo que el país entero se ha radicalizado en una u otra dirección hasta un punto en el que pese a los grandes esfuerzos que se están haciendo para conseguir la paz con los alzados en armas, resulta

muy difícil predecir lo que va a suceder tanto en el futuro inmediato como en los próximos años, que se han bautizado como la época del post conflicto.

Las obras de teatro escritas en las últimas décadas han revelado los grandes problemas sociales y humanos que han surgido en tan prolongado conflicto. En muchos sectores existe una gran desconfianza en los resultados de los diálogos de paz, y miran con recelo a las distintas fuerzas, de uno y otro lado, que han participado en esa guerra irregular; en un inventario frío y justo de responsabilidades puede decirse que ninguno de los sectores está libre de culpa, pues el conflicto y la guerra envilecen y llevan a las fuerzas en pugna a cometer toda clase de atrocidades, ya sea con el pretexto de defenderse, de luchar por una causa justa o con el propósito de imponer el orden por medio de la fuerza. En medio de los que de una u otra manera están involucrados en la contienda, aparece una enorme lista de víctimas, desaparecidos, eliminados en masacres, enterrados en fosas comunes, dejando a sus familias en un doloroso estado de abandono, sin recursos de sobrevivencia y sin haber realizado un duelo por la pérdida de sus seres queridos, al ignorar dónde se encuentran sus restos y muchas veces, sin tener siquiera la certeza de que están muertos, y por lo tanto, conservar una secreta ilusión de que pudieran estar vivos.

Las obras que aparecen en este capítulo tratan de distinta manera esta problemática, desde la denuncia directa hasta la incursión en la intimidad del dolor de las víctimas, por lo general mujeres, madres, familiares, novias o amigas de los desaparecidos, cuyos afectos se han transformado en fantasmas de cuyo paradero a veces pasa un largo tiempo, antes de que se llegue a tener una noticia cierta.

Las causas y los efectos de este vendaval de violencia que se ha movido entre el campo y la ciudad hacen parte de los dramas humanos, de las tragedias que en muchos casos ha tenido que soportar una población que recibe los golpes de la confrontación sin tener nada que ver con ella. Víctimas inocentes, que en este complejo proceso aparecen no sólo como protagonistas de las obras teatrales que hemos seleccionado en este estudio, sino como los primeros que deben hacer parte de las grandes soluciones, de la justicia, si es que se quiere llegar a tener una paz estable y duradera algún día.

* * *

EDDY ARMANDO

≈

LOS TIEMPOS DEL RUIDO

La obra *Los tiempos del ruido*, creación colectiva del Teatro La Mama, con dramaturgia y dirección de Eddy Armando, fue estrenada en el año de 1984 y puede decirse que es una de las obras emblemáticas del grupo.¹ Una breve nota da cuenta de las cuatro partes en que está dividida:

*Visión de la ciudad capital, a través de su propio reflejo en cuatro tiempos: de parque, de calle y vitrinas de autobuses y de Morgue; en tres niveles: real, fantástico y sobrenatural.*²

El título de la obra está inspirado en una crónica de la época de la colonia, conocida como *Los tiempos del ruido*, a causa del extraño ruido que se sintió en Santa Fe, capital del Nuevo Reino de Granada a las diez de la noche del 9 de marzo de 1687, y que despertó a las gentes que dormían apaciblemente. Sin saber de qué se trataba los santafereños salieron de sus casas y aún de la ciudad, aterrados ante ese extraño ruido que presagiaba toda clase de desgracias. El cronista de los albores de la independencia, José María Caballero, se refirió en sus escritos a este episodio que turbó la paz de los días coloniales:

En esta confusión, nadie sabía a qué atribuirlo. Unos decían que era el demonio que disparaba una gran batería, pero esto no era nada, pues el ruido, según se sintió, era más recio que el estallido de un cañón de 33, y como era continuo, a los del campo les parecía que iban ya volando por el aire. En fin, cosa terrible y espantosa. Quedaron

1. Teatro La Mama. *Los tiempos del ruido*. Creación colectiva. En “Teatro La Mama: grandes creadores del teatro colombiano.” Edición: Ministerio de Cultura. Grupo de Artes Escénicas. Bogotá. 2012.

2. *Ibíd.* Pg. 115.



LOS TIEMPOS DEL RUIDO, de Eddy Armando.

Director: Rodrigo Sánchez

Fotografía de Fanny Aparicio Blackburns. 2015.

*todas las gentes como atontadas, pues se preguntaban unas a otras lo sucedido, y nadie acertaba a dar una razón. El ruido les duró en los oídos por mucho tiempo, y el terror pánico que concibieron fue tal, que a cualquier ruidito que oyesen se levantaban dando tantos gritos y alaridos, que ponían en consternación a todo el barrio o parroquia.*³

Al parecer, las causas del ruido fueron los fuertes movimientos telúricos que esa noche se produjeron en el Perú y Ecuador. Aquellos hechos nada tienen que ver con la obra de Eddy Armando, que trata de temas e imaginarios contemporáneos de la ciudad, pero que sí recoge una expresión popular que posiblemente nació de aquel episodio, al referirse a noticias o rumores que causan ruido.

La obra de Eddy Armando, concebida por medio de improvisaciones de los actores sobre temas urbanos, basados en experiencias propias o escuchadas, recuerdos o invenciones, surgieron a lo largo de un taller de formación de actores que el grupo realizaba anualmente para armar sus obras a partir de un tema propuesto. En este caso, la ciudad, los conflictos y episodios violentos que ocurren en ella en un caleidoscopio donde se funden la realidad y la ficción, las creencias, los temores y los mitos.

La obra se inicia con la aparición de un grupo de personajes que parecen estar realizando ejercicios de expresión corporal; entran a escena saltando y danzando como bailarines y acróbatas. Una especie de payaso, o si se quiere coreuta de aquel conjunto, llamado Comodín, saluda al público y hace una presentación que pone a los espectadores en guardia sobre lo que va a ocurrir en escena:

*Tomémonos una buena bocanada del aire de la realidad; comulgamos del pan de la magia; bebamos de la fuente del sueño y así, equipados en este día que no terminará jamás, rehagamos el camino ancestral de la fantasía que llevamos dentro.*⁴

En el juego de cartas, se representa a los comodines como juglares o bufones; a veces se les compara con el loco, que forma parte de los arcanos mayores en las cartas del Tarot, estas funciones las cumple en *Los tiempos del ruido*. En la presentación del Comodín, se combina la provocación de un juego que va de la diversión al terror, de lo imaginario a la crudeza de lo real:

3. Citado por Pedro María Ibáñez en sus *Crónicas de Bogotá*. Tomo I. Ed. Academia de Historia de Bogotá. Tercer Mundo Editores. Bogotá. 1989. Pg. 242

4. Op. Cit. Los tiempos del ruido. Primer tiempo: el parque. Pg. 118.

*Relajarse y respirar rítmicamente es tan importante como tomar una a una las dosis de pánico que les serán distribuidas.*⁵

La escena representa a un parque. Allí hay un banco y al lado una estatua. En esta banca se encuentra un joven llamado Benjamín, que ha sido contratado como vigilante del parque y aún no sabe cómo funcionan los turnos. Quieren utilizar su posición para comprometerlo con algo raro.

De repente aparece el personaje del Propio, con la máscara de un pajaraco y una gran capa, bajo la cual esconde un maletín. Su comportamiento resulta sospechoso, le entrega el maletín a Benjamín, advirtiéndole que tenga cuidado. Cuando llegue la mercancía, debe guardársela. Allí está el dinero: noventa paquetes, en el maletín. El santo y seña es: “¿Le trajeron la comida?” y la contraseña: “Sí, pero no tenía hambre.”⁶ El Propio pasará luego o enviará a alguien. En medio del tono juguetón de los primeros diálogos, se sospecha la presencia del mundo sórdido de la venta de la droga. En aquellos años ochenta pasaba el consumo de la marihuana y había entrado con fuerza el uso de la cocaína y sus derivados. El Propio es un traqueto⁷ que busca muchachos que se encarguen de recibir la droga y venderla en porciones pequeñas a gente de la calle. Cuando Benjamín le pregunta qué va a recibir de esa operación, el otro, astuto, le responde que sólo es una prueba. Tras haber dicho lo que tenía que decir, sale de escena, dejando al muchacho con un aire de preocupación. Benjamín deja el maletín debajo de la banca. Ha visto que se trata de mucho dinero, y tiene miedo.

En ese momento, una camioneta da vueltas alrededor del parque. El muchacho se esconde, al ver que la camioneta se detiene. De ella salen una Dama X, que por su vestimenta y actitud parece ser de una alta clase social, y el conductor de la camioneta, un hombre pequeño, asustadizo y servil. Juntos traen a rastras a una mujer mayor, que ha sido atropellada por la camioneta. La anciana se queja, tiene las piernas rotas, no puede caminar, pide que le entreguen su canasto. El chofer lo hace, luego la Dama X le ordena regresar al vehículo y salen huyendo en carrera, mientras la anciana herida grita que no la abandonen. Queda muy clara la actitud inhumana de aquellos personajes al dejar tirada en el parque a la mujer que acaban de atropellar. Una situación que se repite frente a accidentes o agresiones callejeras en la que las gentes intentan evitar el verse comprometidas en alguna forma.

Benjamín ha visto la escena desde su escondite, se acerca a la mujer, pues ha dejado el maletín bajo la banca en la que ella se encuentra. Cuando

5. *Ibíd.* Pg. 118.

6. *Ibíd.* Pg. 121.

7. En la jerga popular, vendedor de droga.

la anciana, llamada Margarita, pidió su canasto, preguntó si habían metido allí su comida. Benjamín entiende la frase como si fuera el santo y seña para recibir la droga. Sin embargo, la mujer no entiende cuando él responde la clave, por lo cual el joven piensa que el otro lo engañó. Ahora no sabe qué hacer, está encartado con ese maletín.

En ese momento entran los comodines, saltando y trotando. La mujer herida en medio de su dolor se pone contenta al oír voces. Pide ayuda en tono lastimero, pero los comodines responden con disculpas y lugares comunes: “Nos gustaría, lo sentimos, nos parte el alma, pero no podemos ayudarla.”

Ella tiene miedo. Les ruega que no la dejen morir allí, no le parece justo terminar en esa forma.

La mujer herida grita que no es una escoria y maldice a la ciudad que la deja tirada y no hace nada por ella. De pronto, la escena se transforma. Del plano de la realidad se pasa a otra dimensión; se escuchan rayos y el fondo del escenario es invadido por relámpagos, fuertes descargas eléctricas que anuncian la llegada de una tempestad. Comienza a llover. Los comodines corren a protegerse. El cielo se abre, mientras se escucha el *Aleluya* de Haendel y como un milagro de la imaginación religiosa, aparece la Virgen del Carmen:

VIRGEN DEL CARMEN:

*Porque los mansos poseerán la tierra
y se deleitarán en paz copiosa.
Descansa en el sueño
y en él espera. (...)*

Margarita, la anciana, reacciona con furia:

MARGARITA:

*Largo de aquí. Déjame morir en paz.
Hasta los espantos vienen a regodearse
con mi sufrimiento.⁸*

Se produce un diálogo imposible e irreverente entre la anciana con las piernas quebradas y la Virgen que le pide que se arrodille. Por lo visto no hay milagro que valga para la pobre mujer, que reacciona con furia ante una imagen mística en la que ella ha creído a lo largo de su vida, y ahora que se encuentra moribunda no hace nada por ayudarla. Al contrario, la regaña por su insolencia en términos inquisitoriales y condenatorios. Margarita se queja

8. Op. Cit. *Los tiempos del ruido*. Pg. 131.

de su situación, hasta un punto en que la propia Virgen va cambiando de actitud ante los reclamos de la anciana por la falta de apoyo en la tierra y en el cielo, la Virgen dice en tono lastimero que también allí tienen sus dificultades:

VIRGEN DEL CARMEN:

¿Crees que nosotros no tenemos problemas también? Tanto en la tierra como en el cielo, ya no se impone la voluntad inalterable del Todopoderoso. ¡No! Porque nadie está contento. Ahora reina el caos. La anarquía se apodera de los espíritus celestiales y ustedes, mortales faltos de fe, son los culpables.

MARGARITA:

¿Le parece poquito lo que he tenido que sufrir para que además, ahora, me venga a echar el pato por lo que le sucede a la humanidad?

En un esfuerzo desesperado para que se haga justicia, la moribunda le pide que se castigue a los culpables de su accidente, que la ha dejado a las puertas del sepulcro. La respuesta de la imagen celeste hace parte del juego de lo imaginario y fantástico propuesto por la obra:

VIRGEN DEL CARMEN:

Pon mucha atención: lo que vamos a hacer, nadie en el universo entero debe saberlo, porque hasta ahora, a ningún mortal se le ha concedido. ¿Puedo confiar en ti?

MARGARITA:

De acuerdo.

VIRGEN DEL CARMEN:

Vas a ingresar a un tiempo donde no estarás viva ni muerta... Mientras el culpable aparece. Y cuando lo tengamos ubicado, lo haremos regresar a este mismo lugar. Aquí lo entregaremos a la justicia terrenal y tu deseo será consumado. Mientras tanto, esto que vas a experimentar no es sino un aplazamiento de tu entrada al otro mundo.⁹

Las siguientes acciones entran al juego de lo fantástico. La Virgen usa sus poderes:

9. *Los tiempos del ruido*. Pg. 134.

Hace que del cuerpo inerte de Margarita se desdoble otro cuerpo, similar e inerte, mientras ella se dedica a convertir su traje celestial en uno de calle para una estirada señora de alcurnia, y guarda su ropa y su corona en un maletín que trae de los cielos, igualito al que ha escondido Benjamín bajo la banca. Margarita, alegre, ha recuperado su movilidad.¹⁰

El cuerpo herido de Margarita permanece al filo de la sombra, mientras se desarrolla el plan propuesto por la Virgen, quien ahora, transformada en una señora de sociedad adopta el nombre de Carmenza. Le pide a Margarita discreción, que no la interrumpa mientras ella habla. El doble invisible de Margarita observa, como un testigo, mientras la virgen en su papel de Carmenza inicia su intervención. El primero que pasa es Benjamín, al que interroga en forma acusatoria:

CARMENZA:

¿No ha hecho usted algo para que esta pobre mujer necesitada sea conducida a algún hospital?

BENJAMÍN:

Oiga, vea, yo...

CARMENZA:

No, no, no. Nada de disculpitas. Es inconcebible que se les permita a seres de su calaña ser custodios de la honra y bienes de las personas.¹¹

Benjamín está cada vez más confundido. Afirma haber llamado varias veces a la policía, dijeron que ya venían pero nada que llegaran. ¿Qué más puede hacer? Ese parece ser otro juego recurrente para evadir responsabilidades, tirarle a otro la pelota y sacarle el cuerpo al asunto.

Está visto que Benjamín nada tiene que ver, pero la Virgen va a buscar la forma de usarlo como testigo. Cuando él se va, tras recomendar a Carmenza que debe volver a su casa, pues no son horas de estar en la calle, la Virgen convertida en señora, en compañía de la figura doble de Margarita, van a buscar al hijo de la anciana herida, mientras sacan entre las dos el cuerpo inerte de la moribunda aplazada.

En el Segundo tiempo:

10. *Ibíd.* Pg. 135.

11. *Ibíd.* Pg. 136.

los comodines descomponen el parque y con los mismos elementos construyen una calle con sus andenes y vitrinas a cada lado, y como maniqués se introducen en ellas. (...) La dama X se esconde en la penumbra.¹²

En la calle, en la madrugada de un lunes, la Dama X llama en voz baja Margarita. Ella, confundida piensa que puede ser su hijo. La Dama X juega con su sombrilla provocando cambios en la acción, haciendo aparecer y desaparecer al personaje. Margarita descubre que se trata de la dama que iba en la camioneta que la atropelló. Busca a la Virgen del Carmen en su encarnación de señora de la sociedad, pero esta ha desaparecido. De nuevo está sola frente a sus problemas.

La Dama X manipula su sombrilla, y entre los maniqués de las vitrinas aparece Manuel, el hijo de Margarita. Trata de acercarse, pero de nuevo no puede moverse. Por lo visto falló el milagro de la Virgen. Se reproduce la escena en que la mujer es atropellada. Leonardo, el chofer, dice que ella se atravesó. Hablan de llevarla a un hospital, mientras Margarita cree ver a su hijo en la figura de un maniquí que se exhibe en una vitrina. Luego, le parece reconocer a la dama y a su conductor, como los culpables del accidente. La Dama X compara a la justicia con la mujer herida:

DAMA X:

La justicia humana. Cojea, trastabilla y cae. Y si se levanta, volverá a caer de bruces. ¿De qué sirve confiar en ella?¹³

La Dama X le dice a la mujer atropellada que la virgen la abandonó. Finge que quiere ayudarla y le dice que aún es posible recuperar su cuerpo. La mujer, a quien han vuelto los dolores en las heridas, parece estar suspendida en medio de la duda entre los tejemanejes terrestres o las ilusiones celestiales. Ahora le habla a la sombra de su marido fallecido y le dice que por el momento no puede ir a su lado.

Esta obra, como muchas de las creaciones del moderno teatro colombiano, desarrolla sus historias entre el mundo de los vivos y el ultramundo subterráneo de los muertos. El Comodín le dice a Margarita que debe aceptar el juego del teatro como lo único real.

Ahora parece repetirse cada instante, cada movimiento, cada fracción del accidente. El diálogo va señalando cada una de las acciones, como si se

12. *Ibíd.* Segundo tiempo: la calle. Pg. 138.

13. *Ibíd.* Pg. 142.

tratara de una reconstrucción judicial. En contraste, aparece una escena de amor entre Leonardo, el conductor, y su novia Laura. Con ayuda de bebedizos, ungüentos y hierbas, hacen el amor, ella aspira a quedar encinta. Entre tanto, Margarita está como hipnotizada contemplando la escena que ocurre al interior de una vitrina. En ese tire y afloje, Leonardo no puede culminar el coito y Laura lo acusa de impotente. El contrapunto entre el accidente y la frustración sexual toma las riendas de la escena. El Comodín impulsa y alienta la acción de unos y otros, que en sus respectivos conflictos, están expuestos al fracaso.

Se repite el juego del accidente con sus tres protagonistas, la Dama X, el conductor y la víctima. La representación del pasado busca alterar el accidente, de acuerdo con los intereses y deseos de cada uno. La Dama X intenta todo el tiempo confundir a la accidentada como si fuera la culpable, para evadir su responsabilidad. Margarita, confundida trata de aferrarse a su antigua fe religiosa a ver si el milagro se repite. En medio de esta situación la pelea entre la pareja se incrementa a causa de sus desavenencias sexuales. La Dama X entra a la casa de la pareja y trata de sanear el ambiente abriendo las ventanas. Todo ocurre en las vitrinas, como si los problemas de las gentes en su intimidad estuvieran expuestos a la exhibición pública, lo que de hecho hace el teatro.

La repetición del accidente adquiere una dimensión obsesiva en medio de los atafagos cotidianos de los causantes del atropello. Parecería la insistencia en la memoria de una imagen fija que no se puede borrar, como si allí estuviese el castigo de su culpa. Cuando reaparece la Virgen en el papel de Carmenza, la mujer accidentada le hace el reclamo porque otra vez la abandonó, aunque la figura celeste le dice que ha estado con ella todo el tiempo. Sin duda aquí Eddy Armando se burla de la fe del carbonero, que se formula con la frase: creer en lo que no vemos.

Comodín presenta el Tercer tiempo de la obra, que se desarrolla en un vehículo de transporte público:

COMODÍN (FRAGMENTO):

Tiempo de vehículo humano con roce social obligatorio, donde se trenzan los ires y venires de la vida.

Aquí se le roba una sonrisa a la amabilidad, una siestecita al trajín vertiginoso o alguna billetera al gran desentendido. Carroza de sueños donde cada uno teje su propia fantasía.¹⁴

14. *Ibíd.* Tercer tiempo: El bus. Pg. 160.

Carmenza y Margarita se suben al bus. La Virgen clandestina se ve expuesta a los vejámenes del tráfico público, frenazos, empujones, tocamientos indebidos, además de los malos tratos y el lenguaje vulgar, que escandaliza a la dama celestial, quien nunca en su vida había montado en un bus y ni siquiera sabía que hay que pagar por el servicio.

En la radio del autobús se da la noticia de un suceso que ya conocíamos:

RADIO

(DEL AUTOBÚS): Se escuchó el estridente sonido de un frenar y un grito, mezcla de espanto y sorpresa, resonó a lo largo de la vía.

(ALARIDO): El cuerpo de la mujer fue disparado al pavimento, al tiempo que el lugar se llenaba de curiosos. Ojos y oídos no lograron precisar el momento en que la mujer fue recogida y llevada en el mismo vehículo con que fue atropellada.¹⁵

El tiempo y el espacio han cambiado al dar un giro a la acción escénica y situarla dentro de un bus en movimiento. Cuando llegan a un punto determinado, Margarita dice que deben bajarse. El diálogo entre la dama celeste y el chofer del autobús juega con un contraste entre el refinamiento y la burla popular:

CARMENZA:

¿Tiene la gentileza de detener el vehículo?

COMODÍN (CHOFER AMABLE):

¡La primorosa! Como no, mi señora. Permítame la demora, mientras la orillo.¹⁶

Cuando Carmenza y Margarita se bajan, Leonardo sube al bus con actitud arrogante y pendenciera, y trata al conductor en forma despectiva e insultante. Este lo maneja con calma y una educación que no siempre tienen los choferes de bus urbano. Leonardo busca a Laura, y la confunde con otra mujer que viaja en el bus. Está nervioso y de mal humor. Cuando aparece la Dama X reacciona como si tuviera una pesadilla:

LEONARDO:

¿Otra vez usted? Es la tercera vez que se aparece. Por fortuna ¿qué busca conmigo?

15. *Ibíd.* Pg. 163.

16. *Ibíd.* Pg. 164.

DAMA X:

Mi único interés es protegerlo.

LEONARDO:

¡Hasta en los sueños! En un momento de la madrugada quise dormir y en todas partes de mi pesadilla la veía. Son las seis de la mañana; salgo de la casa a buscar a Laura y vuelvo y me la encuentro. ¿Qué quiere de mí?

DAMA X:

Tiene que regresar a su casa, alguien con muchos poderes está empeñada en perjudicarlo.

LEONARDO:

¡La señora herida! ¿La encontraron?¹⁷

En la radio se vuelve a hablar del accidente y de dos personas que fueron vistas cuando dejaron a la mujer atropellada en el banco de un parque. Leonardo está aterrado, teme que lo metan a la cárcel y destruyan su matrimonio y su vida. La Dama X lo llama al orden, señalando el camino tortuoso de su comportamiento después de haber dejado a una mujer herida. La actitud quejumbrosa de Leonardo afecta a los demás pasajeros, a quienes no les interesan los problemas de los demás. Dormido o despierto, el problema sigue dándole vueltas en la cabeza a Leonardo:

LEONARDO:

En el sueño que tuve era igual; me desnudaban y me pegaban mientras se burlaban de mí. Usted iba y venía... al tiempo que yo atropellaba una y otra vez a...

DAMA X:

¡Shhhiiittt! ¡No la nombres! Ella desapareció porque quieren perjudicarte. La mantienen escondida para mostrarla en el momento oportuno.¹⁸

La Dama X insiste en ayudar al hombre que en este momento tiene un acceso de paranoia. Le aconseja que se vaya de la ciudad con su mujer, que tomen unas vacaciones donde recuperen la confianza y estén en condiciones

17. *Ibíd.* Pg. 165-166.

18. *Ibíd.* Pg. 167.



LOS TIEMPOS DEL RUIDO, de Eddy Armando.

Director: Rodrigo Sánchez

Fotografía de Fanny Aparicio Blackburns. 2015.

de concebir al hijo que tanto desean. Sin duda este personaje, como el de la Virgen travestida en Carmenza, tiene un poder singular para penetrar hasta en los detalles más íntimos de la vida privada del otro personaje, lo cual desconcierta aún más a Leonardo y echa leña al fuego de su delirio persecutorio.

Hay un cambio de chofer. Laura, acompañada por Manuel, el hijo de Margarita, llega al paradero. Las situaciones vividas por los personajes son insólitas como trazadas por un estilo onírico:

LAURA:

¿Y ahora qué voy a hacer, cuando llegue a la casa? Leonardo no me lo va a perdonar. ¿Por qué lo hice?

MANUEL:

Tranquilízate.

LAURA:

Es horrible, Manuel. Hasta pesadillas tuve, donde él repetía su ceremonia y me volvía a estrangular.

MANUEL:

Pero no tenías por qué salir corriendo de mi casa.

LAURA:

Me estoy enloqueciendo. Usted no me cree, pero alguien me arrojó de su cama. Se lo juro. ¿Cómo me fui a quedar toda la noche con usted, en su propia casa?¹⁹

Suben al bus. La situación es paradójica, parece como si los destinos se encadenaran de una manera tortuosa. Mientras Leonardo atropella a Margarita; Laura, su mujer, se va con Manuel, su hijo. En un entrecruce que va más allá de la coincidencia, se enredan en una misma hornada la culpa y el castigo. Además de atropellador irresponsable, Leonardo se convierte en cornudo. Laura, por escapar de un marido que la ha dejado insatisfecha termina en la cama con el hijo de la mujer atropellada. De la frustración sexual que se produjo como explosivo de la situación, partieron las distintas líneas de la trama involucrando en ella a personajes terrestres y celestiales, situaciones reales y efectos sorprendentes e imaginarios, en medio de una congestionada ciudad en movimiento, cuyos senderos se pueden cruzar y engendrar relaciones no previstas y sorprendentes.

19. *Ibíd.* Pg. 168.

Margarita los vio subirse al bus y se muestra enfurecida y escandalizada al ver a una pareja en relaciones ilegítimas. Carmenza le dice que si pone las manos sobre esa muchacha lo echa todo a perder.

La próxima parada del bus es en el parque, donde se halla el nudo crucial del enredo. En el bus se producen acciones y reacciones desconcertantes, Laura es agredida por Margarita, a la que no puede ver y cree que la agresora es Carmenza y la golpea con su cartera. Manuel le dice que está viendo visiones, porque todo lo que ha vivido en las últimas horas, desde que salió de su casa, parece estar en un punto sinuoso, por fuera de la realidad.

Cuando llegan al parque se reconstruyen y relacionan las distintas situaciones. Aparece Benjamín, el celador, llevando en sus manos el maletín que le dejaron y el canasto que llevaba la señora del accidente. Manuel ve que es el canasto de su madre e intenta quitárselo, pero el celador, que desconoce a ese hombre, no se lo entrega. Hay un forcejeo, la situación se torna tirante. Margarita, invisible para ellos, intenta dar alientos a su hijo para que tome lo que es suyo. Sin embargo, Manuel ni la ve ni la oye, preocupado pregunta por ella. La Margarita que tiene el viaje imaginario con Carmenza, quiere recuperar su cuerpo para que se lo entreguen a su hijo.

En las noticias de la radio se informa que desapareció la mujer que había sido abandonada en un parque después de ser atropellada por una camioneta. Añade que:

Vestía sastrre café y portaba un canasto verde con estampa y escapulario de la Virgen del Carmen.²⁰

El canasto y el maletín se han confundido entre las vidas y relaciones entrelazadas de unos personajes que en un momento, por los oscuros e impredecibles designios del azar han terminado enredados en un mismo tramado, donde se entrelazan accidentes, relaciones sexuales fallidas y otras ocasionales, compras de droga, cuernos y una casual bigamia no prevista, pero secretamente deseada. El celador buscaba el maletín, Manuel buscaba a su madre, Leonardo buscaba a Laura, que estaba enredada con Manuel, Margarita buscaba a su hijo y a los causantes de su accidente mientras agoniza en el parque, como cuerpo presente y ausente por efectos de la aparición de poderes celestiales que terminaron por acabar de enredarlo todo.

Los personajes aún se hallan mezclados en el bus en el momento en que aparecen cuatro comodines enmascarados. Es un grupo de atracadores que buscan desvalijar a los pasajeros. El Comodín que hacía las presentaciones ahora asume el papel de atracador, que, como es sabido, no puede faltar en un bus:

20. *Ibíd.* Pg. 172.

COMODIN (ATRACADOR):

*¡Quieto todo el mundo! ¡Esto es un atraco!*²¹

Manuel, que ha buscado a su madre por todas partes y no la ha encontrado, ni siquiera en el parque donde la radio dijo que la habían dejado tirada, piensa que el único lugar que le falta por buscar es la morgue.

Por su parte, Carmenza también ha perdido el rastro de Margarita, a quien trataba de ayudar poniendo las cosas en orden para que se hiciera justicia:

CARMENZA:

*(AGOTADA Y CON SUS ZAPATOS EN LA MANO DEAMBULA POR LA CIUDAD EN BUSCA DE MARGARITA): Tortuoso e ingrato el camino de madre del Carmelo, tener a su cargo la protección de ignorantes y miserables. No hay lealtad en esa plebe. Son autosuficientes y siempre hacen lo que les venga en gana. ¿Dónde diablos se habrá metido? Suelta es un peligro catastrófico para mi campaña de restauración del orden, la obediencia y la fe en el cielo.*²²

La Virgen del Carmen, como Carmenza, ha perdido a Margarita en su estado especial como experimento terrestre, pero ésta a su vez ha perdido el apoyo milagroso, en momentos en que se acerca al plazo para pasar a mejor vida. En ese instante se encuentra con su protectora y le dice que ha descubierto todo lo que vio en la vitrina, la moza de su hijo es la esposa del hombre que la atropelló. Si se hubiera encontrado con su hijo antes, la mujer que estuvo con él una noche entera no habría cometido bigamia, ni habría ocurrido el accidente. El azar sabe usar los errores y descuidos de los humanos. Ahora en el bus alguien ha robado la billetera del conductor y este no dejará que nadie baje hasta no encontrarla. Entretanto, Carmenza prosigue con sus reclamos a Margarita, antes de que termine el experimento en el que la ha involucrado:

CARMENZA:

Lo que parece coincidente, antes fue premeditado: las quejas y hematomas de un desacuerdo conyugal. La llamada en el instante en que una herida desgarraba de dolor, y el acompañamiento hipócrita en la noche anterior por hospitales, comisarías y lechos pecadores

21. *Ibíd.* Pg. 174.

22. *Ibíd.* Pg. 174-175.

*que le indicarían, si no fuera tan inútil (LE JALA UNA OREJA) a dónde ir tras los conspiradores.*²³

Manuel intenta detener a Laura y pedirle que le devuelva a su madre, que según se imagina tiene secuestrada junto con su marido. Laura defiende a Leonardo, le asegura que él no tuvo la culpa y que lo único que hizo fue ayudarla. A la hora de la verdad, todos quieren aparecer como inocentes. Manuel siente que lo han engañado y piensa meterlos a la cárcel, tanto a la mujer que se metió en su cama como al hombre que dejó tirada en un parque a su madre herida, y ahora no se sabe en dónde está. En este juego de cuerpos presentes y cuerpos ausentes, de heridos y desaparecidos, a lo mejor hay que buscar en ese territorio donde se traza la línea que cruza entre la vida y la muerte. La radio transmite un último mensaje:

RADIO (DEL BUS):

*Servicio social. En las horas de la tarde de ayer, en las cercanías de la terminal de transportes, al regresar de un peregrinaje por el Carmen de Apicalá, desapareció doña Margarita Suescún Rincón. Su hijo Manuel la busca afanosamente. Los informes de su paradero pueden dirigirse a esta emisora.*²⁴

La acción pasa al campo de la Morgue, los comodines mueven los refrigeradores con los cadáveres; de la vida y la broma se cruza el umbral para entrar al territorio de la muerte. Manuel, Benjamín, Laura y Leonardo observan las mesas con los cuerpos de los difuntos. Comodín hace la presentación:

COMODIN:

*Cuarto tiempo, tiempo de muerte que pasa por el espacio espectral de este anfiteatro. Tiempo de miedo para que cada rostro se desencaje y deje ver su verdadero maquillaje. Antesala de la cripta, de la fosa común, del horno crematorio, según la preferencia o el ingreso per cápita del huésped.*²⁵

Comodín saluda a Gabriel, otro hijo de Margarita. Manuel se adelanta y dice que están buscando a una parienta, y Gabriel aclara que se trata de la madre de ambos. Comodín pide que le dejen sus relojes, pues al entrar, el tiempo ya no les pertenece. Benjamín cree reconocer a Leonardo; podría hacer parte del grupo del Propio. Lo ha visto en algún lugar.

23. *Ibíd.* Pg. 177.

24. *Ibíd.* Pg. 180.

25. *Ibíd.* Tiempo cuarto: la morgue. Pg. 182.

LEONARDO:

Se está metiendo en problemas conmigo. Nunca lo he visto. No lo conozco.

COMODÍN:

Muertes clandestinas... muertes anunciadas... muertes de madre.

LAURA:

Leonardo, no la busquemos más. Ella no está aquí. Lo que quiere decir que no está muerta. (VE A MANUEL ALLÍ Y QUIERE DESAPARECER)

LEONARDO:

¡Yo no fui criado entre pícaros para sacarle el quite al remordimiento, Laura! Mi intención no era abandonarla.²⁶

Las relaciones entre este grupo de personajes son tirantes, los sentimientos de culpa se convierten en impulsos agresivos, especialmente por parte de Leonardo. La atmósfera sombría del lugar contribuye a enrarecer los comportamientos. En el fondo todos quisieran salir de allí lo antes posible, pero a la vez, el morbo secreto que genera la muerte los mantiene en ese lugar. En medio de risas nerviosas sigue la pelea entre ellos; de una parte, están los hijos de Margarita, Manuel y Gabriel, buscando el cuerpo de su madre; y de otra, Leonardo y Laura, que antes aparecía como la Dama X, y fueron quienes dejaron a la mujer herida en el parque, pero prefieren callarlo para no verse comprometidos en el asunto. Mientras siguen buscando y discutiendo, se escuchan las voces de Margarita y Carmenza, que están afuera y quieren entrar a la Morgue. Cuando la puerta se abre, Margarita señala a sus hijos. La situación es equívoca, no se sabe si la persona que aparece es la misma herida que se hallaba en estado crítico, o bien el otro cuerpo en el que se desdobló para buscar a los culpables. Ahora, Margarita no quiere que su cuerpo sea llevado a ese lugar:

MARGARITA:

Prefero que mi cuerpo se quede para siempre donde usted lo tiene, en vez de que lo traigan aquí para que lo destrocen y lo cosan como un costal.²⁷

26. *Ibíd.* Pg. 184-185.

27. *Ibíd.* Pg. 192.

Habla con Carmenza, pero los demás ni la ven ni la oyen. Leonardo trata de averiguar dónde pasó la noche su mujer, mientras ella evade los interrogantes y sólo quiere salir de allí, donde siente que no tiene nada que hacer. La situación tiene un componente paradójico e incómodo para varios de ellos, que han llegado a ese lugar por distintas razones y algunos tratan de enmascarar su relación con la mujer que buscan allí y que no aparece entre los cuerpos guardados en las neveras. Como en la película *El ángel exterminador* de Luis Buñuel, aunque las puertas estuvieran abiertas, parece que una extraña energía los retiene y nadie puede salir de ese lugar. En ese punto, Carmenza desaparece, con efecto de luz y música aparatosa, aparece de nuevo la Virgen Milagrosa y se enfrenta a Carmenza, que es el disfraz que ha tomado la Virgen del Carmen. Allí, en el lugar de la muerte, las dos figuras celestiales también emprenden una fuerte discusión. Cada una se cree la embajadora de los cielos para arreglar los asuntos de la tierra, pero ellas, por su parte, no son capaces de resolver ni siquiera sus propios litigios. Carmenza plantea sus quejas:

Has trasladado al orbe terráqueo, el hostigamiento de que me has hecho víctima desde tiempos inmemorables.

Ante lo cual, la Virgen milagrosa responde con sus propias razones:

No voy a abandonar mi causa para dejar campo libre a tu neurosis medieval. ¿No comprendes que fue justamente esa actitud soberbia, ese lenguaje trasnochado y esas martingalas de monasterio benedictino, las que alejaron a los hombres de la iglesia que nuestro hijo estableció?²⁸

Mientras las vírgenes discuten la legitimidad de sus respectivas causas, tanto los hijos de Margarita como el celador del parque y los responsables del accidente se muestran asombrados y confusos ante esas apariciones celestiales. El conflicto de esas pugnas humanas y divinas, es que aún no aparece el cuerpo de Margarita, que es el motivo que los reunió a todos en la Morgue. La Milagrosa interroga a Carmenza en forma acusatoria, sobre su responsabilidad en esa desaparición:

VIRGEN MILAGROSA:

¿No mantienes a Margarita en un estado prohibido, donde ni vive ni muere, corriendo el riesgo de perderla, desde el filo de la sombra, por los confines del cosmos?

28. *Ibíd.* Pg. 194.

Margarita, a su vez en ese limbo entre el ser y no ser, no logra entender lo que pasa con las dos figuras celestiales ni cómo se va a resolver su propio destino:

MARGARITA:
Señora. Las figuras se me confunden.

CARMENZA:
No te asustes.

MARGARITA:
¿Será que las almas me reclaman?²⁹

La vida y la muerte, la fantasía y la realidad están entrelazadas en un juego burlón e irreverente, donde Eddy Armando humaniza las figuras sagradas como hicieron los griegos en tiempos de la tragedia clásica. Por otra parte, Margarita, desde su invisible interinidad está sorprendida por la rivalidad que ha descubierto en sus propios hijos:

MARGARITA:
Nunca pensé que entre ellos existieran semejantes rencores.³⁰

Por eso se dirige a Carmenza con la intención de cambiar las bases del experimento excepcional que han emprendido:

MARGARITA:
Señora... Anhelaba verlos unidos y felices, pero si tiene que ser de esta manera que se cumple mi justicia, prefiero renunciar... ¿Por qué no se castiga directamente a ese hombre? (SEÑALA A LEONARDO).³¹

Las figuras celestiales y los seres mortales de carne y hueso, parecen estar trenzados ahora en una discusión en la que todos los presentes están involucrados, hasta Benjamín, que ahora también hace parte de la controversia al encontrarse en posesión del maletín que le entregó el propio y que revela una oscura maniobra ilegal y comprometedora.

29. *Ibíd.* Pg. 197.

30. *Ibíd.* Pg. 199.

31. *Ibíd.* Pg. 200.

Margarita interviene, recuperando su visibilidad aunque aún no se sabe si está viva o muerta:

MARGARITA:
Es hora de devolverle el maletín.

BENJAMÍN:
Para qué me iba a dejar todo ese dinero...

CARMENZA:
¿Tú lo tomaste?

BENJAMÍN:
No era un frío normal... era una noche rara...

MARGARITA:
Se quedó con mi cuerpo. (TRAE EL MALETÍN Y LO DEPOSITA EN NUNA BANCA IGUAL A LA DEL PARQUE).

BENJAMÍN:
Yo lo presentía... Hasta aquí llegaron mis sueños de viajar a Mayami...³²

Los asuntos de la justicia divina y humana se mezclan con los sueños y el lavado de dinero que aparece como un artilugio mágico para satisfacer los deseos más secretos. También se delata la bigamia de Laura, frente a Leonardo, su marido. De pronto, Gabriel, el hijo de Margarita, se dispara y es colocado en uno de los mesones de la morgue, como si fuera algo común y corriente en ese lugar, sin mayor importancia. En realidad, ninguno es inocente, todos tienen su pedazo de culpa en el desorden que vive el universo.

La acción parece estar patinando en un juego de acusaciones y defensas que enfrenta a los personajes con su propia vida y su conciencia. Las dos representaciones virginales parecen estar allí, sin oficio ni beneficio. La puerta está abierta y las dos figuras celestiales se van, sin haber podido solucionar nada.

COMODÍN:
Allá también se cuecen habas. Qué tan ingenuas; venir desde tan alto para enredarse en su propia telaraña.

32. *Ibíd.* Pg. 205.

Después de dar vueltas por el anfiteatro, Benjamín levanta la sábana que cubre uno de los cuerpos, y en forma sorpresiva, descubre lo que estaban buscando:

BENJAMÍN:
(VE EL CADÁVER DE MARGARITA SOBRE LA BANCA Y CON ELLA EL MALETÍN): La viejita estaba aquí, nadie la había visto. El maletín, mi billete...

COMODÍN:
¡Albricias!³³

Todo parece estar resuelto, para mal y para bien. Ahora pueden salir de allí, pues los hilos sueltos han conseguido atarse. Comodín hace la despedida, mientras los comodines entran al escenario y desmontan la morgue:

Des hacemos el hechizo espectral del cuarto tiempo, ahora que mis invitados han labrado sus propias despedidas. Recogemos nuestros propios restos y nos preparamos para retornar al otro lado de nosotros mismos, joven y bella ciudad de Bogotá. Se revienta el espejismo de “los tiempos del ruido” y nos desprendemos en fragmentos rutilantes de emociones, girones de recuerdos, retazos de imágenes y sentimientos encontrados para ir a estrellarnos violentamente contra el filo cortante de la realidad. (AL PÚBLICO): Pueden salir.³⁴

* * *

33. *Ibíd.* Pg. 213.

34. *Ibíd.* Pg. 214-215.



LOS TIEMPOS DEL RUIDO, de Eddy Armando.
Director: Rodrigo Sánchez
Fotografía de Fanny Aparicio Blackburns. 2015.

RODRIGO RODRÍGUEZ

≈



Bogotá, 1964. Bachiller del colegio distrital Camilo Torres. En un comienzo realizó estudios de biología y química en la Universidad Distrital y más tarde cursó estudios de arte dramático en la Escuela de Teatro del Distrito Luis Enrique Osorio, dirigida en esa época por Jairo Aníbal Niño, quien fue uno de sus primeros maestros en la dramaturgia.

Antes de crear el grupo con el que desarrollaría la mayor parte de su obra dramática, fundó el Taller Formativo Teatral, el colectivo La Célula y el Teatro Alesia. También trabajó como actor en el grupo de teatro Gangarilla, creado y dirigido por Álvaro Campos, también autor teatral.

Fundó el grupo Ditirambo en agosto de 1988, que en un comienzo ensayó y presentó sus obras en salas comunales de Bogotá, como en La Con-

– RODRIGO RODRÍGUEZ –
Archivo personal del autor. 2015.

solata, la Casa Cultural Eduardo Santos, y otras, que lo llevó a buscar una temática y un lenguaje que lo acercara al público popular. La primera sede de Ditirambo estaba situada en el barrio Galán, al sur de Bogotá. Desde el año de 1992, cuando el grupo adquirió su estructura jurídica, abrió una nueva sede en una casa tomada en arriendo en la carrera 13 con calle 47. Poco tiempo después adquirió su nueva sede, pagándola a plazos con el trabajo teatral, en su dirección definitiva en la calle 45 A N° 14-37, en el barrio Palermo.

Entre sus primeras obras se encuentra *Gilardo Sampos*, inspirada en elementos de la novela *La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela, cuya versión resume lo que Rodrigo Rodríguez llama Teatro popular mestizo y analógico.

En 1992 obtuvo el Premio Nacional de Dramaturgia convocado por Colcultura, con la obra *Montallantas*, que abordaba álgidos problemas de la realidad nacional.

Consolidado el grupo en su sede, vinieron otras obras, así como montajes del repertorio latinoamericano y universal. Entre las piezas escritas y dirigidas por Rodrigo Rodríguez mencionamos: *Campos de tejo*, 1998; *Masamorosa*, 1999; *La trampa*, 2002; *La Gallera de todos los Santos*, 2003; *Juntitas como dos hermanitas*, 2003; *La casa de enfrente*, 2003; *Ni mierda p' al perro*, 2006; (esta pieza obtuvo el primer premio en el Festival de Otoño Azul y en el Festival Latinoamericano Cumbre de las Américas de Mar del Plata, Argentina); *La profesora Rosalba Scholasticus*, 2006; *Padre e hijo*, 2007; *La Universidad del Crimen*, 2007; *Quiebrapatas*, 2007; *Fashion*, 2008; *Tè jodiste, amor*, 2009; *Pequeñas traiciones*, 2010; (premio del Club de Teatro Bárbara Simón de la Asociación de empleados del Banco Interamericano de Desarrollo BID, en Cancún, México); *Colombianopitecus circenses*, 2013; *Corrido desafinado en Diego para su Frida*, 2013; *Maté a mi madre a cacerolazos y envenené a mi bebé por la cochina plata*; *Persona y persona*, (textos de Ingmar Bergman, en versión de Rodrigo Rodríguez).

* * *

RODRIGO RODRÍGUEZ
≈
MONTALLANTAS

Con *Montallantas*,¹ Rodrigo Rodríguez obtuvo el Premio Nacional de Teatro otorgado por el Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura, en el año de 1996. La obra había sido estrenada en 1992, en medio de las conmemoraciones del V Centenario del Descubrimiento; la habían antecedido otras obras, tanteos y bocetos de una búsqueda de un lenguaje popular, y esta obra marca su madurez como autor con un estilo propio para mostrar una compleja problemática social, tomando como espacio dramático un montallantas, allí, la historia de una familia y su vecindario como un crisol del país entero, en forma de sinécdoque, es decir, el tomar la parte por el todo.

Para subrayar la idea del conflicto familiar, Rodrigo Rodríguez encabeza la escritura de su obra con una cita bíblica:

*Porque el hijo deshonra al padre,
la hija se levanta contra la madre,
la nuera contra su suegra,
y los enemigos del hombre son los de su casa.*

Miqueas. Capítulo VII, versículo 6°.²

Para caracterizar el ambiente de la escena están apiladas varias llantas viejas, una manguera para el aire, batea o tanque de agua para detectar las perforaciones de los neumáticos así como un estante de aceite y diversas herramientas. Complementan el conjunto de elementos de utilería un asador de carbón y algunas canastas de cerveza.

1. Rodríguez, Rodrigo. *Montallantas*. Colcultura. Premio Nacional de teatro. Bogotá. 1996.

2. *Ibíd.*



MONTALLANTAS, de Rodrigo Rodríguez.
Ditirambo Teatro.
Fotografía de Carlos Mario Lema. 1996.

En ese momento se encuentran en el montallantas, Alberto, el dueño; y su hermano menor, José, quien le ayuda en su trabajo. Alberto se pasea furioso, mientras esperan a alguien que les debe algún dinero, a quien José no supo cobrarle. Entre tanto, suena una radio con la transmisión de un partido de fútbol, lo que exaspera aún más a Alberto, que le pide al Chino, un ayudante de quince años, que apague ese aparato. De entrada se ve que las relaciones familiares no están en su mejor momento, sobre todo por las dificultades económicas. Por ello, Alberto ahora padece un fuerte dolor de cabeza.

Al negocio llega Soroco, un taxista, para arreglar una vieja llanta que ya tiene varios parches. Alberto le dice que con tanto remiendo no va aguantar.

Tulia, la esposa de José, entra con café y pan para su marido. Este también se encuentra de mal genio por la discusión con su hermano, quiere buscar trabajo en un parqueadero que queda cerca de allí, y le pide a su mujer que averigüe si todavía lo necesita. Ella le responde de mala manera, defiende a Alberto y le dice a José que si tuviera pantalones no pasarían esas cosas. Tulia sale con su niña a comprar jabón de tierra, porque tiene la cabeza llena de liendras.

En cada escena se va completando el dibujo de una familia con sus problemas grandes y pequeños. Alberto está nervioso, porque gente como Soroco, el chofer, le pide trabajos minúsculos como el arreglo de un repuesto que no le va a servir para nada. El dolor de cabeza aumenta, y el Chino no consiguió las pastillas que él pidió y le trajo otras, a ver si resulta. José pregunta si al fin va a arreglar o no el repuesto. En ese momento entra otro taxista, conocido como el Gavilán, quien trae otra llanta para que la revise José. Alberto le habla en tono burlón, mientras su hermano revisa la llanta.

En medio de la acción escénica, armada con pequeños detalles cotidianos de un montallantas, se van perfilando los personajes. Alberto y el Gavilán se tratan con apelativos burlones, en un diálogo descriptivo, de corte naturalista, que da cuenta de los modos de ser de personajes de extracción Popular:

ALBERTO:

¡Don Carecable! Hace días que no aparecía por aquí!

EL GAVILÁN:

¡Don Alberto! (SALUDO EFUSIVO): El magnate de las llantas, mejor conocido como El Viejo Casposo Machefique, Caretriple o la Peste de la Catorce. (TODOS RIEN, MENOS ALBERTO).³

3. *Ibíd.* Acto I. Escena VI. Pg. 18.

Los apodos y las bromas hacen parte de la fraternidad que existe entre los choferes, el dueño y los empleados del montallantas. También las cajas de cerveza que hacen parte de la utilería son reveladoras del tipo de relaciones públicas de Alberto con sus clientes y amigos, que hacen parte de una cofradía del transporte, así como el whisky y otros licores juegan su papel en las reuniones de los altos ejecutivos.

El Gavilán tiene que ir a un entierro, pues mataron a otro taxista, uno de sus compañeros de trabajo. Alberto vuelve a la carga, lanzándole indirectas:

ALBERTO:

¡Ahora si la cogieron contra los taxistas! ¿De qué sirven los paros, los trancones y las pitaderas después de que los cuelgan, si de todas formas al otro día los joden? La mayoría son muy rateros, y usted, Carecable, si tiene que cuidarse: policía retirado por lacra y manejando carro. La otra vez se salvó de vaina.

EL GAVILÁN:

Al de esta mañana lo torturaron antes: dos machetazos en la nariz, cuatro tiros, lo vistieron de loca, lo prendieron en gasolina... Tenía la cabeza abierta, la lengua amoratada medio afuera y le faltaban cuatro dedos.

ALBERTO:

¡Qué salvajes! Con pegarle tres o cuatro tiros en la sien era suficiente.⁴

En los últimos treinta años, desde la época de la escritura de la obra, los problemas de los choferes de taxi se han incrementado; de una parte, los llamados paseos millonarios, en cuyos asaltos y robos a los viajeros desprevenidos participan algunos conductores en alianza con delincuentes. En otros casos, ellos mismos son víctimas de robo, sobre todo en horas de la noche cuando han reunido algún dinero con las carreras del día. De todos modos, se ha convertido en una actividad peligrosa tanto para los choferes como para sus tripulantes.

Cuando los taxistas salen, Alberto retoma las recriminaciones a su hermano por la pérdida del dinero. El hombre que les debe no aparece. ¿José no habrá inventado la historia? Lo acusa de haberse inventado un atraco para quedarse con la plata. José no dice nada, pero se percibe su resentimiento.

4. *Ibíd.* Acto I. Pg. 19.

Regresan Soroco y el Gavilán. Hablan sobre sus experiencias y sobre la forma como algunos clientes usan artimañas para no pagarles. Soroco va a ver cómo va la llanta que está arreglando José. Este tiene problemas para trabajar, porque a cada rato están quitando la luz. Las condiciones de trabajo son muy precarias.

Mientras los hombres siguen atendiendo el negocio del montallantas, Tulia ha regresado con su hija y le arroja una sustancia en el pelo con un atomizador de insecticida. El Chino observa la operación, mientras José se acerca y la recrimina, por hacer esas cosas en público. Le dice que termine de hacer eso en la alcoba. Ella le responde de inmediato:

TULIA:

¿Cómo? ¿Encima de la comida y de las cobijas? Mañana amanecemos muertos. A usted como no le importa la niña...⁵

Aunque no vemos la habitación en su interior, la respuesta de Tulia es reveladora de las precarias condiciones en que viven en inquilinato. José se siente muy incómodo y molesto por la relación con su hermano, pero su mujer le dice que en el parqueadero ya consiguieron un celador y él perdió la oportunidad por no responder a tiempo. Tiene que hacerle caso a Alberto, pues es su hermano mayor. La mala cara que hace José responde mejor que cualquier palabra sobre lo que siente por su hermano. Este ya se ha ido con el Gavilán a tomar cerveza en la tienda del frente. Tulia sueña con cambiar a su hija de colegio, ella tararea discos, a lo mejor aprende a cantar y se vuelve famosa haciendo discos. Mientras Tulia habla, la niña comienza a convulsionar. Padece ataques de epilepsia, en un medio y con unos padres que no saben cómo tratar esa situación. La madre se aferra a sus ilusiones: “¿Quién quita que cante y saque discos? ¿Cómo le parece?” La respuesta de José da la medida de su responsabilidad, por la joven tartamuda no es hija propia, sino de su mujer:

JOSÉ:

Haga lo que se le dé la gana. (LA PIOJOSA CONVULSIONA) Si quiere, métala de bastonera, póngala a pedir monedas en los buses, cásele o que trabaje en una casa de familia... Después de todo, es su hija. A mí no me hace caso.⁶

En la siguiente escena aparece Carmela, la hija de José, quien no tiene buenas relaciones con Tulia. No la saluda, y eso molesta a la mujer actual

5. *Ibíd.* Acto I. Escena X. Pg. 23.

6. *Ibíd.* Acto I. Escena X. Pg. 24.

de José. Carmela hace parte de un grupo que está preparando comparsas y montando obras teatrales, lo cual le sirve de tema a Tulia para burlarse de *la artista*:

TULIA:

Ensayando... ahora sí nos jodimos con la artista, a todas horas ensayando... (...) Desde que se volvió artista la dejan en la esquina en diferentes carros... Minifaldas, tacones, anillos... ¡Mejor dicho! ¿No será que están montando la obra El almuerzo y la tonta es el postre? (JOSÉ LE DA UNA BOFETADA).⁷

Con la entrada de Carmela aparece otra línea dramática en la estructura de la obra. Sin duda la muchacha quiere salir del círculo estrecho en el que vive su familia, en especial su padre, sometido a los dictados de su hermano mayor. Al ver que Carmela se ha vuelto actriz, o pretende serlo, Tulia también ha soñado con la posibilidad de que su hija se vuelva cantante. Es evidente que eso no podrá ocurrir nunca, porque las posibilidades de la pobre tartamuda son más que limitadas.

Carmela, por su parte, consigue vestirse mejor y destacarse sobre los demás miembros de la familia; por eso Tulia la acusa de prostituirse. Es evidente que en una familia con tantas limitaciones, que pertenece a un sector popular que sólo es rico en necesidades, las posibilidades de salir de la pobreza y alcanzar un mejor nivel de vida son escasas y requieren talentos especiales en el arte o el deporte, actividades que pueden servir de trampolín para que alguien con algún tipo de habilidad y buena suerte, pero sobre todo con mucho trabajo, pueda salir de su ámbito restringido y triunfar en algún dominio competitivo. La otra posibilidad es la que insinúa Tulia, la prostitución, el comercio de drogas o cualquier otro enlace con una actividad delictiva.

La relación de la hija de José con el Gavilán va dando pistas sobre los desvíos de la joven:

EL GAVILÁN:

¿Les preguntarías a los muchachos si las nubes bajaron realmente o crees que te engaño? Contesta sin mirar, Carmela. Tu mirada atraviesa la ventana y castigas furibunda a un inocente. Querida mía, deambulas ebria por senderos húmedos. Sí, senderos, pedazos de barrío, estrechos. Carmela, mi tomacera: sin ello, ¿de ti, qué sería?

7. *Ibíd.* Acto I. Escena XI. Pg. 25.

CARMELA:

(BURDA): Ese maldito bazuco lo tiene loco. ¿De qué está hablando? Las prendas de la mujer, ¿a dónde las tiraron? Una media quedó sobre una lata de cerveza. Todo se calló... infames... Gavilán, habíamos quedado en quitarle la chaqueta y las joyas. No vuelvo a salir con ustedes... La señora tenía más de setenta años...

EL GAVILÁN:

Fresca. No vuelve a pasar. Es que el flaco es muy acelerado... Tocó pararlo, porque también quería comérsela.⁸

Para acabar de enredar las relaciones familiares, el Gavilán le cuenta a Carmela que vio en el centro a Tulia, la mujer de su padre, en compañía de su tío Alberto, y desde luego, si estaban juntos, por valgo sería... Ese tipo de chisme, aunque no fuera verdad, siempre termina por crear dudas y recelos que pueden traer graves consecuencias. Por otro lado, le dice al Gavilán que ya no puede salir más con los muchachos, pues ha entrado a trabajar en un grupo de teatro del barrio y ensaya todas las noches.

Cuando sale el Gavilán, Carmela se encuentra con la piojosa, la hija de Tulia; siente una ternura especial por esa niña retrasada y tartamuda, que aunque es de su misma edad parece no haber salido de la infancia, y le promete que pronto le va a regalar un vestido nuevo para que se vea bien linda.

Siguen las relaciones, negocios y tomatas de aguardiente entre Alberto, su hermano, los vecinos y conductores que, como es el caso de Soroco, tienen al montallantas como punto de reunión, además de usarlo para despinchar las llantas de sus vehículos.

Alberto entra a la habitación de Tulia y José, y se confirma el rumor de relaciones íntimas entre los dos. Alberto quiere que su cuñada lo ayude con su hermano, para arreglar unos papeles relacionados con la propiedad del negocio. La conversación se desarrolla delante de la tartamuda, que algo percibe de lo que está pasando y pone a su madre sobre aviso. La invasión de los espacios privados y la promiscuidad contribuye a que se desarrollen relaciones incestuosas o de cualquier tipo de infidelidad al interior de la familia. Cuando un matrimonio tiene problemas y hay algún vecino, amigo o pariente cercano, las posibilidades del adulterio crecen de manera significativa.

Otro recurso pintoresco que aparece en el desarrollo de la trama es la repetición, por parte de algunos personajes de cierta situación o acción, como el arreglo de la llanta por parte de Soroco, o la entrada del motorizado que pide alguna herramienta en varias oportunidades y siempre lo mandan

8. *Ibíd.* Acto I. Escena XIII: ventanas. Pg. 27.

a otro lado, porque allí no hay o no quieren prestarle. Viene a ser como un *leiv-motiv* que le pone algo de picante a las acciones de la cotidianidad, que muchas veces vuelven sobre el mismo punto en forma casi ritual.

José insiste en buscar otro trabajo, para eso le pide ayuda al Gavilán. Cuando éste sale, Carmela regresa al lado de su padre. Alude a Tulia, llamándola la bruja, lo que incomoda a José. Es evidente que poco a poco todo se va volviendo en su contra. Le cuenta a Carmela que teme que su hermano Alberto esté haciendo algunas maturrangas para quedarse con todo el negocio, ofreciéndole a él una miseria, mucho menos de lo que vale su parte. Sin embargo, su hija aparece como una excepción, le deja unos billetes sobre la mesa para que él los gaste como quiera. José se siente muy incómodo, pues no se explica cómo su hija pudo conseguir tanto dinero en una noche. Ella le da la vuelta al tema, preguntándole a su padre cómo pudo cambiar a su madre por esa mujer, que ahora se pone los vestidos de ella y duerme bajo las mismas sábanas. Luego, le cuenta a su padre que hizo un papelito de extra en un programa de televisión, su padre se emociona y la ve como la gran actriz en novelas, comerciales y toda clase de programas. Al fin y al cabo, aunque no se tenga dinero, no se puede vivir sin sueños.

Carmela entra en choque con Alberto, acusándolo de querer robarse la parte de su papá en el negocio. Los espectadores han visto que no sólo aspira a quitarle a su hermano la parte que le corresponde en el montallantas, sino que también quiere quitarle a su mujer y para completar, le hace insinuaciones morbosas a su sobrina. Cuando ella le responde con energía, él la amenaza con contarle a José lo que hace por las noches, bailando empelota en un bar. Furiosa, ella lo amenaza, diciéndole que no le tiene miedo, y que cualquier día puede amanecer tieso. Alberto, que saca a relucir sus capacidades histriónicas cada vez que enfrenta ese tipo de problemas, comienza a dar alaridos, en tono melodramático, en contra de su sobrina:

(ENTRA EL GAVILÁN. ALBERTO, "ACTUANDO", VOZ EN CUELLO):

ALBERTO:

¡Está loca! ¡Carmela se volvió loca! Gavi, quítemela de encima... ¡La niña se enloqueció! José, mire a Carmela, hay que llevarla al médico. ¡Carmela está loca!

EL GAVILÁN:

¿Qué pasa?

ALBERTO:

Llevémosla a una clínica de reposo, o cómprele una pastilla para los nervios. Carmelita, ¿Qué le pasa? ¿No me reconoce?... Soy tu tío Alberto...⁹

Típica técnica del victimario al aparentar haberse convertido en víctima. El melodrama representado ante su sobrina intenta crearle a la joven complejos de culpa, para evadir sus propias responsabilidades.

Entre tanto, José y Tulia pelean por la suerte de la piojosa. Ella lo acusa de tener ojos sólo para su hija, dejando a la otra en total abandono; le responde con rabia, de tal modo, que los problemas familiares, convertidos en odio y resentimiento, parecen estar llegando al clímax y en cualquier momento pueden estallar, como el neumático de una llanta al rodar sobre una pila de vidrios rotos.

A estas escenas de traumas familiares la sucede una que podríamos considerar como un intermedio de payasos. Soroco, el chofer, y el motorizado tienen un diálogo cómico, equívoco, con un idiolecto del oficio y alusiones soterradas de carácter homosexual. Al final, aunque no pasa nada, queda flotando en el aire la sensación de una turbia y reprimida relación.

Alberto trata de hablar con José del negocio de la casa-lote, ofreciéndole una miseria por la parte que le corresponde. José rechaza la propuesta y en cambio le dice que deben traer un perito que evalúe el valor de esta propiedad, y a la suma que él diga, se descuenten las mejoras que él ha hecho y de lo que quede, se reparta por mitad entre los dos. Alberto reacciona de nuevo haciendo un show, como si fuera su hermano el que lo quisiera timar. Concluye que entonces vendan esa casa y después se verá lo que le toca a cada uno. Es evidente que hagan lo que hagan, José va a salir perdiendo.

Cuando se acerca el final de la primera parte, aparecen nuevos personajes que amplían en horizonte de la trama. Un ejecutivo, que tiene un diálogo entre absurdo y cómico con Soroco, que como un disco rayado, sigue con su tema:

SOROCO:

(AL EJECUTIVO): ¿Usted cree que todavía aguanta esta llanta? ¿Tendrá garantía?

EJECUTIVO:

¿Hablas inglés?

9. *Ibíd.* Acto I. Escena XXII. Pg. 42-43.

SOROCO:

No. ¿Por qué?

EJECUTIVO:

Tienes que contratar a un traductor para escribir una carta a los fabricantes solicitando un manual de uso de la llanta. Si corresponde al número de kilómetros recorridos, las fisuras y el desgaste observado, tienes que comprar una nueva. Pero si, por el contrario, aparecieron los defectos de fábrica con poco uso, puedes elevar tu queja ante la American Neumatic Institute de California. A la vuelta de correo recibirás una tarjeta raspa-raspa: si sales favorecido y al raspar te sale una llanta, puedes participar en la rifa de un juego de llantas; si ganas la rifa, te mandan las llantas... Eso sí, si el día del sorteo coincide con el cumpleaños de tu señora madre.

SOROCO:

Ve... no había pensado en eso... Gracias, doctor.¹⁰

Aquí se observan dos mundos, dos mentalidades, y por eso no hay diálogo posible. En realidad, el ejecutivo se ha burlado del pobre chofer y este, en su ingenuidad, responde con el mismo estribillo que le repite a todo el mundo. De ahí que el montallantas sirva también como crisol para confrontar clases sociales, sexos, temperamentos y conflictos familiares, dejando entrever las fisuras que existen entre los distintos personajes, como una violencia larvada que podría estallar en cualquier momento.

La última escena de esta primera parte da otro viraje al argumento, al situarse desde la perspectiva del teatro con las figuras de Hamlet y el fantasma, y hacer un guiño a la tragedia de Shakespeare.

Aparece Hamlet, como el primo de Carmela. Mientras se escucha una música densa, ella ve una sombra que aparece y desaparece. Finalmente esa sombra se hace presente y le hace a la joven actriz oscuras revelaciones. Le dice que es la sombra de Martha, su madre, y pide venganza por algo siniestro que ocurrió, es decir, una parodia de Hamlet padre, hablando con su hijo, el príncipe de Dinamarca, del asesinato del que fue víctima por obra de su tío Claudio y de su madre Gertrudis. Aquí, el culpable es Alberto, que aparece en esa oscura condición en los sueños de Carmela:

Oye, pues, Carmela: Alberto hizo correr la voz de que estando yo dormida, entraron a robar en la casa y por oponer resistencia me mataron. Esa es la versión con la que han sido engañados tú, tu padre y la policía, falso relato

10. *Ibíd.* Acto I. Escena XXVI. Pg. 51.

de mi muerte. Pero el ladrón que me quitó la vida fue Alberto.

CARMELA:

Me lo anunciaba el corazón.

SOMBRA:

Sí, ese malvado incestuoso y adúltero asesino estaba muy dolido porque lo golpeé haciendo respetar mi hogar y a mi esposo. Además, se enteró de que yo iba a dar aviso a la policía de un carro robado que compró para vender por partes.

CARMELA:

¡Oh, Dios mío! ¿Qué hago? ¿La muerte? ¡Qué horror! Que no se rompan en este instante mis nervios.¹¹

Sin duda es una pesadilla que revela la tensión emocional en la que la ha dejado el pasado encuentro con su tío Alberto. Lo que el sueño revela muestra varias de las secuelas de la traumática relación que la joven tiene con su tío: conato de incesto, agresión, simulación, histeria; así como un elemento que bien puede haber sido parte de la vida real, la venta de las partes de un carro robado, que dibuja la mentalidad delincuencia del pícaro que aparece como propietario único de un lote y un montallantas que eran una dote familiar.

El segundo acto se inicia con una escena en el montallantas, mientras llueve José y algunos clientes esperan a que llegue la luz, que han vuelto a cortar. Allí están José y Alberto, Soroco envejecido, el Chino y el ejecutivo, de quien todos están pendientes. Este cuenta que con un grupo de inversionistas paisas pronto van a abrir un diagnosticentro, en la esquina de esa cuadra. Alberto teme la competencia, pero el ejecutivo responde con ironía que cada cual consigue los clientes que se merece. Luego, el ejecutivo se acerca al Chino y con una actitud melosa lo invita a salir, al cine o a comer algún domingo. El muchacho trata de evadirlo, diciéndole que tiene todos los domingos ocupados, pero el hombre insiste. Cuando vuelve la luz, todos se preparan para ver el partido de fútbol por televisión y el Chino aprovecha para sacarle el cuerpo al asedio del ejecutivo.

Están viendo por televisión y oyendo por la radio el partido en el que Colombia le ganó 5-0 a la Argentina. Carmela se acerca a su padre y en voz baja le comenta que Alberto y Tulia tienen algo. Los vio en una cafetería y él le estaba acariciando la mano. José se muestra indiferente ante la noticia. Ella

11. *Ibíd.* Acto I. Escena XXVII. Pg. 53.



MONTALLANTAS, de Rodrigo Rodríguez.
Ditirambo Teatro. Fotografía de Carlos Mario Lema. 1996.

le pregunta qué piensa hacer, él le dice que nada, pero Carmela, con rabia le dice que ella sí. Entre tanto, el Chino se lleva a la pijoja al baño y le ofrece algo si se desnuda.

A medida que avanzan las escenas la trama de las relaciones íntimas revela la forma como unos y otros buscan resolver sus apetencias eróticas, de manera clandestina.

Al final de la escena, cuando la selección Colombia consigue un triunfo sin precedentes sobre Argentina, el Presidente de la República se dirige a los colombianos por las cadenas de radio y televisión. Era el año de 1993 y el primer mandatario, César Gavilla Trujillo, se dirige a los colombianos buscando aprovechar la euforia del momento, y entre otras cosas anota:

PRESIDENTE:

Se han hecho merecedores, hasta el aguatero del equipo, a sendas cruces de Boyacá en el grado de Comendador, la más alta distinción que entrega la patria a sus hijos dignos. Con esto han cambiado la imagen de Colombia en el extranjero: ya no somos mirados como un país donde se violan los derechos humanos, donde hay guerrilla y narcotráfico, sino como una pujante república latinoamericana que ha sabido encontrar en el deporte el alivio de todos sus males.¹²

Los triunfos de equipos colombianos en el deporte han sido aprovechados por los distintos gobiernos en épocas cruciales de la historia nacional, como sucedió con los partidos de fútbol colombiano al inicio de la violencia, entre los años de 1948 y 1953. Posiblemente el deporte, y en especial el fútbol, sea una de las pasiones que logre motivar a las masas populares en torno a una idea patriótica, como no lo logran las elecciones, que presentan un alto índice de abstención, ni otros actos que inviten a una participación colectiva.

La obra prosigue con una escena entre Alberto y Tulia, varios meses después, en un parque. La pijoja, en avanzado estado de gravidez, da de comer a una paloma, mientras a un lado un mimo imita los torpes movimientos de la pijoja.

Alberto se queja de la actitud de su hermano que puso un abogado en su contra. Tulia le dice que no se queje tanto, José está resentido porque descubrió lo que pasaba entre los dos. Alberto está buscando la forma de vengarse, Tulia le dice que se trata de su hermano y que es mejor dejar las cosas así. Además, también está el asunto del embarazo de la pijoja. Tulia le habló del caso al cura Pérez, quien estuvo de acuerdo, pero puso varias

12. *Ibíd.* Acto II. Escena II. Pg. 62-63.

condiciones, entre ellas saber si el Chino había hecho el curso prematrimonial. Añade que el Chino ni siquiera está bautizado, ni tiene papeles ni nada. Mientras hablan, el mimo ha atraído la atención de mucha gente, y ahora la pareja está en medio de la escena. Alberto le pide al mimo que se vaya, pero éste insiste en sus monerías y Alberto lo agrade, motivando la protesta de los espectadores.

José habla con el Chino, el negocio está quebrado. Lo mejor será que se vaya a buscar trabajo en otra parte. El Chino trae a cuenta el embarazo de la Pijoja, y asegura que él no fue el culpable. Se lo achaca a Alberto, que ahora busca echarle la culpa a él. José le dice que hay que buscar la forma para que la muchacha lo denuncie. El desgraciado es capaz de cualquier cosa.

En la siguiente escena, Carmela se despide de su padre porque se va de Bogotá. Al fondo, el Gavilán, mejor vestido que antes, la está esperando. La muchacha le dice que ha surgido la oportunidad de un buen negocio para viajar a Europa y negociar allí unas piedras. Intenta explicarle que eso lo hace por él y que cuando regrese traerá buena plata.

El caso de Carmela es muy común en muchachas agraciadas de clase media o popular, que buscan una salida a sus estrecheces económicas, o bien por medio de la prostitución en países con altos índices de turismo, o convirtiéndose en mulas de la droga o traficantes de joyas, vasijas, poporos o figurillas precolombinas y otras cosas que se puedan negociar a buen precio fuera del país. El negocio de la droga es más peligroso, pues con frecuencia se usa llevar bolsas con droga en el estómago para sacarlas al llegar a otro país, corriendo grandes riesgos de que la bolsa se reviente y pueda producir un colapso casi siempre mortal en la portadora, como ocurre en la película *María llena eres de gracia*, realizada en el 2004 por el director Joshua Marston y protagonizada por Catalina Sandino Moreno, quien saltó al estrellato cinematográfico en Hollywood, realizando un sueño que en miles de casos se desvanece en el aire.

Carmela le entrega a Gavilán un revólver, que carga mientras le dice a José que en una semana su hija estará de regreso cargada de regalos. Es evidente que la acción física contradice las palabras del antiguo policía y luego chofer, que ahora se ha vuelto mafioso. José, aterrado, le pide a su hija que no se vaya, pues es lo único que tiene en el mundo. Finalmente la muchacha se va, con la promesa de sacarlo de la situación en que se encuentra.

La escena del aeropuerto se representa por medio de unas llantas. Una voz anuncia la salida de un vuelo con destino a Europa, Caracas-Madrid-Fráncofurt. Carmenza se despide del Gavilán, mientras le dice que tiene miedo de que de pronto la bolsa que lleva dentro se le vaya a reventar:

GAVILÁN:

No se preocupe: con la dieta y los ejercicios de estos días, no hay problema; además, le metí doble plástico...

CARMELA:

Hasta luego... yo veré. Ayude a mi papá. Tome esta carta: ahí está relatado lo que Alberto le hizo a mi mamá: entréguésela a mi papá.

EL GAVILÁN:

Bueno, váyase.¹³

Como respuesta a la revelación que Carmela le hizo en la carta a su padre, José se cuelga de una cuerda amarrada al techo. La piojosa lo ve y sale despavorida. Con los gritos de la muchacha entran alarmados Alberto, Tulia, Soroco y el Chino. Tulia les ruega que lo bajen de ahí, pero Alberto dice que hay que dejarlo quieto hasta que venga la policía. Ella insiste, pues se da cuenta de que todavía se mueve. El insiste en que tocarlo es un problema. El Chino se ofrece a bajarlo, y cuando lo intenta, Alberto se lo impide. Forcejean:

EL CHINO:

Cuando venga la policía les voy a decir que todavía estaba vivo, pero que usted no me dejó bajarlo, porque le convenía verlo muerto. Ahora sí tiene el camino libre, se le murió el estorbo... ¿Qué dijo “¿Aquí me robo el casa-lote?”... Ustedes lo mataron. La señora Tulia por perra y usted por ladrón... entre todos, hasta Carmela por largarse. Le voy a contar todo a la policía. ¡Van a ver!”¹⁴

Alberto trata de ganarse a Soroco y a la Piojosa para que lo eximan de responsabilidad, en caso de que el Chino intente acusarlo. Es evidente el miedo que le han dado las amenazantes palabras del muchacho. En la escena siguiente es la propia Tulia la que lo acusa:

TULIA:

¡Usted y yo sabemos que estaba vivo! ¡Lo habríamos podido salvar!... Ahora nos va a caer la policía encima, ¡Vamos a parar en una cárcel! Imagínese a la Carmela, al Gavilán, al Chino... Todos están contra nosotros. Él se mató por nuestra culpa, lo pudimos

13. *Ibíd.* Acto II. Escena VI. Pg. 71.

14. *Ibíd.* Acto II. Escena VII. Pg. 73.

salvar... ¡Diablo! ¡Usted es un demonio!... Me envolvió en todo, maldito asesino. ¡Asesino!

ALBERTO:

Usted está tan untada como yo, así que no se haga la bruta. Él se mató porque era un débil de carácter, sólo un cobarde se suicida.¹⁵

Se produce el levantamiento del cadáver. Aparecen un fiscal, dos policías, un dactiloscopista, un secretario y un reportero gráfico. Como punto de partida tienen la denuncia hecha por el Chino, pero las declaraciones de Soroco y de la piojosa no ayudan en lo más mínimo a aclarar la situación, y por el contrario, significan una exoneración de culpa para Alberto. ¿Cómo iba a matar a su propio hermano, si ya estaba muerto? Cuando le preguntan, Tulia habla muy mal del Chino, lo acusa de mentiroso, de pícaro y de embazarar a su hija, pide que lo detengan. Como ha ocurrido en otras escenas de la obra, hay una inversión de valores, los villanos se convierten en víctimas, y un inocente, menor de edad se hace aparecer como malvado y corrompido. Al enterarse de que la tartamuda apenas tiene quince años, pero habla a media lengua, como una niña de dos o tres años, el fiscal se aterra y ordena que atrapen al muchacho. Alberto entra, y en forma taimada pregunta si no será que el muchacho lo mató. El fiscal da un dictamen que aunque favorece a Alberto y lo exonera de culpa, no le conviene del todo:

FISCAL:

¿Le va a poner la denuncia?

ALBERTO:

¿Usted qué me aconseja, doctor?

FISCAL:

Por ahora es el principal sospechoso de homicidio, pero no hay testigos, y a primera vista también podría parecer suicidio... Si lo denuncia, la cosa se volvería en su contra donde el Chino salga absuelto por falta de pruebas; es el conocido efecto de “bumerang”. Ahora, si cae preso, no hay matrimonio con la niña.¹⁶

El remate de la escena tiene un toque de humor siniestro:

15. *Ibíd.* Acto II. Escena VIII. Pg. 75.

16. *Ibíd.* Acto II. Escena IX. Pg. 79.

APARECE EL VAMPIRO. EL FISCAL Y SU EQUIPO SALEN.

VAMPIRO:

¡Les tengo todo listo! Velación, exequias, velación, todo por este módico precio... (LES DA UNA TARJETA) Somos Servicios Funerarios Los Abedules, lo mejor en Bogotá. (HACE UN MINISHOW: MÚSICA, DANZA)

ALBERTO:

¡Lo contratamos!¹⁷

El velorio se lleva a cabo en la funeraria de Los Abedules. Alberto y Tulia se encuentran en compañía de Soroco, quien dice todos los lugares comunes que se repiten en los velorios como si se tratara de lecciones aprendidas y mecanizadas desde tiempos remotos. Algunas vecinas sólo tienen elogios para el difunto, mientras Alberto y Tulia fingen un dolor que están muy lejos de sentir. En otra esquina del salón se encuentra el Chino hablando con el Gavilán. Le pregunta por Carmela y este le responde que debe llegar en el vuelo de las ocho. Él le avisó, le dice al muchacho que no se preocupe, pues Alberto tiene los días contados. Desde su sitio, Alberto observa la forma como lo mira el Gavilán y no puede ocultar una expresión de temor. El Chino intenta convencer a la piojosa de que el hijo que espera no es suyo, sino de Alberto, y le ofrece un regalo si dice la verdad.

En medio del velatorio, aparece Carmela. Se dirige al ataúd y lo destapa lentamente. Luego, se dirige a Alberto, lo abofetea y le dice que salgan afuera. Instantes más tarde se escuchan disparos.

Vuelve a tener lugar una escena con fantasma, de referencia shakespeariana, mientras el Gavilán le da una serenata a Carmela, una sombra como la de Hamlet, pero que representa a la primera esposa de José, se le aparece a Alberto:

SOMBRA:

Alberto, mi hija lo sabe. Ahora José también hace parte del mundo de los muertos, y en pocos minutos estarás con nosotros. José y yo te estamos esperando. En medio de este desierto prodigioso, nos alegra ver la valentía de nuestra hija. Ven, Alberto.

ALBERTO:

No les temo... Si es preciso, los vuelvo a matar ahora. Me siento a

17. *Ibíd.* Acto II. Escena IX. Pg. 80.

*gusto entre los muertos... Vengan a recibirme... Venga, Mata, mi linda cuñada, y tú, José, mi hermano del alma...*¹⁸

Pasan algunos años; ahora José, el hijo de la Piojosa, representado por el mismo actor que hizo del Chino, se encuentra con su madre. Tulia, en una silla de ruedas, convalece de una trombosis. Están arreglando la mesa, pronto va a llegar la tía Carmela. El muchacho no la conoce y está ansioso de verla. Cuando ella llega, corre a abrazarse con su hermana, que ha envejecido desde que la vimos en las escenas anteriores. Al momento entra el Gavilán, que de pequeño traficante ha pasado a un estatus más alto en el negocio de las drogas. Carmela mira con extrañeza a Tulia, quien parece no reconocerle:

CARMELA:

¿Tulia?

JOSECITO:

*Le dio una trombosis hace dos años, pero nos oye perfectamente... Mire cómo mueve los ojos... La reconoció, tía Carmela...*¹⁹

Parece como si las historias sórdidas de la familia hubieran quedado atrás. Nadie se atreve a hablar de Alberto ni del suicidio de José. Lo que sí se ha desarrollado es el negocio de narcotráfico del Gavilán, y por eso ahora, en compañía de Carmela y vestidos con ropa fina adquirida en el exterior (quizá en Miami) llegan cargados de regalos. Entre algunas chucherías, le trae una grabadora a Josecito, y luego le entrega un revólver. La Piojosa protesta, no le gusta que a su hijo le regalen esas cosas. El Gavilán no le hace caso y saca al muchacho afuera. Al momento se escuchan dos disparos. La Piojosa se aterra, sin embargo, enseguida el Gavilán se asoma, sonriente:

EL GAVILÁN:

*No se preocupen: sólo estamos practicando. El Chino tiene futuro... ya mató una gallina.*²⁰

Luego, el Gavilán le dice que puede enseñar a manejar al pequeño José y darle un trabajo como conductor, en forma inmediata. Si quiere estudiar, él lo apoya, pero si está metido en otros asuntos no es necesario que estudie, él le compra el título. El muchacho se muestra entusiasmado, pero a Nora, La

18. *Ibíd.* Acto II. Escena XI. Pg. 85.

19. *Ibíd.* Acto II. Escena XII. Pg. 87.

20. *Ibíd.* Acto II. Escena XII. Pg. 89.

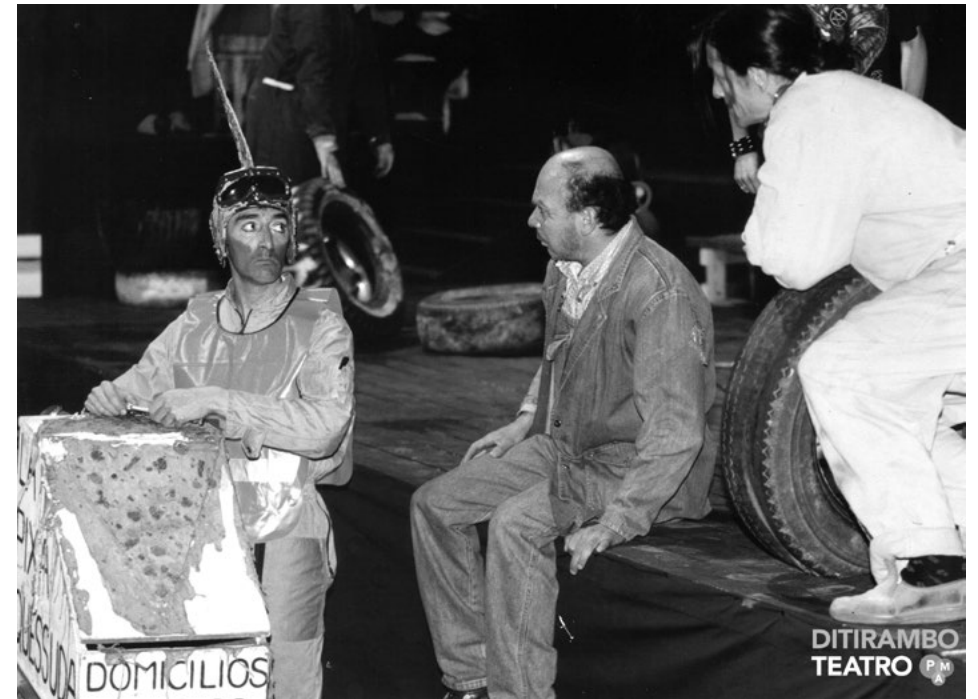
piojosa, el asunto no le gusta nada. Prefiere que su hijo trabaje como mensajero y haga el bachillerato nocturno, pero José está muy entusiasmado, al ver lo bien que le va a sus tíos, y no quiere perder esa oportunidad. Entre risas y celebraciones se va perfilando el destino siniestro que le espera al muchacho.

El epílogo de la obra muestra el estado de soledad en el que han quedado los sobrevivientes de esta historia:

El Soroco, sentado sobre una llanta, ve pasar a la Piojosa conduciendo la silla de ruedas de Tulia.²¹

* * *

21. *Ibid.* Epílogo. Pg. 93.



MONTALLANTAS, de Rodrigo Rodríguez.
Ditirambo Teatro.
Fotografía de Carlos Mario Lema. 1996.

– JAIRO ANÍBAL NIÑO –
≈
**LOS INQUILINOS
DE LA IRA**

Los inquilinos de la ira, pieza dramática de Jairo Aníbal Niño,¹ fue estrenada por el Teatro Libre de Bogotá en 1975, bajo la dirección de Ricardo Camacho. Esta obra de denuncia social fue inspirada por unos hechos graves ocurridos en la ciudad de Puerto Asís, Putumayo, en cercanías del Ecuador, donde un grupo de desplazados fue sacado de sus casas y luego brutalmente asesinados por el hecho de haber ocupado unos terrenos baldíos.

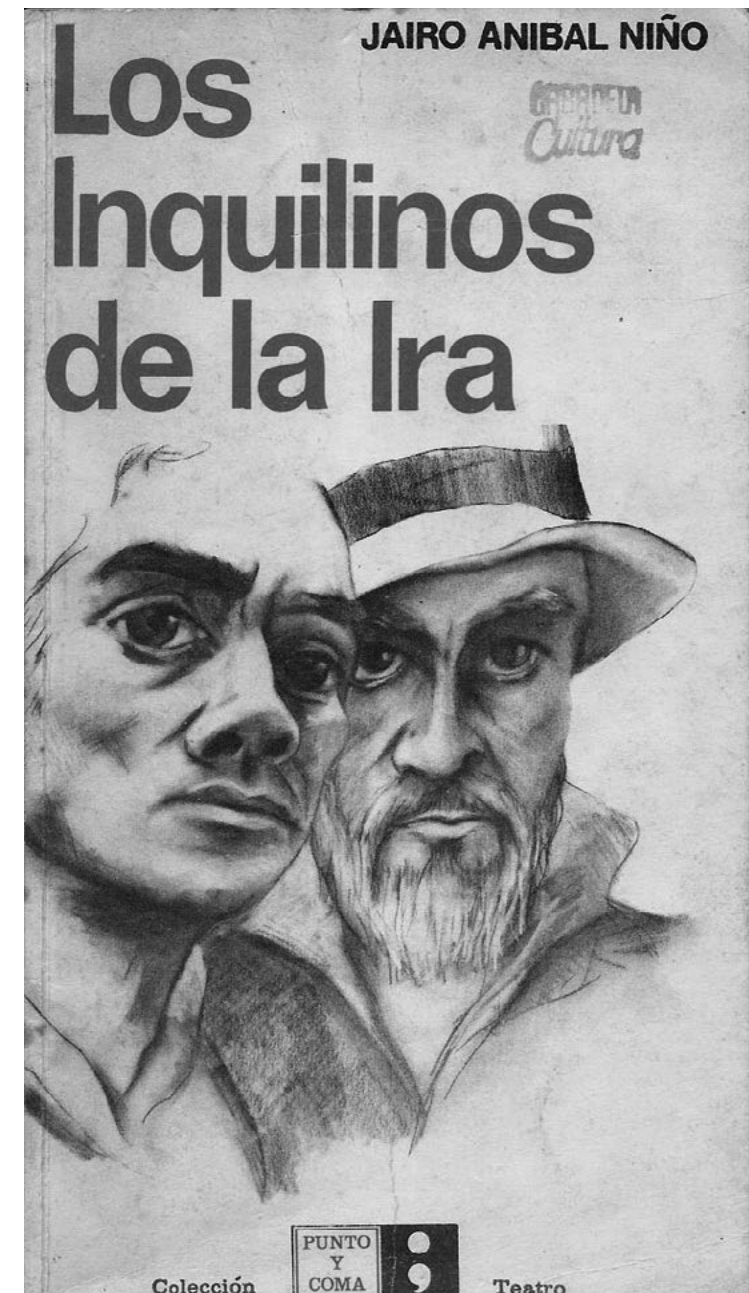
A este tipo de desplazamiento en una región como el Putumayo, que por aquellos años aún no había llegado a ser considerado como departamento, sino como Territorio Nacional, se refiere el profesor Augusto López, en un estudio sobre *Problemas territoriales, migraciones internas y petróleo*:

Con el progresivo proceso de colonización, surgieron posesiones de hecho, en su mayoría carentes de títulos notariales y registros, lo cual sirvió a los “geófagos” o “comedores de tierra”, a los especuladores fundiarios² para apropiarse de terrenos valorizados por las mejoras ya realizadas por colonos, repitiéndose allí lo que comúnmente ocurre en las fronteras de colonización: la expulsión reiterada de los primeros ocupantes que han incorporado valor a la tierra, surgiendo, en consecuencia fuertes conflictos, pues, como ya lo sabemos, toda frontera de colonización es espacio de conflictos y de violencia.³

1. Niño, Jairo Aníbal. *Los inquilinos de la ira*. Editorial Punto y Coma. Bogotá. 1975.

2. Relativos a terrenos.

3. Gómez, Augusto. *Estructuración socio-espacial de la Amazonia colombiana. Siglos XIX-XX*. Profesor asociado de IMANI (Instituto Amazónico de Investigaciones). Centro de Estudios Sociales CES. Facultad de Ciencias Humanas. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá. 1999. Pg. 34.



LOS INQUILINOS DE LA IRA, de Jairo Aníbal Niño.

Ilustración de Luis Jaramillo.

Editorial Punto y Coma. Bogotá. 1975.

Este cuadro general puede corresponder a muchos municipios y regiones, y de hecho, en la obra teatral de Jairo Aníbal Niño no se establece ninguna referencia de lugar ni de época, pero sin duda corresponde a un período cercano a su escritura, representación y publicación, en los años 70 del siglo XX.

Si bien los hechos de Puerto Asís motivaron la escritura de esta pieza, los sucesos bien podrían haber sucedido en los linderos de cualquier ciudad en la que haya tenido lugar una afluencia de desplazados y la toma de tierras baldías para construir sus viviendas, comenzando por rústicos cambuches,⁴ hasta levantar muros en ladrillo, con techos de lata o zinc, al consolidar su posición en tierra de invasión. En las épocas más crítica de la violencia los desplazados ocuparon terrenos en áreas vacías en las ciudades, muchos de los cuales fueron expulsados y sus viviendas destruidas ante la demanda de sus propietarios o bien de gentes inescrupulosas que buscaban hacerse a esas tierras que habían sido consideradas como lotes baldíos. Este es el caso de una de las tantas familias que llega a un terreno de esta naturaleza, sin definir de qué ciudad se trata, con la esperanza de tener su propia casa tras una larga lucha por encontrar un sitio dónde vivir.

Allí llegan Jacobo Herrera, un carretero; junto con Herminia, su mujer; Belarmina, su madre, y sus hijos Manuel, un obrero joven y Julieta. También llega a esos predios Baltasar Junguito, quien ha trabajado durante muchos años de su vida como maestro, acompañado por Ester, su mujer. A estos les siguen otros personajes de diversa procedencia y ocupación, un desempleado y su mujer; el chofer de un bus; un artesano, y otros personajes, ansiosos de tener un terreno para levantar un techo para sus respectivas familias.

La escena se inicia con una carreta a medio llenar, con el trasteo de la familia Herrera. Jacobo observa el lugar, como quien por fin llega a su casa:

JACOBO:

(DESDE LA CARRETA): Este va a ser el último trasteo de la familia Herrera. Por fin vamos a tener dónde levantar nuestro propio rancho.

BELARMINA:

Cuidado con los sueños, hijo. Tu padre se murió sin verlo por más que bregó toda la vida por conseguirlo. ¿Sabes cuantos trasteos hemos hecho en la vida? (PAUSA) Deben ser muchos. Ya me pesan en la memoria. Desde que me conozco hemos sido empujados de un lado

4. Viviendas precarias construidas con material rústico o de deshechos.

*para otro. Hemos vivido más tiempo en la calle, moviéndonos con nuestros corotos de aquí para allá, que bajo un techo.*⁵

Cada familia que llega va bajando sus enseres e intentando levantar una primera choza para ir construyendo poco a poco su vivienda.

*Baltasar Junguito, el maestro, empuja un viejo coche de niño, lleno con sus precarias pertenencias. A su lado marcha Esther, su anciana mujer, con varios paquetes en las manos.*⁶

El maestro pregunta por sus estampillas para escribirle una vez más al ministro sobre su situación. Ha trabajado como maestro durante más de cuarenta años y se aferra a la idea de que le tienen que reconocer su pensión. Su esposa le dice que ha enviado cientos, sin obtener respuesta, pero él insiste, como el coronel de García Márquez:

BALTASAR:

*Le escribiré otra vez al ministro. Esta vez me voy a poner enérgico. Si uno muestra debilidad, se le acaballan. Siempre le he dado tratamiento de “Excelentísimo Señor Ministro”. Se acabó. Mañana le escribo y encabezo el memorial con una sola palabra “Ministro”.*⁷

Han tenido que abandonar la pieza donde vivían, pues ya no tenían con qué pagar el arriendo. Baltasar está decidido a continuar luchando por sus derechos, aunque para ello tenga que escribirle al propio Presidente de la República. La mujer le pregunta qué hizo con el perro que tenían, y el viejo maestro, con aire culpable, le dice que lo dejó abandonado en una calle, pero en su forma un tanto nerviosa de responder se descubre que el final del animal fue más dramático.

Ya en estas dos primeras familias se descubren procedencias y estratos sociales diferentes. Los primeros son desplazados que han tenido una larga historia en la búsqueda de un lugar donde vivir. Puede ser una familia campesina expulsada de su tierra por la violencia, mientras el maestro pertenece a una pequeña burguesía en descenso en el escalafón social hasta haber quedado en la calle en una situación de extrema pobreza. Entre los recuerdos más dolorosos del maestro, hay uno que le quiere contar en su carta al presidente:

5. Op. Cit. *Los inquilinos de la ira*. Escena I. Pg. 1.

6. *Ibíd.* Escena II. Pg. 2.

7. *Ibíd.* Escena II. Pg. 9.

BALTASAR:

Mañana mismo le escribo al propio Presidente de la República.

ESTER:

Será inútil.

BALTASAR:

No. Le contaré otra vez sobre mis cuarenta años de servicios. Sobre todas nuestras penalidades y sufrimientos. Le contaré cosas como las que nos tocó pasar en aquella escuelita rural de Corinto, cuando llegaron buscando las manos del guerrillero Juvenal Rojas que alguien había cortado del cadáver que estaba encerrado en un calabozo. Voltearon la escuelita al derecho y al revés, preguntando por las manos del finado. Nos atropellaron, nos humillaron de la manera más infame.⁸

Una tercera familia se acerca a la zona donde se están reuniendo desplazados y gentes sin techo para armar sus viviendas. Se trata de Absalón Espitia, que viene acompañado de Pablo, su pequeño hijo. Es conductor de un bus y aprovechó el último turno para trastear sus cosas y algunas maderas y otros elementos para iniciar la construcción de su casa. Antes de llegar al sitio deja unos últimos pasajeros. Discute con alguno de ellos, pues no se detiene en el momento en que el hombre timbra. Se siente la fricción y la violencia de la vida urbana, por la forma como las gentes se irritan y por las conversaciones que tienen sobre situaciones violentas y asesinatos en la ciudad. Poco a poco el bus se va desocupando hasta que sólo quedan Absalón y su hijo. El bus se detiene para recoger a su mujer y el trasteo. Mercedes plantea su desconfianza frente a lo que van a hacer. Esa tierra no es de ellos. ¿Cómo van a levantar entonces una casa en ese lote? Absalón le dice que sus amigos saben lo que hacen. Son varias familias y se van a apoyar unas con otras.

Prosigue el desfile, Juan Piraquive, un artesano, y Teresa, su hermana ciega, se dirigen al sitio acordado en un destartalado camioncito. Mientras avanzan, hablan de su pasado, de sus recuerdos de familia. Como a los otros, también la vida les ha traído muchas dificultades.

En una bicicleta cargada con sus pertenencias entran Carlos Panqueva y su joven esposa. Llevan tres meses de casados, y él no ha podido conseguir trabajo. El muchacho quiere ser futbolista, para no tener que ir mendigando un puesto en oficinas públicas. Se imagina como un campeón en la cancha, luego reconoce que no es futbolista. Es muy joven y está lleno de ilusiones.

8. *Ibíd.* Escena II. Pg. 11.



LOS INQUILINOS DE LA IRA, de Jairo Aníbal Niño.
Archivo del Teatro Libre de Bogotá. Ca. 1975.

También ha pensado ser bombero; antes trabajó en un circo. Puede hacer lo que sea.

Han pasado las distintas familias que buscan construir su hogar en aquellos terrenos baldíos. Como ellos, son miles, millones de aspirantes a tener su propia casa, por humilde que sea. Y por más planes de vivienda que se hagan siempre crece en proporción geométrica el número de aspirantes, muy por encima de las viviendas que se construyen.

En horas de la noche, las gentes avanzan por el sitio señalado, tratando de aprovechar la oscuridad para levantar el primer cambuche en el cual pasar esa primera noche. Luego irán consiguiendo materiales para ir levantando poco a poco un rancho propio. Manuel hace una conexión a los cables de la luz que pasan cerca de allí y consigue prender un bombillo. Las sombras se convierten en personas, contentas de verse.

Manuel, ayudado por Absalón, se vale de unos hilos para marcar la división del terreno. El trazado hace recordar una placita de pueblo con las casas a los lados. Luego, todos comienzan a armar las casetas. Debe ser un trabajo de gran plasticidad y donde los sonidos de voces y el golpear de las herramientas construyan una melodía que exalte el trabajo y la audacia de los desposeídos.⁹

Unos trabajan y otros vigilan. Belarmina y Herminia comienzan a repartir café. La vieja recuerda una historia de sus días de juventud:

*BELARMINA:
En mis tiempos decían que las muchachas jóvenes no podían tomar café porque les llegaban los sueños en manadas, no uno por uno como son los sueños sino todos a la vez y que los veían la mitad despiertas y la mitad dormidas. Es decir, un ojo para el sueño y el otro para el espanto.¹⁰*

Toman café y siguen hablando mientras trabajan; se ayudan y se prestan cosas, asumiendo la tarea con gran entusiasmo. Cuando terminan de armar las casetas, está amaneciendo. Las gentes se concentran en una especie de plazoleta que ha quedado en el centro. Aunque todos están muy cansados, Manuel dice que hay que establecer turnos de vigilancia antes de irse a dormir. Como han trabajado bien, Carlos propone una fiesta de celebración para esa noche.

9. *Ibíd.* Escena II. Pg. 33.

10. *Ibíd.* Escena II. Pg. 36.

Los personajes se retiran. Unos a sus casetas. Otros forman pequeños grupos y charlan. Absalón toma en brazos a su hija que se ha quedado dormida y la lleva a la caseta. El profesor Baltasar Junguito sale de su caseta con una bandera nacional en sus manos. La coloca en el mástil.

BALTASAR:

Es el símbolo de la patria. Deberíamos colocar banderas en todas las casetas. La fuerza pública ha jurado respetar estos símbolos de la nacionalidad. Si colocamos banderas en los techos, no se atreverán a tumbarlos. Han jurado respetarla y hacerla respetar. Una bandera caída en el fango sería un insulto a la patria.¹¹

Llega la noche y se prenden las luces, en medio de risas y aplausos. La carreta del trasteo se ha convertido ahora en un escenario para la celebración. Teresa toca la dulzaina. Baltasar se viste como Hamlet. Un Hamlet entre ridículo y tierno. Recuerda otra jornada cultural en su pueblo:

BALTASAR:

¿Te acuerdas, Ester? ¿Te acuerdas de esa velada en el Teatro Municipal de Pueblo Nuevo? No había la gente, y los niños de la escuela todos planchaditos y compuestos, tiesos de la emoción en la primera fila de bancas.

ESTER:

Esa noche se te olvidó todo en la mitad de la función.

BALTASAR:

Por un momento nada más. Estaba muy compenetrado con lo que tenía que decir, y de pronto quedé como en el aire. Pero salí adelante. Esto le dio más dramatismo. Todos sufrieron conmigo esa noche. Al final me aplaudieron mucho.¹²

El profesor aparece como un alter ego del autor, Jairo Aníbal Niño tenía el espíritu de un maestro frente a los pequeños, y además, tenía al teatro como uno de sus medios más entrañables de expresión.

No todo son buenas relaciones, solidaridad y afecto entre las gentes. También hay diferencias de caracteres, como sucede con el malgeniado Juan, frente a Absalón, el chofer de bus. El artesano se siente molesto con él y le

11. *Ibíd.* Escena II. Pg. 41.

12. *Ibíd.* Escena II. Pg. 43.

responde de manera agresiva, como retándolo a entrar en una pelea. El improvisado escenario está a punto de convertirse en un ring de Boxeo. Primero Mercedes y luego otros de los vecinos intervienen para calmar los ánimos. Baltasar, el maestro, sube a la carreta y se interpone entre los dos, declamando un poema como para dar inicio a la velada:

BALTASAR:

*Y benditos los hombres cuyo juicio
con su temperamento se armoniza,
por no ser instrumentos cuyas cuerdas
a su capricho la fortuna hiere.¹³*

Los rivales dejan a un lado sus diferencias y se dan la mano. Manuel se muestra preocupado, pues tanta calma le parece extraña. Sin embargo, no hay que suspender la fiesta, sólo tener cuidado y mantener la vigilancia.

Carlos en la tarima anuncia el programa de variedades que han preparado. Risas y aplausos, comienza la fiesta. El profesor Baltasar, vestido y maquillado como en sus mejores tiempos en los actos culturales de la escuela, presenta su escena, pero a la vez levanta la voz para defender sus derechos:

BALTASAR:

Queridos amigos: esta tragedia la he representado durante mis cuarenta años en el magisterio. Años que no han sido tenidos en cuenta para el reconocimiento de una pensión más que merecida; pero en fin, esa es otra tragedia. Perdonarán que les presentemos algunos fragmentos pues no tenemos los actores necesarios ni los telones indispensables para hacerlo como la tragedia manda. Y como dice el gran Shakespeare:

*Para nosotros pedimos
y para nuestra tragedia
vuestra atención bondadosa
y necesaria indulgencia.¹⁴*

Tal como lo dice el maestro, se inician los fragmentos de Hamlet, personaje representado por él, su esposa representa a los personajes de Horacio y Marcelo y su pequeño hijo Pablo será la sombra. Los versos avanzan, en medio de los aplausos y la atención de los espectadores, muchos de los cuales

13. *Ibíd.* Escena II. Pg. 45.

14. *Ibíd.* Escena II. Pg. 48.

no habían visto una representación teatral en su vida. Cuando llega la escena de la sombra, la emoción de los presentes llega al clímax. Sin embargo, lo que apenas era una representación se convierte en una verdadera tragedia. De golpe se apagan las luces y se escuchan disparos. No se trata de ningún efecto escénico, sino de una cruda realidad. Juan dice que es la policía. Absalón da la terrible noticia, mataron a Carlos, el joven recién casado. El maestro, con la voz quebrada por el dolor, informa que también mataron a Pablito, el niño hijo de Absalón y Mercedes.

Hay un momento de estupor. Luego, poco a poco, reaccionan, transforman el tablado otra vez en carreta, dejan sobre ella a sus muertos y se arman de palos, machetes, cuchillos y piedras. Jacobo saca su escopeta. Llevan antorchas. Manuel baja la bandera y la coloca en un palo. Avanza con ella al frente de la carreta que se pone en movimiento alrededor de la pista. Es un movimiento de cámara lenta. Teresa, sobre la carreta, toca rabiosamente un tambor. Cuando ha concluido la vuelta por la pista, la acción se congela en la carreta y Manuel avanza hacia el centro.

MANUEL:

Cargamos nuestros muertos en la carreta. Avanzamos por las calles con nuestras antorchas y nuestra ira. Todos los pobres debían saber lo que aquí había sucedido. El hambre produce un sueño ligero, así que ellos nos sintieron venir desde el fondo de la noche.¹⁵

El final se desarrolla como una realización de deseos, en la forma de una venganza popular. Las gentes quieren tomar la justicia por sus propias manos. Entran a un oficial y lo sientan en una banca en el centro de la escena. Jacobo carga lentamente su escopeta. Luego dispara. El oficial cae.

Manuel y Absalón meten el cadáver dentro del coche. Jacobo lo empuja y salen lentamente de escena. Hay una pausa larga. Entra Jacobo quien empieza a cargar otra vez la escopeta. Amanece. Es un amanecer luminoso y brillante. Todos se distribuyen en la escena como si se aprestaran a la defensa. El profesor Baltasar Junguito, sudoroso y ensangrentado, observa las casas, los heridos y los muertos. Avanza hacia Manuel.

15. *Ibíd.* Escena II. Pg. 53.

BALTASAR:

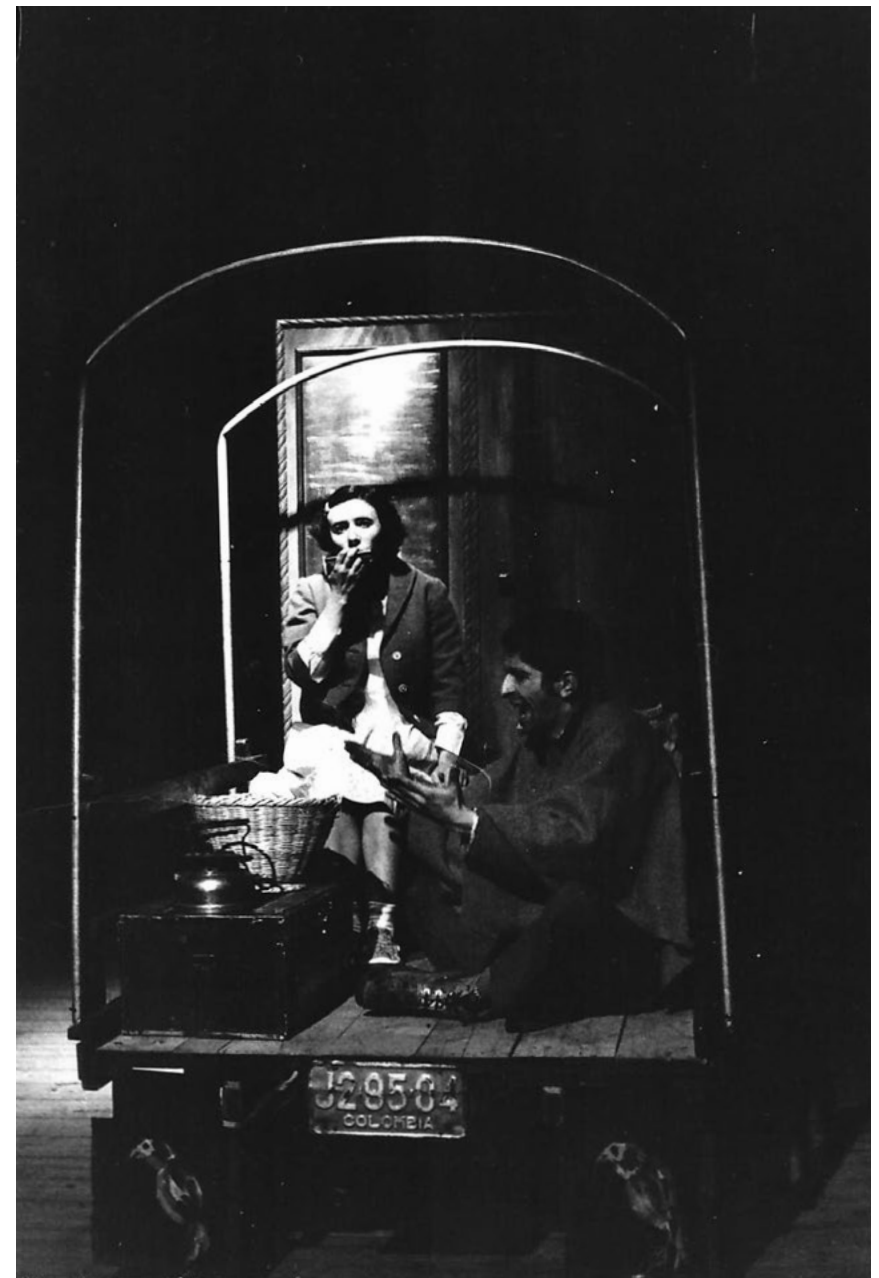
Manuel: ¿este es el final?

MANUEL:

No. Este es el principio.¹⁶

* * *

16. *Ibíd.* Escena final. Pg. 54.



LOS INQUILINOS DE LA IRA, de Jairo Aníbal Niño.
Archivo del Teatro Libre de Bogotá. Ca. 1975.

JOSÉ MANUEL FREIDEL

≈

AVATARES

Avatares,¹ estrenada por el grupo Exfanfarria en 1999, como un homenaje póstumo a su autor, José Manuel Freidel, es una pieza breve, en un acto, la última de sus creaciones, que su autor nunca vio publicada ni representada. En su prólogo al teatro de Freidel, Joe Broderick la define en unas pocas líneas:

*Al momento de su muerte, (...) cargaba en su mochila el texto de un monólogo, Avatares, que trata de un policía que se despide de su pequeña hija antes de salir a la calle para enfrentar una muerte segura.*²

Esta breve historia se desarrolla en uno de los barrios de las comunas nororientales de Medellín, levantada sobre la ladera de una de las colinas que rodean al valle de Aburrá, detalle que se marcó en la ambientación que se dio al montaje de esta obra, dirigida por Claudia Gallego, con Ramiro Tejada en el papel protagónico.

Efraín Bermúdez, un policía con placa 0234, empaca su uniforme mientras su hija recién nacida duerme al fondo. El hombre le habla a la pequeña como si fuera algo mayor, pero en realidad se está hablando a sí mismo. Sus palabras son una despedida en medio de la incertidumbre que se vive en aquellas barriadas, donde todos parecen estar amenazados, en especial los jóvenes. En aquellos andurriales coexisten en plena confrontación, jóvenes sicarios, policías, narcotraficantes y demás personajes del bajo mundo, casi todos armados y dispuestos a matarse los unos a los otros. Por eso los verbos que emplean están concebidos en tiempo circunstancial, por si acaso.

1. Freidel, José Manuel. *Avatares*. En Teatro. Ediciones Autores Antioqueños. Vol. 83 Medellín. 1993. Pg. 257-265.

2. *Ibíd.* Prólogo de Joe Broderick. Pg. 8.



JOSÉ MANUEL FREIDEL
Archivo de Exfanfarria Teatro.

Frente a este mundo turbio y amenazante, las palabras de Efraín a su hija muestran otra cara de la moneda, la de la ternura en medio del horror y el lirismo poético en medio de la aridez del odio y la venganza. Así comienza el policía a hablarle a la niña, mientras ajusta su cinturón colocando el revólver en la cartuchera:

EFRAIN:

No sabes con cuanto dolor Laura me despido de ti, amor, pero es probable que si sobrevivo te traiga la muñeca color cielo y alelúes, que he querido ofrendarte, pues eres vida, mi niñita dulce, en medio de tantas flores negras, eres el encanto del día con tu dulcísimo mirar...³

En su soliloquio sigue ofreciéndole a su hija otros regalos, en un desborde de fantasía para calmar los temores sobre la amenazante realidad que al salir de su casa y bajar las rústicas escalinatas del barrio, tendrá que enfrentar. El último de sus regalos ya no está ubicado en un futuro incierto, sino en el agobiante presente:

Si estás sola cuando yo haya partido, suena esta sonaja. La hice con los pertrechos de las balas. ¡Sí!, de tantas balas, tantos muertos... En este tarro te la deposito.⁴

Sigue hablando con su pequeña para calmarse en medio del agobio que lo embarga. Su mente parece estar dividida en zonas dispersas y antagónicas, entre el amor y el odio, la delicadeza y la brutalidad. Quizá acaricia su revólver, como si de ese modo pudiera domesticarlo y suavizarlo. La imagen de la pequeña se convierte en un filtro que suaviza sus palabras. Sin embargo, no puede reprimir las recriminaciones que se hace a sí mismo:

EFRAIN:

Claro, siempre me increpas que deje mi trabajo, mi oficio, que en él sólo tengo la muerte escondida tras las murallas, que lo hago por venganza, porque odio ser mi padre cuarteado cual cerdo por los bandoleros y hoy vengo y me pongo el disfraz de la violencia, pero lo real es otro y tú lo sabes. ¿Hay algo más que hacer en este miserable país que descansa sobre lo nefasto, y la esperanza sólo es un cúmulo de olvidos?⁵

3. *Ibíd.* Pg. 353.

4. *Ídem.*

5. *Ibíd.* Pg. 354.

Habría otras cosas que hacer, desde luego, diferentes a un oficio que pone la vida en juego todos los días, como si se tratara de una ruleta rusa. En otro tiempo pensó ser zapatero, camionero, carnicero, tejedor, obrero de maquinarias pesadas, de maquinarias livianas y otros oficios menos violentos. Pero su condición humana y social lo empujó, casi contra su voluntad, por otros rumbos. También quiso ser payaso, y en esa condición tal vez podrá hablar y jugar con su pequeña niña sin apremios ni angustia.

Ahora no sólo habla con su hija, que no puede entenderlo, sino con su mujer que no está presente. Y esa ausencia también lo desgarrar por dentro:

Es tan soberana en su tristeza la vida, a veces tan tierna como nuestra hija y a veces tan dura como nuestra unión, Silvia.⁶

Efraín se encuentra en medio de una guerra sucia que él no inventó y es muy poco lo que puede hacer para contenerla. Es su destino, y como todo destino, inevitable:

No puedo dejar este uniforme de guardián de la ley, tú lo sabes mejor que nadie, mejor que nadie, Silvia... Es la hora, me toca el turno del día, clarea un alba, ojalá un amanecer de esperanza...⁷

Lleva el uniforme en un morral, pero sale vestido de civil aunque lleva su revolver consigo. Aún quedan sombras de la noche y a lo lejos, la ciudad parece estar iluminada por una multitud de luciérnagas. Más abajo, en la colina, una tienda que de noche es bar, con pista de baile. Apenas amanece, pero aún están allí personajes de la noche, el viejo Juaco, conocido suyo de tiempo atrás, bohemio y zumbón; mientras la negra Celia interpreta un danzón de aquellos, con música que sale de una vieja vitrola de luces de colores.

El viejo rumbero se sorprende al verlo sin el uniforme:

VIEJO JUACO:

Bueno, viejito, ¡mirá! La vida es rumba, y de la buena... ¿Fue que ya has dejado tu puesto en la policía? Eso de ser guardián es cosa bárbara guambón, imagínate, siquiera dejaste el puesto ese tan macabro, como están las cosas acá, en este territorio de miedo... (...) Anda, cayó Segismundo con la bomba esa, cayó Isaias, cayó Roque, cayó también... bueno, tú conoces la lista mejor que nadie, pues todos han sido tus compañeros.⁸

6. *Ibíd.* Pg. 355.

7. *Ídem.*

8. *Ibíd.* Escena III. Pg. 356.

Las cosas se han puesto en un punto en el que por lo visto van a poner toque de queda. El viejo y la negra Cholé piensan que es mejor irse para otra parte. Comenta que se va a ir todo el mundo, y que el último que salga apaga el bombillo. El viejo se va y Efraín sigue buscando a Laura por los alrededores. Algo lo asusta y lo pone en guardia, Celso diagrama sobre el piso signos, letras que pinta en su delirio. Se mezclan recuerdos de hechos violentos, mientras el dibuja las letras que los evocan, un muñón, una uña, pedazos de un avión... sólo fragmentos en su discurso esquizofrénico:

A.A.A. ¿Dónde está la B y la alborada? Ha muerto, ¿sabe usted? Deme un pan, y mi anciana madre con sus recuerdos de nubes y este paisaje sombrío, la equis sólo clama y la ye te dice, te dice que hay un pantano exacto en las distancias, todo es un cúmulo, un, dos, tres, caen y mueren los equinoccios y la luna sólo da un pequeño reflejo de ternura, detrás del gabán hay un reflejo, la gaveta esconde un closet y una ducha que te agua ducha que te agua, madre, te agua el recuero de las azucenas.⁹

Las palabras borbotan en su incoherencia. En los barrios más pobres aparecen diversos enfermos mentales, producto del hambre, de los licores ordinarios, del bazuco y otras sustancias mezcladas con rocas raspadas para incrementar las ventas. Las imágenes dislocadas se enlazan en forma arbitraria, de modo que el discurso pierde su coherencia. En medio de su perorata con el eje de continuidad dislocado, algo quiere decirle a Efraín de la violencia que circunda el ambiente:

Ere, equis, zeta. Abandono la tiza y rayo con mi pupila y pienso que los gorriones le dan alas a los cuervos para que el gallinazo disfrute los vómitos de la mortandad.

Efraín, Efraín, píntame un ene ene y adiós. Te despido.¹⁰

Cuando Celso se va dejando el piso lleno de dibujos de atormentadas letras, entra un sicario llamado Antonio Bermúdez, llevando en su mano un arma con silenciador. Le habla en tono de amenaza, aunque lo tutea, como si en algún momento hubieran sido amigos:

¡Ab! Te vendiste y te espíe en el camufle de tu choza, en el amanecer de tu romántica despedida con tu hija canción de cuna. Ajá, pobre

9. *Ibíd.* Escena IV. Pg. 357-358.

10. *Ibíd.* Escena IV. Pg. 358.

y romántico policía que das un beso de amor y disparas camuflado como un manto que lamenta los temores.

¿Cuántos paquetes te dan por salir fumigante de cadáveres? (...)

Y no te movás, bicho, que esto no es un juguete como la muñeca de tu hija, tu Laura, no, esto si clama un fuego certero y no es ningún juego de trenzas, papá, sino un fuego que te va a dejar sin muñeca, muñeco...

(UN DISPARO ULTIMA A EFRAIN).¹¹

El sicario se regodea con el juego de mostrarle al policía la forma como lo ha seguido y buscado para matarlo, no es producto de un arranque casual, sino de algo frío y planeado. Habla con su jerga barrial, jugando con palabras como muñeca, para referirse al juguete de la niña y “muñeco”, que significa muerto, cadáver, en el argot de los sicarios.

En el entierro de Efraín, éste ya no se presenta como un policía, sino tan sólo como un NN, uno de tantos. Allí llega su padre, un viejo pobre y descalzo. Trae una muñeca para su hija, que le regaló otra niña en el camino. El viejo quiere conocer a su nieta, aunque su mente ya no precisa las fechas y no recuerda bien la edad de su hijo:

Efraín, hijo, ¿por qué lo hiciste?

¿En qué época?

¿Tenías qué años? ¿12? ¿13?

Y ese novillo te embistió y la cerca del portón te dio la lejanía final, como el tiempo que transcurre hasta el cierre final de los olvidos.¹²

Quizá, el último recuerdo suyo que tenía el viejo, cuando vivía con él en el campo.

* * *

11. *Ibíd.* Escena V. Pg. 359.

12. *Ibíd.* Escena VI. Pg. 360.

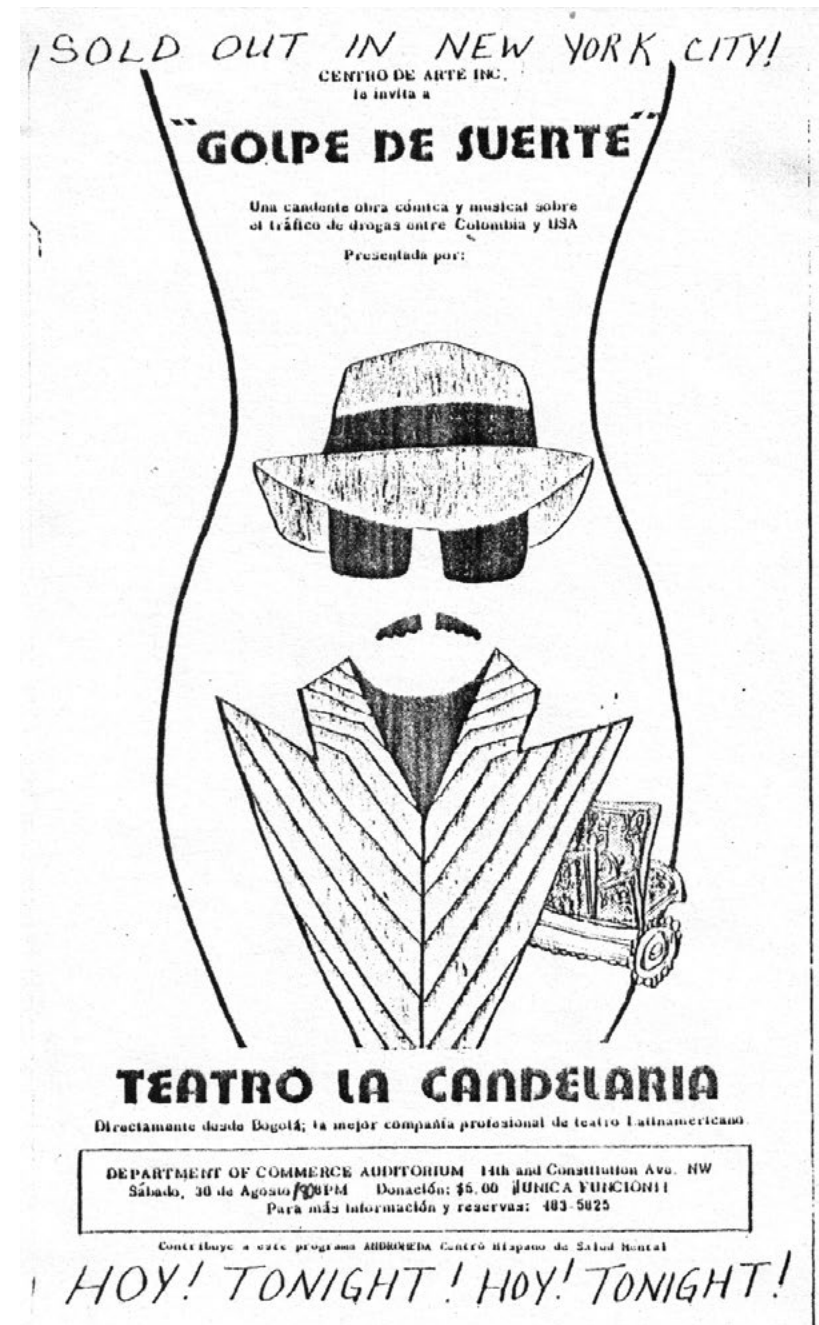
CREACIÓN COLECTIVA
TEATRO LA CANDELARIA
≈
GOLPE DE SUERTE
≈
DIRECCIÓN:
SANTIAGO GARCÍA

Golpe de suerte,¹ obra de creación colectiva dirigida por Santiago García, estrenada en el año de 1980, se inspira en los tejemanejes de un narcotraficante costeño, Lucho Barranquilla, quien armó su negocio en tiempos de la bonanza marimbera. Es una de las primeras obras en tratar en Colombia el tema del narcotráfico, cuando aún no existían noticias de los carteles de Cali o Medellín ni aún se negociaban la cocaína ni sus derivados. El protagonista, Pedro Pablo Palomino trabaja como celador en un edificio en construcción, y ha recibido un disparo cuando se hallaba cuidando la obra.

La acción se inicia en el quirófano de un hospital, en el momento en que Pedro Pablo Palomino es llevado de urgencia a causa de una herida situada cerca del corazón, por lo cual se trata de un caso con pronóstico reservado. A la clínica han llegado también su esposa Marta y su amigo Julián Matamoros. El médico les pide que esperen en la sala de visitas. El quirófano se ilumina cuando entra el médico, se preparan el anestesista, un ayudante y una instrumentadora. El caso es delicado, recibió una bala sin orificio de salida, por lo tanto, aún tiene el proyectil al interior del pecho. Dicen que recibió el balazo en momentos en que se batía con unos delincuentes.

Baja la luz del quirófano y se ilumina Marta, quien lanza una imprecación, pidiéndole a Dios que lo salve. Enseguida la acción retorna al quirófano, donde el médico va dando órdenes a sus asistentes para que le pasen los

1. La Candelaria. *Golpe de suerte*. En: 5 Obras de Creación Colectiva. Ediciones La Candelaria. Bogotá. 1986.



GOLPE DE SUERTE, de Teatro La Candelaria.
Afiche. Department of Commerce Auditorium. Washington, EEUU. 1980.

instrumentos que necesita. Durante el desarrollo de la escena se escuchan al fondo las palpitations de un corazón.

Con otro cambio de luz, se desvanece la escena del quirófano y ahora se representa un recuerdo del herido, cuando consiguió su trabajo. Sobre una tarima un hombre, el empleador con un reloj, un uniforme y un revólver a su lado. Frente a él se encuentra Palomino en compañía de su amigo Matamoros. Para dejar claro que se trata de un recuerdo, al fondo se siguen escuchando los latidos del corazón.

Matamoros es quien presenta a su amigo, como un aspirante al puesto en la empresa. El contratista va directo al grano y hace las preguntas de manera directa, sin preámbulos: nombre, edad, estado civil, etc. Matamoros trata de hacer una buena descripción de Palomino, pero el empleador lo hace callar. La empresa lo requiere en el puesto que tiene como chofer y a eso debe limitarse. Cuando el encargado le dice a Palomino que sólo tiene una vacante como celador, este le responde que ese puesto es muy peligroso; además, él siempre ha trabajado como auxiliar de contabilidad. Le parece que sería rebajarse. El otro, tajante, le dice que es todo lo que le puede ofrecer. Lo toma, o lo deja, no hay alternativa. Palomino acepta porque no tiene más remedio. El empleador le dice que es un hombre de suerte porque se trata de un empleo de alta responsabilidad, como guardián de los intereses de la institución. Después darle las instrucciones más escuetas, le entrega un revólver.

Cambio de luz, la imagen vuelve al quirófano. Palomino está más grave, el médico teme que muera. La bala está en un punto muy delicado. Pronto la luz cambia de nuevo y emerge otro recuerdo, una niñera cruza con un cochecito donde lleva a una niña. Canturrea una canción, pero de pronto aparece un grupo de secuestradores que rodea a la mujer y la arrojan al piso. Palomino desenfunda el revólver, dispara y hiere a uno de los secuestradores. Otro dispara sobre palomino que cae herido.

La luz regresa al quirófano, con tono de alivio, el médico proclama que Palomino se salvó. Por segunda vez se oye la expresión, ahora por parte del doctor: es un hombre de suerte. Marta, la esposa del herido agradece a Dios por el favor recibido.

La trama se ha venido desarrollando como un contrapunto entre la vida y la muerte, con las escenas del hospital en la fase crítica a la que llegó el herido, a punto de estar a las puertas del sepulcro y el recuento de su breve experiencia como celador, desde que recibió el cargo hasta que le metieron una bala en el cuerpo, mientras intentaban raptar al niño que iba en el cochecito. En escena, el desarrollo argumental ha tratado sobre la violencia urbana que puede surgir en cualquier punto de la ciudad en el momento más inesperado.

Palomino se recupera satisfactoriamente en una habitación del hospital. Entra un hombre que le informa que pronto lo va a visitar don Félix Bastidas, el padre de la niña a la que Palomino salvo, al hacer huir a sus captores. El hombre dice que don Félix es muy generoso y paga muy bien los favores recibidos.

Un poco más tarde aparece el señor Bastidas, acompañado por su amante, la Popy, una mujer elegante y sofisticada. El aparato con el que llegan da cuenta de su condición, no sólo se trata de un hombre poderoso, sino de alguien que tiene que andar siempre acompañado por un buen número de escoltas armados. La mujer no quiere entrar a la habitación porque dice que le espanta la sangre. La aparición de estos personajes genera un punto de giro y emplaza el argumento de la obra en otra dirección. Don Félix expresa de inmediato su reconocimiento al celador:

D. FELIX:

Usted ha salvado a mi hija en un acto de gran valor. Para mí el valor de un hombre vale más que una fortuna. Hombres como usted son los que necesita este país: ¡Machos de verdad, que no le tengan miedo al miedo! Si le hubiera pasado algo a mi hija, llovería plomo sobre esta ciudad. Por el momento ustedes deben descansar: aquí tiene, Palomino: tres pasajes de ida y regreso a Miami, y estos dólares para gastos extra.²

También el pago de la clínica correrá por su cuenta, y añade que esto es sólo para comenzar. En unas pocas líneas ha quedado dibujado el perfil del mafioso. Tiene un ojo de lince, y más allá de su generosidad, sabe que un apoyo decidido a Palomino le puede representar buenos dividendos. Lo que le ha ocurrido a Palomino es un buen golpe de suerte.

La escena se congela, mientras se produce un efecto de distanciamiento: todos quedan como estatuas, y sólo Matamoros avanza a primer plano y se dirige al público. El esperaba que les dieran una buena suma de dinero, pero les salen con tiquetes de avión para viajar a Miami. El prefiere vender el pasaje para dar la primera cuota para la instalación de su taller.

CANCIÓN DE MATAMOROS:

*Es bueno decidirse cuando toca
pero mucho mejor decidir bien.
No pensar tan sólo en el presente.
La vida está muy cerca de la muerte.*

2. *Ibíd.* Escena I. Pg. 334.

*Y es excelente cosa pensar en el presente
pero lo más seguro contar con el futuro.*

*Una desgracia puede transformar un gran momento
y un golpe de suerte
puede transformarlo todo.*

*(HABLADO): La ambición rompe el saco.
Medita en la receta:
el que mucho abarca
poco aprieta.³*

Para un personaje como Matamoros, más vale no tentar a la suerte. Pero a Palomino le pasa algo diferente, se da cuenta de que ahora tiene una oportunidad que nunca le había llegado en su vida. Con el sueldito de celador nunca iba a salir de pobre. Ahora los acontecimientos se van desarrollando a mayor velocidad de la que tenían en la vida de Palomino y su mujer, antes todo parecía fluir de un modo lento y monótono, pero ahora todo es movimiento. Ya están en el aeropuerto listos a salir del país por primera vez en su vida. Pronto van a estar en Miami. Las imágenes pasan tan rápido como una película, cruzan gentes con maletas, “en la terraza del fondo aparece un siniestro hombre con un maletín, paseándose de un extremo al otro.”⁴

Matamoros cumplió su palabra, fue a acompañarlos al aeropuerto, pero no al viaje. Está negociando su pasaje para pagar la primera cuota de su taller. Piensa que hombre precavido vale por dos, pero no sabe lo que le espera a Palomino. Antes de que anuncien su vuelo aparece la Popy y se acerca a ellos como si no los conociera. Les pregunta si van para Miami. Ellos responden afirmativamente, es su primera vez.

*POPY:
Yo he viajado por lo menos unas veinte veces. Puede decirse que vivo
más allá que aquí.⁵*

Mientras hablan con esa señora tan encopetada, “el hombre de la terraza se acerca al grupo. Disimuladamente saca de la maleta un paquete que deja en la banca. Luego se retira.”⁶

3. *Ibíd.* Escena I. Pg. 335.

4. *Ibíd.* Escena I. Pg. 338.

5. *Ibíd.* Escena I. Pg. 340.

6. *Ibíd.* Escena I. Pg. 341.



Siguen hablando, mientras la Popy observa el paquete que ha puesto el hombre y lo recoge. Poco a poco se ha venido descubriendo la maniobra para comprometer a la pareja de ingenuos viajeros. Ella les dice que se les cayó ese paquete, que tengan cuidado. La dama sale y al momento aparecen unos detectives haciendo ronda y les pregunta qué llevan ahí. Rápidamente la Popy regresa, dice que el paquete es suyo y les dice que esa es una pareja que viaja a Miami. Los detectives los dejan tranquilos: es clara la alianza con la Popy, pero ni Palomino, ni su mujer ni Matamoros que los acompaña, perciben lo que está sucediendo. Se ubican a un lado, en espera de que anuncien su vuelo.

Aparece un extraño personaje, vestido todo de blanco, llevado en una silla de ruedas. Lo conduce una enfermera-intérprete. Con él vienen unos periodistas.

PERIODISTA 1:

Mr. Adams: ¿Cómo ve la situación en Latinoamérica ahora de regreso a los Estados Unidos?

MR. ADAMS:

(HABLA EN INGLÉS)

INTÉRPRETE:

Después de inspeccionar el terreno, Mister Adams dice que el futuro está lleno de azares que sobrecogen el corazón de los más fuertes.

PERIODISTA 2:

*Este año del 68 se presenta como uno de los más convulsos dentro de la década. Mr. Adams, ¿qué temores abriga el gobierno de los Estados Unidos con respecto a los países de Latinoamérica?*⁷

El año de 1968 se caracterizó por las revueltas estudiantiles, en especial la de mayo en París, cuyas consignas pasaban de lo político a lo poético, al decir, por ejemplo: “¡Seamos realistas, pidamos lo imposible!; ¡Viva la comunicación, Abajo la telecomunicación!; ¡Prohibido prohibir!”, entre muchas otras. El alzamiento de mayo en París repercutió en los movimientos universitarios del mundo entero, y Colombia no fue una excepción. Muchos de los líderes estudiantiles se vincularon más tarde a movimientos guerrilleros, en especial al ELN y luego al M 19.

7. *Ibíd.* Escena II. Pg. 343.

En Colombia, el Papa Paulo VI llegó al país a finales de agosto del 68, con ocasión del XXXIX Congreso Eucarístico Internacional, y en la zona donde se construyó el templete, a campo abierto, para que pudiera recibir miles de fieles, se levantó años más tarde un barrio con el nombre de Pablo VI, en la localidad de Teusaquillo.

El presidente Carlos Lleras Restrepo logró cambiar la Constitución, gracias a su habilidad política, para ir desmontando poco a poco el Frente Nacional, el tema de la alternación y otros aspectos relacionados con el monopolio del poder, tan criticado por sectores independientes que no pertenecían a los partidos tradicionales.

En septiembre de 1968 tuvo lugar la matanza de estudiantes en la plaza de las tres culturas de Tlatelolco, en ciudad de México, ordenada por el presidente Díaz Ordaz para reprimir manifestaciones estudiantiles que habían surgido después del movimiento en mayo en París. La agitación se produjo en gran parte de América Latina, con reacciones oficiales de distinta naturaleza, pero ninguna tan violenta como la de México.

En 1968 se incrementó la guerra de Vietnam y se desarrollaron manifestaciones de protesta en el mundo entero para acabar con la guerra. En el mes de abril, un hombre llamado James Earl Ray asesinó a Martín Luther King en el momento en que este se preparaba para liderar una gran marcha en favor de la igualdad y contra el racismo. En el mes de junio es asesinado en los Estados Unidos el candidato presidencial Robert F. Kennedy.

El teatro hizo parte de una amplia mirada sobre la nueva actitud de la juventud, en distintas obras creadas en América Latina y presentadas en el Festival Internacional de Teatro de Manizales, a partir del año 1968. También los grupos independientes trabajaron esta temática. En la obra *Golpe de suerte* los periodistas que entrevistan a Mr. Adams en el aeropuerto tocan algunos de estos temas, ampliamente difundidos por los medios de comunicación:

PERIODISTA 2:

Mr. Adams: ¿por qué suspendió su visita a la universidad?

PERIODISTA 1:

¿Temía a manifestaciones por la guerra de Vietnam?

PERIODISTA 2:

*¿Por qué fracasó la Alianza para el Progreso en América Latina, Mr. Adams?*⁸

8. *Ibíd.* Escena II. Pg. 344-345.

No se escuchan las respuestas del Míster y la escena se cierra dejando las preguntas en el aire. La acción retorna al grupo de Palomino y Matamoros mientras esperan el anuncio para subir al avión. Vuelve a aparecer la Popy y les dice que el paquete sí era de ellos, que no lo vayan a botar, y sale rápidamente. El acoso a los viajeros no termina allí. El hombre del maletín vuelve a aparecer y la Popy aprovecha un momento en el que Marta quiere ir al baño para abordarla. El hombre de la terraza regresa en compañía de un ciego, en momentos en que Palomino queda solo en la sala de espera y le dice que si lleva ese paquete, y lo entrega en Miami recibirá un buen pago en dólares que les permitirá comprar algunas cosas en sus vacaciones. El supuesto ciego le entrega sombreros y otras prendas para él y su mujer, con las cuales los reconocerán al llegar a Miami. No tendrán ningún problema. Cuando Matamoros se da cuenta del asunto les advierte que les han tendido una celada y que eso puede ser muy peligroso, pero Palomino ya se ha dejado tentar por los billetes verdes, y en ese momento llaman al abordaje. Ya no hay nada que hacer. Palomino ha quedado enganchado en una red de traficantes y ya no puede volverse atrás.

La Popy y el hombre de la terraza observan que todo ha resultado como lo tenían planeado. La mujer, como una diva de Hollywood canta la:

*Canción de la gente decente
(Fragmento)
La gente importante
sólo asume lo mejor del instante.*

(...)

*El camino más fácil es negocio.
Lo único que cuenta es lo inmediato.
A muchos ha llegado la gran ocasión.*

*Por eso yo te aconsejo
pulir el sueño de tu felicidad ahora
mientras te llega el turno de la gran ocasión.⁹*

El contacto con don Félix Bastidas y la llevada del paquete a Miami significaron un cambio radical en la vida de Palomino y su mujer. De una situación precaria y un trabajo que le daba vergüenza, el hombre ha pasado a

9. *Ibíd.* Escena II. Pg. 154-155.

convertirse en un rico propietario de la noche a la mañana. Nadie con un trabajo normal, ni aun llevando un riguroso plan de ahorro puede enriquecerse a esa velocidad. Un capataz dirige a los obreros que terminan de construir su mansión. Palomino ha recortado el trecho que va del dicho al hecho. Ya tiene, además, un gran automóvil y cuenta con un guardaespaldas. Está en una primera etapa en la que la vida se le ha vuelto color de rosa.

Palomino revisa los trabajos de su casa, incluidos los acabados y los elementos de decoración. El capataz le dice que a las baldosas holandesas casi no las dejan pasar por Curazao, pero que al fin llegaron. Está muy contento y quiere convertir la inauguración de su casa en todo un acontecimiento, para lo cual manda traer un buen número de cajas de Whisky.

Matamoros, que trabaja como contratista, se sorprende a ver que el dueño de la mansión es un antiguo amigo:

MATAMOROS:

¡Palomino! ¡Pedro Pablo Palomino! ¿Cómo es posible? (MIRÁNDOLO DE ARRIBA A ABAJO) ¿Y eso qué le pasó? ¡Carajo, usted cómo ha cambiado! Con esa pinta y esas gafas, le juro que está irreconocible.

PALOMINO:

La fortuna, Matamoros, la fortuna. Un golpe de buena suerte. Ahora me dedico a los negocios. Negocios de exportación e importación. (SE RIE) ¿Recuerda a don Félix? Resultó ser un tipo extraordinario. Claro que ahora tengo algunas diferencias con él.¹⁰

Por su parte, el taller de Matamoros fracasó a causa de la competencia. Palomino, que ya se siente un avezado hombre de negocios, le suelta el refrán que dice que el pez grande se come al chico. ¿Cuál es el tamaño como pez de Palomino, comparado, por ejemplo, con un tiburón como don Félix Bastidas? Por ahora apenas está gozando las mieles del poder y el dinero y aún no ha tenido que enfrentar a los grandes capos de los carteles con su poderoso aparato de sicarios que se ganan la vida con el negocio de la muerte.

En medio de los festejos por la nueva casa, uno de los obreros intenta llevarse una botella de Whisky, pues hay tantas cajas que pensó que no se iban a dar cuenta, pero el capataz lo descubre y lo denuncia frente a Palomino. Este, iracundo, lo regaña de mala manera, y Matamoros se sorprende al ver el cambio de personalidad de su antiguo amigo:

10. *Ibíd.* Escena III. Pg. 360.

MATAMOROS:

Oiga, Palomino... Yo le pago esa botella.

PALOMINO:

¡No sea güevón! No es la botella, ¡Es el hecho!

CAPATAZ:

(A LOS OBREROS): ¡Es el detalle!

PALOMINO:

Eso... ¡El detalle! (A LOS OBREROS): A mí nadie, ¿me oyeron? ¡Nadie me va a robar ni un pelo! ¡Pidanme, carajo, pero no me roben! Pedro Pablo Palomino le da al que le pide. Pero que ningún pendejo me venga a robar lo que tanto me ha costado. Lo que me he ganado con el sudor de mi frente. ¡Ni un pelo! ¿Me oyen todos? ¡Ni un pelo! (AGARRA AL OBRERO Y LE ECHA ENCIMA LA BOTELLA DE LICOR) Quería Whisky, ¿no? Ahí lo tiene, miserable. ¡Ahora se me larga inmediatamente! ¡Se va ya! ¡Se le paga lo que se le deba y que desaparezca!

(LOS GUARDAESPALDAS ECHAN AL OBRERO).¹¹

Matamoros queda aterrado ante el cambio de personalidad de su antiguo amigo. No lo reconoce. Él no era así. El capataz se acerca a Palomino y le advierte que Matamoros es peligroso. Se la pasa alebrestando a los obreros. Sin embargo, Palomino sale en defensa de su amigo, y le dice que ahora Matamoros es el jefe de la obra. El capataz reacciona con furia. Lo amenaza con denunciarlo ante el sindicato. Le advierte que buscará un abogado y lo denunciará ante las autoridades.

Palomino responde furioso:

PALOMINO:

¡Usted me pone un abogado y yo le pongo cinco, gran pendejo! (PALOMINO SACA DEL BOLSILLO UN FAJO DE DÓLARES Y SE DIRIGE HACIA LOS OBREROS) ¿Ven esto? ¡Mírenlo bien! Es el rey del mundo. ¡Con esto se compra lo que uno quiera! ¡Con esto vamos a hacer un mundo diferente, un mundo sin ladrones, sin sapos

11. *Ibíd.* Escena III. Pg. 362-363.

como usted! (DIRIGIÉNDOSE AL CAPATAZ Y TIRÁNDOLE EN LA CARA EL FAJO DE BILLETES) ¡Y ahora se me larga!¹²

Matamoros critica la medida de su amigo, de echar a un hombre de esa manera. Palomino mantiene su arrogancia, pues con el dinero fácil, el poder se le ha subido a la cabeza. Matamoros reacciona a su vez, y pese a estar necesitado, rechaza el puesto con dignidad.

Viene entonces una nueva canción, que subraya el contenido de la escena, en relación con el valor del dinero, cantada por Matamoros:

*Canción del dinero.
(Fragmento)*

*Sobre todo aquellos
que de todo carecieron
saben que el dinero
es el rey en este mundo,
pero también es cosa archisabida
que no es oro todo lo que brilla.¹³*

Como despertando de su borrachera, Palomino busca a su único amigo, el amigo de toda una vida, pero mientras la cabeza le da vueltas, comprende que en medio de su riqueza se ha quedado solo. Tiene un extraño sueño en que se le aparece Dios y le dice que aunque busca la felicidad, se le deshace en sus manos como la arena del desierto. Cuando intenta buscar esa imagen de Dios, aparece don Félix llevando el cochecito de un bebé, de dónde saca billetes y se los arroja a la cara. Palomino corre y ahorca a su protector. También aparece la Popy, danzando sensualmente a su alrededor. Un sueño directo y descriptivo de las situaciones que ha vivido. Ahora Palomino toma en sus manos el dinero y al ver a un grupo de necesitados, se dirige a ellos para ayudarlos, pero estos hombres le dan la espalda y se alejan, como hizo Matamoros. Un pajarraco negro lanza graznidos tenebrosos, mientras un guardaespaldas despierta a Palomino, en el momento en que una luz normal entra a escena. Su esposa está frente a él:

MARTA:

¿Por qué me hace esto? ¿Usted no se da cuenta del peligro en que se mete con esa vida que lleva? El día menos pensado le pegan un tiro.

12. *Ibíd.* Escena III. Pg. 365.

13. *Ibíd.* Escena III. Pg. 367.

*¡Desconsiderado! ¡Usted no tiene ningún derecho para destruir la fortuna que Dios nos ha dado!*¹⁴

Los guardaespaldas sacan a Palomino, mientras cambia el ambiente de la escena.

La amistad, el respeto, el matrimonio, parece como si al haber tenido un golpe de suerte tan grande, lo hubiera echado todo por la borda. El peligro anunciado por Marta no es tan sólo un temor femenino, sino un anuncio que casi de inmediato adquiere forma real.

En un callejón oscuro un grupo de matones al servicio de don Félix, golpean a un guardaespaldas de Palomino, que tiene las manos atadas a la espalda. El matón 1° está a punto de despedazarlo, al ver que el hombre no habla, en momentos en que entra don Félix. Este hace salir a los matones y habla con el muchacho con un tono suave y paternal:

DON FÉLIX:

*(...) Tranquilo, muchacho. Son unos miserables, pero en el fondo, son gente buena, como tú. Mira: es algo muy fácil, sólo quiero saber una cosa: el nombre del contacto. Tú me lo dices, y te vas. ¿Qué te parece? (LE COLOCA UN FAJO DE DÓLARES EN EL BOLSILLO) Hagámoslo más fácil, muchacho. Yo te puedo ayudar... Dime... ¿Quién es el contacto de Palomino? No será... ¿Mr. Adams, por casualidad? (EL DETENIDO BAJA LA CABEZA AFIRMATIVAMENTE) ¡Ajá!... Muy bien. Eres un primor. (DA ORDEN A SUS CAPTORES PARA QUE LO DEJEN PARTIR Y LUEGO SALE).*¹⁵

La competencia entre las mafias no es cosa de juego, como ocurrió en Colombia poco después de producida esta obra, entre el cartel de Cali y el cartel de Medellín, que se atacaron con bombas, con sicarios y denuncias, hasta terminar muertos Pablo Escobar y Rodríguez Gacha, del cartel de Medellín; y presos y extraditados los Rodríguez Orejuela del Cartel de Cali. No es posible hacer una rápida fortuna en forma mafiosa, sin acudir a la violencia y jugarse el todo por el todo. Al fin y al cabo, la vida es algo que no se compra, apenas se alquila temporalmente.

En la siguiente escena, don Félix y la Popy se encuentran en Miami, en una casa de Juego, apostando a la ruleta. Una orquesta interpreta música de Jazz. El ambiente recrea el de las películas de cine negro de los años cuarenta, con Humphrey Bogart y Rita Hayworth, entre otros. Don Félix

14. *Ibíd.* Escena III. Pg. 370.

15. *Ibíd.* Escena IV. Pg. 371.

hace grandes apuestas, acabando con sus contendores, en momentos en que entra Palomino. Está vestido igual que don Félix, parecen las dos caras de la misma moneda. Al ver que los otros se retiran, Palomino lo reta a continuar el juego. La música se detiene. La escena, bilingüe, enfrenta no sólo a dos ocasionales contendores en la ruleta, sino a dos rivales en los negocios de la droga. Apuestan grandes sumas, así como en una riña de gallos, estos muestran sus espolones.

Mientras gira la ruleta, la Popy canta una canción:

*Canción del ganador.
(Fragmento)*

*Una vez hubo dos hombres
que perseguían lo mismo:
gloria, dinero y poder
gorda ganancia y placer.*

*Eran dos grandes amigos
pero sólo en apariencia
porque el uno siempre espiaba
los movimientos del otro.
Ninguno seguro estaba
de la lealtad de su socio.*

(...)

*En cuestiones de poder
nunca cuentas con la suerte:
la partida es del más fuerte.*¹⁶

En un aeropuerto clandestino, Palomino espera la llegada de un avión con la droga. Por medio de un juego de luces y sombras se recrea el ambiente:

*Oscuro. En el primer plano de la escena, varios hombres hacen señas al cielo con linternas. Rápidamente colocan en el suelo mecheros que delinean una pista de aterrizaje. Ruido del motor de un avión que se acerca. En el fondo, el anterior casino. Palomino a un lado llama por teléfono. En el aeropuerto clandestino un hombre le responde.*¹⁷

16. *Ibíd.* Escena V. Pg. 374.

17. *Ibíd.* Escena VI. Pg. 374-375.

La representación rompe los medios tradicionales del teatro y se acerca al estilo de una secuencia cinematográfica, al sugerir con luces y sonido las imágenes que el público no ve, pero que percibe con esos estímulos.

La operación ordenada por Palomino parece coronar exitosamente. El avión trae el cargamento preciso, pero en el momento en que bajan los paquetes, otros hombres que los estaban rodeando entran a escena y los ametrallan. La acción del thriller llega a su punto culminante. Uno de los hombres desafía al grupo que ha logrado sobrevivir:

HOMBRE DE LA CHAQUETA DE CUERO:

¡A don Félix nadie se lo pasa por la faja! ¿Querían volar por su cuenta? Ahora pueden hacerlo libremente, cabrones. (LOS CHAQUETAS DE CUERO RECUPERAN EL MALETÍN CON LOS DÓLARES Y SE RETIRAN).¹⁸

Entre tanto, en el bar, Palomino parece haber ganado la partida de ruleta. La Popy lo elogia. Don Félix le dice que ya ha aprendido lo que debía aprender, y que de ahora en adelante podrá volar por su cuenta. En ese momento aparecen dos detectives, que requisan a Palomino y se lo llevan tal como está. No le permiten ponerse el saco ni el sombrero.

LA POPY:

(CORRE DETRÁS DE PALOMINO): Palomino, ¿qué pasa? ¿Por qué se lo llevan? ¡Él no ha hecho nada! (VUELVE LLORANDO JUNTO A DON FÉLIX): ¿Por qué dejaste que se lo llevaran? ¿Por qué no hiciste nada?

D. FÉLIX:

Quería volar muy alto, Popy.¹⁹

En la cárcel, un juez interroga a Palomino, que se declara inocente. En la puerta don Félix con la Popy. Él no quiere entrar porque dice que las escenas de cárcel lo deprimen. Le gusta aparecer como un bandido de buen corazón. Paga la fianza para que dejen salir a Palomino, y le dice a la Popy que ya pagó la fianza para que salga, pero que ya no quiere saber nada más de él. Que se levante por su cuenta.

Entre los mafiosos el juego entre lealtad, confianza y desconfianza, se basa en el respeto incondicional al capo máximo, que como sucede con la

18. *Ibíd.* Escena VI. Pg. 375-376.

19. *Ibíd.* Escena VII. Pg. 377.



GOLPE DE SUERTE, de Teatro La Candelaria.
Archivo del Teatro La Candelaria

mafia italiana, se asume como una familia y exige la total subordinación al Padrino, como muestra la película de Francis Ford Coppola, basada en una novela de Mario Puzo, realizada en 1972.

Cuando la Popy va a visitar a Palomino en su celda, le dice que don Félix pagó su fianza, y además, le declara su amor. Una escena que recuerda el romance entre Macky Navajas y la Polly Peachum, en la obra de Bertolt Brecht *La ópera de tres centavos*, estrenada en 1931, con música de Kurt Weill y las canciones o famosos Songs, concebidos como dardos irónicos sobre los aspectos más punzantes de los conflictos sociales representados en escena. Santiago García hizo un *Stage* en el Berliner Ensemble, alrededor de 1960, donde pudo apreciar tanto esta obra como otras del repertorio del Berliner.

Cuando Palomino se despide de Popy, después de aceptar la fianza de don Félix, ambos se declaran su amor y él le dice que se verán en Colombia. Sin embargo, es su esposa la que va a sacarlo de la cárcel:

MARTA:

(SE ACERCA A PALOMINO Y LE COLOCA SU ABRIGO, AYUDÁNDOLO A LEVANTARSE): ¿Qué te pasa, mi amor, estás enfermo? (LO ABRAZA) Te hicieron tocar el fondo. Comenzaremos de nuevo. El dinero que logré salvar está en un negocio próspero y honrado. Ven, no mires atrás. El sucio pasado quedará enterrado para siempre.²⁰

La primera parte termina dejando abierta la pregunta de si es posible la regeneración del mafioso, el comenzar una nueva vida por los cauces legales como quiere su esposa, o irse por el terreno voluptuoso y lleno de peligros al que lo tienta la Popy, su amante y mujer de su rival. Una vida apacible en un hogar tradicional, o la aventura arriesgada de seguir jugando con el tráfico de las drogas y el mundo artificioso del poder y la sensualidad. Un atractivo que movió a cientos de personajes en Colombia, profesionales, comerciantes, hombres de negocios, políticos, que no pudieron resistir la tentación y entraron al convulsionado universo del tráfico ilícito, como promotores, asesores, cómplices o aliados, penetrando las distintas instituciones de la vida nacional.

Al comienzo de la segunda parte, vestidos de gánsteres y prostitutas los actores danzan sobre un ring y cantan la canción:

*Las razones del rico.
(Fragmentos)*

20. *Ibíd.* Escena VIII. Pg. 383.

*Desoigo los consejos
de los pobres y los buenos.
Son muy hermosas las virtudes,
pero las razones del rico
están respaldadas por los bancos.*

(...)

*No vayas desarmado,
menos por el buen camino,
que es camino peligroso.
La ley de la bolsa o la vida
es la moda en el siglo que corre.²¹*

Un nuevo acercamiento al estilo brechtiano del *Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny*, 1930; o de *La ópera de los tres centavos*, 1931. Los negocios sucios e ilegales parecerían ser la norma y el medio para enriquecerse, pero el costo es alto, y para recibir un buen ingreso hay que pagar, y no sólo con dinero, sino con la libertad y la vida. Por eso, el contenido de una obra como *Golpe de suerte* tiene tanto un alcance político como moral.

La simbología empleada para mostrar el ascenso y caída de Pedro Pablo Palomino acude a diversos estilos, entre ellos el del Misterio medieval y las Danzas de la muerte, en las que las luchas entre el bien y el mal ponen a la vida misma en un balance entre pérdidas y ganancias. Por eso, la Popy, antes símbolo de la sensualidad, ahora representa a la muerte:

MUERTE:

¡Señores y señoras! En esta noche maravillosa presentaremos a ustedes el entremés de la lucha del Bien contra el mal: Palomino deberá pagar sus culpas para ingresar al mundo de la legalidad.²²

Palomino se dirige a Dios que está sentado sobre un andamio, y le pide ayuda para regresar por el buen camino. En este punto vale la pena recordar el papel de Dios como creador y director teatral, pues fija los papeles y sus respectivas categorías sociales, en el Auto Sacramental de Pedro Calderón de la Barca titulado *El gran Teatro del Mundo*.²³

En el auto de Calderón de la Barca, no todos los personajes están de

21. *Ibíd.* II parte. Escena IX: el entremés. Pg. 384.

22. *Ibíd.* II parte. Escena IX. Pg. 385.

23. Calderón de la Barca, Pedro. Auto sacramental publicado en 1655.

acuerdo con su situación. De esta obra parece surgir la pregunta dirigida al público, a los espectadores, ¿Por qué unos nacen con fortuna y otros desgraciados, en la pobreza? El pobre no quiere el papel que le han asignado, y por eso tiende a ser rebelde. En el caso de Palomino, el paso de la pobreza a la riqueza se ha producido por una ruptura violenta de las reglas del juego y la convivencia social. ¿Dónde están el bien y el mal en esa escala de valores? Su pobreza no era un bien, pero su riqueza tampoco. La relatividad de su destino lo enfrenta, por lo tanto, a esa sociedad que en un momento lo ha visto pobre y en otro ha puesto una fortuna en sus manos, como al rey Segismundo de *La vida es sueño* del mismo Calderón de la Barca. ¿Por qué traemos a cuento esa relación con el gran creador del teatro del Siglo de Oro español? Calderón puede considerarse como uno de los antecesores del existencialismo, y por lo tanto, de lo transitorios y relativos que resultan en la existencia los valores considerados como absolutos.

En *Golpe de suerte* la lucha entre el bien y el mal se libra en un ring de boxeo, donde el juez de la pelea es la muerte, representada por la Popy, es decir, una juez fatal, previamente interesada por el resultado.

El público de esa pelea está compuesto por un coro de industriales, y los hinchas que vitorean o atacan a los púgiles están representados por un coro de gánsteres. De entrada la pelea trazada de ese modo parece tener un destino asegurado, y como en la antigua tragedia, la pelea de Palomino contra el destino aciago parece estar perdida.

Los industriales apuestan a favor de Palomino en su búsqueda del bien, pero también invierten en algunas apuestas por el mal, porque:

*Nunca debes invertir en un solo contendor.*²⁴

La contienda se libra entre Pedro Pablo Palomino, a nombre del bien, y Félix Bastidas, en representación del mal. La pelea se desarrolla con golpes bajos y tramposos, como era de esperarse. Matamoros, quien ha actuado como entrenador de Palomino, eleva su protesta, pero es sacado del estadio por querer modificar las reglas del juego.

En el tercer round, al ver las oscuras maniobras que se adelantan contra Palomino, Marta sube al ring y amenaza a don Félix con un revólver. El marrullero traficante, en una rápida maniobra le arrebató el arma y dispara varios tiros contra la cabeza de Palomino, quien cae acribillado sobre la lona. El juez declara vencedor a Félix Bastidas en medio de calurosos aplausos.

La escena da un vuelco en otra dirección, y en ese momento aparece Dios y felicita a Palomino por su heroico intento de vencer al mal. Lo resu-

24. *Ibíd.* II parte. Escena IX. Pg. 387.

cita y le encomienda una nueva misión. Señala a dos hombres que votaron por él, pero ni le dice ni le da pistas sobre la tarea que quiere darle. A Dios le gusta permanecer en el misterio, y que no se descubran sus designios.

En la siguiente escena, titulada: El negocio honrado.

Cuatro andamios de diferentes alturas, colocados en distintas partes de la escena, simulan una gran ciudad en construcción. En el andamio más alto, ubicado en el centro, aparece Palomino. En los tres restantes están: la Popy, los industriales y al fondo Marta. Aparece un narrador al estilo del cabaret:

ANIMADOR:

*(MIENTRAS SE ARMA EL ESCENARIO): ¡Rico y honrado a la vez, tal como lo prometió su benefactor! Palomino entra a trabajar en una gran empresa constructora. Empieza como asistente de gerencia y termina como gerente general.*²⁵

Poco a poco, Palomino va ascendiendo y obteniendo grandes beneficios en la empresa constructora; los industriales están felices. Pero como la ambición rompe el saco, resuelve invertir todas las utilidades de la Constructora en la compra del 30% de las acciones de una corporación financiera. Sin saber cómo, de pronto se produce un revés, los dineros son congelados y los industriales lo confrontan, preguntándole cómo pudo haber hecho algo semejante sin consultarles. Lo acusan de traidor. Aparece la Popy y le dice que todo está perdido, y lo mejor que pueden hacer es huir juntos, a una isla del Caribe, con el dinero que pueda sacar de la empresa antes de que todo se esfume.

Él le pide un tiempo de espera, a ver si puede arreglar las cosas. Aún no entiende qué pudo haber ocurrido, se trataba de una inversión de mucho dinero. Ella le responde que no podrá hacer nada, pues fue el propio Félix Bastidas quien compró las acciones, y ahora, con el 70 % a su favor, tiene el dominio absoluto de la compañía.

Marta intenta llevar a su marido a un almuerzo con un candidato que puede resultarle muy beneficioso en el futuro, pero Palomino le responde que entiende la importancia de ubicarse en una buena posición política, pero que en ese preciso momento lo primordial es enderezar el curso de los negocios, y por eso, ahora no tiene tiempo para otra cosa.

Marta toma las cosas de un modo personal, y en un arrebató de furia le dice que tiene tiempo para esa otra mujer y no lo tiene para ella. La rivalidad

25. *Ibíd.* II parte. Escena X. Pg. 393-394.

entre la esposa y la amante aparece como otra faceta de la lucha entre el bien y el mal.

A la manera de un efecto de distanciamiento, siempre bajo la influencia brechtiana, la acción se interrumpe y se canta una canción que habla de la felicidad. En un juego de palabras, la letra del canto dice que se trata de algo ilusorio y escurridizo, que no se puede conservar.

Cuando termina la canción, la secretaria le dice a Palomino que el señor Matamoros lo estaba buscando desde hace rato, y que al ver que no lo recibían, resolvió entrar a la fuerza para hablar con él.

Matamoros viene a nombre del sindicato de la empresa preocupado por la suerte de sus compañeros. Entra a pedirle que acepte el pliego de peticiones presentado por los trabajadores. Palomino sabe que en ese momento lo tienen atado, y no puede tomar decisiones sobre el manejo de los recursos económicos de la constructora, pues don Félix, como socio mayoritario, es el único que puede decidir.

La pelea entre el bien y el mal parece irremediablemente perdida para Palomino. Hasta Dios se ha declarado impotente para ayudarlo. Ha quedado completamente solo.

Aparece don Félix y le ofrece una solución engañosa, lo insta a que declare la empresa en quiebra, y de ese modo podrá librarse de deudas y de obligaciones con mucha gente inconveniente. Después, él lavará el dinero y recuperará las ganancias, aumentándolas. La única solución viable para él es ponerlo todo en manos de don Félix. Lo que quiere decir, que lo arroja a la lona por K. O.²⁶

Palomino, al sentirse acorralado, canta la canción de:

*El gato y el ratón.
(Fragmentos)*

*En el juego del ratón y del gato
uno de los dos está perdido.*

*Hay caminos sin regreso:
la mosca en la telaraña
si lucha se enreda más.*

(...)

*¿Quién tiene la razón?
Todo está permitido*

26. *Knock out.*

*y nada importa.
Quizás otro viento mejor
sople mañana y nos lleve a un mundo diferente.
Luchar contra la trampa es hacerla más honda.²⁷*

Después de pensarlo un poco (pero no mucho), Palomino acepta la propuesta de don Félix.

Los andamios se unen, como si la gran empresa hubiera triunfado. Un grupo liderado por don Félix representa el cuadro alegórico del triunfo y la felicidad. Alrededor del magnate mafioso se encuentran su hija, un militar, los industriales, la estatua de la libertad y en la parte más baja, los gánsteres con metralletas.

Don Félix canta una canción, en la que recibe a Palomino como hijo de la familia.

Marta emerge de entre las sombras, saca un revolver y lo apunta hacia su esposo, como si tuviera la intención de matarlo. Pero después lo guarda y se esfuma como un fantasma.

El Coro II canta sobre la forma como Palomino logró salir adelante:

*Ha aprendido que en este loco ascenso
sólo a mordiscos,
patadas,
dentelladas,
es como se ganan los dientes
del tiburón.²⁸*

Aparece un ministro, llevando de la mano la estatua de la libertad:

*MINISTRO:
¡Palomino nos ha descapitalizado a todos nosotros, a los que producimos honestamente la riqueza del país! Con los dólares obtenidos en semejantes negociados, este advenedizo se está apoderando del control político del país. ¡Tengo pruebas fehacientes, con nombres y apellidos, que en este momento acaban de llegar!²⁹*

Las imágenes que se suceden y cierran la obra, aluden tanto a hechos reales como a una forma de atar los nudos sueltos que se fueron abriendo a

27. *Ibíd.* II parte. Escena X. Pg. 410-411.

28. *Ibíd.* II parte. Escena 11. Pg. 413.

29. *Ídem.*

lo largo de la trama. En las últimas décadas del siglo XX poco a poco se fue haciendo más evidente y pública la forma como el narcotráfico se había ido apoderando del país, apoyándose en la creación de unos carteles de la droga como nunca habían surgido a lo largo de la historia nacional. Algunos de los capos de la mafia quisieron vincularse incluso a la política, y fueron penetrando muchas de las instituciones y partidos, tal como lo plantea el ministro en la obra teatral, en una anticipación premonitória a lo que sucedería cuatro años después del estreno de *Golpe de suerte*, con el asesinato del entonces ministro de justicia Rodrigo Lara Bonilla,³⁰ o luego el de Luís Carlos Galán,³¹ ordenados por el cartel de Medellín con la posible participación de algunos cómplices vinculados al gobierno o a las fuerzas armadas, lo cual aún se encuentra en proceso de investigación.

Lo que sigue en las imágenes de la representación escénica avala esta visión anticipatoria, un disparo acaba con la vida del mensajero que trae las pruebas al ministro, mientras éste, aterrado, apela a las reservas morales del país para detener la expansión de la mafia, y sale corriendo de la escena, acompañado por la estatua de la libertad. La escena adquiere una comicidad siniestra, como un efecto de crítica política en el estilo de un thriller policia- co. Un instante de oscuridad.

La luz vuelve al cuadro alegórico de la felicidad, Palomino se acerca cada vez más a esa especie de torre apoteósica, trono o altar donde reina don Félix rodeado de sus aliados, guardaespaldas y sicarios. Palomino se acerca cada vez más a él, como un obediente subalterno.

En ese momento irrumpe en escena Matamoros:

MATAMOROS:
¡Pido la palabra!

*PALOMINO SE LLEVA LENTAMENTE LA MANO AL COSTADO, SACA EL REVOLVER Y ENCAÑONA A MATAMOROS. LOS GÁNSTERES TAMBIÉN LO ENCAÑONAN. PALOMINO SE LLEVA EL ÍNDICE A LA BOCA MUY LENTAMENTE Y LE HACE A MATAMOROS SEÑAL DE GUARDAR SILENCIO.*³²

A diferencia de otras obras de La Candelaria, en cuyo final se cierra una sentencia o se canta una canción con un mensaje político dirigido al público,

30. Asesinado en Bogotá, el 30 de abril de 1984.

31. Fallecido tras el atentado en la plaza de Soacha, Cundinamarca, el 18 de agosto de 1989.

32. Op. Cit. *Golpe de suerte*. Escena final. Pág. 414.

en este caso el gesto de Palomino induce a su amigo a callar, dejando abiertas varias posibilidades de posibles desarrollos de los conflictos que quedan pendientes, sobre todo en lo relacionado con la prepotencia de las mafias, su uso del terrorismo, el asesinato y las amenazas para evitar la extradición o para amedrentar a las autoridades. El gesto de Palomino también intenta a salvar a su amigo, pero a la vez parece advertirle que un paso en falso puede costarle la vida.

La señal de silencio alude de manera sutil, pero directa, a las amenazas dirigidas a los periodistas, reporteros, escritores públicos y todas las personas y autoridades que hayan hecho frente a las mafias de la droga o a los paramilitares que las apoyan.

* * *

JOSÉ DOMINGO GARZÓN

≈



Chocontá, Cundinamarca, 1961. Autor y director teatral, magister en Escrituras Creativas de la Universidad Nacional de Colombia. Perteneció a la planta de directores del Teatro Libre de Bogotá. Director de la Fundación Índice Teatro, creador y director del proyecto Pirámide. Co-autor de la licenciatura en Artes escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional, de la cual es docente de planta.

Fue gerente de arte dramático del ICDT, y decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional. Es autor de un buen número de obras teatrales y a la vez, ha escrito libros y ensayos de teoría y práctica teatral.

Aparte de la dirección de sus propias creaciones, ha llevado a escena más de 30 obras de autores del repertorio universal. Entre sus obras se destacan: *La retórica de la crueldad*, 1984; *Muchacho, no salgas*, 1992; *Emilio*

– JOSÉ DOMINGO GARZÓN –
Archivo personal del autor. 2015.

de mis recuerdos, 1993; *Se necesita gente con deseos de progresar*, 1994; *Un miércoles de ceniza*, 1994; *Refugio de pecadores* (Adaptación de la novela *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, 1995; *Emissiones de media noche* (Beca nacional de dramaturgia, otorgada por el Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura, en 1996. Premio Nacional de dramaturgia, Universidad de Antioquia, 2006. Premio Beca Distrital a directores, otorgada por la Orquesta Filarmónica de Bogotá, 2009); *Quién dijo miedo* (Premio Teatro para un nuevo milenio, Alcaldía Mayor de Bogotá, 2000; *La Andrómeda* (Teatro documental sobre Juan Rulfo, 2002; *La procesión va por dentro*, 2004; (Realizada con el grupo Proyecto Pirámide. Premio nacional de dirección a montaje teatral, otorgado por el Ministerio de Cultura en 2009); *El médium muerto. Tragicomedia milenarista* (Tesis laureada en la Maestría de Escrituras Creativas de la Universidad Nacional de Colombia, 2009).

* * *

JOSÉ DOMINGO GARZÓN
≈
MUCHACHO, NO SALGAS
≈
OBRA MUSICAL EN TRES ACTOS

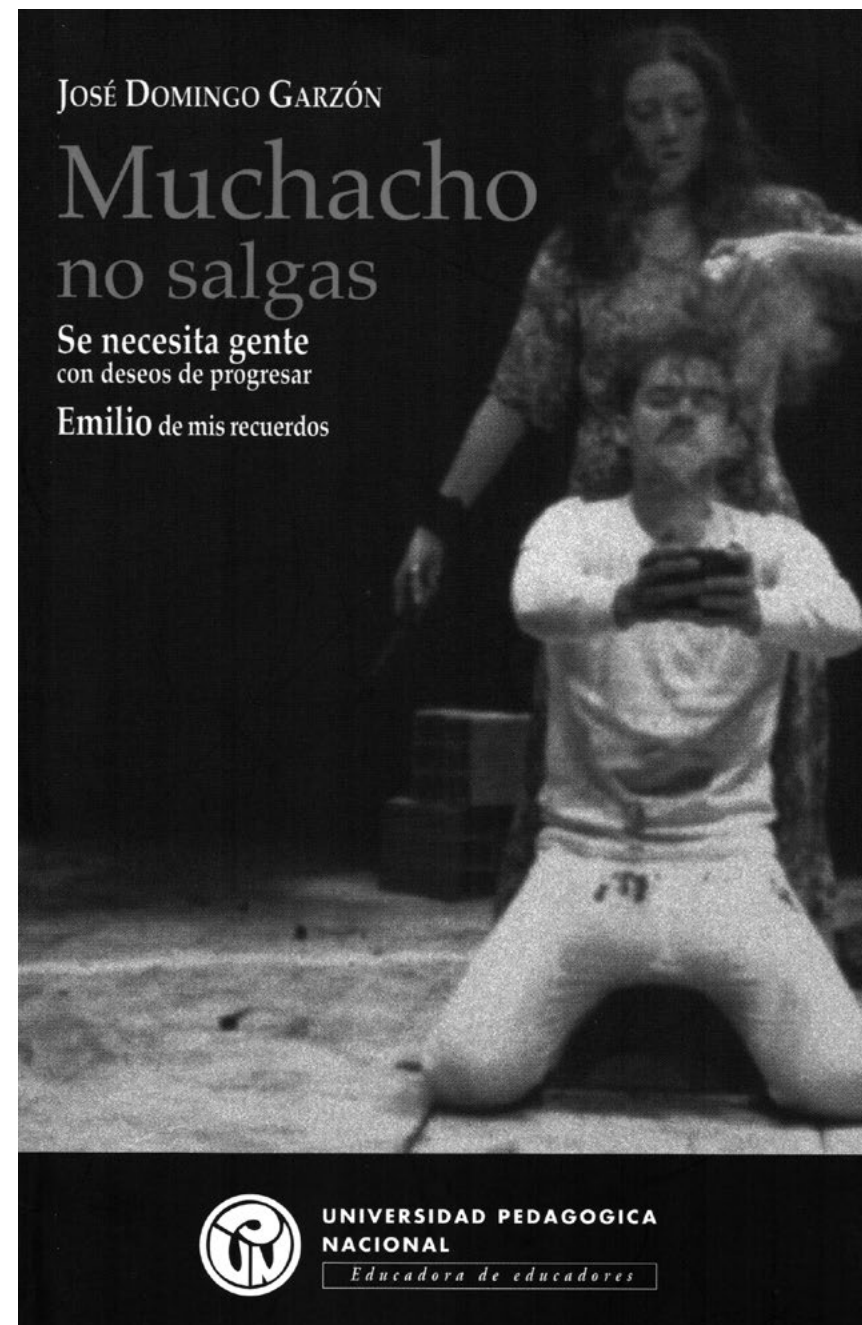
Esta obra fue estrenada en diciembre de 1992, como trabajo de grado de los estudiantes de último año de la Escuela del Teatro Libre y publicada por la Universidad Pedagógica Nacional.¹ En un fragmento de su prólogo sobre el teatro de José Domingo Garzón, anota el crítico, investigador y profesor universitario Gilberto Bello:

El teatro de Garzón está habitado por miedos, desarraigos, actos fallidos, crítica al lenguaje vacuo, confusión, recuerdos trágicos y soledad. Podría afirmarse que cada una de sus piezas ataca con furia la marca psíquica de los seres abandonados a la soledad; el centro del drama es obsesivo, algunas veces delirante y persistente. Quizá por ello, algunos analistas lo encuentran desordenado, pero desde otro punto de vista hay que desordenar la casa en un intento por romper el hostigante marasmo de la inercia.²

Es verdad que muchas de las obras del teatro colombiano contemporáneo parecen concebidas como colchas de retazos, integrando elementos de diversos estilos, quizá con una secreta intención, compartida tanto por autores como por los grupos que trabajan la creación colectiva, de mostrar que se encuentran frente a una realidad caótica donde la violencia ha descompuesto

1. Garzón, José Domingo. *Muchacho, no salgas*. En Teatro. Edición de la Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá. enero de 2002.

2. Bello, Gilberto. Nota del Prólogo al Teatro de José Domingo Garzón. Pg. 8.



MUCHACHO, NO SALGAS, de José Domingo Garzón.
Portada. Edición de la Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá. 2002.

el orden a muy distintos niveles, desde la estructura de la historia con sus respectivos tiempos y espacios, hasta los lenguajes empleados por los personajes llevados a situaciones extremas, como vemos en esta obra *Muchacho, no salgas*, que de inmediato nos remite a la fábula versificada de Rafael Pombo *El renacuajo paseador*, en cuyas primeras líneas descubrimos tanto el título como el núcleo del drama que plantea la obra:

EL RENACUAJO PASEADOR.

*El hijo de Rana, Rinrín Renacuajo,
salió esta mañana, muy tieso y muy majo
con pantalón corto, corbata a la moda,
sombbrero encintado y chupa de boda.
“¡Muchacho no salgas!” le grita mamá,
pero él hace un gesto y orondo se va.*

Desde niños sabemos que al renacuajo le va muy mal por no escuchar los consejos de su madre y salir con sus amigos a un lugar peligroso, donde van a desaparecer devorados por un gato hambriento. En aquellos cuentos pintados la moraleja de la historia crea pánico en los niños, el temor de salir a la calle sin el permiso de su madre. Si esto ocurría en la relativamente tranquila ciudad de Bogotá de finales del siglo XIX, ¿qué podríamos decir hoy con la inseguridad que se vive y el temor que sienten los padres cuando los hijos no llegan a ciertas horas de la noche, porque puede haberles pasado algo? De sobra sabemos que cualquier joven puede caer en un asalto y ser apuñaleado tan sólo por robarle un celular. En costo de la vida humana se ha reducido a tal punto que en el mercado de valores puede intercambiarse por cualquier baratija. La moraleja del cuento de Pombo también le cuadra a la obra de Garzón:

*los gatos comieron y el pato cenó
Y mamá Ranita solita quedó.*

Muchacho, no salgas se inicia cotejando dos espacios, el podio de una orquesta y el movimiento de una ciudad en marcha, con las luces y pitos de los carros, mientras una pareja busca el punto exacto donde mataron a su hijo, es decir, la obra comienza donde termina el poema de Pombo.

Don Gregorio y doña Rosa, en un estado de conmoción buscan el sitio donde estaba Gregorio, su hijo, cuando cayó acribillado por tres disparos. La

madre espera encontrar el rastro de su sangre y teme que haya desaparecido en los zapatos de tanta gente que cruza por ese lugar. ¿Cómo hacer el duelo por un hijo muerto, si ni siquiera queda un rastro, una huella, en el posible sitio de su muerte?

Un habitante de la calle les da precarios informes a cambio de algunos billetes que le entrega don Gregorio, como si comprara un pedazo de los desvanecidos recuerdos. El informante, llamado Todobien, quiere irse antes de que aparezca la policía. Después de dar explicaciones de manera desordenada como un salpicón de lugares comunes, sale de allí a la carrera. Desde la primera escena vemos la forma como el fantasma del miedo está rondando por las calles. La madre da indicaciones para poner algunas palabras en una cruz que van a dejar como recuerdo de su hijo:

Ponga Gregorio Espinosa. Ahí abajo escriba: Marzo 1973-Junio 1992. Recuerdo de sus padres. ¡No! Mejor no ponga eso último. (PAUSA) Fosa común. Esta mañana supe que su cuerpo esperó durante un mes de nevera en nevera hasta cuando no hubo ya nevera desocupada donde conservarlo. Lo tiraron en un hueco, envuelto en una bolsa de la basura, con un papelito amarrado a un dedo, y en el papelito un número. Desconocido. (LEVANTA LA MIRADA) ¿Saben? Un día, hace dos años y medio, se fue, desapareció. Y hoy, que al final encuentro la calle que lo recibió en su agonía, ¿no me van a dejar plantar una crucecita aquí? Muy bien, entonces me quedo sosteniéndola para siempre. (SUSURRA AL PADRE) Ya, váyase...³

Como hemos visto en varias de las obras seleccionadas y en otras que aparecerán más adelante, uno de los grandes dramas de las familias de los desaparecidos es el poder llevar a cabo un duelo como es debido, enterrar sus penas en una sepultura; cuando se trata de un cuerpo ausente y la ignorancia de su paradero no permite efectuar el duelo correspondiente, por eso, las distintas evocaciones que se pueden hacer de aquel que ya no está, intentan llenar los vacíos que dejó su ausencia con los objetos, las prendas, los retratos y demás cosas que ayuden a mantener vivo por lo menos el recuerdo.

Mientras el padre espera a su mujer en una esquina, vendiendo paraguas en una ciudad en la que llueve casi todo el tiempo, se escucha una canción cantada por la gente que cruza por la calle:

3. Op. Cit. *Muchacho, no salgas*. Acto I. Escena I. Pg. 17.

CORO CANTADO
(Breves fragmentos)

Entre el rezo y el delirio
entre la mueca y el llanto,
borda a la luz del cirio,
hila, de noche, un manto.

(.....)

En la calle, que callada
acogió la triste muerte
de su hijo que afanaba
por toparse con su suerte.

(.....)

Trae su foto pintada,
la trae como penitente,
sobre una tela manchada
con lágrimas suficientes
como para lavar de la tierra
todas las cuentas pendientes.

“¿Cuánto vale, mi señora?”
Se llora, no se vende.

Entre el rezo y el delirio,
entre la risa y la mueca,
borda a la luz del cirio,
hila, ausente, la rueca.⁴

De pronto, el tiempo da un giro hacia el pasado. Aparece Gregorio antes de ser asesinado. Tiene un revólver en una mano y en la otra un libro, parece estar jugando con las palabras como para detener al destino. Como ocurre en las barriadas donde se cruzan pandillas, sicarios, policías y todo el tropel de gentes que malviven de oscuros trabajos, sacándole un día tras otro el cuerpo a la muerte. El temor del joven parece estar plasmado en una profecía bíblica:

4. *Ibíd.* Acto I. Escena II. Pg. 18-19.

Desde pequeño siempre tuve el mismo sueño: una selva. Andaba entre los árboles hacia un árbol que estaba sólo y, Dios, ¡qué mal olía! El árbol apestaba tanto que hasta me mareaba. Pero daba gusto verlo, tenía hojas azules y de él colgaban montones de diamantes, diamantes como naranjas (EL LIBRO COMIENZA A ARDER) Por eso yo estaba allí. Quería coger una carretada de diamantes... pero sabía que en el preciso instante en que intentara estirar la mano para cogerlos, una serpiente me caería encima, la que custodiaba el árbol. Esa hija de puta que vivía en las ramas. No sabía cómo defenderme de una bestia así, pero pensaba: voy a correr el riesgo.⁵

Como en las pinturas de los Prerrafaelitas, aquí también aparece la alegoría del árbol del bien y del mal, donde se hallaba el atractivo fruto prohibido cuya posesión hizo que Adán y Eva fueran echados del paraíso y condenados a ganar el pan con el sudor de su frente. También aparece la serpiente, símbolo que es a la vez agresivo y seductor, que penetra como un puñal en la mano que quiere coger la fruta, que en el juego de las significaciones puede ser dinero, joyas en una vitrina o cualquier cosa que pueda atraer la codicia de un joven que quiera tener algo valioso en sus manos, para no tener que ganar una miseria con el sudor de su frente. El sueño no es sólo el de un muchacho de una barriada pobre, es un sueño secreto que la humanidad ha tenido a lo largo de los siglos y sólo unos pocos lo han conseguido al ganar la lotería, salir airosos de un asalto, descubrir un tesoro y tantas otras cosas que resulta fácil soñarlas, pero casi que imposible convertirlas en realidad. El fin del joven delincuente también está cantado por un dúo que se lleva a cabo entre un coro y una mujer que actúa como coreuta:

ACTRIZ:
Gregorio y la muerte yacen desposados
y por lecho tienen un hueco cavado.

Bajo la tierra no más enemigos,
ni más hogueras ni más delirios.

CORO:
Ni más amores pagados a plazos,
ni más huidas, ni más asaltos.⁶

5. *Ibíd.* Acto I. Escena III. Pág. 19.

6. *Ibíd.* Acto I. Escena IV. Pg. 20.

Ahora, en una breve estampa la madre limpia el rostro de su hijo ensangrentado. De nuevo las gentes cruzan por la calle, y en un cántico que fluye al ritmo del movimiento diario, preguntan quién era ese hombre, un muchacho sin edad ni tarjeta de identidad. Como aquellos de quienes no se conoce ni siquiera su nombre y se les llama apenas con el génico apelativo de N.N. Dicen que lo vieron por la calle entre vagos y bandidos. Como uno de esos personajes anónimos de la *Ópera de los mendigos* de John Gay, autor británico que sirvió de base temática para la *Ópera de tres centavos* de Bertolt Brecht, a la que nos hemos referido en páginas anteriores.

El camarero de un bar de mala muerte, que se hace llamar Heliodoro Valencia, juega con un traperero que simula una escopeta como si se hallara en una partida de caza. Imita al capitán conocido con ese nombre, buscando ponerle un poco de color a su oscura vida en esa sórdida casa de citas. Cada uno quiere ser un héroe y cambiar su vida por medio del sueño, también, como en el caso de Gregorio, hay una selva, es decir, la naturaleza libre para salir de la prisión cuadrículada de la ciudad. Allí sueña con cazar, aunque sean mariposas, ya que los cazadores han acabado con los venados, como anota con humor trágico. La luz cambia abriendo otro espacio en el tablado donde se encuentra Gregorio, quien recuerda que la tarde que lo mataron estaba lloviendo. Su padre vende paraguas que por desgracia no le sirven para escapar de la muerte.

Mientras Gregorio desarrolla su monólogo como fantasma de un desaparecido, el camarero que se siente cazador sigue limpiando el piso con un traperero que imagina convertido en carabina. Cada uno de estos fragmentos va mostrando una vida, varias vidas, hechas pedazos. Por ejemplo, el recuerdo de la muerte de Gregorio es a un mismo tiempo crudo y dulce, angustioso y tranquilo:

*Lo único que me asustaba de la muerte eran las cunetas. Me imaginaba en ellas, amarrado con alambres, empeloto y sirviendo de cagadero a las moscas, bocabajo contra el barro espeso, frío, las cuatro de la mañana; la piel azul y arrugada por el maldito frío... Pero cuando tuve la cabeza sobre el pavimento, en medio del riachuelo que se iba volviendo rojo con mi sangre, me fui quedando dormido, tranquilo, como nunca de tranquilo, al fin.*⁷

Un relato desde el más allá que trasmite una oscura y trágica belleza. El fin de un joven que aún no ha cumplido los 20 años, como tantos otros que han caído en lances semejantes en estos tiempos desajustados. Es evidente

7. *Ibíd.* Acto I. Escena VI. Pg. 23.

que no se trata de una obra de teatro para divertir a los espectadores y hacerlos olvidar de sus problemas. Por el contrario, se trata de mostrar fragmentos de esa realidad fracturada, como hacen los arqueólogos para imaginar cómo era una cultura de hace miles de años tan sólo con el pedazo de una vasija y tal vez, pintado en ella, un signo con una significación oculta que el investigador debe descifrar.

Todobien, el informante, aparece disparando con un revolver, mientras dice que Gregorio dicta sólo falsas memorias.

En el ambiente sórdido del bar, bajo un letrero que dice Edén, tal vez iluminado con luces de neón, aparecen dos personajes vulgares con ostentosos disfraces femeninos, como unos travestis de pacotilla que hacen la calle frente al bar con los apodos de La Fortuna y La Suerte. Allí llega Gregorio, al ver aquellas sórdidas figuras trata de alejarse, pero Fortuna lo detiene con una pregunta inquietante:

LA FORTUNA:

¿Quieres huir, muchacho?

LA SUERTE:

¿De qué huir?

LA FORTUNA:

*Huir es sólo cambiar de agujero.*⁸

El agujero mencionado por el travesti tiene una significación capciosa, entre el horror de la tumba o el atractivo de un agujero para la penetración sexual, del género que sea. En este momento La Suerte y La Fortuna no son personas sino máscaras, apariencias. Como muchas de las figuras que deambulan por las calles aparentando una naturaleza y personalidad diferente a la suya, sólo para intentar sobrevivir gracias a la metamorfosis. La Suerte en un momento desgarrado de sinceridad, se quita la máscara para revelar su verdad al adolescente marcado por el destino:

LA FORTUNA:

Las dos eran bellas, delicadas y seductoras. Estaban del lado de los hombres para socorrerlos cuando el hombre las necesitaba...

LA SUERTE:

Pero esos hombres desagradecidos apenas las usaban. Se aprove-

8. *Ibíd.* Acto I. Escena VII. Pg. 24-25.

charon de nuestra inocencia virginal, bebieron el néctar dulce de nuestras bocas y enseguida nos desecharon, y gastaron con sus malas palabras lo bello que en nosotras había, hasta volvernos lo que ahora somos... esto...⁹

La Suerte y la Fortuna, en su ambigua condición travesti intentan atraer al joven con sus marchitos encantos, ocultando sus verdaderos rostros tras las pelucas, el maquillaje y la pálida luz rojiza del burdel, que no permite detallar las facciones que se esconden tras las capas de cosméticos y rouge. Las dos fingidas mujeres cantan una sórdida canción en el bar del Edén que parece apenas un mendrugo del paraíso perdido. Allí se encuentra Astrid, una prostituta preñada, quien juega con Gregorio a representar una escena del asedio de un policía interpretado por el camarero en su personaje del capitán. Los dos actúan la escena que Gregorio quiere ver, pues prefiere una realidad fingida a la pálida y sórdida realidad verdadera. La pasión, la sensualidad, son tan sólo efímeras representaciones, máscaras que ocultan la soledad en las sombras de la noche. Gregorio, con menos de veinte años ya está viviendo las simulaciones de un hombre mayor, las ficciones que exige para cubrir sus carencias. Pero el camarero no está a la altura del fingimiento y así se lo hace saber la prostituta en medio de su borrachera:

Las ilusiones de este muchachito con alma de artista sensitivo son de lo más meritorias e inofensivas como para que usted se las eche a perder con su verraca ordinariéz. Piérdase y lamba ese piso que le da de comer.¹⁰

Entre la puta y el camarero hay un juego sórdido en relación con el dinero. Él asume el rol de alcahuete y le dice que luego no le pida una plata que no le ha dado. Pero Gregorio insiste en que prosiga la representación, si su realidad es tan pobre tiene que imaginar una ficción para superarla. Gregorio acaba por excitarse con la mujer y sus meses de embarazo; de pronto ya no está hablando con la máscara, sino con la mujer de verdad y ella se espanta, ya no quiere jugar más. Podía fingir para complacerlo, pero ser ella misma le espanta, le resulta ignominioso y obsceno. La escena ha tocado fondo y ya no es posible la simulación, pero tampoco asumir lo que realmente son, ni Gregorio, el muchacho, ni los dos simuladores de la farsa en la noche triste.

Ahora aparece el capitán Heliodoro Valencia, el verídico, el que el camarero intentaba representar. Pero a este lo interpreta el mismo actor que re-

9. *Ibíd.* Acto I. Escena VII. Pg. 25.

10. *Ibíd.* Acto I. Pg. 30.

presentaba al camarero, en un juego de espejos que refleja sus dobles rostros, en medio de las ficciones de la noche. Apenas son fragmentos de escenas.

Luego se desarrolla la relación de Gregorio y Astrid, en una intimidad de roces, insultos, desafíos y amenazas que son formas de mantener activa la oscura sensualidad. En ellos no hay compañía, sino dos soledades que se agreden. Luego, Gregorio se enfrenta al verdadero capitán Valencia a causa de la misma mujer. La representación anterior era sólo un ensayo, y por lo visto, lo que ahora ocurre es la verdadera función. Gregorio, con una botella en la mano canta una canción en la que habla de su vida, sus luchas y la pérdida de sus hermanos, “¡jexecutados!”¹¹

GREGORIO:

(QUEMA BILLETES) Eso pasó. Me los mataron a todos, a todos los muchachos, a todos los amigos que yo pude haber tenido en esta vida, los mataron, porque pensaban que por estar allí en la esquina, de risas y de chistes, ya éramos un estorbo para esta puerca ciudad.¹²

Doña Rosa, la madre de Gregorio, repite su advertencia al hijo:

¡Muchacho, no salgas!¹³

Pero como dice Pombo, él hace caso omiso “y orondo se va.” Garzón también repite el verso para resaltar la filiación con el poema de Pombo. Gregorio fue a ver los cadáveres de sus amigos. Les habían puesto en sus manos las armas con las que los mataron. Una páfida estrategia para hacer recaer sobre ellos la culpa de su propia muerte como si se hubiera producido en combate. Una clara referencia al fenómeno de los llamados falsos positivos, aunque cuando fue escrita esta obra, en 1992, esta terminología sobre esta clase de degradación del conflicto aún no había aparecido en el léxico político.

La siguiente escena evoca el esfuerzo de la madre para que su hijo no saliera aquella noche fatídica:

DOÑA ROSA:

(DOÑA ROSA, EN SU DELIRIO, ATRAVIESA EL ESCENARIO POR PROSCENIO) No señor... Se va ya mismo a dormir y ni se le ocurra salirse por la ventana, que ya le puse candado. No

11. *Ibíd.* Acto I. Escena X. Pg. 35.

12. *Ibíd.* Acto I. Escena XI. Pg. 36.

13. *Ídem.*

*se me va a ir por allí con esos malaclases sin madre, que usted sí la tiene.*¹⁴

De nada valen sus palabras. El muchacho tiene a la pandilla como su familia por elección, frente a la cual sus padres quedan como una referencia afectiva del pasado. En el presente su destino está ligado al de los jóvenes muertos. Ya nunca regresará a su casa. Primero será un desaparecido. Su reaparición será tan sólo como la de un NN enterrado en una fosa común. En medio de su duelo los padres siguen su diálogo imposible con el ausente. Entre tanto, se reconstruyen sus últimos actos en el mundo del bar de mala muerte en compañía de Todobien y de Astrid. El oscuro informante le dejó una nota al capitán para citarlo en el bar, la envolvió atada a una piedra y la arrojó por una ventana a la estación de policía, rompiendo el vidrio. Él no podía aparecer por allí porque lo iban a reconocer. Todobien pertenece a esa especie de maleantes escurridizos que tira la piedra y esconde la mano. Hace sus operaciones en la sombra y luego desaparece tratando de no dejar huella. Pero como no da puntada sin dedal a cada una de esas operaciones le pone precio. Sin embargo, Gregorio quemó el resto de la plata por la operación. Todobien no admite que eso pueda ser posible y lo ve como una verdadera tragedia. Si no hay dinero, ¿qué es lo que ha estado haciendo?

El segundo acto se inicia con una nueva canción interpretada por el actor que hace de Todobien. En ella afirma que es humano y que lleva consigo al santo y demonio juntos. No hay la separación del bueno y el malo, que podría resultar simplista y maniquea, tiene un poco de cada uno, lo suficiente para sobrevivir en un medio carcomido por la violencia:

*Humano soy,
a donde me llevan
voy,
de lo que me ofrecen
doy.
Humano soy.*¹⁵

Don Gregorio entra al bar El Edén buscando a su hijo desaparecido. Lleva su foto con una leyenda que dice: “Se busca informes aquí.” La agonía de las víctimas de una familia ante la desaparición de un ser querido se repite en muchas de las obras de los últimos tiempos, porque también estas desapariciones sin respuesta durante un largo tiempo se han repetido de manera

14. *Ibíd.* Acto I. Pg. 37.

15. *Ibíd.* Acto II. Escena I. Pg. 42.

DE ESTRENO

Los renacuajos del Libre

Los actores de la nueva generación del Teatro Libre entregan desde hoy y hasta el 19 de diciembre el montaje teatral que les sirvió de tesis de graduación: *Muchacho no salgas*, creado y dirigido por José Domingo Garzón.

MARTA MORALES MANCHEGO
SANTAFE DE BOGOTÁ

¡*Muchacho no salgas!* No es la mamá de Rin Rin Renacuajo la que lo grita esta vez. Es la obra musical en tres actos creada y dirigida por José Domingo Garzón, con la actuación del grupo de estudiantes de la promoción más reciente que entrega el Teatro Libre.

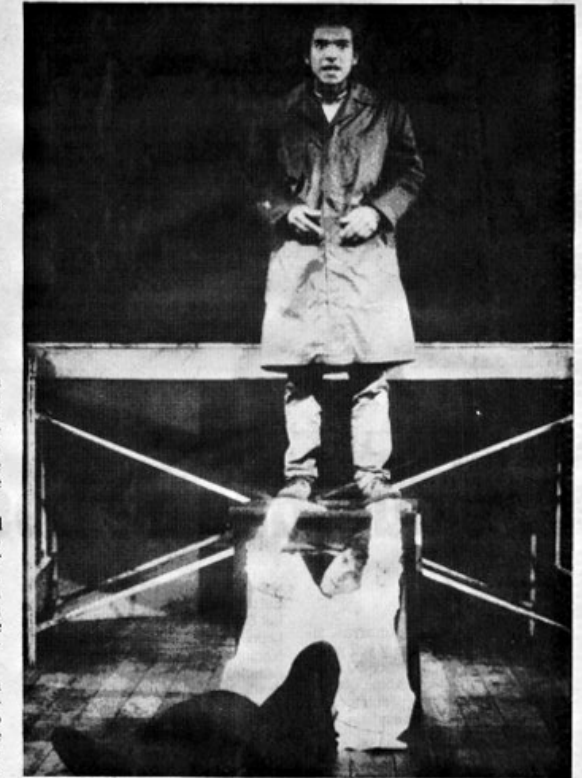
“No es una comedia musical frívola de esas que se hacen como negocio. La intención es ironizar aspectos del país como la violencia, el sicariato, las desapariciones y la muerte. La música se emplea para reforzar y establecer distancias entre los hilos narrativos reales y ficticios”, según Garzón.

Desde esa perspectiva, la obra está concebida con elementos brechtianos y planteamientos del teatro contemporáneo, que Garzón define como un arte sin dogmas, obediente a multitud de líneas de pensamiento, constituido por una amalgama en la que lo fundamental es que hable el cuerpo y la imagen.

La nueva generación del teatro Libre está en escena con un montaje que salió de la observación y se fue enriqueciendo con las vivencias particulares de los estudiantes. La historia comienza con la denuncia de una desaparición. Entre ese momento y el hallazgo del cadáver, lapso de tiempo que puede ser breve o interminable, transcurre el argumento.

“¡*Muchacho no salgas!* tiene una advertencia desoída. El título puede traer a la mente el cuento infantil de Pombo o la paranoia de la madre por cuidar al hijo. Pero, en definitiva, es un espectáculo con personajes llenos de trampa”.

El estilo de Garzón vuelve a



■ Muerte, locura y delirio en “*Muchacho no salgas!*”.

aparecer en esta obra: una historia cínica, un acto de fe en la salvación del teatro, “una vía de escape para refrescar el teatro que estamos haciendo en Colombia”.

Ya que lo trivial es la moda en estos días, los actores graduados del teatro Libre asumen esa trivialidad y la vuelven trascendente y agradable. Algo amargo se volvió dulce. Según Garzón, *¡Muchacho no salgas!* logra algo de lo que adolece nuestro arte escénico: unir lo útil con lo divertido.

“Sigo el sueño de Chaplin, el espectáculo que gusta a todo tipo de público porque tiene diversos niveles de lectura. Ese es un proceso que primero compete a los dramaturgos, luego a los directores y

finalmente a los actores”.

Esta obra, que comienza por el final, tiene una narración paralela entre el espectro de Espinosa, el desaparecido, y el personaje que aporta el humor: Todobien, hombre traicionero que siempre está en el lugar equivocado.

La idea de José Domingo Garzón de hacer un musical, parte de una inquietud: “Nos está ganando la partida el teatro comercial”. En *¡Muchacho no salgas!* combinó la actuación con la danza, el canto y la improvisación, todo lo que debe aprender un actor y lo que puede enriquecer nuestra escasa dramaturgia.

Teatro Libre del centro, calle 13 N°2-44.

constante en los últimos años. Es indudable que la denuncia de estos hechos termina por volverse insoportable, ya que al cortarse los duelos, por sustracción de materia, los penitentes aumentan y sus imprecaciones y demandas se van desvaneciendo en un olvido culpable.

En el bar se encuentran el camarero que ha representado al capitán Valencia y Astrid, la mujer dividida entre los afectos de Gregorio y el capitán. Don Gregorio pregunta por el hijo desaparecido, pero allí no hay respuestas como si hablara con unas tumbas selladas. El padre vende algunas empanadas mientras pregunta por su hijo, pero esa es la única ayuda que pueden brindarle, comprarle una empanada por doscientos pesos. También Astrid perdió a un hermano que desapareció sin dejar huella, sabe que buscarlo es terrible, pues nunca va a reaparecer como era antes. Ya no es el mismo joven inocente al que su madre le pidió que no saliera de casa.

De pronto, se establece una ruptura que transmite otra visión de los hechos, hay un fuerte cambio de luz, la escena se oscurece y sólo un reflector cenital se enciende sobre Gregorio, atado con camisa de fuerza recita una lección de manicomio:

GREGORIO:

Me gustaría hablar con ustedes, experimento una emoción profunda al encontrar en mi camino a personas con un fin en la vida y fuerza de voluntad para realizarlo. Estando con ustedes, tengo la sensación de que son de esos.¹⁶

Esas palabras en semejante contexto parecen una locura, lo que se evidencia con la camisa de fuerza que lleva puesta el personaje. Es interesante ver el tratamiento que se da a los lenguajes verbales y no verbales, la palabra está contradicha por la imagen escénica. No siempre el lenguaje sirve para comunicar, muchas veces se utiliza para encubrir o tergiversar un contenido, de acuerdo con las relaciones contradictorias que se establezcan entre los personajes. El discurso escénico no se limita tan sólo a los diálogos, a las palabras, también las imágenes deben ser leídas como parte del discurso. Todo lo que aparece en escena, en forma visual o auditiva, debe ser interpretado como un elemento signifiante. Por eso, frente a muchas de las formas del teatro contemporáneo el público tiene que aprender a interpretar y comprender una lectura compleja, donde la inserción de los distintos elementos construye un contrapunto como el de la música, para transmitir un resultado polifónico que deja entrever los distintos lados y dimensiones de un conflicto.

16. *Ibíd.* Acto II. Escena II. Pg. 46.

Doña Rosa se presenta frente al capitán Valencia. Ha buscado a su hijo en hospitales y clínicas, pero no aparece por parte alguna. ¿Qué respuesta puede haber?

VALENCIA:

Mire, mi señora: si le contara los miles de casos... Desaparecidos es lo que hay. ¿Ya fue a la morgue?

DOÑA ROSA:

(ROMPE EL ADEMÁN, GIRA HACIA EL LADO CONTRARIO. VOCIFERA):

¿Qué les importará a ellos? Si le preguntan otra vez, dígame a sus vecinos que él se fue a estudiar a otro país, que aquí es muy inseguro, que cómo va a crecer alguien decentemente en medio de un vecindario de víboras... Vaya y diga que está prestando el servicio militar... (SE DERRUMBA. CAE SENTADA JUNTO AL PADRE. SUAVE, UNA MÚSICA INVITA A LA ACTRIZ QUE REPRESENTA A DOÑA ROSA A CANTAR LA CANCIÓN DE LA TRISTEZA).¹⁷

La canción termina con el gran dilema de la madre:

*Pesar y tristeza juntos,
juntos tocan a mis puertas
y no puedo cerrarlas
porque las quieren abiertas.¹⁸*

Gregorio se encuentra en un sanatorio. Allí va a buscarlo Astrid. Él repite la frase que dijo con la camisa de fuerza, y Astrid le responde como si fuese una directora teatral corrigiendo la interpretación del actor –una manera de salir del personaje, al modo de un distanciamiento-:

ASTRID:

(AL OTRO EXTREMO) Muy bien, pero trate de ser más natural. No olvide mirar a los ojos. Y si las manos le sudan, páselas por la cabeza, como alisándose el pelo. Pero no sonría, porque piensan que es marica.¹⁹

17. *Ibíd.* Acto II. Escena II. Pg. 47.

18. *Ibíd.* Acto II. Escena II. Pg. 48.

19. *Ibíd.* Acto II. Escena III. Pg. 48-49.

Las imágenes resultan equívocas. El sanatorio se asemeja a una cárcel. El capitán Valencia lleva ahora una bata blanca de médico. Parece como si las funciones dramáticas de los personajes se hubiesen desplazado en otra dirección. También el médico-capitán tiene un comportamiento equívoco. Ahora asume el rol de un maestro de gánsteres:

*No se puede matar cristianos con las solas intenciones. Para eso también se necesita método, carácter. Cuando salga, quítame del medio al Ñato. Que sea su examen. Treinticinco. Si le pone toda la familia en los ojos, no lo mire, cierre los ojos y ¡pum!, que si no, se lo pasa por lo menos tres días devolviendo las entrañas. Los otros serán más fáciles, es sólo cuestión de práctica. Y el carácter se tiempla aguantando, comiendo mierda de la buena. ¡Cuarenta!*²⁰

Algo así como lo que ocurría en los hospitales nazis o en los campos de concentración. Los médicos organizaban la asepsia de la liquidación. El baño no era un baño, los que entraban al pabellón de la muerte eran gaseados. Por lo tanto, los médicos que atendían aquellos campos eran en realidad asesinos con batas blancas para confundir al enemigo. José Domingo Garzón muestra la forma como en un momento de desequilibrio social y de cambio de los roles que algunos personajes podrían asumir en la vida real, en ese ambiente equívoco se trastocan los valores éticos y las funciones científicas y profesionales. Este capitán convertido en médico asume el rol de instructor de sicarios. ¿No habrá ocurrido en estas tierras algo semejante con miles de hombres que entraron a hacer parte de un negocio lucrativo o de una operación tortuosa, pensando que se trataba de otra cosa?

En aquel lugar ambiguo, mezcla de hospital y cárcel, Gregorio se encuentra con dos personajes, Cenizo y Toro, que intentan amedrentarlo y trazan una raya, prohibiéndole cruzarla como si fuera la marca del lindero de una propiedad privada. Astrid y el Capitán contemplan la escena como si fueran espectadores de una obra de teatro; en su diálogo se descubre otra identidad que tenían apenas encubierta:

ASTRID:
El muchacho tiene estilo. O no...

VALENCIA:
¿Cierto? (A CENIZO, HACIENDO ECO CON SUS MANOS):
Dale largas. Si está rematado, mejor. Entre más inconsciente, mejor.

20. *Ibíd.* Acto II. Escena III. Pág. 50.

*Una mula, eso es. Lo vamos a mandar a tratamiento al otro lado del charco, pero con la barriga bien cargada de bolsitas, y después, bang. ¿Cuántas bolsitas puede aguantar?*²¹

Quitadas las máscaras aquí vemos la verdadera identidad de estos personajes camuflados, a veces trasvertidos, que fingen tareas de fachada y penetran los más diversos sectores para adelantar su actividad clandestina. La ambigüedad aparece entonces no como una indeterminación de los contenidos de una obra, sino como un método de trabajo. No somos lo que parecemos ni parecemos lo que somos, podría ser la divisa de estos personajes de varias caras. Por eso el manicomio es una empresa de fachada, pero también el símbolo de una sociedad descuadrada.

Las escenas que prosiguen en el desarrollo de esta historia, en la que Gregorio se dirige en busca de su destino, muestran fragmentos de situaciones, tiempos y memorias, como sucede con el diálogo imposible entre doña Rosa, la madre, y su hijo desaparecido. Ella le habla a su pasado y él le responde desde un presente hipotético, mientras carga su revólver que también hace parte de la memoria de un muerto. El afecto maternal es respondido en su ausencia con el eco de las palabras de un extraño:

DOÑA ROSA:
Primer aniversario. Hoy hace un año que nos dejaste.

GREGORIO:
*(SOPLA FUERTE EL CAÑÓN) ¿Se puede saber qué quiere, señora? ¿Por qué me persigue aún? ¿Acaso le importa lo que haga o deje de hacer conmigo?*²²

El muchacho ya no es el hijo de familia que un día se fue de su casa. Ahora es otro, se ha transformado, endurecido. Los recuerdos cruzan por su mente como estrellas fugaces. Su barrio, los amigos muertos, todo parece ir quedando atrás, desapareciendo en una nebulosa. La madre quería que fuera un hombre de bien, un abogado, un ingeniero. Pero ahora es el asesino Espinosa, a secas.

El tiempo pasa y ahora llega un Año Nuevo donde están reunidos los principales personajes: el capitán Valencia, Astrid, Todobien y Gregorio. Los que están allí reunidos celebran el cambio de año callados y dispersos. Todobien reivindica el hecho de haber traído a Gregorio a ese medio, de haberse-

21. *Ibíd.* Acto II. Escena IV. Pg. 52.

22. *Ibíd.* Acto II. Escena V. Pg.54.

los presentado. Aunque mueve sus relaciones por debajo de la mesa, cuando es el momento saca a relucir lo que ha hecho en secreto. Entretanto, Astrid y Gregorio alzan sus copas. Poco a poco se entregan a una cadencia libidinosa. En tal situación sólo queda seguir la tendencia de los cuerpos.

Otro espacio, en una calle a las dos de la madrugada. Sombras que deambulan alertas, como Cenizo y Toro, se les acerca Gregorio. Hablan en una especie de ideolecto vulgar, de pandilla de barrio, con palabras soeces, y sobre todo la referencia a un negocio que no resultó y que pone a Gregorio en pugna con el par de maleantes. Según Gregorio, ellos le dieron harina en vez de lo que se esperaba. Ahora es el momento de saber quién engaña a quien. En ese medio no importa quién tiene la verdad, sino quién la impone aunque sea a la fuerza. También el capitán Valencia y Astrid están en una fogosa pelea, él la sacó de la prostitución y la llevó a vivir en su compañía, y ella sigue de manera solapada con ese niño, con Gregorio. La pelea de Gregorio con Cenizo, por un paquete de droga llega a su punto culminante. La acotación describe la escena:

*Un momento se queda Cenizo a solas. Se oye un disparo. Silencio. Tambaleante, aparece Gregorio que dispara certero sobre Cenizo, quien se hinca despacio. Focos simultáneos sobre Gregorio y el capitán Valencia, quienes, gritando al mismo tiempo, vacían sus armas sobre Cenizo y Astrid, respectivamente.*²³

El acto tercero se inicia con poemas y canciones que dan cuenta del desenvolvimiento de la trama. La escena se desarrolla en una calle en horas de la mañana, en el lugar donde ocurrieron los hechos, una actriz canta la canción que revela el destino final de Gregorio:

*Gregorio Espinosa: ya tendrás tu premio:
te cavarán la fosa en el cementerio.*

*El cerco se cierra sobre tu venganza
sin que hayas podido lograr reclamarla.*

*¿Declaras la guerra? Te matan la amada.
¿Querías fortuna? Caerás en su trampa.*

*Al final, impune quedará el culpable,
él, que todo lo puede, beberá de tu sangre.*

23. *Ibíd.* Acto II. Escena VIII. Pg. 60.

*Tu sorda protesta acabó aplastada.
Ya sólo te queda servir de carnada.*

*La ruleta rusa a la que jugabas
ya te reserva su última bala.*²⁴

En la calle se ven dos bultos cubiertos con sábanas blancas. El capitán Valencia y Todobien sostienen un diálogo en el que intercambian reclamos y acusaciones. No saben en qué puede parar todo lo que ha ocurrido y lo que puede suceder, inculpaciones, venganzas...

En el bar, iluminado con una luz espectral, se encuentra Gregorio observando el cuerpo de Astrid tirado en el piso. Une dos mesas y coloca allí su cuerpo inanimado. De su saco saca dos bolsas, las rompe y riega sobre el cadáver el fino polvo blanco. Su monólogo frente ella se formula como una despedida. Luego viene una canción de Todobien mientras se dirige a la casa de la familia Espinosa; cuenta que han pasado dos años desde que Gregorio abandonó la casa. Cuando entra, doña Rosa se retira. La situación no es fácil, don Gregorio sigue aun buscando a su hijo, conserva la esperanza de que esté vivo.

El visitante dice que no sabe nada, pero entrega algunas cosas que pertenecieron al muchacho. Doña Rosa regresa y las recoge, le dice al hombre que no es bien recibido en esa casa. La relación es muy tensa, sobre todo por parte de la madre que está segura de que ese intruso tiene algo que ver con la desaparición de su hijo. Cuando sale, doña Rosa se queja afirmando que viven de la caridad de un atracador. Don Gregorio intenta defenderlo tímidamente.

DOÑA ROSA:

*¿Qué se puede esperar de alguien como usted? Él se fue, se fue porque usted le daba vergüenza. ¡Mírese, ahí, siempre acurrucado! ¡Acurrucado como si al pobre le hubieran echado el peso de este mundo! Nunca, ¿si oyes? Nunca de los jamases pudo ganarse la vida como debía ser, para brindarle una vida cómoda, lejos de aquí... Jamás un buen ejemplo para el niño, ¡nunca! Por eso mi Gregorio se arrió a todos los pícaros de este barrio de mala muerte, pícaros como ése que ahora debe estar burlándose de que ahora nos esté dando su maldita limosna, sacada de destripar a cualquier cristiano. ¡Eso es lo que ha pasado en esta casa!*²⁵

24. *Ibíd.* Acto III. Escena I. Pg. 61-62.

25. *Ibíd.* Acto III. Escena IV. Pg. 69-70.

Doña Rosa prosigue su descarga emocional contra su pusilánime esposo. Luego, destroza un pequeño altar con una imagen del niño Jesús, en protesta por la oscura condición a la que ha sido llevada su familia. Mientras eso sucede, el fantasma del muchacho deambula por la casa diciendo que siempre quiso regresar.

*Sí, mi querida mamá, mis sueños caminaban en una dirección opuesta a la que usted necesitaba. Ahora, ya muerto, no hay direcciones, ni contravías, ni sueños grandes, ni nada... Ni siquiera un poco de pena, alma en pena...*²⁶

Doña Rosa piensa ahora regresar al campo a la casa de su padre. Don Gregorio la apoya diciendo que les conviene volver a respirar aire puro. Sin embargo, antes de emprender el abandono de la ciudad y de su pasado, tiene algo urgente que hacer, motivado por las duras palabras de su mujer.

En el epílogo de la obra, don Gregorio armado entra a los dominios del capitán Valencia. Éste se encuentra en compañía de Todobien. Cuando el capitán le pregunta qué busca, el viejo le dice su nombre y apunta contra él su revólver y le dispara varios tiros.

*Cuando confirma la buena puntería del viejo, Todobien hace un certero disparo que lo derrumba.*²⁷

Y mamá Rosita solita quedó.

* * *

26. *Ibíd.* Acto III. Escena IV. Pg. 70.

27. *Ibíd.* Epílogo. Pg.

PAGINA IV

la Prensa Jueves 17 de Diciembre de 1992 arte y cultura

"Muchacho no salgas", de José Domingo Garzón, es la obra que se presenta hasta este sábado en el Teatro Libre del centro

Destino anónimo de muerte

Seis actores son los encargados de llevar de la mano al espectador por una historia que enmarca la tragedia del sicariato, personificada en Gregorio Espinosa, un N.N. como tantos otros, un rebelde sin causa que ha decidido que matar es su escape al constante acoso de su madre.

Por Nora Rosado Puccini

La historia del desconsuelo, de la no-pertinencia. Una narración cíclica que comienza y termina con la muerte, que en realidad siempre se refiere a la muerte, porque ella, como un personaje tático, siempre ronda sobre la gente, tras las esquinas y en la mente de los personajes.

Se trata de *Muchacho no salgas*, obra escrita y dirigida por José Domingo Garzón que presentan, como trabajo de grado, seis alumnos de la Escuela de Formación de Actores del Teatro Libre, en su sede del centro, hasta este sábado.

Gregorio Espinosa, un adolescente sicario-suicida, como lo describe el autor y director de la obra, "narrará, desde la raya divisoria de la muerte, su locura y su desarraigo. Su narración se apoya en imágenes superpuestas, como deben ser las de los sueños y los delirios", todo ello con leves pinceladas de ironía. Julio César Herrera es el actor encargado de representar a Espinosa en una obra cuyos parlamentos están fuertemente apoyados por la imagen. Es el rebelde "sin causa", un sicario que -como algunos- no mata por dinero, sino por gusto. No quiere a su madre, porque es ella quien de alguna manera, con su presión constante y con las múltiples expectativas que se ha hecho sobre su hijo "el abogado Espinobrechtiano, pero es muy colombiana. Yo la definiría como una obra poética y musical. Los actores se salen de sus papeles para interpretar la letra de una música que es utilizada en este caso para unir transiciones, cuando se salta de un espacio a otro.

Y ella juega un papel trascendental hasta en el trágico fin de esta vida reaccionaria y sin nombre, que compete mucho a la realidad del país. A este respecto, el autor hace



Hasta el 22 de diciembre se llevará a cabo en el barrio La Candelaria el "Primer Festival de Puertas Abiertas", una muestra dramaturgica que reúne colectivos de teatro y danza del país

Tablas abiertas

Una muestra teatral de fin de año, la navidad en el escenario, danza contemporánea y entradas gratuitas a las representaciones, son los ingredientes del "Primer Festival de Puertas Abiertas" que se llevará a cabo

Teatro Libre, Teatrova, Taller del TPB, Quimera, Talabarte Teatro, El Cuchitril de la Pantomima, Teatro Taller de Colombia, Papaya Partia, el colectivo Tecal, Cabala Teatro

VÍCTOR VIVIESCAS
≈
LA ESQUINA
CÓMO CONJUGAR EL VERBO MATAR

≈
YELLOW TAXI, O LA ESQUINA, O CÓMO MURIERON
LOS FUTBOLISTAS QUE MATARON A KARIM

La violencia en las barriadas populares de Medellín llegó al clímax en la época más intensa del tristemente famoso Cartel de Medellín. Los jóvenes sicarios, algunos de ellos recién llegados a la etapa de la adolescencia, recibían del cartel y de otros sectores ligados a la violencia urbana, armas, motocicletas y dineros que jamás podrían obtener en ninguna otra clase de trabajo, pero siempre poniendo en riesgo sus vidas, muchas de las cuales fueron cegadas en las tortuosas callejuelas de aquellos barrios.

La Esquina de Víctor Viviescas,¹ fue escrita en 1993 con la ayuda de una beca del Instituto Colombiano de Cultura. Colcultura. En su nota de presentación Viviescas dice:

Es el resultado de una indagación sobre las masacres de jóvenes en las esquinas de los barrios populares de Medellín, llevadas a cabo por distintos actores que se engloban en la horrorosa denominación de “escuadrones de la muerte” o “Escuadrones de limpieza social.”²

En su libro *No nacimos pa' semilla*, 1993, Alonso Salazar recoge un buen número de conmovedores relatos tomados de esta clase de jóvenes sicarios, o de sus familiares y amigos, en las barriadas de Medellín.³

1. Viviescas, M. Víctor Raúl. *La Esquina*. Colección Teatro Colombiano. N° IV. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bogotá. 2005.

2. *Ibíd.* Prólogo. Pg. 7.

3. Salazar, Alonso. *No nacimos pa' semilla*. Bogotá. CINEP. 1990.



*YELLOW TAXI, O LA ESQUINA, O CÓMO MURIERON
LOS FUTBOLISTAS QUE MATARON A KARIM*, de Víctor Viviescas.
Teatro Vrevo. Fotografía de Mauricio Arango. 2011.

Así lo anota Salazar en la introducción de su libro:

Un fenómeno que creció sin que la sociedad y el estado se dieran por enterados, y que sólo vino a alterar al país cuando jóvenes brotados de esas barriadas pobres se convirtieron en instrumentos del paramilitarismo y el narcotráfico para realizar magnicidios y diversas acciones de terror.⁴

El primer relato que aparece en el libro es el de Antonio, un muchacho que se convirtió en el jefe de gallada cuando mataron al que estaba al frente. Su relato es revelador de la vida fugaz de esos muchachos, intensa y terrible, que desaparece como el reflejo de un relámpago:

Yo ya tengo trece muertos encima, trece a los que les he dado con este índice, porque cuando voy en gallada no cuento esos muertos como míos. Si me muero ya, me muero con amor. Al fin de cuentas, la muerte es el negocio, porque hacemos otros trabajos, pero lo principal es matar por encargo.

Para este oficio nos busca gente de todas partes. Personas de la cárcel Bellavista, de El Poblado, de Itagüí, que no se quieren banderear y nos contratan pa' cazar culebras. Yo analizo que el cliente sea serio, bien con el pago. Cobramos dependiendo de la persona que toque convertir en muñeco; si es un duro, se pide por lo alto. Es que uno está arriesgando la vida, la libertad y el fierro. Aquí en la ciudad lo menos es medio millón, pero para salir de la ciudad a darle a un pesado, cobramos por ahí tres millones.

No nos importa a quién hay que acostar. El que sea, yo no soy devoto de ninguna clase. Pongo a manejar la moto y, si toca, yo mismo los casco. A veces uno se entera de quien era la pinta por las noticias. Pero frescos, lo importante es que ya trajimos lo de nosotros.⁵

Este relato, frío e impasible, da buena cuenta de la mentalidad de esos jóvenes de las barriadas nororientales de Medellín, y nos sirve como introducción al mundo espectral de *La Esquina* de Víctor Viviescas.

4. Salazar, Alonso. *No nacimos pa' semilla*. (la cultura de las bandas juveniles en Medellín). Editorial Planeta Colombiana. S. A. 7ª Edición. Bogotá. 2002.

5. *Ibid.* Pg. 25-26.

La acción se inicia en un ambiente de penumbra, en una barriada levantada sobre una colina al borde de un precipicio. Una zona de peligro desde diversas perspectivas, en los momentos álgidos de la violencia en Medellín.

Las callejuelas de aquellos barrios levantados a la fuerza sobre el cerro, sin mayor planeación ni diseño, sino hurgándole a la tierra el pedazo para levantar unas paredes no sólo para vivir, sino para protegerse, esconden el peligro en cada esquina, en cada recoveco, en medio de las sombras. Caminar por allí a ciertas horas conlleva el peligro de una emboscada. El relato de Viviescas sobre aquel lugar nos dibuja el sentimiento de peligro y a veces de terror que se esconde en las sombras de la calle:

Entre niebla, borronado, puede verse lo que puede ser el bulto, la silueta de dos recostados contra un muro. No, contra un muro no. Quizá si hay un muro. ¿Un muro o un muerto? Pero al muro no se le ve. Pueden ser dos hombres. O un hombre solo. La sombra, o mejor, el otro bulto, silueta, puede ser un espejismo.⁶

De por sí, ya es bien inquietante no saber qué esconden aquellas sombras, si son muros, bultos o personas. Y más, cuando son varias las pandillas que operan por esos contornos. Las sombras de la noche contribuyen a que exista una escasa visibilidad. En el ambiente se respiran amenazas, desafíos, el temor a una emboscada, machismo...

El encuentro de los dos primeros personajes, Uno y Tres, nos da cuenta de su discurso, provisto de acotaciones bíblicas y anuncios siniestros:

FUMANDO ESPERO...

(UNO en el borde de un precipicio, en un estado más o menos profundo de adormecimiento, se bambolea. TRES se le aproxima lentamente, como quien va armado de cuchillo)

UNO.
(DESPERTANDO CON SOBRESALTO) "Satanás entró en Judas, que tenía por sobrenombre Iscariote, uno de los doce, fue y trató con los príncipes de los sacerdotes y con los magistrados sobre el modo de entregarlo; se alegraron y concertaron darle una suma de dinero. Quedó de acuerdo con ellos y buscaba la ocasión para entregarlo sin que hubiera gente". Lucas, capítulo 22, versículos 3 al 6.

6. Op. Cit. *La esquina*. Acto I. Pg. 9.

TRES.

*(QUE HA RETROCEDIDO DE UN SALTO) ¿Qué le ocurre?
Sólo quería decirle que cuando venía para acá... ¿Me escucha?*

UNO

*Todo esto ya me había pasado. Igualito. Todo igual. Seguro. ¡Ugh,
todo igual! No me habla en secreto. Es lo más parecido a un beso por
la espalda.*

TRES.

*No puede dormir en las esquinas. La noche está que arde. ¿Me es-
cucha? Tiene que protegerse de la modorra, del embotamiento, de la
sensibilidad que da la narcolepsia.⁷*

Quedarse dormido en una zona de peligro equivale a desafiar la muer-
te con un alto riesgo de atraerla. Uno, sin embargo, no cree en esa clase de
vaticinios. Aunque ese sea el día, el lugar está muy solitario, lo cual resulta
sospechoso:

TRES:

¿Por qué no llega nadie?

UNO:

*Se habrán perdido. Hay muchas señales falsas, indicios que des-
equilibran, signos equívocos, escaleras que no dan a ninguna parte,
puertas que no se abren, trochas que dan a la boca del lobo, espejos
deformes, paredes de doble fondo, abismos que son ficticios y sólo
encuentran un peligro que viene de arriba...⁸*

La respuesta de Uno es toda una cartografía del barrio en una descrip-
ción surreal, que recuerda las abigarradas escalinatas de M. C. Escher. Uno
está allí, esperando y fumando mientras espera. El humo del cigarrillo se
desvanece en las otras sombras. Tenían una cita y Uno la ha cumplido. Sólo
responde por él. Entonces busca una disculpa irónica:

Debe ser la bruma la que desorienta a todo el mundo.⁹

7. Narcolepsia: (Del Fr. Narcolepsie): F. Med: Estado patológico caracterizado por accesos irresistibles de sueño profundo. Diccionario de la Lengua Española. (h/z) Real Academia Española. 300 años. Madrid, octubre de 2014. Pg. 1523.

8. Op. Cit. Acto I. Pg. 13.

9. Ibíd. Acto I. Pg. 15.

El medio de aquella bruma densa y ese paisaje desolado, ha pasado un
tiempo. Alguno piensa qué podría ocurrir si terminaran agarrados entre ellos
mismos. En medio de las sombras y en la tensión de la noche cerrada, se
escuchan ruidos que delatan la presencia de otros, que no se sabe si son ami-
gos o enemigos. Aparecen Cuatro y Cinco. Piden que no disparen. Podrían
hacerlo por error si no alcanzan a distinguirse las figuras a tan altas horas de
la noche. Cinco piensa que se volvieron fantasmas. ¿Quiénes son? El misterio
vuelve a poner en vilo el sistema nervioso:

CINCO:

*Sí, ya son puros fantasmas. Están iluminados. Están transparentes.
Parecen radiografías. Nosotros los conocemos, ustedes no. No saben
nada. Son gente muerta.¹⁰*

¿Quiénes son? ¿Están hablando en serio, o en broma? Cuatro dice que
se están cagando de miedo.

CUATRO:

Si fueran a quebrarlos esta noche, ya estarían quebrados.¹¹

Cada miembro de las dos parejas está tratando de atemorizar al contra-
rio. Están atrapados entre el sueño y la amenaza de un peligro escondido tras
los muros y en los rincones. Para vencer el miedo ensayan un juego de alu-
siones sexuales, un sórdido travestismo para exorcizar los terrores nocturnos:

CUATRO:

¿Y este quién es?

UNO:

Nadie me conoce. Aquí nadie me conoce.

TRES:

Es Greta Garbo.

CINCO:

Claro. Sólo le falta el lunar.

CUATRO:

Esa es Marilyn. Marilyn Monroe.

10. Ibíd. Acto I. Pg. 18.

11. Ibíd. Acto I. Pg. 19.

TRES:
Esa también es.

CINCO:
Entonces es todas las niñas.

CUATRO:
Sí, todas.

TRES:
Sí, todas. Cindy Loper, la Cicciolina, hasta Madonna.

UNO:
Soy el único macho que les queda.

TRES:
Por eso.

(RISAS GENERALES).¹²

Las bromas con la ambigüedad sexual emergen como brotadas del inconsciente en medio de los sopores de una somnolencia que amenaza sacar del juego al que caiga en sus redes. El que se duerma por allí tendrá el sueño eterno. Miran hacia abajo, desde la colina; quieren saber qué se mueve por allí para estar preparados:

TRES:
¿Qué hay en el ambiente?

CINCO:
¿Y el farol? ¿Sigue prendido el farol? Esta noche es noche buena. ¡Ah, sí! Allí estás, farolito de mi vida. De la loma no se veía nada.

CUATRO:
De todo. Apagaron la taberna, la parroquia, la calle del tuerto, el putiadero de donde la Tía. A las últimas las entraron temprano, unas peladas de donde las Correa. La mamá las entró, ¡qué locas!, echando carreta en la calle y todavía con el uniforme. Todos se guar-

12. *Ibíd.* Acto I. Pg. 19-20.

daron temprano, nadie quiere exponerse. La tienda de don Luis sigue encendida, pero las esquinas están vacías.¹³

En la tensa espera los que están reunidos van enlazando palabras, observando a lo lejos, escuchando los ruidos... poco a poco Viviescas va creando una atmósfera en la que es necesario enlazar palabras, alusiones, indirectas y referencias sexuales que se presentan como dardos picantes frente al machismo. Porque de eso se trata en última instancia, de probar la hombría, el riesgo, el valor, frente a todos los temores que parecen flotar en el aire oscuro de la noche.

Sentados al borde del precipicio, hablan en clave, usan su propio idiolecto, así como frases enteras en inglés:

Take it easy, viejo man. Take it easy. Y told you, it's no sacriphase.¹⁴

Un nuevo título cambia el curso de la trama:

El ángel del Señor anunció a María I.¹⁵

Aparece Karim en medio de la noche y acusa a Uno de mentiroso. La aparición de aquel extraño personaje en el mundo retorcido de la gallada masculina, significa que viene con un anuncio, es lo que piensa Uno. Ensayo decir las palabras que supuestamente iba a decir Karim:

KARIM:
¿Qué querés saber?

UNO:
Nada.

KARIM:
¿Seguro?

UNO:
Nada. Ya sé con qué me va a salir. Que están agazapados. Que están

13. *Ibíd.* Acto I. Pg. 20.

14. *Ibíd.* Acto I. Pg. 23.

15. Puede referirse al *Angelus*, así como a la obra de Paul Claudel: *La anunciación a María*, cuya primera versión fue escrita en 1912, poco antes de la primera guerra mundial. La segunda fue elaborada después de la segunda guerra mundial, en 1948. O bien, al cuadro de la Anunciación (*La Annunciazione*) de Fra Angélico, 1437-1446.

*muertos de miedo y esperando que nos quiebren. Que creen que es mejor así, que tal vez así se calma la cosa y pueden dormir en paz. Que nos están rezando. Que las más arriesgadas tienen nuestras fotos patas arriba y, a cambio de velas, nos alumbran con alfileres.*¹⁶

Y sigue con su retahíla, añadiendo que “llegan por la loma los que los van a matar”, y otras cosas por el estilo que quizá ponga en boca de Karim los temores propios que no se atreve a expresar frente a la gallada. Que los han dejado solos en esa colina y que todos aspiran a que los fumiguen. Tras esta descarga de espanto, el ambiguo personaje responde en tono burlón:

KARIM:

Espera, espera. ¿Vos es que sos vidente? O qué.

UNO:

Entonces es verdad.

KARIM:

*Yo no he dicho nada.*¹⁷

En una trasposición de papeles, él dijo todo lo que supuestamente el otro o la otra (aún no se sabe) venía a anunciar. Ella (o él) lo desafía, preguntándole si quiere saber lo que sabe, pero Uno responde en forma negativa. Karim habla de sueños, pero él quiere despertar. Por eso, en tono burlón para desacreditar lo que dice frente a sus compañeros, repite la frase que entraña una alusión religiosa:

*El ángel del señor anunció a María.*¹⁸

Karim lo descubre y señala frente a sus compañeros:

KARIN:

¿De qué tenés miedo?

UNO:

Me tengo que despertar. No sé quién es usted. No me puedo confiar en nadie. Todos los Judas se han puesto de acuerdo para cercarme,

16. *Ibíd.* Acto I. Pg. 25.

17. *Ídem.*

18. *Ibíd.* Acto I. Pg. 26.



*YELLOW TAXI, O LA ESQUINA, O CÓMO MURIERON
LOS FUTBOLISTAS QUE MATARON A KARIM*, de Victor Viviescas.
Teatro Vrevo. Fotografía de Mauricio Arango. 2011.

*pero yo sabré saltar el cerco. No siento los ojos. No siento nada en los ojos bajo los párpados, pero todavía puedo apretar los párpados. Al menos quedan los párpados... aunque ateridos, aunque negros de hormigas cachonas... aunque vacíos por dentro. Yo...*¹⁹

Al tiempo con los diálogos desarrollados en el tiempo de espera de los personajes, Viviescas trabaja las didascalias como una forma tanto de describir el ambiente de la escena como la atmósfera bajo la que se hallan los personajes, buscando darle un énfasis dramático más que descriptivo:

*Blanca bruma que se cuele por los chamizos ralos de los matorrales. Paramentos escualidos de muros que fueron, de muros que pudieron ser fachada o trasero de construcciones muy pobres. Pared de calicanto al fondo. A la izquierda, despoblado. Al frente, el insondable misterio. Despeñadero, dicen. Declive en el que el barrio se define, se deteriora. Lugar de los otros, de los que están escondidos. Acantilado sin agua, pero lleno de peligros. O quizá no. Por allí sólo se arriesgan las arañas, las cucarachas, los transfugas, los trepadores. Sube el smog. Se apaga una estrella, dos. ¿Cómo saberlo, si las nubes no dejan ver? Hay bruma, noche cerrada, boca estrellada, lobo en el pavimento.*²⁰

Una atmósfera inquietante descrita con notable acento poético que recuerda las didascalias de un autor como Valle Inclán. Los personajes aún están allí en los bordes del abismo y el sueño, en espera de lo que pudiera suceder. Aparece otro texto que ya no tiene el carácter de acotación, y que describe en una narración que podría ser dicha por uno de los personajes, cómo se encuentra ese grupo en una hora en la que el resto del barrio duerme.

Alguno fuma, otro da vueltas, avances hacia ningún lado. Alguno mira hacia el abismo oscuro que es la sala donde se encuentran los espectadores. El relato adquiere un acento personal de uno de los jóvenes sicarios de la gallada:

*Todos los muertos son iguales. Terminan por parecerse. Se puede apuntar, no a la loca, sino cerrando los ojos y solo viendo el muerto que se necesita. El tiempo hace el resto.*²¹

19. *Ibíd.* Acto I. Pg. 27.

20. *Ibíd.* Acto I. Pg. 28.

21. *Ídem.*

La acción está detenida, congelada, en espera de que lleguen los otros, de que aparezca al que le toca el turno. O es el uno o el otro. Uno muere para que el otro viva. Rotación mecánica de aquellos jóvenes que viven del negocio de la muerte.

La siguiente escena tiene como título una frase urticante y surrealista de Andrés Caicedo, quien murió a la edad temprana de muchos de estos jóvenes, pero por acción de sí mismo:

Meta perico y verá que queda con el vicio de montar en taxi.

Una extraña y surrealista asociación de cosas diversas que recuerda los juegos verbales de los letristas y el papel de la casualidad en la poesía automática, que jugaba con papelitos de distintas frases que luego se adherían con resultados desconcertantes.

Uno se encuentra mirando hacia la nada al borde del abismo, mientras Tres recuerda su infancia de rabia y pobreza. Reflexionan sobre lo que son ahora, la forma como los tratan. Uno está prevenido, ve enemigos por todas partes, no puede confiar ni siquiera en los ñeros con los que se encuentra ahora. No está seguro de si son amigos o enemigos. Por eso no le gusta que se le acerquen por la espalda, aunque él esté de espaldas a ellos. La desconfianza crece cuando aparece Dos que no había llegado antes. El aparecido dice que están como para una foto. Discuten, ese último no estaba en el trato. ¿Por qué ha venido? Éste habla en tono de advertencia, ¿Por qué allá abajo está encendido el farol? ¿Quiéren endulzarles el corazón? En otra calle se levantaron a dos estudiantes. Se desconocen los móviles y los autores. Otras cosas han ocurrido en el centro.

El recién llegado refuerza la incertidumbre sobre el peligro que los rodea como si se estuviera cerrando el cerco de muerte. Uno pregunta qué pasa en la cancha, algo tienen que ver aquellos personajes con la cancha de fútbol del barrio. ¿Son jugadores? ¿Aprendices? ¿Simples aspirantes? Algo debe haber ocurrido en otra oportunidad para que él proyecte su miedo hacia ese sitio.

En la 100 con 82 se levantaron a dos estudiantes, se desconocen móviles y autores. Por el centro también hay movimiento, se quebraron cuatro sedes bancarias, voló mierda al zarzo, pura dinamita. Allá, donde la luna alumbra se llevaron a tres sardinas que botaban caspa con que malos en una esquina: pasó un taxi amarillo y ¡TACATACATACATA! ¡Ah! En la radio dijeron que

*quebraron a tres dragoneantes cuando se escondían en un CAI, muertos de miedo.*²²

En el centro de la ciudad la cosa está prendida. El lenguaje de Dos está lleno de claves y expresiones de la gallada. Le siguen preguntando sobre la cancha. Él tuvo que pasar por allí antes de llegar a este rincón protegido por las sombras.

Dos no responde, pero le vuelven a preguntar qué pasa en la cancha. Su respuesta está cargada de presagios:

*Hay un fantasma, otra sombra larga-larga que gime y llora arrastrando cadenas... cadenas, aretes, pulseras, collares, candongas... Toallas higiénicas, labiales...*²³

Dos trae a cuento algo que sucedió en la bendita cancha. Un terreno en el que han tenido que actuar, tal vez jugar o entrenarse. Pero ahora el tema es distinto, quiere desafiar a los otros con una arrogancia que quizá se impone a sí mismo para ocultar el miedo:

*Hoy hace cinco años quebramos al marica ése en la cancha. Esta noche va a correr mierda al zarzo. Hoy es el aniversario. Con esa sangre nos lavamos. ¡Qué alucine! ¡Lo que diga, pelao, meta perico y verá que se queda con el vicio de montar en taxi!*²⁴

La frase de Andrés Caicedo queda sonando en el aire como un acertijo a ver quién lo interpreta. Los otros están inquietos por la llegada de ese otro que parece no encajar con la situación de tensa espera en que se encuentran. La idea del aniversario les incomoda, o más bien, les produce un escalofrío. Uno contraataca:

UNO:
No sabes de qué estás hablando. En cualquier momento una tropa de tráfugas va a aparecer por cualquier esquina para borrarlos del mapa. ¡Eso no saben de aniversarios! Tenemos que prepararnos para enfrentarlos.

22. *Ibíd.* Acto I. Pg. 32.

23. *Ibíd.* Acto I. Pg. 33.

24. *Ibíd.* Acto I. Pg. 34.

TRES

*(HABLANDO POR CUATRO Y CINCO): Con nosotros no cuentan. No queremos estar. Ya lo decidimos. Nosotros no tenemos nada que ver con el aniversario de esa loca. Ni lo tenemos en la lista. No se pueden confundir tratos de hombres con cuentas de faldas. Nos abrimos.*²⁵

No existe la unidad en el grupo, no se trata de una gallada compacta. Aunque están cerca, en la misma esquina del barrio, algunos quieren evadir el enfrentamiento con un argumento tortuoso y machista. Tal vez alguno o algunos van a quedar solos frente al peligro. ¿Qué sentido tiene esperar un enfrentamiento esa noche?

CUATRO:

¿Por qué vamos a quedarnos aquí esperando a que nos vengan a quemar?

DOS:

*Porque es esta noche o ninguna. Porque están calientes. Vienen confiados, creen que todo el mundo está atemorizado, eso quieren, y no saben que los estamos esperando, por eso se van a confiar. Para quebrarles la jeta a esos cochinos.*²⁶

Están ubicados en un sitio estratégico. Si los quieren sorprender ellos serán los sorprendidos. Uno se acerca al borde del precipicio y grita con fuerza, desafiando a sus rivales:

UNO:

*¡Ya pueden irse a dormir las gallinas! ¡Ahorren alambre de púas para rezar otros muñecos, que nosotros somos un combo! ¡Escuchan? ¡Ya pueden clavar todos los alfileres y vaciar todos los tarros de Mexana, que nosotros somos un combo!*²⁷

El desafío de Uno tiene dos caras y dos intenciones, por un lado, amedrentar a los rivales y por otro, afirmar la unidad del grupo que parecería estar a punto de quebrarse. De nuevo se usa la palabra muñecos para aludir a los muertos que ya no tienen movimiento propio.

25. *Ibíd.* Acto I. Pg. 34-35.

26. *Ibíd.* Acto I. Pg. 35.

27. *Ibíd.* Acto I. Pg. 36.

La siguiente escena retoma la alusión a la cita bíblica del nuevo testamento:

*El ángel del Señor anunció a María II.*²⁸

Se produce un fugaz encuentro entre Uno y Karim. Hay un temeroso coqueteo. Ella se muestra intranquila, quiere irse porque dice que ellos la quieren matar. ¿Es ella o él? Uno está asombrado. Ella repite que la quieren matar otra vez. ¿Es el fantasma de una muerta? ¿O la pálida sombra de una amenazada? En Uno se entrelazan sentimientos encontrados de atracción y temor. El parlamento de Uno adquiere una dimensión surreal, parece estar soñando despierto con una muerta que regresó a buscarlo. ¿Se trata del aniversario de la muerte de Karim, esa oscura noche? Ahora, su monólogo parece convertirse en una oración:

*¡Dios te salve, reina y madre, madre de misericordia! ¡Dios te salve, a ti clamamos los desterrados hijos de Eva! Cafés, mis ojos son cafés. ¡Por ti suspiramos gimiendo y llorando en este valle de lágrimas!*²⁹

Se da cuenta de que está solo. Como si todo lo que hay alrededor se hubiera borrado. Habla Uno, pero parece otro, pues la aparición fantasmal como salida de la tumba lo ha precipitado en el delirio:

*Porque si lo matan, mañana todos van a entender por qué se escabulló tan silencioso, por qué se fue como un ladrón, pasito, sin aspavientos, sin escándalos. Lo escandaloso es la pólvora, el ruido de los casquetes, el chirrido de las llantas, la explosión de la sangre. Ellos siempre mueren callados, apenas maldiciendo, ocupados en identificar de dónde vienen las balas que les entran por la clavícula, entre las costillas falsas, desportillándoles los tobillos como si la calle fuese tejado caliente.*³⁰

¿Quién habla? ¿Uno? Se desdobra, parece referirse a otro, cambia de plano en esa dimensión cubista de la imagen característica de la escritura de Viviescas. Uno es él y el otro. El asesino y su víctima. Y las imágenes oníricas de esa noche de tensión también se presentan con contornos borrosos en un tiempo diluido entre una jornada de espera y un pasado de muertos y retalia-

28. *Ibíd.* Acto I. Pg. 37.

29. *Ibíd.* Acto I. Pg. 38.

30. *Ibíd.* Acto I. Pg. 39.

ciones. ¿Hacia dónde va todo eso? Tiempo y espacio parecen descomponerse en varios planos y dimensiones, en la colina, frente al abismo, en la cancha que se ve abajo, en la esquina donde mataron a Karim, pero todo parece superponerse mediante la palabra que es la carne y la sangre de esos personajes que reflejan a otros, distantes y temibles, en las peligrosas barriadas de las galladas y pandillas de Medellín:

UNO:

*A nuestra izquierda, noche oscura. A la derecha, noche oscura también. Atrás de la pared nada que temer. Al frente, los ranchos de esos muertos de miedo regados por el despeñadero. ¡Y el farol del billar, que es nuestra diana! Aquí, pues, la pared bendita. Hay que cuidarse del paredón, pero hoy es nuestra salvación. Por aquí no se aventuran, tendrían que correr a pie, estrellarse contra las duras rocas, aguantar lo insoportable, lo oscuro del quebradero de patas, los quiebra-nucas. Y en últimas, no se van a arriesgar sin la protección del taxi amarillo. En todo caso, a pie no si arriesgan.*³¹

¿A quién le habla? ¿A sí mismo para darse seguridad? Si estuvieran en una calle más abajo la ráfaga podría venir del taxi amarillo, pero ningún carro van a subir allí, ni ellos se atreverán a hacerlo a pie. Han puesto algunas piedras para su protección. La situación es ventajosa. Se lo repite a sí mismo y a los otros, si se atreven a venir a este sitio los encontrarán preparados. Estarán allí, montándoles una celada. El peligro estaría más abajo, con el taxi amarillo, el único taxi amarillo.

Lo cual, sin duda es difícil, convertir lo plural en singular, pues todos los taxis de cierta línea son amarillos y parecería entonces que el peligro se desdoblara en una imagen que se multiplicara en distintas calles y avenidas, como una pesadilla. Por lo general, los temores más persistentes proyectan su imagen sobre otros objetos como si fuera un terrible juego de espejos que se reflejaran los unos a los otros.

Ahora hablan sobre la forma como los van a recibir cuando suban la pendiente, como los van a golpear. Primero hay que pensar las cosas para luego llevarlas a la práctica. Alguno reflexiona sobre el cuerpo, no el de un muñeco, el de un ser vivo, el que puede reaccionar si lo atacan. Así lo define Cinco:

Hay dos sistemas en el cuerpo humano, los dos distintos aunque muy relacionados entre sí. El sistema central o céfalo-raquídeo y el sistema autónomo o vegetativo. Todos los tenemos. Este último se divide en

31. *Ibíd.* Acto I. Pg. 40.

otros dos, en dos porciones, el simpático, llamado también el gran simpático y el parasimpático o vago.

TRES:

¿A nosotros que nos importa eso?

CINCO:

Es que le va a estallar.

DOS:

¿Cuál? ¿Cuál le va a estallar?

CINCO:

Es por el sueño, la falta de sueño, el mal dormir, el dormir con pesadillas.³²

Cinco prosigue en su descripción anatómica que abre otra dimensión a la escena, al presentar una descripción científica del cerebro y lo que puede ocurrirle por la falta de sueño o las pesadillas que suelen aparecer en una larga noche de espera como aquella. En ese punto, el personaje no se presenta en forma naturalista con el lenguaje de los muchachos de las barriadas populares de Medellín, ahora parece encarnar a un estudiante de medicina al que le complace usar la terminología que traen sus libros de clase.

Con el título de *Los fantasmas no se reflejan en los espejos*,³³ aparece de nuevo Karim reunida con Uno. La escena tiene una doble faz, por un lado representa una relación íntima de pareja, pero por otro, la pesadilla de un asesino al que se le aparece el fantasma de una muerta y por eso su afectuosa dulzura encubre una amenaza. La imagen más fuerte que se desprende del diálogo se refiere a que ese enigmático personaje aparece con las cuencas vacías como si le hubieran sacado los ojos, quiere ver lo que le ha ocurrido:

KARIM:

Necesito un espejo.

UNO:

Estoy temblando.

32. *Ibíd.* Acto I. Pg. 47-48.

33. *Ibíd.* Acto I. Pg. 50.



*YELLOW TAXI, O LA ESQUINA, O CÓMO MURIERON
LOS FUTBOLISTAS QUE MATARON A KARIM, de Victor Viviescas.
Teatro Vreve. Fotografía de Mauricio Arango. 2011.*

KARIM:

Creo que voy a llorar.

UNO:

Necesito dormir.

KARIM:

Debo dejarte. He de encontrar un espejo. Esta noche me volverán a matar.³⁴

¿Quién o quienes mataron a Karim? ¿Por esa muerte la gallada espera una represalia? La noche sigue con su espera y con fantasmas que no se reflejan en los espejos.

Por tercera vez entra una escena con el título de *El ángel del Señor anunció a María*. El grupo atrincherado en aquel rincón oscuro frente al abismo decide hacer una ronda. Si no están atentos les pueden caer de sorpresa. Abajo se ve un farol encendido. Hay que revisar las dos esquinas de la cancha. Como en los sueños obsesivos, parece como si las cosas se reiteraran una y otra vez, como una gota de agua martillando una roca:

UNO:

Va a haber que hacer un recorrido. Para calmar a los hombres. Para que les vuelva la confianza. Para exorcizar tanta presencia, tanto vaho, tanta alma que se insinúa. Quizá así se cierran las trampas, se descorren las cortinas de humo, se revelan las cábalas de las hierbas.³⁵

Uno sigue dando instrucciones, pero nadie se mueve. Desafía a los otros, a los que aún no han llegado, a que vengan a sacarle los ojos de las cuencas.

Nadie se mueve. Luego van a desaparecer los Cinco.³⁶

Ahora uno cree que está viendo mucho, pero no ve nada.

El segundo acto se inicia con lo que parece ser un derrumbe, un despeñadero:

34. *Ibíd.* Acto I. Pg. 51.

35. *Ibíd.* Acto I. Pg. 59.

36. *Ídem.*

Ruido sordo de desprendimiento, algo que se aja, que se separa, que se desprende. Paulatino resquebrajamiento, alejamiento en trozos, despojamiento del decorado. Todo huye, todo se aleja, la escena toda queda sola, sin límites, en el abismo.³⁷

Aquí Viviescas sugiere una imagen del vacío, de un punto neutro, como lo intentaron los realizadores de nuevas formas de representación del espacio escénico con la cámara negra, buscando una imagen del vacío que permitía sugerir espacios mentales y ya no representar estampas de escenarios realistas o telones pintados de salones, paisajes, plazas o calles, como lo venía haciendo el teatro antes de la segunda guerra mundial.

En medio de este vacío no se escuchan pitos y motores de carro subiendo la cuesta. Sólo un silencio cargado de presagios. Aparecen otros cinco en medio de la niebla aún más espesa, uno lleva blue jean, otro jean blanco. Camisa naranja o chaqueta negra. Otro lleva zapatos de lona café con apliques verdes.

Todos tienen una piel que les cubre los huesos. Todos tienen huesos, vísceras, sistema nervioso, médula espinal, masa craneana, órganos vitales, corazón, ganglios, glándulas sudoríferas. Todos sudan. A todos les molesta un tufo en las papilas olfativas.³⁸

En otras palabras, su anatomía parecería corresponder a la de los seres humanos. Dos preguntas en inglés irrumpen de repente:

¿Is this the real life? ¿Is this just fantasy?³⁹

¿Realidad o fantasía? La acción retorna al grupo en situación de espera. Uno adormilado se bambolea al borde del abismo (ese espacio vacío que se extiende entre la escena y la oscuridad de la sala). Cuando despierta siente el peligro:

UNO:

(DESPERTANDO CON SOBRESALTO, LE EXTIENDE LA MANO A DOS): Cuidado.

37. *Ibíd.* Acto II. Pg. 61.

38. *Ibíd.* Acto II. Pg. 62.

39. *Ibíd.* Acto II. Pg. 63.

DOS:

(QUE HA AGARRADO CON FUERZA LA MANO, COMO LA CUERDA DE UN AHOGADO, PERO QUE LUEGO LA HA SOLTADO Y RETROCEDIDO DE UN SALTO): No. Usted me ha engañado. Nos ha engañado a todos. ¿Desde cuándo? Empiezo a saber, a corroborar que en usted no se puede confiar. ¿Cuánto tiempo hace que está usted aquí? ¿Cuánto desde antes de que todos llegáramos? ¿Cuánto desde que nosotros nos fuimos? ¿Porque usted no se ha ido, verdad? Usted se ha quedado aquí esperando. ¿Desde cuándo espera? ¿Qué espera? ¿Qué tanto es lo que sabe y nos oculta?⁴⁰

La desconfianza hacia Uno aumenta. Sin embargo, le dice a Dos que debe irse, pues esa noche lo van a matar. Parecería como si la situación se repitiera una y otra vez. La presencia de la muerte como posibilidad cercana hace parte de la experiencia cotidiana y aún más en las noches al amparo de la oscuridad. En medio del diálogo entre Uno y Dos que reiteran temores y amenazas, viene un monólogo de Dos, un recuerdo de cómo mató a un hombre en la escalera, del que no recuerda su nombre. Algo tan normal y cotidiano que ni siquiera salió en los periódicos.

Siguen dándole vueltas a los mismos temas como para llenar el tiempo, pero a la vez, Uno dice que los están mirando. Siente que no están solos, tras un tenso silencio vuelve a oírse la voz de Karim. Vuelve una y otra vez como un recuerdo persistente. Evoca el momento de su muerte, o mejor, Uno lo recuerda como si estuviera contado por ella. La actitud, el tono de su voz, todo vuelve atraído por el remordimiento.

Aparece entonces una escena que Viviescas llama *Galería de espejos*. El recuerdo de haberle dado muerte en la cancha. Cuando llegó todavía era un hombre, pero luego comenzó a vestirse como mujer. Ahora lo reconoce, por eso lo mataron. Cuando se vio rodeado tuvo miedo, no habían pensado en matarlo, pero de pronto comenzaron a sacar las navajas. Ahora la identidad de Karim se revela por completo, su naturaleza bisexual, travesti, pero de aspecto y actitudes más femeninas que viriles.

Llega Tres con otro tema y la conversación se corta. Contar los recuerdos es una forma de purgar la mala conciencia. Brotan palabras y más palabras en remplazo de una acción que no llega, que sigue en espera, que se guarda para más tarde. Los puntos de referencia son los mismos, el farol, la cancha, el billar, el café, hay que vigilarlo todo sin descanso, para evitar una sorpresa.

40. *Ibíd.* Acto II. Pg. 63.

I killed a man.

Uno recuerda los golpes, que se proyectan como la secuencia de una película. ¿Cuándo ocurrió todo aquello? ¿Pasó de verdad, o lo soñó? Las imágenes se desenvuelven en un siniestro inventario anatómico:

UNO:

Reboto. Caigo sobre el pavimento y reboto. Yo caigo. Yo intento pararme, una bota me golpea la cabeza. Rebota la cabeza en el pavimento. No, en el pavimento no, en la greda. En la greda golpea el fémur. ¿El fémur? No, el parietal, el parietal derecho, el derecho. ¿Y qué pasa con el izquierdo? El izquierdo también recibe una pedrada. ¿Una pedrada, o un puntapié? Una cuchillada, un navajazo en la barbilla, en el pómulo. Me van a sacar un ojo. Me van a hacer saltar un ojo de la cuenca. ¿Me escucha? ¿Me escucha? Un ojo va a dejar de acompañarme. ¿Me escucha? Es todo una pesadilla.⁴¹

¿Aquello ocurrió? ¿Es una pesadilla o una premonición? Los temores se apropian del discurso como si fueran acciones reales. La *hybris* dramática está sólo en la palabra: se cuenta pero no se vive. La desmesura de la imagen se produce como una descarga emocional en medio de ese campo oscuro y desolado.

La noche avanza, ya son las dos de la mañana. Uno siente frío, quiere una cobija. Siente la boca rota y vacías las cuencas de los ojos. Las cosas se repiten como un castigo. Por eso invoca de nuevo a Karim y pregunta, pregunta sin descanso:

Usted ya no dice nada. ¿Está sufriendo? ¿Lo han atrapado de nuevo y le infringen la misma tortura? ¿El infierno es así? ¿El infierno es esto, Karim? Este repetir, este frío cortante, este estar al borde y no poder tomar el agua fresca. Sigue ahí su rostro estrellado contra el pavimento. ¿Pavimento? A este barrio no han llegado las obras públicas y no van a llegar. ¿Mi rostro en el pavimento? Cada vez me reconozco menos. Después se van a caer las candilejas, a deshabitarse el teatro, a caerse trozos de cartón y plástico. Después. Después, pero ¿Cuándo? ¿Es eso, el teatro? ¿Es como si viviéramos una vida de comedia?⁴²

41. *Ibíd.* Acto II. Pg. 83.

42. *Ibíd.* Acto II. Pg. 89.

Los personajes llegan al meollo de esta representación al identificarla como teatro. Desde la escena se viven los conflictos de estos jóvenes de una gallada de Medellín en la época dura del sicariato. Uno, Dos y Tres siguen en aquel sitio, un punto con un leve golpe de luz en medio de la oscuridad. Temen que algo pueda ocurrir si cruzan el límite. No se pueden escapar de esa esquina. Temen ser personajes secundarios en aquellos enfrentamientos, pasar como simple figurantes del drama o comedia que se representa.

CUATRO:

*La historia se repite siempre como comedia.*⁴³

Esta es una frase de Carlos Marx en los manuscritos de 1848, relacionada con los levantamientos de París de aquel año, en comparación con lo que había sido la Revolución Francesa.

Uno, Dos y Tres, al borde del abismo. Miran desolados al vacío de la sala. Se dan cuenta de que los otros se han ido. Tres no puede mirar. Dos comenta:

DOS:

*Sí, inquietante. Allí es tan sobrecogedor. Desde allí, seguro, se ven nuestros cadáveres.*⁴⁴

¿Acaso están muertos? Varias alusiones lo confirman, así como el hecho de que no existe la acción, sólo las evocaciones, las palabras, Dos reitera esta visión desde la muerte:

*Percibo presencias ladinas que nos observan, nos vigilan, ¿nos asechan? Algo acuoso como ojos de pescado que se desliza por mi piel, que me quita la piel, que desnuda mi cadáver.*⁴⁵

Deben ser los gusanos que están devorando la carne muerta. Los que quedan allí, Uno, Dos y Tres, van repasando sus acciones, poniendo en orden su memoria. No pueden desaparecer sin tener conciencia de los hechos. Que fue lo que pasó al final. La obra entera ha representado esa especie de examen de conciencia, de mirada retrospectiva de un grupo de jóvenes muertos en el propio escenario de su desaparición. Cada uno va tomando conciencia que cómo fue su propia muerte y la de los demás:

43. *Ibíd.* Acto II. Pg. 94.

44. *Ibíd.* Acto II. Pg. 100.

45. *Ibíd.* Acto II. Pg. 101.

UNO:

¿Cómo saberlo? Algo como una luz persiste, pero ¿está? O ¿la veo? Por ejemplo, usted: tiene una pierna acribillada, perforados los pulmones, los labios morados, gafas oscuras, lo están velando, la calle está durísima...

TRES:

*Me está salando. Me está echando mal de ojo. Me está rezando. Antes de bajar a los infiernos me lo quiero llevar a usted, sacarle los ojos, hacer que salten de su cuenca.*⁴⁶

La alusión a la pérdida de los ojos y las cuencas vacías se repite varias veces, como un *perpetuum mobile* en las reiteraciones de un tema musical.

En la mente de Uno flotan ideas inquietantes relacionadas con la muerte de Karim. ¿Quién era ella? ¿O sería él? Uno ha regresado y sus recuerdos también están atrapados por una fantasía travesti:

UNO:

Yo, mujer hermosa nunca fui. Me estorba esto entre las piernas. ¿Pero cómo les atrae! (...) ¿Es cierto que esto es el final?

(...)

¿Así es como me ve, Karin? ¿Así? No siga, me confunde. ¿Veo un carro a cercarse con las luces apagadas, con cuatro locos dentro, a los que miro para tratar de reconocer quién es el hijo de puta que lleva la regadera?⁴⁷ ¿Soy yo el que ve brillar el ruido de la ingram, el que siente los quemonazos, al que le destrozan el parietal, el testículo izquierdo y la tibia y rótula de ambas piernas? ¿Me estoy desangrando en la acera mientras los vecinos husmean por el rabillo de la ventana que el auto sin placas, sin identificar, sin esclarecer los móviles, desaparezca para socorrer a los heridos? ¿Me penetraron cinco proyectiles que me interesaron el pulmón derecho?⁴⁸

Uno no puede creer en lo que está sucediendo y rechaza la idea de estar muerto. Ahora sólo quiere un perico o un bazuco, lo más podrido, una docena de tabletas, un coctel de hongos para volver a sentir que está vivo y que todo es una alucinación.

46. *Ibíd.* *Ibíd.* Acto II. Pg. 107.

47. La ametralladora.

48. Op. Cit. *La esquina.* Acto II. Pg. 108-109.

En medio de lo que está sucediendo, de lo que se está contando, una acotación da una idea de lo que en ese momento significa el espacio de la escena:

La representación es un microcosmos del destino. La juega a los desdoblamientos, a las galerías de espejos, refiere al ajedrez con ese símil de pretendida volición. Pero tiene como estigma el que todos los destinos están determinados de antemano. La anagnórisis y el reconocimiento también están anotados. Sólo queda la espera.⁴⁹

Como en el teatro de Beckett, la espera es el eje de la acción. Por eso no se pueden mover de aquella esquina. Cuatro y Cinco han regresado, o a lo mejor, no se han movido de allí, alcanzan a percibir que están llorando:

*TRES:
¿Llorando? Los voy a quebrar.*

*DOS:
Les castañean los dientes. Están febriles.*

*TRES:
Están colinos.*

*UNO:
Están ateridos de frío.*

*DOS:
Les voy a hablar.*

*UNO:
No los toquéis.*

*DOS:
¿Por qué?*

*UNO:
Porque se desmoronan.*

DOS:

49. *Ibíd.* Acto II. Pg. 110.



*YELLOW TAXI, O LA ESQUINA, O CÓMO MURIERON
LOS FUTBOLISTAS QUE MATARON A KARIM, de Victor Viviescas.
Teatro Vrevo. Fotografía de Mauricio Arango. 2011.*

¡Qué importa! Yo ya no soy de aquí.

TRES:

Ellos tampoco.

UNO:

Ninguno de nosotros. Están es marcando calavera.⁵⁰

Cuatro y cinco intentan tomar conciencia del espacio en que se encuentran:

CINCO:

Son dos mundos distintos; allá nada funciona. Se nota sobre todo en el piso. Sensación de caminar por trozos de cadáveres. Pero no se ven. Están cubiertos. Uno pisa trozos de fémur, cráneos con cabellera, ilíacos, sacros o rótulas que están desperdigados.

Hay una especie de complacencia, de regodearse, en esta descripción de una anatomía fragmentada, un rompecabezas del cuerpo humano sin armar, con cada una de sus partes tiradas a uno y otro lado, en un paisaje de aniquilación; allí están los pedazos de los que mataron a Karim, el travesti de peluca y minifalda. Cinco reafirma la plena conciencia de la situación:

CINCO:

Desconfianza. Es todo incierto, oscuro, como un recorrido por tumbas abiertas. Todos están muertos, eso sí.⁵¹

No es fácil definir la condición de los cuerpos que se encuentran en esa esquina, en esa colina, en esa barriada. Sobre lo que no quedan dudas es sobre aquellos cuyos cuerpos están regados en pedazos. El gordo Luis, por ejemplo, no está muerto. Lo amordazaron y lo ataron a un taburete. No parece el mismo (a lo mejor es otro). El farol no parece real, parece pintado en cartón piedra, es un simple artilugio escenográfico. Hay muchas cosas que están de algún modo en escena, pero no se ven, nos enteramos por el relato, por las palabras que traen al discurso pedazos de escenas, fragmentos de situaciones. Allí está la cancha, más allá del abismo, detrás del público, el bar con el billar atendido por don Luis, que había quedado de avisar, de servir de campanero:

50. *Ibíd.* Acto II. Pg. 112.

51. *Ibíd.* Acto II. Pg. 113.

DOS:

Un decorado.

CUATRO:

Peor: un simulacro.⁵²

Toda la representación parece encontrarse en ese estado de incertidumbre entre la vida y la muerte, como los jóvenes de las barriadas de Medellín en la época más dura, con muertos diarios hasta el punto de no saber si alguno de aquellos muchachos en un momento dado estaba vivo o muerto.

CINCO:

Muerto. Juro que estaba muerto. Esos ojos abiertos eran un signo más claro. Y ese olor a podrido, revuelto con pegamento y cola y pintura de aerosol. Todo era tan desconcertante.⁵³

En este punto las referencias al teatro y a lo real se entrelazan como imágenes desgarradores de una época, pero no a la manera de una ilustración literal y naturalista, sino de por medio de un realismo de nuevo estilo, con elementos expresionistas y surrealistas, un teatro que podríamos calificar de post-dramático, como el saldo que queda después de que todo ha pasado. El mismo tiempo se desplaza hacia adelante y hacia atrás como un juego entre la vida y la muerte:

UNO:

(...)... Tantas matanzas en las esquinas, hacen que tengamos recuerdos colectivos, que se confundan las memorias, que se intercambien los álbumes de fotos familiares. En este tiempo acuoso, en esta espera, es todo ese miedo que llevamos acumulados.

DOS:

Te vamos a picar, comemierda.

(DOS DA UNA PUÑALADA A UNO QUE CAE DE RODILLAS AL PISO. CUATRO Y CINCO, DESPUÉS DE LA PRIMERA PUÑALADA DE DOS, LE DAN CADA UNO UNA PUÑALADA A UNO, QUE NO COMPRENDE)

52. *Ibíd.* Acto II. Pg. 116.

53. *Ibíd.* Acto II. Pg. 116.

UNO:

*Y a mí ¿qué? Total, a mí ya me han matado otras veces.*⁵⁴

La idea de la muerte aparece como conciencia y representación. Ya no es sólo un temor de algo que podría ocurrir, sino la certeza de que ha ocurrido ya, como si en el paso de un lado al otro fuera necesario un proceso de la mente para adecuarse a los cambios:

UNO:

(...) -Cruzaron la barrera. Han visto cosas horribles. Se han caído las candilejas, el teatro parece deshabitado, no hallaron la puerta, ni al celador, ninguna persona viva que...

(...)

*-Se están confiando. El peligro está es del otro lado. En los espejos no se reflejan los fantasmas.*⁵⁵

Los hechos fatales deben ser consignados varias veces para que adquieran su forma definitiva. Esa reiteración, constante y obsesiva, se convierte en un recurso de la conciencia para sellar el paso final como sucede en la composición musical cuando se repite varias veces una línea melódica, con el objeto de ir trazando la forma de una estructura compositiva:

UNO:

A mí ya me han matado varias veces.

DOS:

¿Me estás viendo?

UNO:

No veo nada. Nada. Sólo sé de plazos que se cumplen. Siento el peso de todos los muertos míos como una horca de ranas en mi garganta. No puedo escupir porque trago vidrio molido. Y estoy aquí.

DOS:

Estamos. Encerrados. Confundidos.

54. *Ibíd.* Acto II. Pg. 118.

55. *Ibíd.* Acto II. Pg. 119-120.

UNO:

*Siento una fatiga que requiere reposo. No he vuelto a aparecer en los espejos. Todo es mentira. Estoy aquí. Cumplo con mi último tránsito. Ahora me volverán a matar.*⁵⁶

Las cosas no pueden ocurrir porque sí, libradas a un azar desajustado y anárquico. Los hechos se van anudando en un juego de causas y efectos, cuyas líneas se entrecruzan dejando algunos vacíos que suelen atribuirse al caos y a la casualidad. Como es el caso de la muerte de Karim. Algunas de las preguntas van dibujando una respuesta que se halla en los linderos de la intolerancia y la exclusión:

TRES:

¿Qué pasa? ¿Qué los detiene? Ese man es una hembra. Mírenlo bien. A través de la tela. Entre esos bluyines usa ligüero, se guarda las güevas en calzón de seda con encajes, lleva corpiño, aunque no se le note, y cuando asienta el pie le deja espacio a un tacón tres y medio. Pero, ¿es que no le ven la media velada? Y hasta las uñas las tiene rojas y se pinta un lunar en el pómulos izquierdo. Y los ojos. ¿Le han visto los ojos?

DOS:

*Dejá vos tus maricadas.*⁵⁷

¿De quién hablan? ¿De Uno? ¿De Karim? En este reconocimiento de la duplicidad de género se establece una inquietante ambigüedad. Tres da una explicación que no es para sus amigos y compinches, sino una clave para que el público entienda lo que ha ocurrido:

TRES:

*Vos sabés. ¿No sabés vos? Este man nos tendió una celada, este man nos trajo a esta tumba. Está celebrando. ¿Ven? Lo que les dije, todo esto ya pasó. Así matamos a Karim. Así se llamaba también el otro marica. Es eso. Eso es lo que celebramos. Lo que nos está haciendo pagar.*⁵⁸

56. *Ibíd.* Acto II. Pg. 121.

57. *Ibíd.* Acto II. Pg. 124.

58. *Ibíd.* Acto II. Pg. 125.

El machismo, inherente a las bravuconadas de los jóvenes en la gallada no podía admitir esas relaciones homosexuales. Para ellos, Uno y Karim son lo mismo. Por eso se refieren continuamente a los ojos, a la mirada. En qué forma se están mirando. Qué artes de seducción encubren, cómo puede excitarse ante el color acaramelado de unos ojos. Tales actitudes perturban y generan desconfianza en los otros. No quieren que los confundan, en ese mundo no hay alternativa, se es varón o no:

TRES:

(POR UNO) Ese man era una hembra.

UNO:

Cállate.

TRES:

Ni con alambre de púas me cierran la boca.

DOS:

(A UNO) ¿Qué estás tramando? ¿Qué estabas?

CINCO:

Me estoy cagando. A las mujeres no se les toca ni con el pétalo de una flor.

CUATRO:

No es una mujer. No te tragués todos los cuentos.⁵⁹

Siguen los juegos de género, la inquietante provocación de las miradas, las dudas entre el Él y el Ella. El propio Uno describe la histeria que se ha apoderado del barrio:

Las más locas se pintaron de rojo las uñas y de azul las sombras de los ojos y están camuflados de soplones, de informantes, de judas femeninos, de muertos de hambre, de muertos de miedo. No quedó sino un poquito de hombre para desafiar al ángel exterminador, al napalm, a las bombas orange, al gas lacrimógeno, a los hornos crematorios, a las picanas, a las cuchillas cortantes, a las nueve milímetros, a los dientes de víbora que se ponen los cabos segundos y los dragoneantes y todos los cochinos, a las cruces gamadas que se pintan

59. *Ibíd.* Acto II. Pg. 126-127.

como putas camufladas los sargentos, los brigadieres, los oficiales, a las gafas oscuras que esconden las cuencas vacías de los militares, a las esclavas de plata que a trasluz dejan ver calaveras y banderitas de USA. (...) Para acabar con esta mascarada de soplones, de exilados, de inmigrantes que se están prostituyendo en las letrinas, en los orinales de los bancos, en los comerciales de televisión, en los avisos de las revistas pornográficas. De pronto después hay rumba. Valga la pena la rumba.⁶⁰

El desborde verbal llega al delirio, de las alusiones a la homosexualidad viene un derrame de palabras que se salen por completo del ámbito local, de la historia de unos muchachos de una barriada popular de Medellín, de los jugadores de fútbol que mataron a Karim. Ahora aparecen las imágenes, productos y símbolos del terror desatado por la segunda guerra mundial, por el nazismo, las guerras preventivas, el napalm; como en una danza macabra estas figuras rompen el molde y dibujan un amplio panorama donde se enseña la muerte, a la que hemos visto en películas, en millones de fotografías, en documentales que denuncian los horrores, las armas químicas, apenas una enumeración de algunos agentes de violencia que han aterrado a la humanidad a mediados del siglo XX y se proyectan hasta la fábula de sicarios y muertos en un barrio popular de Medellín, en ese tiempo de mafias y terrorismo que pesan sobre la conciencia del país como un estigma.

Dos reconoce que él sólo lo iba a matar, él dio el primer navajazo y después le apuntó al corazón, sin embargo, el más fuerte no es el más poderoso. Uno niega haber recibido los golpes. La muerte vuelve a proyectarse como un sello definitivo sobre Karim:

Karim, Karim. ¿Dónde está? ¿Ya está otra vez muerto? Es todo mentira. Estaba equivocado. Yo. Usted. Yo no estoy allí. Yo no veo acercarse a un carro con las luces apagadas.⁶¹

Aunque el relato da muchas vueltas sobre sí mismo, en su desarrollo se confrontan de manera insistente y agobiante la vida y la muerte, la realidad y el teatro, el amor y el odio, el deseo y la repulsión, los cuerpos descompuestos, las cuencas sin ojos, una temática que se plantea como una constante contradicción:

El taxi amarillo eran dos.

60. *Ibíd.* Acto II. Pg. 129.

61. *Ibíd.* Acto II. Pg. 135.

*¿Qué puede ser más fuerte que el amor? El odio. El odio por amor. El amor del odio. ¿Qué puede ser más fuerte que la muerte? ¿Estar muerto. Saberse muerto en vida. Vivir muerto. La muerte y el amor de la muerte.*⁶²

El tétrico clamor se reitera como un obstinado.⁶³ Del taxi amarillo vienen los disparos de la mini-uzzi. Caen los hombres, todo el grupo, acribillados. La sangre se enfría, la niebla nubla los cadáveres de cinco que están muertos. Nada se ve, nada se oye, parece el cielo.

La obra cierra con un monólogo de Karim. Aparece vestida de mujer, con peluca, aretes, senos postizos, minifalda, blusa, strapless, media velada, tacón de punta, cartera y unas cajas de cartón. Mira con añoranza hacia ese barrio que le gustó y en el que quiso quedarse a vivir (no pensó que a morir). Estaba dispuesto a tolerar que se rieran a costa suya, de su duplicidad puesta de frente, casi como un desafío:

*Por las mañanas voy a ir a la tienda a hacer mercado. Y voy a dejar que se rían de mí, que murmuren, y que los muchachos de la cancha hagan chistes y que las señoras aprieten a sus niños contra la falda cuando yo pase. Pero por las noches voy a salirme al quicio con un taburete y a recostarme en la pared, como un señor viejo de muchos años, y a los muchachos que se parchen en la esquina les voy a contar historias fabulosas de cuando presté servicio militar, de cuando peleaba en los bares, de cuando preñaba negras en Urabá en las haciendas del banano, de cuando fui polizante de un carguero de Martinica. Allá ellos si no me creen. Total, mujer hermosa nunca fui.*⁶⁴

El machismo, la intolerancia, la violencia desatada en aquellas galladas hizo que los dobles propósitos de un travesti en su condición femenina y masculina terminaran en un baño de sangre, gestado por una larga tradición de violencia.

* * *

62. *Ibíd.* Acto II. Pg. 137.

63. *Ostinato u obstinado*: es una técnica de composición consistente en una sucesión de compases con una secuencia de notas de las que una o varias se repiten exactamente en cada compás. /El *obstinato* puede ser melódico, rítmico o afectar a cualquier parámetro sonoro, aunque en su versión más sencilla es una mera repetición.

64. Op. Cit. *La esquina*. Acto II. Monólogo final de Karim. Pg. 141.



*YELLOW TAXI, O LA ESQUINA, O CÓMO MURIERON
LOS FUTBOLISTAS QUE MATARON A KARIM*, de Victor Viviescas.
Teatro Vreve. Fotografía de Mauricio Arango. 2011.

CAPÍTULO SEXTO

≈

**VIOLENCIA
POLÍTICA,
SICARIOS,
GUERRILLA
Y TERRORISMO
PARAMILITAR**

LA REBELIÓN ESTUDIANTIL

A partir de 1959, con la emergencia de la revolución cubana surge a la vez un amplio movimiento renovador y rebelde en la juventud de América Latina. Las figuras de Fidel Castro y el Che Guevara se convierten en los íconos del cambio, a partir del libro de Régis Debray *Revolución en la revolución* que data de 1967, en el que promueve el desarrollo de una guerrilla compuesta por jóvenes, que no tengan el lastre de andar con sus familias, niños y ancianos, que dificultan la rapidez de acción y la velocidad de movimiento frente a los embates de los respectivos ejércitos. De este modo, una guerrilla como la de las FARC, heredada de las guerrillas del llano de la época dura de la violencia, estaba compuesta en su base fundamental por campesinos, con sus familias y el apoyo político e ideológico del partido comunista. Una guerrilla más cercana al modelo cubano fue la del ELN, al frente de la cual en su primera época estaba Fabio Vásquez Castaño, en la cual participaron, sobre todo en los años 60 y comienzos de los 70, universitarios, varios de los cuales fueron fusilados o ejecutados fuera del área de combate, como fue el caso de Jaime Arenas,¹ acribillado por un comando urbano del ELN el 28 de marzo de 1971, en pleno centro de Bogotá. Arenas había hecho parte de la guerrilla después de la muerte de Camilo Torres, se retiró de ella por discrepancias con Fabio Vásquez, publicando más tarde un libro polémico titulado *La guerrilla por dentro* publicado en 1971, dos meses antes de su muerte. Arenas había sido un destacado líder estudiantil con un papel protagónico en la gran marcha de estudiantes de Bucaramanga a Bogotá, en 1964.

1. Jaime Arenas Reyes, Bucaramanga, octubre de 1940.

Fabio Vásquez también fue responsable de las muertes de varios jóvenes que hicieron parte del ELN, a los cuales juzgó y ordenó su ejecución por discrepancias con su autoridad, como fue el caso de Julio César Cortés, Víctor Medina Morón, Heliodoro Ochoa o Iván Calderón, algunos de ellos universitarios que buscaron en la lucha armada la posibilidad de construir una sociedad más humana y allí sólo encontraron la intolerancia y la muerte.

Las luchas políticas y sociales de los jóvenes, bachilleres o universitarios, también se reflejó de manera contundente en la creación teatral. A finales de los años sesenta los Festivales Nacionales de Teatro Universitario se efectuaron de manera rotativa en diferentes ciudades del país, realizando a la vez debates y evaluaciones no sólo sobre la calidad artística, la metodología de trabajo, los distintos aspectos de la estructura dramática y demás aspectos relacionados con la elaboración y proyección del arte escénico, sino que a la vez se planteaban apasionadas discusiones sobre el tipo de público al que iba dirigida cada obra, sus aspectos ideológicos y las implicaciones políticas que pudieran tener. En este sentido se desarrolló durante aquellos años un intenso pugilato entre la práctica artística y la práctica política, en el que muchas veces por colocar el énfasis en una definición no sólo política sino partidista, no sólo se afectaba la calidad artística sino también la eficacia política, ya que un teatro deficiente en su realización, con actuaciones débiles y recursos pobres, termina perdiendo el sentido y la relación significativa y creadora con el público, para convertirse en una piadosa emisión de consignas frente a la cual resulta mucho más práctica la emisión de un discurso vehemente y panfletario en la plaza pública.

De todos modos, la vehemencia de los encuentros y festivales, la pasión con la que algunos grupos desarrollaban su trabajo escénico y la novedad en su repertorio, así como la investigación aplicada a la problemática para desarrollar el teatro nacional, influyeron sobre todo el movimiento, tanto en los grupos más profesionales, así como en los grupos independientes, estudiantiles, de barrio, de aficionados, que poco a poco fueron tomando elementos de los trabajos y experiencias más destacadas, en un proceso de retroalimentación que permitió la estabilidad y consolidación de un buen número de conjuntos, con más de treinta, cuarenta y hasta cincuenta años de actividad, en varios casos con sus sedes propias y un amplio repertorio de obras, algunas de las cuales superan el número de 100 representaciones y varias llegan a las doscientas o trescientas en largas temporadas, en giras nacionales o internacionales, participación en muestras y festivales, logrando una versatilidad y un dinamismo sin precedentes en la historia del teatro colombiano.

LA PESADILLA DEL NARCOTRÁFICO: EL SUEÑO DEL DINERO FÁCIL EN MEDIO DE UN DRAMA DE TERROR Y MUERTE

La aparición de toda clase de sustancias y drogas ilícitas, de elementos sicodélicos, físicos o químicos que pueden llevar a un estado de ensoñación y éxtasis, hasta generar una dependencia de difícil retorno, ha sido un problema de primer orden en el mundo entero, tanto por las inmensas ganancias que produce el mercado de algunas de estas sustancias, a causa de las prohibiciones y dificultades que presenta su distribución, como por los efectos dañinos que implica su consumo desmedido, como suele ocurrir cuando se crea una obsesiva dependencia de alguna o algunas de estas sustancias, hasta destruir la personalidad y la vida normal del drogadicto.

Colombia se convirtió en uno de los grandes productores, primero de marihuana y luego de cocaína, en sus distintas variantes, como el crack y el bazuco, así como otras sustancias alucinógenas que se producen en regiones selváticas de difícil acceso, por lo cual resulta tan difícil su erradicación.

Alrededor de la droga, cualesquiera que sean sus componentes y formas de procesamiento, así como su mercadeo o consumo, se ha filtrado diversas capas de la sociedad colombiana, ya sea como productores, distribuidores o consumidores. Un producto como la cocaína puede generar una gran riqueza llevando cantidades limitadas a un mercado como el norteamericano o el europeo. Por más que estas sociedades desarrolladas hayan creado instituciones

y mecanismos para atacar el consumo y castigar a sus distribuidores, quienes se ocupan de este negocio han enfrentado todas las dificultades y aceptado los riesgos, por cuanto las ganancias y beneficios que obtienen cuando logran “coronar” uno de sus envíos y poner la sustancia en el mercado. De tal modo que alrededor de cada cartel de la droga o de cada poderoso narcotraficante se desarrolla toda una industria que incluye a los agricultores que siembran plantas de coca o marihuana, los empleados de los laboratorios (generalmente clandestinos) que las procesan, los agentes que las distribuyen, ya sea como portadores de la droga (llevando bolsitas de cocaína en el estómago, para sacarlas en la deposición al llegar al lugar de destino), o bien ocultas en envoltorios o recipientes camuflados, y luego toda una cadena de auxiliares y cómplices, sicarios que ayudan en las campañas de terror, asesinando jueces, funcionarios públicos, periodistas y todos aquellos profesionales que de una u otra manera puedan perjudicar el negocio de la droga, así como a políticos o candidatos presidenciales que hayan manifestado su voluntad de denunciar y castigar el narcotráfico o contribuir a la ejecutoria de la extradición a los Estados Unidos de cualquiera de los agentes del negocio y del lavado de dólares.

Esta problemática ha producido un buen número de obras, algunas de las cuales ya hemos citado en capítulos anteriores, pero aún quedan muchos títulos relacionados con la actividad de los sicarios, asesinos a sueldo que podrían considerarse como la fuerza armada del narcotráfico, también del terrorismo, usado por algunos sectores extremos para amedrentar a sus enemigos políticos, a los defensores de los derechos humanos, a los periodistas que investigan y denuncian, así como a los políticos de tendencias opuestas a las de los agentes del terror. Como ha sucedido con tantos dirigentes de la izquierda, del partido liberal, y voces independientes y críticas del partido conservador o de otros movimientos políticos, que desde finales de los años setentas han caído acribillados por las balas asesinas de parejas de jóvenes que disparan desde una moto o entran intempestivamente a las universidades, salas de espera de un aeropuerto, sindicatos, calles por donde acostumbra moverse cierto personaje, en una larga serie de víctimas que puede considerarse como una tragedia nacional, una densa sombra de muerte que ha recorrido campos, pueblos y ciudades del territorio colombiano.

De las secuelas que han dejado estas muertes, de los personajes que han intervenido en ellas, de las relaciones familiares, de vecinos, compañeros o amigos vinculados a los jóvenes sicarios, a sus contratistas o auxiliares, han surgido un buen número de obras concebidas con diversos estilos y técnicas, analogías y metáforas que logran constituir una sugerente atmósfera poética, con el acento dramático puesto en las víctimas, madres, esposas, novias de los muertos o de sus asesinos, hasta el punto que podemos hablar, sin ningún

eufemismo ni exageración, que en el teatro o el cine como en la narrativa, se ha podido desarrollar toda una cultura de la violencia cuyas heridas pueden tardar años en cicatrizar y cuyos efectos a largo plazo aún están en el incierto terreno de las hipótesis o las especulaciones.

EL SURGIMIENTO DEL TERRORISMO PARAMILITAR

El tercero de los componentes temáticos de este capítulo y unos de los más poderosos agentes de desestabilización del orden y la vida social, ha sido la aparición y el ejercicio macabro del paramilitarismo en sus diversas manifestaciones, como uno de los agentes más funestos del conflicto colombiano en las últimas décadas.

El llamado paramilitarismo, es decir, un grupo armado extra oficial surgido en muchos casos como asociaciones o grupos particulares de defensa armada contra el abigeato² y en general, en contra de los ataques a la propiedad en el campo, en especial por la toma de tierras o asalto a las haciendas. De un primer intento de auto defensa de la propiedad privada en medio de una sociedad agitada por diversas convulsiones, se pasó a convertir a estos grupos en verdaderos ejércitos irregulares con claras connotaciones políticas, contra las guerrillas de diversas tendencias, contra los sectores que las apoyaban o toleraban sin denunciarlas o dar información sobre ellas; y más tarde, atentando contra los distintos sectores de defensa de los derechos humanos, familiares de personas de reconocida militancia en cualquier sector de la izquierda, o de personas indiferentes a la política que no se manifestaran en forma clara y precisa, contra cualquier persona, partido, organización, estamento profesional o demás formas de expresión social de carácter progresista que pudiera sugerir la más leve idea de complicidad con la subversión en cualquiera de sus formas de expresión.

2. Hurto de ganado.

Son muchas las denuncias que se han hecho de masacres, atentados, complicidad de algunos sectores del ejército en estos y otros hechos análogos producidos por el paramilitarismo, creación de fosas comunes en lugares ocultos para sepultar los cuerpos de personas desaparecidas y asesinadas, así como los llamados falsos positivos, una práctica perversa al asesinar a un grupo de jóvenes y hacerlos pasar como guerrilleros muertos en combate, para engrosar las listas de caídos en las filas de la insurrección como un logro estadístico de las fuerzas armadas.

Una problemática tremenda y dolorosa que ha conmocionado a la nación en todos sus estamentos, pero sobre todo, que ha afectado a los sectores más pobres y marginales de la sociedad en su constante lucha por la supervivencia, en la que puedan contar con el mínimo de elementos indispensables para la vida como son un techo, la alimentación diaria, el vestido, y hasta donde sea posible, la salud y la educación. Aspectos que en una amplia visión de la sociedad en su conjunto, son un indicador con notables implicaciones históricas de lo que cada gobierno haya podido lograr para el bienestar de los colombianos.

Estos distintos aspectos del conflicto colombiano de las últimas décadas han tenido una nutrida producción en la dramaturgia nacional de las diferentes regiones del país. Son cientos de obras las que se han ocupado de estos temas de manera directa, o bien por medio de metáforas, alusiones, referencias directas a episodios históricos precisos o bien visiones poéticas o alegóricas o estos capítulos dolorosos de la violencia colombiana.

* * *

GILBERTO MARTÍNEZ

≈

ZARPAZO

En las notas del prólogo de la publicación de *Zarpazo*, su autor, Gilberto Martínez anota:

Zarpazo, obra teatral basada en los sucesos acaecidos el 8 de junio de 1973 en la Universidad de Antioquia, es el resultado de una serie de investigaciones iniciadas, en una primera etapa, sobre los documentos oficiales publicados en los diferentes medios de información, documentos no oficiales de grupos o personas comprometidas y, posteriormente, de conversaciones con aquellas personas que sufrieron en carne propia los efectos de los históricos acontecimientos.

(...)

Creo haber logrado la objetividad necesaria para mostrar en imágenes escénicas lo que realmente fue y no lo que se quiso hacer aparecer.¹

El teatro de Gilberto Martínez siempre ha tenido como preocupación esencial los problemas sociales en sus distintas manifestaciones. En este caso, se trata de las confrontaciones y sucesos acaecidos en la Universidad de Antioquia, importante entidad educativa que en distintas oportunidades ha tenido que padecer la agresión hacia estudiantes y profesores, dejando un saldo de varios muertos y heridos como represalia de fuerzas oscuras por razones políticas contra jóvenes vinculados a movimientos de izquierda o defensores

1. Martínez, Gilberto. *Zarpazo*. Edición de la Revista Teatro. Medellín. 1974.



ZARPAZO, de Gilberto Martínez.
Coral y Dardo Aguirre. Teatro Alianza. Medellín, 1974.
Archivo Casa del Teatro de Medellín.

de los derechos humanos, así como profesores que han manifestado posiciones análogas, en especial en los momentos más álgidos de radicalización estudiantil. Al inicio de los años setentas se recrudecieron tanto la insurgencia juvenil en las universidades, como la imposición de medidas de excepción que suspendían temporalmente la legalidad y el debido proceso. De acuerdo con el decreto N° 250 de febrero 26 de 1971, se declaró turbado el orden público y se impuso el estado de sitio en todo el territorio nacional.

En Medellín, a comienzos del mes de junio de 1973, el escenario de un teatro se ve de pronto invadido por el ejército. Un grupo de jóvenes que ensayaban una obra se ven sorprendidos ante ese inusitado allanamiento. Un teniente ordena requisar el lugar en busca de armas, propaganda o cualquier otro elemento subversivo. Advierte que estas medidas se adoptan gracias a la potestad que tienen las fuerzas armadas de vigilar que no se turbe el orden público. Un soldado encuentra dos fusiles de utilería usados en la representación teatral, pero el teniente afirma que aunque no sirvan para disparar son peligrosísimos. Los tiempos no están como para esa clase de juegos:

TENIENTE:

(AL PÚBLICO) Estado de sitio quiere decir estado de guerra. Ojo, pues, señores revolucionarios: el estado de sitio ya no son decretos sino cañones.

Se produce un corte como un efecto de distanciamiento, y uno de los jóvenes actores se dirige al público para dar la noticia de lo que está sucediendo en forma documental:

ACTOR:

*(NARRATIVAMENTE) Sucedió el viernes 8 de junio de 1973 después de la asamblea estudiantil realizada en el Teatro Camilo Torres de la Universidad de Antioquia y conmemorativa de las luctuosas jornadas del 8 y 9 de junio de 1954.*²

A partir de ese dato los jóvenes actores van citando distintos hechos históricos relacionados con episodios de la insurgencia o la represión. El primero de ellos es un fragmento de la sentencia a muerte contra José Antonio Galán, acompañado de gritos contra el arzobispo Caballero y Góngora, y contra Juan Francisco Berbeo, comerciante que estuvo al frente del movimiento comunero y firmó las capitulaciones en el Puente del Común.³

2. *Ibíd.* Pg. 10.

3. Este episodio de encuentra expuesto en varias obras relacionadas con el movimiento comunero

Ocho días después de haber incumplido las capitulaciones, medida que no fue culpa del Arzobispo ni de Berbeo, sino ordenada por el virrey Manuel Antonio Flores desde Cartagena, se levantaron los estudiantes de Santa Fe, capital del Nuevo Reino de Granada, incitando a la rebelión. Muchos fueron encarcelados en las cárceles que daban a la Plaza Mayor. Se consideraron como delincuentes políticos, pero varios de ellos fueron considerados luego como héroes de la independencia. Ya en el año de 1778 habían ocurrido alborotos en los colegios de San Bartolomé y El Rosario, capitaneados por los estudiantes José Antonio Caicedo e Idelfonso Coronel, amonestados por el virrey Flórez. En sus Crónicas de Bogotá, Pedro María Ibáñez se refiere a estos hechos.⁴

Los sucesos que tuvieron lugar después del levantamiento de los comuneros, también son relatados por Ibáñez en sus crónicas:

*La fuerza armada cerró las bocacalles de la citada plaza, y aprehendió sesenta conspiradores, que Finestrada no vacila en calificar de Malhechores, al lamentar que se hubieran escapado en dirección a la ciudad del Socorro los cuatro jefes principales, cuyos nombres no consigna.*⁵

Gilberto Martínez cita otros casos de rebeldía estudiantil entre los cuales se destacan algunos miembros de la conspiración septembrina contra Bolívar, que en la fecha eran muy jóvenes, al lado de otros como Pedro Carujo, Zulaibar, Horment o el doctor Arganil, un tanto mayores. Entre los estudiantes se encontraban Ezequiel Rojas, 1803, años más tarde fundador del partido liberal; Florentino González, 1805, más tarde político y economista, defensor del libre cambio; Mariano Ospina Rodríguez, 1805, uno de los fundadores del partido conservador.

A raíz de la oposición de los estudiantes del colegio mayor de El Rosario hacia el Libertador, se sugiere que Bolívar planteó la necesidad de una reforma educativa en tiempos de la dictadura. Así lo cita Gilberto Martínez en boca de uno de sus jóvenes actores:

En mi condición de dictador de la república, hoy día 20 de octubre considero indispensable reformar el plan de estudios de la univer-

de la Nueva Granada, incluidas en el Tomo I de esta investigación, en especial la obra: *El grito de los ahorcados*, también de Gilberto Martínez Arango, Pg. 383.

4. Ibáñez, Pedro María. *Crónicas de Bogotá*. Tomo I. capítulo XXV. Academia de Historia de Bogotá. Tercer Mundo Editores. Bogotá. 1951. Pág. 458.

5. *Ibíd.* Pg. 32.

*idad, origen de doctrinas extranjeras que incitan a la subversión.
Firmado: Simón Bolívar, dictador general.*⁶

Sin embargo, ni en la correspondencia, proclamas o discursos de esta época posterior a la Convención de Ocaña de 1828, y sobre todo a los días que siguieron a la Conspiración Septembrina, no existe ningún texto de Bolívar en la amplia compilación y notas sobre las Obras Completas de Bolívar realizada por el historiador venezolano Vicente Lecuna. Tampoco existen decretos firmados con el apelativo de Dictador general. Muchos de los escritos de su última los encabeza con los títulos de Libertador Presidente, y al final, junto con la fecha sólo viene su firma: Bolívar. Por demás, el tipo de redacción de Bolívar, fuera de mano propia o dictado era muy diferente, los textos de su autoría sobre educación jamás traen una frase como la citada: “Doctrinas extranjeras que incitan a la subversión”, que más parece provenir de algunos de los dictadores que surgieron más tarde en América Latina.

La referencia a Lorenzo María Lleras,⁷ abuelo del presidente Alberto Lleras Camargo, corresponde a la fundación de las llamadas Sociedades Democráticas de Artesanos, que apoyaron la elección de José Hilario López en 1849 y fueron la principal fuerza de la llamada Dictadura Artesanal del general José María Melo⁸ en el año de 1854.

También habla de José Raimundo Russi⁹ como promotor de guerrillas estudiantiles. En realidad, tanto la biografía como los detalles del proceso que se llevó en su contra están llenos de contradicciones y en algunos casos de falsedades y señalamientos tendenciosos. Russi fue abogado de la Universidad del Rosario y se dedicó sobre todo a defender artesanos y gentes de humilde condición. Cordovez Moure lo califica en términos peyorativos y justifica la sentencia en su contra, pero un historiador contemporáneo como Enrique Santos Molano ha probado, con una rigurosa investigación documental, que se trató de una condena injusta motivada por razones política para amedrentar a los miembros de la Sociedad de Artesanos, como a aquellos que la apoyaran.

Cita otros casos en el siglo XX como antecedentes contra los movimientos y alzamientos estudiantiles, la muerte de Gonzalo Bravo Pérez, estudiante de derecho de la Universidad Nacional que fue asesinado por disparos de la policía el 8 de junio de 1929 durante el gobierno de Miguel Abadía Méndez. Los estudiantes conmemoran las fechas del 8 y 9 de junio en honor a Bravo

6. Op. Cit. *Zarpazo*. Pg. 11.

7. Bogotá, 1811-1868.

8. Chaparral, Tolima, 1800 + La Trinitaria, México, 1860.

9. Guateque, Boyacá, 1816 + fusilado en Bogotá en 17 de julio de 1851.

Pérez y otros estudiantes caídos en manifestaciones universitarias, como fue el caso de la muerte de Uriel Gutiérrez y otros estudiantes en los sucesos del 8 y 9 de junio de 1954, casi un año después de que el general Gustavo Rojas Pinilla asumiera el poder. Además, cita una lista de otros antecedentes de estudiantes asesinados hasta llegar a la fecha donde ocurre la muerte del estudiante de la Universidad de Antioquia que es el tema de la presente obra. Ante algunas manifestaciones de protesta de los estudiantes el 8 de junio de 1973 el gobernador de Antioquia decretó el toque de queda. Mientras se lee el decreto con sus distintos artículos, un matrimonio se presenta en una funeraria para organizar el velorio y entierro de su hijo caído bajo el fuego policial durante las manifestaciones estudiantiles. Las históricas fechas del 8 y 9 de junio seguían produciendo víctimas entre los miembros del movimiento estudiantil.

Tras un redoble de tambor se inicia la escena ante un empleado de la funeraria:

LA MADRE:

¿Cuánto cuesta?

EMPLEADO:

(DOBLANDO EL DOCUMENTO) De ocho a diez mil pesos (ANTE EL ASOMBRO DE LA MADRE). El aumento del costo de la vida toca también a la muerte. Pero no se preocupe, que el gobierno autorizó todos los gastos, inclusive los avisos fúnebres en la prensa local...

(...)

*(SACANDO UN PAPEL) Aquí está... con el visto bueno del señor gobernador. Déjeme ver... a las cuatro de la tarde. Nos retiramos a esperar nuevas órdenes. Con permiso. Ya saben: (EN FORMA AUTOMÁTICA Y PROSOPOPÉYICA COMO LOS QUE TRAFICAN A DIARIO CON LA MUERTE) ¡Funeraria Gómez, siempre a su servicio! (SALE).*¹⁰

La madre constata que no hubieran podido pagar un entierro tan caro y evoca la época en que trabajaba como obrera en una fábrica de harinas. A los 17 años de trabajo le cancelaron el contrato porque la compañía se declaró en quiebra y como último pago le dieron una insignificancia. El propio pagador reconoció que los peces grandes se comen a los chicos:

10. Op. Cit. *Zarpazo*. Pg. 18-19.

PAGADOR:

Se quebró y al quebrarse nos echan a la calle. Todo se está haciendo legalmente. El patrón mandó venir al delegado del ministerio de Trabajo para que se diera cuenta que no le es posible seguir. Eso pasa siempre con estas industrias pequeñas.

LA MADRE:

Pero aguantó 17 años, ¿no es así?

PAGADOR:

Los tiempos cambian, doña Lola... los tiempos cambian. Los peces grandes se comen a los chicos. Yo ya les había traído el chisme.¹¹

La madre recuerda todos los esfuerzos que tuvo que hacer para que su hijo terminara la carrera. Sin embargo, en su trabajo nunca asistió a reuniones ni hizo parte de los intentos para formar un sindicato.

Esa escena enlaza con otra llamada *El interrogatorio*, que tiene un subtítulo que dice: *Esto no sucedió*. Sucede todos los días.

La madre recuerda lo que sucedió antes de que sucediera lo inevitable:

LA MADRE:

(AL PÚBLICO) Mi niño presentía la muerte. Esa semana habló más de la cuenta; de los proyectos que tenía. De sus estudios. Poseía tres formularios para pedir trabajo. Decía que ahora sí le iba a demostrar al papá para que servía.¹²

Aparece un detective que dice ser amigo de Mario, un compañero suyo. Quiere hacerle unas preguntas. El muchacho desconfía de las intenciones de ese hombre:

EL HIJO:

Le pido que se retire. No sé nada.¹³

El detective le pone la mano en el hombro pero el muchacho lo esquiva e intenta salir de la habitación. Poco a poco la actitud del hombre va cambiando. Al ver la forma como es rechazado se torna más duro y amenazante:

11. *Ibíd.* Pg. 21.

12. *Ibíd.* Pg. 24.

13. *Ibíd.* Pg. 25.

TIRA:

¿A dónde vas?

EL HIJO:

A lavarme las manos.

TIRA:

(LE MUESTRA EL REVÓLVER CONGANDO, EN SU CARTUCHERA) Sentado, por favor. Aún no hemos terminado.¹⁴

El detective le habla de la función teatral donde presentaron escenas de los días de la independencia y de muchos hechos históricos relacionados con estudiantes rebeldes. Lo que pasó, pasó, y no le interesa. Quiere saber qué están tramando ahora.

TIRA:

Escriban lo que quieran, pero no inciten al desorden.

EL HIJO:

Queremos una universidad libre.

TIRA:

(CON FURIA CONTENIDA) ¡Palabras! ¡Palabras! Vamos. ¿Qué hacían ayer aquí los líderes estudiantiles?¹⁵

El joven evade la pregunta, pero el detective cambia de táctica, le dice que como es nuevo no sabe en qué se está metiendo. Sabe lo que piensan el rector y algunos decanos de la Universidad, si él los ayuda y les da los nombres de los que están conspirando lo dejarían tranquilo y podría ganarse algunos pesos. Él sabe que quería cambiar de carrera y estudiar ingeniería electrónica, con esa sí podría ganar mucho dinero. Si no se dejara llevar por malos consejos él podría ayudarlo con las directivas de la universidad.

En ese momento regresa la madre, el hombre lamenta que no la hubieran podido retener un poco más. Antes de salir le dice que volverán a verse, lo que el joven toma como una amenaza. Antes de salir del todo se cruza con la madre quien lo mira con un gesto de extrañeza:

LA MADRE:

¿Quién es ese? (EL HIJO GUARDA SILENCIO. SE ARREGLA).

14. *Ibíd.* Pg. 26.

15. *Ibíd.* Pg. 27.

Se me olvidaba. Una buena noticia. Te aceptaron en electrónica, acabo de hablar con Mario.

EL HIJO:

Ya no voy a cambiar de carrera (ANTE LA MIRADA DE ASOMBRO DE LA MADRE SE ACABA DE ARREGLAR Y SALE).

LA MADRE:

¿Qué pasaba por la cabeza de mi niño? Yo sólo sé que no se sentía a gusto con todas las dificultades que pasamos. Y ahora la sala es el cuarto de velación, la sala que tanto trabajo nos costó amueblar...¹⁶

Las autoridades quieren hacer la autopsia del cadáver por su cuenta, aunque se tiene noticia de que los estudiantes llevaron el cadáver a la facultad de medicina y le hicieron una autopsia. La madre afirma que no lo tocaron, el delegado del Departamento de Policía Judicial dice que de todas maneras tienen que hacerle la necropsia para diligenciar, dentro de la ley, la certificación de muerte. La madre quiere estar junto a su hijo, pero el delegado le advierte a la familia que no pueden entrar. Cuando aparece el médico y comenta cual fue el diagnóstico de la autopsia:

Otro estudiante. Ya no se fijan ni con qué cargan las armas. Lo más seguro por lo irregular de la trayectoria del proyectil es que fue una bala al aire e incidentalmente... son cosas que pasan.

LA MADRE:

Sí señor, son cosas que pasan...¹⁷

En el velorio varios funcionarios oficiales le dan el pésame a la madre, quien tiene una actitud reservada y austera, y les dice que preferirían estar solos. Los funcionarios afirman que después de la muerte de su hijo han ocurrido incidentes muy graves en la Universidad. Con un humor siniestro, la madre les pregunta si creen que su hijo puede levantarse como Lázaro a tirar piedra. Ellos insisten en que la situación es compleja:

Los vándalos arrasaron la universidad. Quedaron reducidas a cenizas: la rectoría, la secretaría general, la dirección administrativa, la dirección académica, la oficina jurídica, el fondo acumulativo

16. *Ibíd.* Pg. 30.

17. *Ibíd.* Pg. 33.



ZARPAZO, de Gilberto Martínez.
El Tiempo. Lecturas Dominicales. Mayo 4 de 1975.
Biblioteca Gilberto Martínez.

*universitario, el departamento de organización y sistemas, el departamento de medios de enseñanza, la oficina de extensión cultural y publicaciones, etc., etc.*¹⁸

Una larga enumeración de destrozos causados por la furia estudiantil, dichos por varios funcionarios que van alternando sus intervenciones, en forma de una retahíla que es a la vez un inventario de pérdidas. El jefe de Planeación le da una interpretación política a los supuestos responsables:

JEFE DE PLANEACIÓN:

*Señora: elementos extremistas apoyados por potencias extranjeras desde hace tiempos están tratando de cambiar las cosas en este país.*¹⁹

Tras la enumeración de destrozos que tanto daño ha causado a la universidad, la madre pregunta con una rabia larga:

*¿Y de mi hijo qué?*²⁰

La Universidad le entrega a la madre una carta de condolencia.

Luego de estas escenas vienen algunas secuencias de carácter documental con una fuerte carga ideológica de denuncia. Finaliza una asamblea estudiantil, un estudiante termina su discurso en contra del imperialismo y anota que después de las medidas represivas tomadas en los últimos meses contra profesores y estudiantes, no pueden darles armas a los representantes del sistema para que las utilicen en su contra.

Aparece un sospechoso carro negro, los estudiantes piensan que se trata de una provocación. Un supuesto estudiante con barba y una larga cabellera avanza cargado de libros. Un gamín que observa la escena lo delata, el hombre suelta los libros y corre hacia el carro quitándose la barba y la peluca. Se trataba de un detective infiltrado entre los estudiantes; se trata de una situación anterior a la muerte del estudiante. Es ahora cuando uno de ellos grita:

*¡Asesinaron a un compañero!*²¹

La Madre se adelanta del grupo de actores y le habla directamente al público:

18. *Ibíd.* Pg. 36.

19. *Ibíd.* Pg. 38.

20. *Ídem.*

21. *Ibíd.* Pg. 41.

LA MADRE:

*Inmediatamente me avisaron corrí a la universidad. El cadáver lo habían colocado en una tabla. Estaba cubierto por una bandera. Lo encontré en la rectoría rodeado por todos. Unos se acercaban por curiosidad, otros porque realmente lo sentían. No saben ustedes cuán lúcido se vuelve uno. No nota los empujones o los pisotones o las ideas y las venidas, pero todo se ve y uno no puede moverse. Sucedió tal de repente... todo ese gentío... nadie supo nada y, sin embargo, todos sabíamos: estudiantes, profesores, secretarías... que en alguna parte había empezado el incendio.*²²

Un grupo de periodistas se dirigen al despacho del jefe del Departamento de Seguridad. La escena está antecedida por una acotación que podría ser usada en la representación por parte de un narrador o una imagen proyectada, que dice:

*La versión de una bala al aire, como única capaz de detener a un cuerpo en movimiento y justificar un disparo a quemarropa, salva a las autoridades y evita explicaciones peligrosas.*²³

Cuando el jefe del despacho se entera de la llegada de los periodistas que vienen a entrevistarle sobre lo que ocurrió en la universidad, el funcionario le pide a uno de sus funcionarios que averigüe lo esencial y se lo pase por escrito. Después, ordena que los dejen pasar.

Cuando le preguntan por la muerte del estudiante, el jefe responde que en medio de una manifestación los estudiantes quisieron atacar un carro que se encontraba allí, pero en ese momento apareció un detective de esa seccional que ofreció respaldar al conductor.

De inmediato llueven las preguntas sobre qué hacía ese detective en la universidad:

ESTUDIANTE DE PERIODISMO:

*¿Apareció? ¿De dónde? ¿Qué hacía un detective en la universidad? ¿Precisamente hoy? ¿En una asamblea estudiantil? ¿Con barba y con bigote, y libros bajo el brazo? Alguien decía que nuestros cuerpos policiales eran muy ilustrados, pues vivían en la universidad.*²⁴

22. *Ibíd.* Pg. 41-42.

23. *Ibíd.* Pg. 42.

24. *Ibíd.* Pg. 44-45.

El jefe de seguridad se incomoda. Los periodistas lo disculpan anotando que apenas es un estudiante de periodismo, pero sus palabras quedan flotando en el aire. El funcionario dice que esas cosas necesitan más investigación, por lo que se sabe, el detective hizo un tiro al aire para contener el tumulto, pero se abalanzaron de tal modo que esa bala perdida cayó sobre uno de ellos en forma accidental. Luego, anota que los padres de familia deberían tener más cuidado para evitar que los jóvenes estudiantes sean instigados por fuerzas extrañas al país.

Después de que salen los periodistas el detective Maximiliano Zapata se presenta ante su jefe, quien lo recrimina por andar con barba y bigote disfrazado de revolucionario. Eso es lo que le parece grave, no que hubiera matado a un estudiante. Lo disculpa diciendo que estaba cumpliendo con su deber. Termina su encuentro con su subalterno ordenándole que guarde mucho silencio y nada de declaraciones idiotas.

Gilberto Martínez busca demostrar con esta escena el tipo de artimañas que se suelen usar para encubrir la verdad de los hechos. Sin duda, en un gran debate de responsabilidades las distintas organizaciones, legales o ilegales que han participado por acción o por omisión en hechos luctuosos, deberían tener la honestidad y responsabilidad de reconocer culpas o errores, en caso de que existan, y contribuir en la medida de lo posible en la reparación de los daños que se hayan hecho. Existen muchos casos en que se ha señalado a miembros de las fuerzas armadas en haber participado en crímenes y masacres; en el presente hay algunos de ellos en la cárcel o sobre otros recaen acusaciones que están en proceso de investigación. Sin embargo, son innumerables los casos en los que después de un hecho violento, con muertos o heridos, se ordena una investigación exhaustiva y en buena parte de ellos no se llega a ningún resultado. Este es uno de los grandes temas del país en el presente, pues existe una gran desconfianza en la justicia y en las fuerzas del orden, que sólo se podría superar, como se dice en la terminología aplicada al conflicto en sus distintas modalidades, si existen verdad, Justicia y reparación.

En la representación de *Zarpazo* uno de los actores que encarna a un estudiante dice lo que ocurrió con el presunto culpable:

ACTOR:

El detective responsable de lo ocurrido, Maximiliano Zapata, salió libre el 2 de agosto de 1973, Mario lo dijo a la madre en forma confidencial.²⁵

25. *Ibíd.* Pg. 47.

Las últimas escenas que incluyen las opiniones del padre del muchacho muerto o las actitudes del gobernador, plantean complejos problemas de carácter familiar o sobre el papel de las entidades oficiales para resolver esta clase de problemas. En el caso de los padres del muchacho muerto, las posiciones del padre y de la madre son completamente distintas. El padre piensa que ellos no pueden permitir que el cadáver de su hijo sea usado como símbolo para provocar el desorden. En realidad, desde los tiempos de Bravo Pérez y tantos otros casos anotados, el recuerdo de estos muertos ha sido utilizado en las luchas universitarias, no sólo como una denuncia de lo sucedido, sino como una advertencia de lo que podría ocurrir.

Los padres del muchacho terminan separándose. Él defiende la posición oficial y afirma que la culpa fue de su hijo por estar fuera de la ley. La madre nunca podrá estar de acuerdo con eso.

Las autoridades quieren evitar un entierro público con la asistencia de los estudiantes, muchos de ellos presuntamente revoltosos. Sería como echarle leña al fuego. El padre está de acuerdo y apoya un entierro discreto que los revoltosos no puedan aprovechar. La madre es contundente en su actitud que asume con energía:

LA MADRE:

Mi hijo no merece que lo entierren como a un bandido, a escondidas. No dejaré que abran esa puerta, ¿me entiendes?

(...)

PADRE:

¡No podemos permitir que el cadáver sea usado como bandera para alterar la paz ciudadana!

Esta discusión se torna insoluble, por cuando un teniente y varios uniformados entran a la sala con la orden del gobernador de llevar el ataúd al cementerio, para un entierro discreto con la asistencia de las autoridades. La madre, pese a su profundo dolor no puede hacer nada para impedirlo. El resultado de este pugilato lo aclara el sepulturero en el cementerio:

SEPULTURERO:

Esto ya es el colmo, entierros a las cuatro de la mañana, pero ¿a dónde se ha visto eso y con estas mañanas tan frías? Si le pagaran a uno extras, pero estos curas todos los días son más amarrados...

Y que fuera un muerto rico, esos a veces dan algo de propina, pero un estudiante no tiene ni para qué comprar un paquete de cigarrillos. Para qué se meterán en líos.²⁶

En el acto final en el cementerio, el gobernador dice que quiere hacerle un último homenaje al estudiante haciéndole entrega de un diploma póstumo a su hijo. La madre lo rompe afirmando que eso es lo que él hubiera hecho.

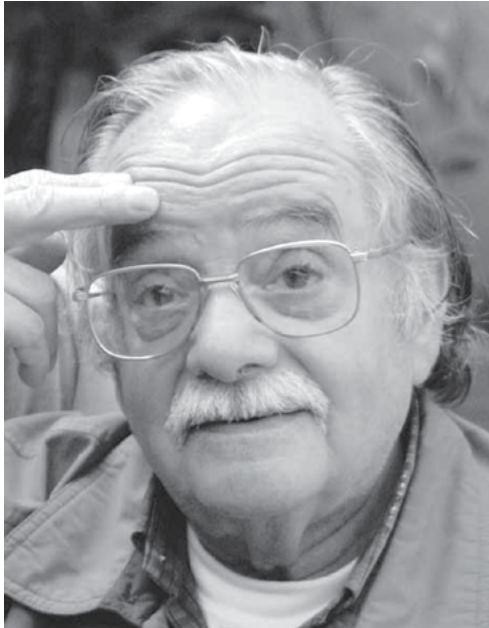
La obra termina como comienza, con el grupo de actores de teatro universitario. Pero en esta ocasión no traen hechos históricos del pasado, sino un poema en honor del compañero muerto y con un énfasis sobre el dolor de la madre. Las últimas líneas son una exaltada arenga que pide castigo para los culpables del crimen, sus encubridores y cómplices.

* * *

26. *Ibid.* Pg. 56.

SANTIAGO GARCÍA Y EL TEATRO LA CANDELARIA

≈



Estudió arquitectura en La Universidad Nacional de Colombia a fines de los años 50, y luego en la Escuela de Bellas Artes de París y en el Instituto Universitario de Venecia. Estos estudios le sirvieron más adelante en su actividad teatral para diseñar la sala del Teatro La Candelaria de Bogotá, con un espacio vacío que permite cambiar tanto el espacio escénico como las gradas y espacios reservados para los espectadores. Los estudios arquitectónicos también le fueron muy útiles para concebir el espacio escénico de acuerdo con cada obra y su correspondiente montaje.

Participó en los cursos sobre el método de Stanislavski, dictado por el profesor japonés Seki-Sano, que duraron tan sólo cuatro meses a causa

– SANTIAGO GARCÍA –
Archivo fotográfico Teatro La Candelaria.

de una intriga que se realizó en su contra, acusándolo de comunista por el hecho de haber realizado estudios en el Teatro de Arte de Moscú, cuando aún vivía Constantin Stanislavski.¹ Seki-Sano estaba trabajando en México desde 1933, en un taller de formación de actores a donde regresó después de salir de Colombia.

En 1958 fue uno de los fundadores del Teatro El Búho, la primera sala independiente de Bogotá, en compañía de Fausto Cabrera y otros directores. Allí no sólo trabajó como actor, sino que dirigió sus primeras obras, entre las que se encontraba *La princesa Aoi* de Yukio Mishima.

Obtuvo una beca para realizar estudios de dirección y escenografía en Praga, Checoslovaquia, entre 1959 y 1962. En ese período también estuvo una temporada haciendo un stage en el Berliner Ensemble de Bertolt Brecht, autor, teórico y maestro del teatro alemán, quien influiría de manera notable sobre su concepción y práctica del teatro. La última etapa de ese ciclo de estudios en Europa la realizó en París, donde tuvo la oportunidad de asistir a varias presentaciones de obras de Teatro del absurdo, de autores como Samuel Beckett, Eugenio Ionesco y Arthur Adamov.

A su regreso a Colombia en 1962, se reincorporó al grupo El Búho dirigido por Fausto Cabrera, que acabada de dejar su sede en el teatro Odeón, y en la Nacional se convirtió en el Teatro Estudio. Allí montó *El jardín de los cerezos* de Antón Chejov; *El hombre es el hombre* de Bertolt Brecht; y *Galileo Galilei*, también escrita por Brecht en su época de Madurez. Una obra oportuna para el medio universitario, pues trata sobre la responsabilidad del científico frente a la sociedad y sobre la libertad de pensamiento. Por estos motivos fue acusado ante la inquisición y condenado en el año de 1633, pese a contar con la protección del papa Urbano VIII (antiguo cardenal Barberini). Del final de aquel juicio se recuerda su famosa frase “Eppur si muove”,² que no aparece en la pieza épica de Brecht, como tampoco el juicio, pero en cambio sí se destaca el intercambio de pensamientos con su alumno Andrea Sarti, cuando en el momento de salir del recinto, después de haber abdicado de sus ideas, Sarti le dijo:

Desgraciada la tierra que no tiene héroes.

A lo cual Galileo respondió:

Error. Desgraciada la tierra que necesita de héroes.

1. Constantin Stanislavski, Moscú, 1863-1938.

2. Y sin embargo se mueve.

Frase que hemos citado en páginas anteriores de esta investigación, relacionada con el tema del héroe y el anti héroe en el teatro contemporáneo, que también va a ser determinante en la producción teatral de García.

En 1964, durante la temporada de estreno de *Galileo Galilei* en el Teatro Colón, se presentó un conflicto que condujo al retiro de Santiago García de la Universidad, así como el de otros miembros del grupo, a raíz de la publicación en el programa de la obra de un artículo sobre Arthur Oppenheimer y la bomba atómica, en el cual se señalaba la presión de políticos y militares para usar un invento del científico para lanzar la primera bomba atómica en el mundo sobre las ciudades de Hiroshima y Nagasaki, en el Japón, para poner fin a la Segunda Guerra Mundial.³

Después de salir de la Universidad, Santiago García conservó el nombre de Teatro Estudio y llevó a escena varias obras clásicas y modernas del teatro universal, como *El abanico* de Carlo Goldoni; *Play* de Samuel Beckett; *El triciclo* de Fernando Arrabal; *La historia del zoológico* de Edward Albee; y *El baño* de Vladimir Mayacovski.

En junio de 1966 se inauguró en el centro de Bogotá la Casa de la Cultura, creada por Santiago García junto con otros directores, músicos, pintores o gentes de cine. La primera obra que se presentó fue *Soldados*, inspirada en la novela *La Casa Grande* de Álvaro Cepeda Samudio, a la cual nos referimos en el 2° tomo de esta investigación, en el capítulo sobre la huelga de la zona bananera de 1928. En esta etapa, entre los años de 1966 y comienzos de 1969, Santiago García llevó a escena varias obras del teatro universal, con notable éxito, como fueron el *Marat/Sade* de Peter Weiss; *La manzana* de Jack Gelber; *La Gaviota* de Antón Chejov; y *El matrimonio* de Witold Gombrowicz.

En 1969 el grupo logró adquirir su sede definitiva en el barrio histórico de La Candelaria, una casona colonial en cuyo amplio solar de la parte trasera de la casa se levantó una sala para un número que fluctúa entre los 200 y los 300 espectadores, según el diseño del espacio previsto para el público, de acuerdo con el diseño de cada obra.

A comienzos de 1971 tiene lugar un encuentro en Cali entre el TEC, dirigido por Enrique Buenaventura, y el Teatro La Candelaria de Bogotá, dirigido por Santiago García, donde Buenaventura presentó su Método de Creación Colectiva, basado en el análisis de las fuerzas en pugna y las improvisaciones de los actores. Este trabajo se convirtió en un taller/laboratorio, a partir del cual se formularon las primeras bases de la creación colectiva. El método de Buenaventura planteaba el ejercicio de su método a partir de una

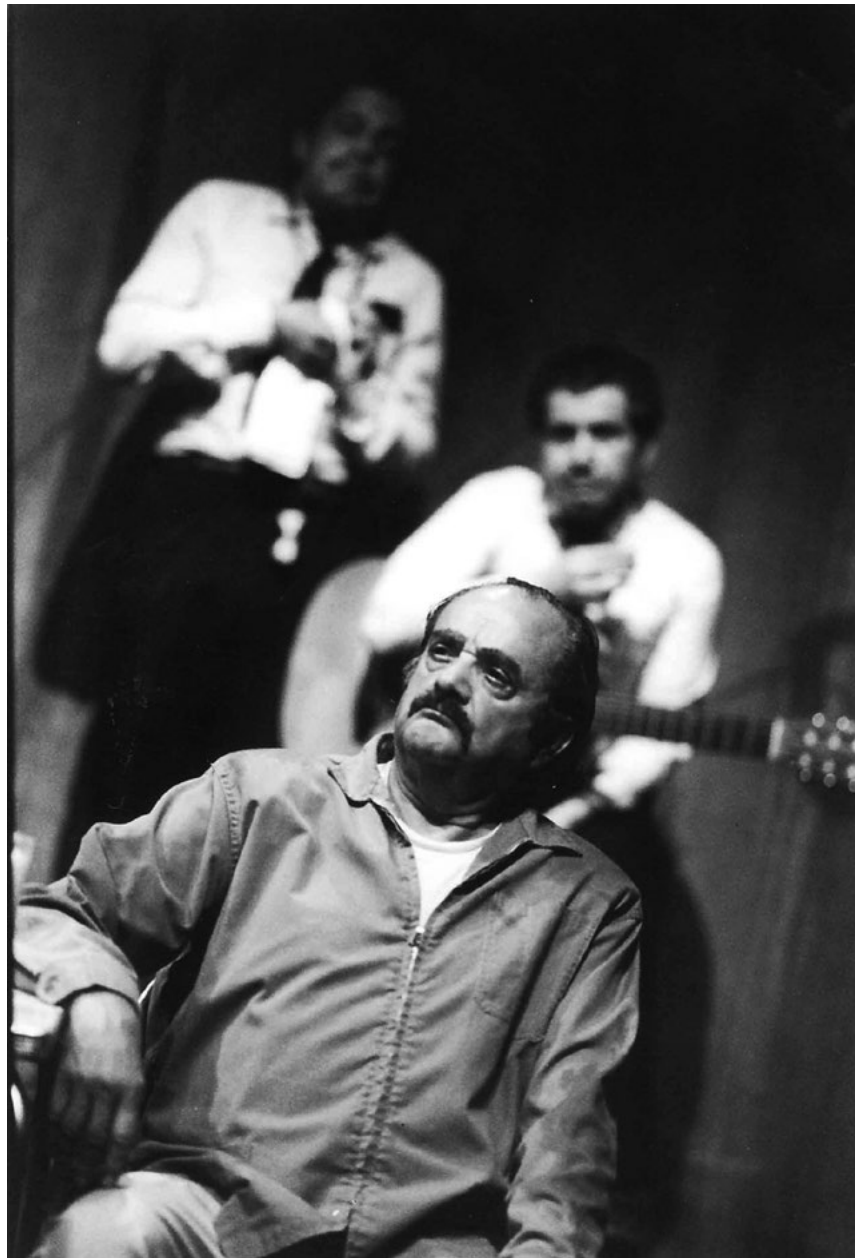
3. Los ataques se efectuaron el 6 y el 9 de agosto de 1945, lo que llevó a la inmediata rendición del Japón.

obra pre-existente, mientras la forma del trabajo colectivo de la Candelaria partía del estudio de un tema, la realización de diversas investigaciones sobre este tema y la creación de improvisaciones de los actores, hasta llegar a construir una estructura dramática y el texto final de una obra; tal como lo hemos expuesto en el estudio de varias obras concebidas a partir de este método, la primera de las cuales fue *Nosotros los comunes*, sobre la Revolución de los Comuneros de la Nueva Granada, en 1781, estrenada en marzo de 1972.

Luego vinieron otras creaciones colectivas como: *La ciudad dorada*, 1993; *Guadalupe, años sin cuenta*, 1975; *Golpe de suerte*, 1980; *El paso*, 1988; *En la raya*, 1993; *De caos y de cacaos*, 2002; *A título personal*, 2008; *A manteles*, 2010.

Obras originales de Santiago García: *Diálogo del rebusque*, 1981 (Inspirada en *El buscón* y otros textos de Quevedo); *Corre, corre, chasqui Carigüeta*, 1985 (Basada en: *Tragedia del inca Atau-Wallpan*, texto anónimo quechua); *Maravilla Estar*, 1989; *La trifulca*, 1991; *Manda patibularia*, 1996 (Basada en la novela de Vladimir Nabokov: *Invitación a una decapitación*); *El Quijote*, 2000 (Basada en capítulos de la novela de Cervantes); *Nayra, o La Memoria*, 2004.

* * *



EL PASO, de Teatro La Candelaria.
Dirección: Santiago García.
Archivo Teatro La Candelaria. 1988.

TEATRO LA CANDELARIA
CREACIÓN COLECTIVA

≈

EL PASO PARÁBOLA DEL CAMINO

≈

DIR: SANTIAGO GARCÍA

El Paso, creación colectiva del Teatro La Candelaria, dirigida por Santiago García y estrenada en 1988, cuenta la historia de una tienda, fondo o almorzadero, situado a la vera de un camino entre una zona selvática y una encrucijada de diversas rutas, a donde entran viajeros de paso, camioneros, gentes de la región, en fin, un crisol al que confluyen diversas vidas y destinos en un territorio marcado por la violencia, el narcotráfico y el paramilitarismo, en el que residentes y viajeros parecen estar atrapados en un reducto del cual no pueden salir, porque afuera está el peligro.

En las primeras líneas de esta obra el lugar se define como:

Una taberna o parador en un cruce de caminos.¹

Como otros de los trabajos de creación colectiva del Teatro La Candelaria, esta obra partió de la formulación de un tema, aunque no se refería a un hecho histórico preciso, sino al encuentro casual de viajeros con los residentes permanentes del lugar, colocado en el límite entre la naturaleza y la civilización; o más bien, entre la selva, y los pueblos y veredas que la rodean; ese borde es un sitio para detenerse a comer o beber algo, buscar una prostituta o recibir alguna información sobre la región, los caminos y sitios un tanto perdidos en aquellos parajes, que ni siquiera alcanzan a estar inscritos en los mapas.

1. Teatro La Candelaria. *El Paso*. Creación colectiva. En: "Antología del Teatro Colombiano Contemporáneo". Centro de Documentación Teatral. Madrid. 1992. Fondo de Cultura Económica. México. sucursal España. Ministerio de Cultura de España. Pg. 259.

Allí se mueven varios tiempos desde cierta quietud y monotonía que embarga a los clientes más asiduos y permanentes, a doña Chela, la dueña del lugar; o a Emiro, su amante, que intenta aparecer como el señor de casa.

Don Blanco es un finquero que se ha convertido en cliente asiduo del lugar, ya que en aquel punto perdido del territorio no hay mucho para escoger, ni donde poder tomarse un trago y conversar con alguien. Emiro revisa los cuadernos de cuentas del negocio. Son las primeras horas del día y afuera ha comenzado a caer una llovizna fastidiosa para las gentes y beneficiosa para las plantas.

En un pequeño estrado hay dos músicos que amenizan el lugar. Aunque aún es muy temprano han comenzado a tocar la canción *Por el camino verde*. Chela se acerca a Emiro y le pregunta por las cuentas.

Las distintas acciones se desarrollan en medio de largas pausas y silencios, gestos y lenguajes no verbales, influidos sin duda por el estilo teatral de las obras más extensas, en cuatro actos, del autor ruso Antón Chejov, del cual Santiago García montó dos obras mayores, como fueron *El jardín de los cerezos* y *La Gaviota*; además, al cumplirse el centenario de su muerte, acaecida el 14 de julio de 1904 en el balneario alemán de Badenweiler, García dictó un taller teatral sobre Chejov en la Universidad Nacional, por invitación de la Dirección Nacional de Divulgación Cultural, en un área de trabajo a la que tituló como el Centro de Experimentación Escénica, cuyo objetivo a largo plazo era el contar con un taller de investigación escénica permanente, para estudiar las obras y los métodos de trabajo de autores y directores de especial importancia en el panorama del teatro contemporáneo. Proyecto que sólo se sostuvo durante el estudio de Chejov pese a los resultados alentadores que tuvo este primer taller.

El estudio sobre Chejov incluía el conocimiento de su vida y obra, los datos biográficos que pudieran dar luces sobre el estilo y técnica de su dramaturgia. En la siguiente etapa, Santiago García se ocupó de dictar un ciclo de conferencias sobre *Los aspectos relevantes del teatro de Antón Chejov*.² No se trató de un estudio rigurosamente académico, erudito, filológico ni histórico, sino más bien entrar en el mundo de la representación escénica chejoviana y su enorme influencia sobre el teatro del siglo XX en un amplio ámbito internacional. Algunos de los resultados de este taller, de las improvisaciones que se realizaron y de las escenas que se construyeron como resultado final del trabajo, y que no eran tomadas o adaptadas de obras o fragmentos de obras de Chejov, sino de creaciones de los estudiantes realizadas en un estilo

2. Antón Chejov, *Cien años*. Dirección Nacional de Divulgación Cultural. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá. Agosto de 2005. Pg. 61.

“chejoviano”, de acuerdo con los aspectos relevantes del teatro de Chejov, que en este taller se concentraron en seis puntos:

1. *El concepto de verdad* (Búsqueda de la concisión).
2. *El subtexto* (El valor de lo no dicho).
3. *El antihéroe*.
4. *La incompletud* (El valor de lo faltante).
5. *La atmósfera* (Un aspecto anti-brechtiano).
6. *La evasión de la influencia*.

El estudio y puesta en práctica de cada uno de estos aspectos del teatro de Chejov influyeron en el trabajo de Santiago García, muy especialmente en la construcción de la obra *El Paso*, en la que se da una especial significación al subtexto, a lo no dicho, pero que aparece en los silencios y lenguajes no verbales que hemos mencionado.

En relación con la búsqueda de la verdad en el sentido chejoviano, en *El Paso* se percibe lo que García escribía sobre este aspecto en el teatro de Chejov:

*En el teatro de Chejov hay una desesperada búsqueda de la verdad, pero no de la verdad con mayúsculas, sino de una verdad. La verdad que está oculta en cada partícula, en cada instante de la vida de los personajes. Una verdad mínima pero a la vez trascendente, porque es reveladora de muchas verdades.*³

Es una verdad que se esconde en los silencios, en las miradas, en pausas tensas y significativas, en cosas que se callan, que se omiten como ausencias significativas, y que recuerdan a su vez las formulaciones de Sigmund Freud sobre el contenido manifiesto y el contenido latente, sobre todo en la interpretación de los sueños. En el ejercicio del teatro, sobre todo cuando se construyen los conflictos y las acciones dramáticas por medio de improvisaciones, suelen aflorar las ideas o impulsos inconscientes que transmiten los contenidos latentes, que por medio de un ejercicio racional pueden pasar a la conciencia, es decir, ser leídos en los gestos o acciones corporales por medio de los lenguajes no verbales. Para Freud, además, la idea del inconsciente tiene que ver con el acto de represión:

Así pues, nuestro concepto de lo inconsciente tiene como punto de partida la teoría de la represión. Lo reprimido es para nosotros el

3. García, Santiago. *Antón Chejov – 100 años*. El concepto de verdad. Pg. 64.

*prototipo de lo inconsciente. Pero vemos que se nos presentan dos clases de inconsciente: lo inconsciente latente, capaz de conciencia, y lo reprimido, incapaz de conciencia.*⁴

Los elementos reprimidos saltan en la acción dramática muchas veces como impulsos agresivos, que se escapan a la acción de la conciencia, situaciones que aparecen en la obra *El Paso* como resultado de las improvisaciones de los actores, que en el fondo apuntan a sus pulsiones inconscientes que se comunican a sus personajes por medio de un desplazamiento emocional. En el ejercicio de esta práctica se cambia entonces el concepto del actor tradicional que se limita a memorizar e interpretar un texto de acuerdo con las instrucciones del director, mientras que en este tipo de trabajo, la relación actor/personaje tiene un vínculo personal, donde se proyectan los impulsos, tensiones internas, frustraciones y deseos reprimidos del actor, sublimados en su personaje. Aspecto que se hace más notorio en la llamada dramaturgia del actor, en el sistema de creación colectiva, que sirve de motivación para las improvisaciones que van gestando la trama.

Así se inicia la representación de *El Paso*:

CHELA SE ARRIMA A EMIRO Y LE PREGUNTA:

CHELA:

¿Qué hubo? ¿Encontró los quinientos pesos?

EMIRO SIGUE EXAMINANDO LAS CUENTAS SIN HACERLE CASO. DE PRONTO EMPIEZA FURIOSAMENTE A RAYAR EL PAPEL Y SE PARA REFUNFUÑANDO. ENTRA VIOLENTAMENTE AL FONDO, A LO QUE PODRÍA SER LA TRASTIENDA, Y DESDE ALLÁ LANZA IMPROPERIOS Y EXCLAMACIONES. SE OYEN PUERTAS Y CAJONES QUE SE GOLPEAN. SALE CON UNOS VESTIDOS Y UNAS CAMISAS. SIGUE REFUNFUÑANDO LLENO DE IRA. LO QUE DICE ENTRE DIENTES PODRÍA SER:

EMIRO:

Ya no más. Si quiere las cuentas claras, tan claras, pues que las saque ella misma. ¡A joderse en otro! ¡Eso le pasa a uno por pendejo!

4. Freud, Sigmund. *El yo y el ello. La conciencia y lo inconsciente*. En: Los textos fundamentales del psicoanálisis. Tomo I. Selección de textos de Anna Freud. Ed. Altaya. Barcelona. 1986. Pg. 550.



EL PASO, de Teatro La Candelaria.
Dirección: Santiago García.
Archivo Teatro La Candelaria. 1988.

*¡Toda la noche trabajando como un burro para qué! ¡Yo también tengo mi dignidad!*⁵

Detrás de este ataque de furia se esconden varios problemas de la relación que afectan la hombría, un cierto Edipo agredido, sus pulsiones sexuales, sus secretos deseos de dominio y poder. Todo este conjunto de resabios y frustraciones no será tan sólo característico de la personalidad de Emiro, sino que será parte de la problemática de la obra. La pelea entre Emiro y Chela se prolonga, él la amenaza con irse y ella le responde que lo haga cuando quiera, pero que no puede llevarse su maleta de cuero. Emiro se la arroja a los pies.

Hasta aquí la rabieta del personaje. Cuando quiere irse la lluvia lo detiene; allí aparece el primer obstáculo que se le presenta para abandonar el lugar, que en el fondo le resulta conveniente. Sin embargo, arroja otra bocanada de bilis en sus palabras para descargar la ira que aún lo embarga y que sin duda no corresponde tan sólo a la pregunta que le hizo su amante sobre el dinero. El conflicto es evidente que viene desde mucho más atrás, a lo mejor lo ha tenido retenido durante meses o años y se le ha ido emponzoñando. Como se vio en la problemática del teatro de Chejov, son pequeños problemas cotidianos los que sacan a flote los problemas de fondo:

EMIRO:

*Putas que lo parió. ¡Lo único que me falta es que me trague el mismo putas! ¡Que me trague y me lleve a los profundos infiernos!*⁶

Los aspavientos y gestos grandilocuentes de Emiro empatan con una música operática que entra a todo volumen. Un golpe emocional que desmitifica la actitud del hombre que se siente agraviado. Este golpe musical también sirve de puente para marcar la entrada de cuatro nuevos personajes que vienen cubriéndose con un plástico grande y una sombrilla a causa de la lluvia. Se trata del chofer de un taxi interdepartamental, un joven, una señora muy elegante y una puta, que dan cuenta del carácter variopinto de la clientela de aquel negocio de camino. Chela llama a Obdulio, el mesero, para que limpie las mesas; mientras Doris, la hija de Chela, prepara las mesas y los asientos. Emiro queda en medio de ese movimiento sin saber qué hacer. Cada nuevo personaje que entra es como el movimiento de fichas en un tablero de ajedrez, replantea las relaciones que los personajes tenían hasta el momento y abre el espacio para nuevas jugadas.

5. Op. Cit. *El Paso*. Acto I. Pg. 259-260.

6. *Ibíd.* Acto I. Pg. 261.

El taxista le explica a Emiro que su carro patinó y cayó en una cuneta, y luego quedó atrapado en el barro y después ya no quiso arrancar.

*Fueron las balineras que se le rompieron al eje de la rueda de atrás. Tendrá que esperar a que alguien traiga los repuestos.*⁷

Termina la música operática y Chela entra con un balde y varios instrumentos de limpieza.

*La puta, que se ha estado limpiando un zapato, mira a la señora y comienza a reírse. La señora la mira y la prostituta disimula la risa. La señora sigue limpiando y la puta se ríe con don Blanco.*⁸

Estas indicaciones dadas sobre situaciones y actos gestuales que hacen parte de un lenguaje no verbal, recuerdan los canovaccios de la *Commedia dell'Arte*, resúmenes argumentales que servían a los actores para desarrollar las situaciones y acciones de un teatro improvisado.

Ahora la señora elegante que ha llegado con su amante joven, entra al baño y sale asqueada, preguntándole a la dueña si no hay otro baño. Chela le ordena a Obdulio, el mesero, que lo limpie; él le dice que ya lo hizo. Ella le insiste con energía que lo vuelva a limpiar. Emiro le dice que obedezca a la señora, pero el mesero en un arranque de histeria cierra el baño de un portazo y luego se dirige a la trastienda.

Las rabietas e impulsivas reacciones de los personajes van revelando las tensiones nerviosas que se viven en el lugar. En el montaje de esta obra dirigida por Santiago García, Obdulio, el mesero, está representado como un homosexual hipersensible, que no soporta que le den órdenes para que haga cosas que ya hizo. Las acciones y reacciones del mesero están resueltas con gestos y aspavientos sin acudir al diálogo. Tras el arranque de furia, sin perder su actitud tensa, regresa con un balde y un trapero y entra al baño. Se escucha el estruendo que hace con la intención de agredir a sus patronos más que de limpiar el sanitario.

En toda esta secuencia se puede apreciar el estilo del montaje, el novedoso método de creación colectiva empleado en este caso, en el que se formulan núcleos de conflicto que cada actor desarrolla de acuerdo con los rasgos peculiares de su personaje.

7. *Ídem.*

8. *Ibíd.* Acto I. Pg. 262.

DEL FONDO APARECEN DOS HOMBRES CASI IDÉNTICAMENTE VESTIDOS. CAMISA AZUL Y PANTALONES BLANCOS. LLEVAN UNOS MALETINES NEGROS EN LA MANO. SE PARAN A LA ENTRADA. LOS MÚSICOS DEJAN DE TOCAR. DESPUÉS DE UN MOMENTO DE SILENCIO EL CHOFER LES PREGUNTA:

*CHOFER:
¿Ustedes van para Denges?*

LOS EXTRAÑOS LO MIRAN SIN RESPONDER. PASAN LA MIRADA POR TODOS LOS PRESENTES Y LUEGO UNO DE ELLOS, EL DE MÁS EDAD, LA DETIENE EN EL AMANTE. DESPUÉS DE QUITAR LOS OJOS DE LA PAREJA, ATRAVIESAN LENTAMENTE EL RECINTO HASTA LLEGAR A LA MESA DEL EXTREMO. POR LA MITAD DEL CAMINO EMPIEZA A SONAR LA MÚSICA OPERÁTICA.⁹

La música se ha convertido en un recurso de gran importancia en los trabajos de creación colectiva y en general, en los montajes del Teatro La Candelaria. Cada obra tiene un tipo de música que responde a referentes relacionados con la época, el ambiente o las intenciones que dan forma a las escenas. En *Guadalupe años sin cuenta* eran los corridos llaneros. En este caso hay varias temáticas, el uso de fragmentos operáticos tiene mucho que ver con cierta grandilocuente que adquieren gestos y actitudes que por este medio se presentan en forma de un suspenso trascendente, que recuerda la forma de usar temas operísticos del gran director italiano Luchino Visconti, sobre todo en una obra como *Livia o Censo*, realizada en 1954, con Alida Valli en el papel de la condesa Livia Serpieri, seducida y luego tratada con un violento desprecio, hiriendo sus sentimientos y destruyendo su reputación; toda una trama operística que tiene como banda sonora esta clase de música dramática, usada con gran aparato y con un sentido crítico del gestus grandilocuente del melodrama, sobre todo frente a un sector social que vive de la apariencia y la simulación.

En este momento, la pareja del joven y su amante distinguida se convierten en el centro de atención de los distintos personajes, descubren que se han escapado y aunque tratan de pasar inadvertidos, todos han caído en cuenta que viven una pasión ilícita. Uno de los extraños se acerca a ellos y les hace una pregunta un tanto insólita:

*EXTRAÑO I:
¿Trae flores para el camino?*

EL AMANTE QUEDA DESCONCERTADO. LA SEÑORA, APENAS CON UN HILO DE VOZ:

*SEÑORA:
¿Qué? ¿Qué fue lo que dijo?*

*AMANTE:
¿Cómo?*

EL EXTRAÑO OBSERVA UN MOMENTO MAS Y LUEGO SE EXCUSA CON UN MOVIMIENTO VAGO)

*EXTRAÑO:
No, no es nada.*

EL EXTRAÑO SE RETIRA A SU PUESTO. LA PAREJA QUEDA DESCONCERTADA.¹⁰

Una breve escena en la que ni la acción ni el diálogo parecen decir nada a simple vista, pero deja una sensación de inquietud. ¿Quiénes son esos hombres? ¿Qué buscó el extraño con la pareja? ¿Intentó acercarse a la mujer? Este tipo de preguntas se van acumulando en un intenso deseo por descubrir que hay bajo esos intentos y alusiones. En este juego donde el movimiento de cada ficha tiene una estrategia, el joven amante de la mujer se dirige a los extraños, pues quiere resolver el enigma; les dice que tal vez hubo una confusión, pero la señora está algo nerviosa; intenta disculparse, y les cuenta que el carro en que venían tuvo un daño. Les pregunta si ellos podrían ayudarlos a salir de allí. La acción que se acota a continuación no aclara las cosas, sino que por el contrario, las hace aún más confusas y nebulosas:

LOS EXTRAÑOS LO HAN ESTADO MIRANDO TODO EL TIEMPO SIN INMUTARSE, DE MANERA QUE EL AMANTE POCO A POCO VA BAJANDO LA VOZ Y SE VA RETIRANDO A SU PUESTO. DURANTE EL MONÓLOGO DEL AMANTE, EL EXTRAÑO 2° SE HA PARADO CON SU MALETA Y HA ENTRADO AL BAÑO. CASI AL FINAL

9. *Ibíd.* Acto II. Pg. 265.

10. *Ibíd.* Acto II. Pg. 266.

DEL PARLAMENTO DEL AMANTE SALE DEL BAÑO SIN ABANDONAR SU MALETA. ESTA OPERACIÓN SE REPITE VARIAS VECES. LA LLUVIA SIGUE CAYENDO TORRENCIALMENTE. EL PERRO LADRA AFUERA. EL EXTRAÑO 2° SE PONE NERVIOSO. EL EXTRAÑO 1° LO CALMA Y LO HACE SENTAR.¹¹

Toda aquella situación revela que aquellos hombres ocultan algo. Sin duda, tanto los demás personajes como los espectadores están curiosos por saber lo que guardan en las maletas. ¿Armas? ¿Droga? ¿Dinero? Los extraños no son indiferentes a los habituales al lugar. Don Blanco se ha asomado a ver el carro en que han venido y lo describe con términos elogiosos, si traen ese carro tan potente, ¿qué traen en las maletas? Parece decir.

También Emiro se acerca a ellos con una revista, les dice que ellos sí traen un carro de verdad, les habla del taxi que se varó cerca de allí, con la revista que trae, les dice que aunque el chofer cree que se trata de las balineras, él piensa otra cosa. Les pregunta si saben de mecánica y da su propia explicación, pero los desconocidos siguen impertérritos como si el diálogo no fuera con ellos.

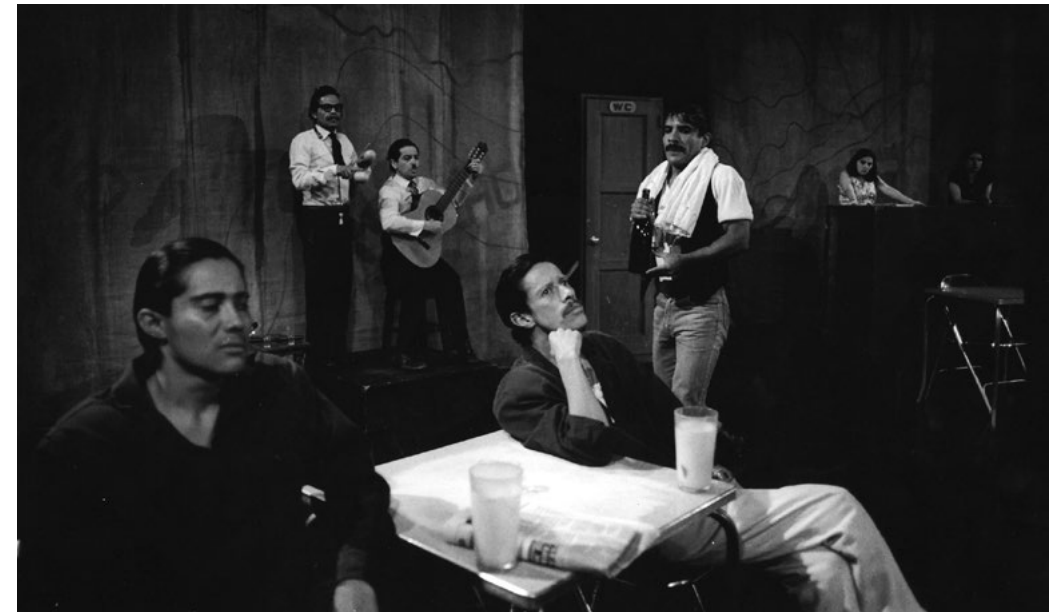
Se trenza entonces una discusión entre el chofer y Emiro sobre si son las balineras o el cardán, como dice Emiro. Lo que pasa con los extraños de las maletas lo describe otra acotación que, como en los casos anteriores, aparece como una escaleta argumental, una guía de las acciones que reemplaza las palabras por medio de un lenguaje no verbal:

EL EXTRAÑO 1° HA ESTADO MIRANDO TODO EL TIEMPO A EMIRO SIN DEMOSTRAR NINGÚN INTERÉS POR EL RELATO. EL EXTRAÑO 2° HA ENTRADO Y SALIDO VARIAS VECES DEL BAÑO, SIEMPRE CON EL PAQUETE.¹²

Emiro no se amilana ante la apatía y mudez de aquellos hombres que parecen tumbas. Les pregunta si no podrían ayudarlos a empujar el carro, bastaría ponerlo a rodar un poco para llevarlo a un taller que queda más abajo, pero nada de nada. Algo ha cambiado, sin embargo, el Extraño 2° ha dejado su paquete en el baño, y Obdulio lo descubre y lo lleva a la mesa donde están los desconocidos. El extraño 1° lleva a Obdulio al primer plano de la escena y le pregunta si vio lo que estaba dentro del paquete. El mesero responde negativamente.

11. *Ibíd.* Acto II. Pg. 267.

12. *Ibíd.* Acto II. Pg. 268.



EL PASO, de Teatro La Candelaria.
Dirección: Santiago García.
Archivo Teatro La Candelaria. 1988.

Después de discutir sobre la falla que ha tenido el carro, Emiro y el taxista deciden ir a verificar cuál es el daño, le piden a Obdulio que los acompañe. La puta, la señora y su joven amante los acompañan hasta la puerta y les preguntan si podrán reparar el taxi. La señora, al verse al lado de aquella mujer, da una vuelta con un gesto de desprecio y regresa a su puesto en la mesa.

Tras el ambiente cotidiano y en apariencia normal de aquellas escenas, se siente que existe una tensión interna y un misterio alrededor de los hombres de las maletas. El tiempo de espera se dilata, pero el ritmo se sostiene, intensificado por momentos con las entradas de música operática y el juego de miradas de los personajes, que parecen estar espíandose los unos a los otros.

Un tanto aparte, Chela, la dueña, le dicta una carta a su hija, en la que descubrimos el drama de su pasado:

CHELA:

... Usted dice que allá la situación está insostenible... pero le aseguro que aquí está peor... desde que mataron a mi marido... y se fueron los trabajadores de la carretera...¹³

Los músicos tocan una canción alegre, y la puta se acerca a los extraños y saca a bailar al mayor y le cuenta la historia del mercado que le lleva a su mamá que está enferma. También le habla de su hija que se le cayó cuando tenía un año, y ahora tiene que andar con un aparato entre las piernas.

En ese momento regresan el taxista, Emiro y Obdulio, mojados y embarrados. El taxista viene renegando por la testarudez de Emiro. La señora y la puta se acercan a preguntarles si pudieron arreglar en taxi. Están escritas las indicaciones de acción y situación, pero muchos de los diálogos quedan abiertos a la improvisación de los actores. Por otra parte, Doris, la hija de la dueña, se había sentado a hablar con el extraño más joven, han intercambiado algunas palabras en voz baja, que no oyen los otros actores ni tampoco los espectadores, lo cual le da un toque de realidad, ya que no siempre se escuchan las conversaciones que surgen en un lugar público. Emiro se detiene a la entrada al ver a Doris hablando con el extraño, cuando ella lo ve, se para y se dirige al mostrador. El músico 2º, que desde que Doris se sentó con el extraño se mostró incómodo, se dirige a ella como para llamarle la atención. La puta continúa relatándole su historia a la señora, pues el extraño la dejó y se sentó en su puesto.

En todo este juego de intercambios, miradas, recelos, tensiones y acercamientos entre algunos personajes se observa la influencia del teatro de Chejov, en el que en medio de los silencios, miradas y actitudes, se descubren

13. *Ibíd.* Acto II. Pg. 269.

sentimientos, amores y frustraciones que no se dicen en los diálogos. En su escrito sobre el teatro de Chejov, Santiago García anota:

Hay que trabajarlo muy a fondo, porque su valor no está sólo en la actuación, o en la puesta en escena o en el montaje, sino en el todo. Es la conjunción de todos los planos textuales y operativos de la representación. Oír a Chejov es saber oír el silencio. Porque como él mismo lo recalca: “Todo el sentido y todo el drama del hombre se encuentra en su interior y no en sus manifestaciones exteriores.”¹⁴

El taxista, que está sentado detrás de la puta, ha escuchado la historia del amor por su madre y quizá con el propósito de darle una lección, comienza a leerle un pasaje de la Biblia que termina así:

*Acuérdate que la vida es viento
y que mis ojos no volverán a ver el bien.
Los ojos que los que me ven
no me verán más.
La nube se consume y se va.
así el que desciende al sepulcro
no subirá;
no tornará más a su casa,
ni su hogar le conocerá más.¹⁵*

Al leerle a la mujer esos fragmentos del libro de Job del antiguo testamento, la puta reacciona con rabia, pues siente que lo que le quiere decir el chofer con esa lectura es que no podrá volver a su casa. En ese momento el muchacho le trae al chofer una soda, un vaso y le sirve; la puta levanta bruscamente la cartera y hace que la soda se derrame sobre el pantalón del taxista, el hombre interrumpe la lectura y bota furioso el libro al suelo.

En esta escena se ven con claridad los aspectos señalados en relación con la dramaturgia de Chejov. Desde luego, no existe una parodia ni una imitación de su estilo, ni mucho menos de la trama argumental de ninguna de sus obras. Lo que se da es una exploración de los elementos de vida interior, silencios y estallidos de los personajes, en otro contexto y una historia diferente. En estos pequeños detalles, se conoce la personalidad y el mundo interior de los personajes, que en sus relaciones, aún ocasionales y pasajeras, dejan entrever rasgos que caracterizan un ambiente, unas actitudes ante la

14. Op. Cit. *Antón Chejov – 100 años.* El subtexto. Pg. 66.

15. Op. Cit. Acto II. Pg. 271.

vida, unas tentaciones y unos deseos fallidos que alcanzan a traducirse por medio de gestos, miradas y otros lenguajes no verbales, como es el caso de la escena que sucede a la que acabamos de describir:

*Obdulio, para tratar de reparar la falta, limpia con un trapo el pantalón del taxista. Cuando lo limpia sobre la bragueta, el hombre, con un gesto violento detiene la mano de Obdulio y se le queda mirando a los ojos. El hombre lo suelta y Obdulio se retira azorado. El taxista, casi como volviendo en sí del acto violento que ha realizado, se retira apenado hacia el fondo.*¹⁶

Se ha producido un corto circuito entre el gesto del homosexual al pasar el trapo por la bragueta del taxista, y la reacción machista de este, que después de unos instantes se convierte en un gesto de vergüenza, como si más allá del gesto viril se hubiera expresado un deseo oculto y prohibido que hubiera reprimido de inmediato y sólo pudiera ser percibido por el fuerte enrojecimiento de las mejillas; o como está acotado en la escena, su alejamiento hacia el fondo del local. Las mujeres lo miran, y de pronto el silencio se hace más fuerte cuando todos quedan sumidos en sus propios pensamientos.

Otro personaje genera una nueva situación dramática, don Blanco, el hacendado, estaba tomando un plato de sopa de pescado y comienza a agitar los brazos, pues se le ha atascado una espina. Algunos acuden a él para socorrerlo, cae por tierra y todos tratan de reanimarlo. Los únicos que permanecen aparte son los extraños.

Es interesante observar la forma como los personajes se dividen tanto en los conflictos particulares como en las situaciones generales. El manejo del espacio escénico en una situación como esta, se convierte en una clave del contenido y un recurso de significación. La mayor parte de los personajes, pese a las diferencias de personalidad, edad o clase social, hacen parte de un mismo conjunto humano, mientras los dos extraños pertenecen a otra categoría, cuya naturaleza se mantiene oculta, aunque el público pueda tener sus sospechas al respecto.

De pronto, se escucha un tiro a lo lejos, todos quedan paralizados. Los extraños llaman a Obdulio y le dicen algo en secreto y le piden la cuenta. Doris, que se ha dado cuenta de que los extraños se piensan ir, corre a su lado y les pide en secreto que la lleven con ellos. En este punto se descubre el acoso del que la muchacha ha sido víctima allí, de lo cual apenas hemos podido observar algunos indicios. Los extraños asienten vagamente y ella corre hacia el fondo, tal vez hacia su habitación. Para los que se habían fijado

16. *Ibíd.* Acto II. Pg. 271-272.

en la chica y la habían deseado secretamente, su partida sólo puede significar una frustración. Los dramas individuales se han ido perfilando en aquel lugar que parecería estar lejos de todo.

Los extraños recogen sus cosas y se preparan para irse. Don Blanco se siente mejor, le da un acceso de risa y corre a abrazarlos a todos los que lo ayudaron a regresar a la vida, sin darse cuenta de lo que está pasando. Los extraños, que han pagado la cuenta a Obdulio, salen. Obdulio corre tras ellos, la puta, la señora y su amante también se acercan a ellos, pero el extraño mayor los detiene con un gesto, diciéndoles que no hay puesto para nadie y salen definitivamente. Afuera se oye el motor de un vehículo que arranca y se va. Los músicos tocan una canción alegre para distender el ambiente y contentar a don Blanco. La ida de aquellos personajes, sin más explicaciones, parece haber dejado en el aire algunas preguntas sin respuesta.

*Doris sale corriendo de la trastienda, pintándose los labios. Tiene un talego de plástico en la mano. Es transparente. Se ve que en él lleva su ropa. Descubre que los extraños han partido. Sale corriendo hacia el fondo para tratar de alcanzarlos. El músico 2º, cuando ve la acción de Doris, baja de la tarima y sigue tocando, pero notoriamente preocupado por la muchacha. Doris regresa del fondo. Los músicos paran de tocar. Doris atraviesa lentamente el salón y se sienta en la mesa en la que estaban los extraños. El músico 2º la mira desconchado. La muchacha se quita el colorete de los labios.*¹⁷

Aquí encontramos otra relación con situaciones del teatro de Chejov, en obras como *Las tres hermanas*, *La Gaviota* o *El tío Vania*, hay personajes que sueñan con dejar un pueblo de provincia y viajar a Moscú, donde sienten que podría comenzar la verdadera vida, pero nunca logran viajar, sólo queda en ellos un sentimiento de frustración y nostalgia, por lo que sienten que han perdido sin haberlo conocido siquiera.

Así lo anota Santiago García en sus comentarios sobre Chejov:

*Los personajes hablan, comentan, lanzan sus peroratas, a veces exuberantes, sobre la vida, pero en realidad lo que dicen está oculto detrás de sus palabras. Son sus profundos sentimientos los que, como en la vida misma, no podemos verbalizar y ocultamos detrás de las palabras y los gestos. A veces detrás de un ademán trivial se oculta el relámpago de una pasión desesperada.*¹⁸

17. *Ibíd.* Acto III. Pg. 273-274.

18. Op. Cit. *Antón Chejov – 100 años*. Pg. 66.

Es el caso, por ejemplo, de la pequeña Doris, la hija de la dueña de aquel lugar de paso, cuando se limpia el colorete de los labios como borrando el sueño de escapar de allí.

El Músico 2° se acerca a Doris. Lleva una carta en la mano y se la entrega. Después de unos instantes, ella abre el sobre y lee, un poco extrañada. Mira al músico, que se ha colocado a un lado, esperando una respuesta. Tras una breve pausa, ella suelta una carcajada. El músico se desconcierta y empieza a retroceder.¹⁹

En toda esta secuencia no se ha dicho una palabra, pero se han dicho muchas cosas en las acciones y en los gestos, las cargas emocionales estallan con la menor provocación ya que existe una fuerte tensión en el ambiente desde que llegaron los extraños, y varios personajes pensaron que podrían irse con ellos, así fuera a cualquier parte, con tal de abandonar un lugar de paso situado en el límite de la vida social, que para una chica como Doris se ha convertido en un infierno.

También Obdulio se siente traicionado y está iracundo, creyó que los extraños lo iban a llevar en su gran carro. Él y la chica parecerían estar condenados a no poder salir de allí, como si estuvieran encerrados en una prisión. El mesero recibe las órdenes de Chela con un gesto de desagrado. Todos estos personajes están muy solos, concentrados en sus pensamientos, en la cueva de su mundo interior.

La pareja de la dama y el joven, como casi todos los personajes, se encuentran en problemas. Él pide un trago, y cuando va a tomar la cartera de la señora para sacar el dinero y pagar la cuenta, ella, con un gesto brusco le arrebató la cartera y se encarga de pagar, como indicando que es ella quien maneja el dinero, que es suyo, dejando al joven como un mantenido. Él deja el trago a un lado, sin tomar siquiera un sorbo y se retira hacia el fondo del salón. Aquel sitio se convierte en el punto de fuga y desahogo de los personajes cuando se encuentran oprimidos por alguna situación agobiante.

Ahora es Emiro quien se acerca a Doris para hablarle, pero ella se para sin mirarlo, sacándole el cuerpo, recoge sus zapatos y se dirige hacia la trastienda. Emiro, despechado se sienta en la mesa donde estaban los extraños y hojea un periódico que ellos dejaron allí. De pronto comienza a hablar en voz alta, sin dirigirse a nadie en especial, como si se tratara de un monólogo interior:

El orgullo va a matar al hombre y destruir a la mujer.²⁰

19. *Ibíd.* Acto III. Pg. 274.

20. *Ibíd.* Acto III. Pg. 275.

Como para disfrazar el malestar que siente por el desaire de la muchacha, lee en voz alta las noticias del periódico. Entre estas noticias, hay una que habla del grupo musical Tropical Boys, pues sabe que tiempo atrás perteneció a ese grupo el Músico 1°. Este capta la alusión y se muestra orgulloso, levantándose de su puesto, tomando el periódico de la mano de Emiro, y se lo muestra a los presentes recordando su época dorada. La noticia dice que sus compañeros tuvieron gran éxito en Nueva York, mientras él aún permanece en ese sitio perdido al borde de la selva:

EMIRO:

¿Y si era tan famoso, entonces qué hace aquí?

(EL MÚSICO SE CORTA EN SU EXPRESIÓN DE ALEGRÍA, MIRA A OBDULIO Y LE GRITA CON IRA)

MÚSICO 1°

¡No me joda!

(TODOS SE QUEDAN CALLADOS. DE PRONTO EMIRO MURMURA):

EMIRO:

Cuando uno señala con un dedo, hay otros tres que lo señalan a uno.²¹

Después de un corte silencio habla don Blanco tratando de defender al músico, pero en realidad lo somete a una pena de vergüenza pública frente a los que no lo conocían:

DON BLANCO:

Bueno, bueno, echemos tierra al asunto y vamos a otra cosa. Uno no puede estar pagando toda la vida una culpa que ya pagó. Él ya estuvo diez años en la cárcel, qué más quieren, ¿eh?²²

Con un gesto de nostalgia, la puta se acuerda de la canción que hizo famoso al grupo Tropical Boys: *Pirulin Pim Pom*. Entusiasmada le pide a los músicos que la toquen, petición que respalda don Blanco.

21. *Ibíd.* Acto III. Pg. 276.

22. *Ibíd.* Acto III. Pg. 277.

Los músicos tocan la pieza musical. La puta feliz empieza a bailar e invita a don Blanco para que la acompañe. Emiro también baila. La Señora, sonriente, acompaña con las palmas el ritmo, el amante se acerca poco a poco a la mesa y se bebe el trago que había dejado. Emiro le hace señas a Doris para que baile con él. La muchacha no le hace caso.²³

Sobre la música se escucha un ruido de motor que se acerca cada vez más. Piensan que se trata de una flota que a veces pasa por allí. La puta, la señora, el amante y el taxista avanzan hacia la puerta y se quedan allí esperando. Ya es de noche. Al fondo, están prendidos los faroles de un automóvil, la luz se apaga, y al momento aparecen los dos extraños que han regresado de manera sorpresiva. La dueña les pregunta qué les pasó, el más viejo dice que dinamitaron el puente. La noticia causa conmoción, la señora aterrada deja caer su caja de cosméticos.

Algo grave está pasando en el mundo de afuera, mientras ellos están allí encerrados, escuchando música nostálgica.

El Extraño 1° llama a Obdulio y le dice algunas cosas en voz baja. Le pregunta, además, si pueden dejar allí a guardar unas cajas. El mesero responde que tiene que preguntarle a don Emiro, pero este, a su vez, contesta que hay que preguntarle a doña Chela. Allí hay una cabeza visible y los mandos medios poco pueden hacer sin su autorización. Ella se limita a levantar los hombros, como diciendo que no le importa, sin dar una aprobación expresa. Parecería como si todos quisieran sacarle el bulto a algo que podría resultar comprometedor, pero tampoco nadie se atreve a decir que no, pues aquellos extraños, más que respeto, infunden temor.

Cuando van entrando las cajas, que ahora son cinco y mucho más grandes que las que tenían antes, Chela los detiene, alarmada:

CHELA:

¿Pero qué es esto? ¡Dijeron que unas cajitas y vea lo que nos están metiendo! No, ya no más. Esas otras cajas las dejan ahí a la entrada. ¡No faltaba más!

EXTRAÑO 1°

Sólo son dos cajas más y terminamos.

CHELA:

¡Dije que ya no más! ¡Adentro no caben más cajas!²⁴

23. Ídem.

24. *Ibíd.* Acto IV. Pg. 278-279.



EL PASO, de Teatro La Candelaria.
Dirección: Santiago García.
Archivo Teatro La Candelaria. 1988.

La traída de aquellas misteriosas cajas es una prueba de la dudosa condición de aquellos desconocidos:

*PONEN LAS ÚLTIMAS CAJAS CERCA DE LA ENTRADA. DE PRONTO AFUERA AULLA EL PERRO. EL EXTRAÑO 2° SACA UN REVÓLVER DE DEBAJO DE SU IMPERMEABLE. TODOS RETROCEDEN ASUSTADOS. EL EXTRAÑO 1° HACE SEÑAS PARA CALMAR A SU COMPAÑERO Y SE ACERCA A EMIRO PARA PEDIRLE QUE SI LE DEJA ENTRAR UN POCO MÁS EL CARRO.*²⁵

Le preguntan a Chela, y ella acepta a regañadientes. Salen los extraños con Emiro y Obdulio. Se escucha el motor del carro. Prenden las luces y el vehículo se adelanta hasta que la trompa queda dentro del recinto. Chela da gritos para detener el carro que ha invadido el establecimiento. Los extraños le dan un dinero a Emiro, y Chela lo observa de reojo. Luego, ellos van a sentarse al puesto que ocupaban antes.

La prostituta es la primera en protestar y poner la voz de alarma frente a la situación. Quiere salir de inmediato de aquel atolladero. Le dice el chofer que vayan a ver si pueden mover el carro hasta encontrar un taller, pero el hombre responde que por allí no hay ningún taller en muchos kilómetros a la redonda. La puta entonces le dice a la señora que por qué no se van las dos, en la carretera alguien podrá recogerlas. El amante protesta. La puta dice que entonces se irá sola.

Al ver el ambiente de tensión que se ha creado, don Blanco les pide a los músicos que toquen una canción para calmar el ambiente. Entonces ellos interpretan la canción *Las flores negras*, basada en el poema de Julio Flórez, con música de Rafael D'Agostino, interpretada por Garzón y Collazos, entre otros muchos.

Sigue la pelea entre la Señora y su joven amante. Ahora el problema de algunos personajes es el tomar la decisión para salir de allí. Don Blanco hace un gesto a la señora para que no se deje y le ofrece un trago. El joven vuelve a tener una rabieta y se corre hacia el fondo.

Don Blanco compra dos tragos y se los envía a los extraños, quienes los rechazan. Entonces ordena una botella y manda a Obdulio a llevarla. Éste se niega, pero el hacendado insiste en su orden con mayor énfasis. El gesto de don Blanco es tomado por los extraños como un desafío; el Extraño 2° destapa la botella y arroja su contenido al balde del aseo. El viejo Gamonal se dirige a ellos con furia:

25. *Ibíd.* Acto IV. Pg. 279.

DON BLANCO:

*¡Quién es el que se atreve a rechazar una invitación de Evaristo Blanco! ¡No ha nacido y si nació ya está muerto! ¿Existe alguien sobre la tierra que se atreva a ofenderme así? ¡Pregunto! ¿Ha nacido el macho que rechaza una invitación mía? ¡Jamás y menos un par de maricas como esos carajitos de mierda!*²⁶

El viejo, completamente borracho se para en el centro y levanta un dedo en alto, y luego lo dirige hacia ellos como si fuera una pistola. El Extraño 1° le da la espalda al hacendado y le deja a su compañero la tarea de responder. La tensión es muy grande, pero en ese momento regresa la prostituta, toda embarrada y con un zapato en la mano, y se para delante de don Blanco, frente a los extraños, y cuenta lo que le pasó afuera:

LA PUTA:

*Esta vida sí es un chiste. Me rodé por un barranco y vean cómo quedé...*²⁷

La entrada sorpresiva de la mujer y su perorata tragicómica han cortado la actitud desafiante de don Blanco frente a los dos extraños. En ese momento Obdulio suelta una carcajada incontenible, la risa los contagia a todos como si fuese un acto de liberación. Los extraños se sientan de nuevo y toman su leche, indiferentes a lo que ha sucedido. El joven vuelve a llevar a su sitio las cosas de su amante, ella se las arrebató y tiene un ataque de histeria, llora contra el mostrador. Don Blanco la lleva hasta su puesto, la sienta y le da un trago. Las acciones y reacciones de los personajes plantean un tira y afloje emocional, en un solo giro lo que parecía ser una tragedia se convierte en comedia. Chela termina de dictarle a su hija la carta para su hermana. Los últimos párrafos parecen surgir del ambiente que se vive en ese momento:

*Renuncie a sus intenciones de venirse para acá... porque por muy mala que sea la situación allá, no puede ser peor que por aquí.*²⁸

El perro vuelve a ladrar. Los extraños le ordenan a Obdulio que lo calle, éste sale, pero el perro sigue ladrando. Obdulio regresa y dice que no lo pudo callar. El Extraño 2° sale, seguido por Obdulio y al momento se escucha un disparo. El perro deja de ladrar. Instantes más tarde Obdulio regresa

26. *Ibíd.* Acto IV. Pg. 281.

27. *Ídem.*

28. *Ibíd.* Acto IV. Pg. 282.

consternado. Chela, Emiro y Doris salen corriendo hacia el fondo a ver qué le pasó al perro. Regresan y Chela estalla contra los extraños:

CHELA:

*¡Esto ya es el colmo! ¡Cómo les parece! ¡Matarme al animalito! ¡Se me van largando de aquí con sus cosas y todo! Qué les estaba haciendo el pobre perrito, ¿ah? ¡Se me van ya! ¡Que saquen sus cosas y se van!*²⁹

El Extraño 1° también regaña a su compañero y les da otros billetes para tratar de compensar la muerte del animal. La tensión con aquellos hombres ha llegado al clímax. Emiro, que tiene una marcada tendencia a decir sentencias y frases elaboradas producto de su lectura de revistas, continúa con su protesta entre dientes:

EMIRO:

*No sé a qué horas nos dejamos enredar en esto. Somos una familia honesta, honrada, nunca habíamos pasado por una cosa semejante... Esto es imperdonable... hemos sido unos ciegos...*³⁰

El Extraño 1° agrega otros billetes como para calmar los ánimos. Chela coge el dinero y grita en forma desafiante:

CHELA:

*¡Entonces hagan lo que les dé la gana! (ENTRA FURIOSA A LA TRASTIENDA).*³¹

El tono melodramático de la mujer empata con otra aria de música operática. La muerte del perro es como la punta de lanza para desencadenar la secuencia final. Tras ese acto de sevicia contra un pobre perro, sólo por haber ladrado, la imagen de los extraños adquiere una significación amenazante y sombría. Todos han quedado como petrificados sin saber qué hacer, mientras el músico 2° descubre una caja más pequeña al lado de las grandes, la abre y se da cuenta de que está llena de balas. De inmediato busca a Emiro para mostrarle lo que ha descubierto, y como ha ocurrido en situaciones anteriores, éste, consternado, corre a buscar a Chela. Los distintos movimientos de los personajes vuelven a aparecer como jugadas en un tablero de ajedrez.

29. Ídem.

30. *Ibíd.* Acto IV. Pg. 283.

31. Ídem.

¿Quién le pondrá jaque al Rey? El Extraño 1°, furioso pregunta quién se tomó el atrevimiento de abrir las cajas. Su tono es amenazante. Chela, Emiro y el músico buscan a don Blanco y le muestran las balas. Parecería una cadena de poder hasta llegar al peso pesado. Más que la dueña o su amante, don Blanco, como hacendado y gamonal de la región es el que representa la autoridad, no oficial, sino tradicional. De algún modo, constituye un poder local y en este momento lo asume como tal frente a esos extraños, que por su actitud y lo que guardan en las cajas son un poder armado ilegal, lo que en términos del conflicto quiere decir paramilitares. Tienen a su cargo el repartir armas y municiones a las llamadas autodefensas que operaban en distintas regiones del país, donde también se hallaban los frentes de las guerrillas.

La actitud de los extraños ha desatado un estado de pavor entre los presentes. Todos le buscan sacar el cuerpo, menos don Blanco, quien se acerca a ellos y los desafía porque han venido a acabar con la paz del lugar. Los extraños aceptan el reto y salen con el hacendado, seguidos por Emiro, los músicos y Obdulio. El resto de los personajes quedan en la sala sin saber qué hacer. El joven intenta coger a la señora del brazo para sacarla de allí, pero con los últimos acontecimientos esa relación se ha disuelto del todo, y ahora ella se voltea y se desprende de él con violencia, diciéndole que quiere regresar a su casa con sus hijos, y no volver a verlo nunca más. El joven, contrariado, busca la forma de escapar del lugar.

El taxista toma una biblia que hay allí y lee un pasaje del Apocalipsis que parece venir a propósito para la situación que se está viviendo:

TAXISTA:

*Y tenía en su diestra siete estrellas,
y de su boca salía una espada aguda de dos filos.
Y cuando yo le vi caí como muerto a sus pies,
y él puso su diestra sobre mí diciéndome:
no temas, yo soy el primero
y el último
y el que vino y he sido muerto.
Y tengo las llaves del infierno y la muerte,
y el misterio de las siete estrellas
y he aquí que vivo por los siglos de los siglos.
Amén.*³²

32. *Ibíd.* Acto IV. Pg. 284.

La puta se acerca a él y le dice que vayan a ver, que esas gentes no se maten. Al momento, afuera se escuchan dos tiros. Un silencio. Luego, los extraños regresan. El 1° tiene un revólver en su mano derecha. El 2° también tiene un revólver, pero está herido en un brazo. El 1° pide que traigan agua y vendas.

Entra Emiro y apenas murmura:

EMIRO:

*Lo mataron. Lo mataron esos salvajes.*³³

El desconcierto es general. Doris queda como petrificada. El Músico 2° trata de intervenir y da un paso decidido hacia el extraño. Este dirige su revólver contra el músico. Doris entra a la trastienda. A lo lejos se escucha el sonido de un helicóptero que se acerca, pasa por encima del estadero. De la trastienda sale Doris con agua y vendas. El motor disminuye su velocidad y parece haber aterrizado cerca de allí. Todos quedan mirando expectantes. Entra un hombre de vestido negro y se para en la entrada del fondo. El extraño se le acerca y le dice algo como un santo y seña. El hombre de negro le contesta y rápidamente comienzan a sacar las cajas.

El Extraño 1° le hace una seña a Obdulio, quien se dirige de inmediato a la trastienda. El hombre de negro le entrega al Extraño 1° un maletín lleno de dinero; luego sale, después de lo cual se escucha al helicóptero que emprende el vuelo y se va. Los extraños también se alistan para salir. Obdulio se va con ellos. El Extraño 1° se acerca a Doris y la toma del brazo invitándola para que los acompañe. La muchacha se resiste, le quita el brazo y retrocede. El Extraño mira al Músico 1° y sonrío con sarcasmo, desafiante. Luego va al mostrador y coloca allí un fajo de billetes. Se queda mirando a los presentes y les dice muy pausadamente:

*Aquí no ha pasado nada. Nada.*³⁴

Salen. Se escucha cómo se aleja el carro, después de sacar la trompa que había entrado a escena. Las luces se rebajan. Sólo el sonido del motor aumenta hasta que para en seco.

* * *

33. *Ibíd.* Acto IV. Pg. 285.

34. *Ibíd.* Escena final. Pg. 286.



FELIPE VERGARA LOMBANA

≈



Bogotá, 1977. Filósofo, dramaturgo, actor y director teatral.

Su interés por el teatro viene desde su infancia. A los nueve años interpretó el papel de San Pedro en una obra basada en un cuento de tradición oral del Chocó, del ciclo del tío Conejo. De aquella experiencia le quedó un interés muy grande por la cultura y las tradiciones del Chocó, con sus componentes indígenas y africanos, que influirán más tarde sobre algunas de sus experiencias teatrales.

Estudió filosofía en la Universidad de los Andes. En esta universidad ingresó a uno de los grupos que se habían iniciado en sus aulas, el Teatro R 101. Con este grupo trabajó como actor y director, en obras de Brecht: *Anouihl* y *Ghelderode*.

– FELIPE VERGARA LOMBANA –
Fotografía de Esteban Vergara.

En el año 2004 fue co-fundador y director del grupo Barracuda Carmela. También ha trabajado como docente en la Casa del Teatro Nacional, la Casa Ensemble y el Politécnico Granacolombiano.

En sus primeras búsquedas de una dramaturgia propia, escribió las obras: *Los que aúllan*; *País de Mierda*; *El encierro*; *¿De dónde vino este animal?* (Obra inspirada en *Las Confesiones* de San Agustín, escritas entre los años 397 y 398);¹ *Ambato, el camino del árbol*, (dirigida por el propio autor en una Co-producción entre el grupo Barracuda Carmela y el Teatro Varasanta, sobre la trágica oleada de suicidios de los indios Embera, al norte del departamento del Chocó); *Coragyps Sapiens*; *Kilele, una epopeya artesanal*, (llevada a escena por el grupo Varasanta, bajo la dirección de Fernando Montes).

En compañía del actor y director del Teatro La Candelaria, César Badiello, escribió el libro: *Tres por dos* (Cómo regresa el humo del tabaco. Clínica dramaturgía 2012). Otras obras: *El menor de tres hermanos*; *Narradores de objetos*; *Aquí se queda el yo y entra el otro*.

* * *

1. *Las Confesiones* puede considerarse la primera gran autobiografía de la literatura. Narra diversos episodios de la juventud de Agustín de Hipona, época en la que trabajó como actor en tragedias y otras obras de la antigüedad clásica. Luego, se convirtió en filósofo, historiador y patriarca de la iglesia, uno de los más destacados autores de la Patrística cristiana. En la obra teatral de Felipe Vergara, los 24 personajes fueron interpretados por tan sólo tres actores, bajo la dirección de Hernando Parra.

FERNANDO MONTES JOYA



Director teatral y especialista en el entrenamiento del actor. Se formó en París con Jacques Lecoq, Mónica Pagneaux y Ryszard Ciestak; y en Pontevedra, Italia, bajo la dirección de Jerzy Grotowski, entre 1988 y 1992. Co-fundador y director del grupo Varasanta desde sus inicios, en abril de 1994.

A lo largo de un poco más de veinte años, ha montado con Varasanta las obras: *La conferencia de los pájaros*, 1994 (Adaptación de Jean-Claude Carrière del poema de Farid Uddin Attar); *El primer hermano*, 1996; *Los hermanos Karamazov* (adaptación de la novela de Dostoyevski); *Flores fieras*, 1999; *El lenguaje de los pájaros*, 2004; *Esta noche se improvisa*, 2005-2006; *Kilele, una epopeya artesanal*, 2005; *Una temporada en el infierno (Le livre de la folie)*, 2006 (Inspirada en los poemas de Arthur Rimbaud); *Animula Va-*

gula Blandula, 2007 (Texto del emperador Adriano); *Fragmentos de libertad*, 2009 (Beca de creación del Ministerio de Cultura, en conmemoración del 2° aniversario del Grito de Independencia del 20 de julio de 1810); *Mujeres en la guerra*, (con la actriz Carlota Llano, basada en el libro de Patricia Lara).



FELIPE VERGARA LOMBANA

≈

KILELE UNA EPOPEYA ARTESANAL

Kilele fue producto de una beca de residencia del Ministerio de Cultura, primero en Inglaterra y luego en el Chocó, donde Felipe Vergara estudió el lenguaje, ritos y leyendas de la región.

Kilele, una epopeya artesanal de Felipe Vergara Lombana,¹ se inspira en la trágica masacre de Bojayá, ocurrida el 2 de mayo del año 2002 a las 10:15 de la mañana, cuando un grupo de guerrilleros del bloque 58 de las FARC hizo estallar una pipeta de gas cargada de explosivos sobre la capilla de San Pablo Apóstol, de Bellavista, en el municipio de Bojayá.

Bojayá, un municipio del departamento de Chocó, situado en las márgenes del río Atrato, fue segregado de la ciudad de Quibdó, capital del departamento, y convertido en municipio en 1960. Su cabecera municipal es la localidad de Bellavista, una zona que como lo supone el IDEAM, se encuentra dentro de una de las tres regiones más lluviosas del mundo.

El suceso al que nos referimos tuvo lugar en el marco de los enfrentamientos entre los guerrilleros de las FARC y los paramilitares de las llamadas Autodefensas Unidas de Colombia, grupos beligerantes empeñados en mantener el dominio sobre los pueblos de la región y el acceso al río Atrato, la única vía de comunicación para acceder a otros municipios.

Los destacamentos de los paramilitares se encontraban en Bojayá desde finales del mes de abril, y el 1° de mayo tuvieron lugar enfrentamientos armados con guerrilleros del bloque 58 de las FARC, que aterrorizaron a una población inerte que nada tenía que ver con ninguno de los bandos en-

1. Vergara Lombana, Felipe. *Kilele, una epopeya artesanal*. En colección Teatro Colombiano. N° XXVII. Facultad de Artes. ASAB. Universidad Francisco José de Caldas. Bogotá. 2012.



KILELE, de Felipe Vergara Lombana.
Teatro Varasanta. Dir. Fernando Montes.
Fotografía de Carlos Mario Lema. 2005.

frentados. En las primeras horas del 2 de mayo arreciaron los combates, y en medio del fuego cruzado las gentes del pueblo, incluidos ancianos, mujeres y niños, corrieron a esconderse en la iglesia, pensando en que era el único lugar en el que podían estar protegidos en el pueblo. Al sentirse acosados por la guerrilla, algunos paramilitares también entraron a la iglesia, aunque las gentes del lugar protestaron porque no querían verse involucrados en el conflicto.

La capilla de San Pedro Apóstol, de 117 metros cuadrados, estaba llena de gente, habían entrado 300 personas para protegerse de las balas. Una pipeta de gas cargada con dinamita, fue arrojada por el techo de la iglesia, después de romper las tejas de eternit de la cubierta cayó frente al altar, junto a la imagen de Cristo. En la iglesia, además de los refugiados, que constituían una alta porción de los habitantes del pueblo, estaban los sacerdotes Janeiro Jiménez Atencio, Antonio Mena y Antún Ramos Cuesta.

La capilla estalló en mil pedazos, dejando un saldo de 119 muertos y un buen número de heridos. Después del estallido, cuando los sobrevivientes, muchos de ellos en muy mal estado, comprendieron lo que había sucedido, intentaron salir en medio de la humareda y los gritos de dolor, en uno de los atentados más crueles y dolorosos de la larga confrontación.

Una romería de mutilados y sobrevivientes emprendió la huida hacia el río con la intención de buscar canoas para alejarse de allí, en momentos en que varios guerrilleros de las FARC estaban tomando posesión de las orillas del Atrato. Los guerrilleros iban a rematarlos, pensando que entre ellos se encontraban algunos paramilitares, pero uno de ellos se dio cuenta de que la población estaba desarmada y ordenó dejarlos pasar. La crónica complementa la información sobre las dificultades para salir de allí:

En realidad, las salidas son dos: río abajo, en dirección al golfo de Urabá, donde después de navegar 157 kilómetros se encuentra Riosucio, o aguas arriba, a Quibdó, a 188 kilómetros. Son los únicos lugares relativamente seguros, pues las otras son poblaciones donde paramilitares y guerrilleros intimidan, asaltan y matan para buscar controlar el río. A lado y lado del río se levanta imponente, la selva tupida. En tierra es una maraña húmeda.²

Los guerrilleros se fueron y luego un numeroso grupo de más de 400 paramilitares regresaron y se adueñaron del mando de la zona. A grandes rasgos, estos fueron los hechos.

En la presentación de esta obra por parte del grupo Varasanta dirigido por Fernando Montes, se anota sobre *Kilele*:

2. Neira, Armando. *¿Cómo fue la tragedia de Bojayá?* Revista Semana. 13 de mayo de 2005.

Kilele es ruido, bulla, grito, lamento y lloro por las víctimas que ha producido el conflicto social, político, económico y armado que vive Bojayá y todo el Atrato. Es también alboroto, celebración, canto, homenaje y una voz que anima a quienes continúan rebelándose contra la guerra. Kilele se alimentó de los más diversos imaginarios sobre el conflicto armado, de las verdades a medio decir y del sol que se quiere tapar con un dedo; de la ambición desbordada y de la ciega prepotencia. Surgió de los ritos de muchos velorios y novenas truncadas. De lágrimas prohibidas y de muertos insepultos. El fin, toma su forma gracias al brillo misterioso que tienen los ojos de quienes cultivan la resistencia. Kilele es un viaje, el viaje obligado de los desplazados y de los viajes prohibidos de alguien que quiere retornar a su pueblo. Una lucha por la libertad en condiciones en que parece imposible alcanzarla.³

En su estudio sobre *Kilele*, la antropóloga Carolina García Contreras anota sobre el núcleo argumental de la obra:

Kilele, escrita por el dramaturgo Felipe Vergara, cuenta la historia de VIAJERO, un campesino choaco que vivía en un pueblito en medio de la selva choacoana. Este fue presa del desplazamiento forzado en varias ocasiones. Un día desafortunado, su familia, compuesta por su esposa y dos hijos, tuvieron que esconderse en la iglesia del pueblo para huir de un enfrentamiento armado. Uno de los grupos armados tiró un cilindro de gas que se precipitó contra la iglesia en donde estaban. En esta acción murieron la esposa y el hijo de VIAJERO, junto con otras 117 personas. Él no tuvo más remedio que salir corriendo del pueblo con su pequeña hija Rocío. VIAJERO vive atormentado con estos hechos, sobre todo porque no pudo enterrar a sus muertos con los rituales propios de su cultura, ya que los violentos no se lo permitieron.⁴

La noticia de la masacre, con sus 119 muertos, adquiere otra dimensión cuando se personaliza, el hecho de que el drama sea asumido por personas concretas le da una significación emocional, ya no se trata de una cifra con todo lo que ella tiene de aterrador, sino de un grupo de seres humanos

3. www.teatrovarasanta.net/obras/kilele

4. García Contreras, Carolina. *Teatro híbrido: representaciones contemporáneas de violencia, muerte y dignidad en el teatro colombiano*. II Premio Nacional de Investigación Teatral. Ministerio de Cultura. Bogotá. octubre de 2012. Pg. 244.

concretos. Viajero es el apelativo de un hombre de la región, de carne y hueso, un sobreviviente que ha tenido que vivir la muerte de su esposa y su hijo, así como el drama del desplazamiento forzoso, un continuo viaje hacia un destino incierto a causa de una guerra de la que es tan sólo una de sus víctimas.

Sin embargo, la obra no está construida como una narración lineal, ni como una crónica de los acontecimientos sucedidos. Frente a una tragedia en la que las principales fuerzas en pugna del conflicto armado se enfrentan a muerte, Felipe Vergara ha optado por no situar su obra en la perspectiva de ninguno de los contendientes, sino desde la mirada de las víctimas, sus tradiciones, ritos funerarios y demás aspectos del duelo y dolor por la muerte de sus seres queridos.

Guerrilleros y paramilitares son extraños al pueblo, unos advenedizos que llegaron a aquellas tierras perdidas y olvidadas del Chocó, buscando afianzar su poder en un territorio y en el río Atrato, como la vía para sus desplazamientos y operaciones militares.

La obra se inicia en medio de una atmósfera ritual y fúnebre, muchas velas y grandes velones encendidos a lo largo de la escena. Una acotación nos describe la atmósfera en la que se desarrolla la representación:

El Ángel de la Muerte deambula en silencio, prendiendo y apagando espermas a su antojo. Entra Noelia. Mientras habla, apaga también algunas velas, cuidando que el Ángel no la vea.

NOELIA:

Las vidas de los hombres son velas que arden en el cielo sobre unas mesas grandes. Cuidando tanta luminaria está el Ángel de la Muerte, quien, a una señal de Dios, apaga la vela que le manda Nuestro Señor Jesucristo, y ve nacer otra más brillante.⁵

Es decir, el ciclo de muerte y nacimiento en una constante reposición de la vida de la especie humana. Aquí nos hallamos frente a un mito y una ceremonia cristiana de remota procedencia con antecedentes en los cultos mediterráneos y sus diferentes expresiones simbólicas, como el agua y el fuego entre sus elementos constituyentes. La velación es una metáfora de la vida que se acaba, y acompaña la noche del velorio como una despedida, un fuego efímero que se va desvaneciendo poco a poco. La imagen de una vela en un candelabro, cuando apenas queda un soplo de vida, nos recuerda las pinturas de las llamadas Vanidades que se desarrollaron a mediados del siglo

5. Op. Cit. *Kilele*. Pg. 7.

XVII, como una de las tendencias del período barroco. Muchos pintores, en especial flamencos y españoles, trabajaron el tema de las Vanidades a partir de un proverbio del Eclesiastés, palabras del predicador, hijo de David, rey de Jerusalén: “Vanitas vanitatum omnia vanitas” (Vanidad de vanidades y sólo vanidad), en muchas de cuyas obras aparece una vela consumiéndose al lado de una calavera, el tiempo que se va acabando y necesariamente desemboca en la muerte.

Entre aquellos pintores que ilustraron la idea de las Vanidades, habría que mencionar a los flamencos, y entre ellos a Adriaen Van Utrecht y a Hans Holbein, así como a los españoles Antonio de Pereda y Juan de Valdés Leal.

Los rituales y ceremonias que se celebran con motivo de la muerte al inicio del duelo, se remontan a la antigüedad y han sobrevivido con las lógicas variaciones del cambio de los tiempos y las costumbres locales, en distintas regiones del mundo. Tras la conquista, los ritos y ceremonias fúnebres en América provienen de la civilización cristiana, de los velorios y entierros católicos, pero a la vez, en regiones de una alta población indígena o negra, se combinan con remotas tradiciones de aquellas etnias en América o África, generando un sincretismo que define la especificidad cultural de una región, como ocurre con los chigualos y alabaos del Chocó, entre cuyos pueblos se encuentra Bojayá. En aquellos territorios, en los ritos de la muerte con sus respectivos velorios, los humanos crean con sus muertos un nuevo parentesco, un lazo sagrado que se anuda entre los sobrevivientes y sus familiares desaparecidos. Los alabaos vienen a ser no sólo los elogios del difunto y las expresiones de dolor de quienes los despiden, sino también un acto de memoria que permite reconstruir la historia de una comunidad y sus habitantes, en un intento por conservar las huellas del pasado como el trazo de un camino que las generaciones de pobladores recorren del pasado al futuro. Otra cosa sucede cuando surgen muertes inesperadas, masacres donde se rompe el hilo de la existencia de la comunidad misma, y ejercer el duelo y asumir sus tradiciones en medio de una situación anómala, se convierte en un reto y un obstáculo para la supervivencia mínima de una cultura.

Por eso *Kilele*, como representación metafórica de la tragedia de Bojayá, no es sólo una transcripción literal de los hechos, sino una gran celebración fúnebre, fiesta y velorio, con fragmentos de sus ritos, imágenes simbólicas, música y baile, cantos y lamentos. El inicio de la obra, con las velas y cirios encendidos en el escenario, nos sitúa en la antigua tradición cristiana en la que las velas encendidas representan la vida que se va consumiendo poco a poco hasta apagarse del todo, tal como lo narra el personaje mítico de Noelia, quien aparece como una deidad menor, un tanto burlona y ju-

guetona, pero que hace mucho daño, jugando a apagar velas a su antojo a escondidas del Ángel de la Muerte, a quien se supone como el encargado por Dios para ir cerrando las vidas designadas cuando el destino de las personas llega a su final.

Noelia va contando las vidas que se apagan, las vidas que se truncan antes de tiempo, en medio de una masacre generada por las confrontaciones de una guerra sin cuartel entre grupos con ideas e intereses antagónicos.

Este mito de las vidas como llamas de velas que se extinguen se ha expresado no sólo en ceremonias o diversos actos rituales, sino también en otras de arte o películas, que trabajan sobre la narrativa de las imágenes en movimiento, como es el caso de la película silente *La carreta fantasma* (*Körkarlen*), realizada en el año de 1923 por el director y actor sueco Victor Sjöström, maestro de Ingmar Bergman y actor en algunas de sus películas, como el inolvidable doctor Isak Borg, protagonista de *Las Fresas Salvajes*, realizada por Bergman en el año de 1957.

En las escenas del comienzo de *Kilele*, en medio del ritual de las luminarias, los geniecillos burlones intentan jugar el juego siniestro desapareciendo vidas a escondidas del Ángel de la Muerte. En medio de esa batahola entra a escena el Viajero, enredado en una red que parece ser su destino. Se dirige al Ángel de la Muerte como una conversación hipotética realizada entre sueños:

VIAJERO:

*No puedo moverme. Pensé que, huyendo, mi suerte iba a cambiar, pero después me di cuenta de que la valentía y la resolución se habían escabullido conmigo. ¡No puedo moverme! Mis esfuerzos son los de un hombre que se inclina ante el desastre. Mi gente no es más que un montón de cadáveres desparramados por el suelo que esperan a que los chulos les coman el hígado. Pero ellos nunca terminan. Nunca se puede regresar.*⁶

Se trata de un hombre confundido y desamparado después de la masacre. El Ángel de la muerte le pide una señal, ¿un santo y seña, o una consigna, de alguno de los grupos beligerantes que se han apoderado de la región? Son fuerzas que no se nombran como si el silencio pudiera borrarlas. Viajero sabe que la señal indica que debe huir para salvarse, pero después de andar errante como un fugitivo, en un constante desplazamiento, prefiere no hacerlo esta vez:

6. Op. Cit. *Kilele*. Pg. 13.

VIAJERO:

*¡La señal! ¡Esa es la señal! ¡Hay que correr! No. Prefiero quedarme quieto. Sin movimiento. Sin movimiento no hay tiempo.*⁷

Para Viajero parece no existir la esperanza. Una quietud de memoria bíblica, Ecce Homo, ¡He aquí al hombre!, pero un hombre sencillo, un campesino sin tierra, un trashumante herido en su dignidad, pero a la vez, decidido a seguir allí en un pueblo que ha adoptado como suyo. Piensa que continuar en el destierro es seguir dando vueltas entre guerras y pestes. Sólo más de lo mismo, pero cada vez con un mayor desgaste. Con esta certeza la inmovilidad se asume como un gesto de rebeldía ante los violentos.

El relato de este personaje se produce en medio de fuerzas mágicas y personajes simbólicos, como el propio río Atrato que se convierte en la voz de una región. El Atrato, que en el drama de Bojayá es a la vez límite y camino, puerto de llegada o vía de escape por cuyo dominio se están matando los contendores para no perder un territorio que tiene una salida al mar y a un lado, la enmarañada naturaleza selvática en su contradictorio papel de refugio y hostilidad:

*Entra ATRATO, de quien el VIAJERO recibe la orden ininteligible de levantarse, salirse de su cuerpo y abordar una canoa. Empezar un viaje. El boga lo lleva hasta un puente desde el cual comienza a ver una mujer con tres niños de diferentes edades que le cuelgan de todo el cuerpo como si le crecieran de sus miembros en forma de racimos humanos.*⁸

El relato se escapa de la visión tradicional de lo real y entra al universo simbólico del mito. En la representación escénica este tipo de imágenes alegóricas se resuelve por medio de figurillas de papel recortado, con muñecos y máscaras, es decir, íconos lúdicos que tienen un significado mágico.

El Viajero pregunta por su hija Rocío; Tomasa, la mujer, le dice que no la busque más, pues ya no está con ellos. ¿Es la verdad o apenas un presentimiento? ¿Un tiempo anterior o posterior a la explosión? Estos interrogantes parecen no tener importancia; tiempo y espacio se van convirtiendo en instancias que se desdibujan, reaparecen como recuerdos o se vuelven irreconocibles cuando estalla la bomba.

En medio de una música de tambores, nervio y pulso del ritmo chozano, se escucha el canto y el lamento de un grupo de mujeres de negro,

7. ídem.

8. Ibíd. Acotación. Pg. 14.



KILELE, de Felipe Vergara Lombana.
Teatro Varasanta. Dir. Fernando Montes.
Fotografía de Carlos Mario Lema. 2005.

que más parecen un corrillo de aves de mal agüero cuya letanía se asemeja a un graznido fatídico:

*¡Yacabó, yacabó!*⁹

El canto no sólo llena el escenario sino el auditorio entero. Es el canto del guaco,¹⁰ que llena de temor al grupo de mujeres. La escena parece remontarse a un tiempo anterior a la masacre; su preludeo:

LAS MUJERES QUEDAN PENSATIVAS.

RUTH (A BRÍGIDA):
Podrían estarle cantando a usted.

BRÍGIDA:
Con esto no se juega, vecina.

RUTH:
¡O a mí!

BRÍGIDA:
¿Qué?

RUTH:
Que inclusive podrían estarme cantando a mí, no sé. Pero lo que sí es seguro es que algo va a pasar.

FELICIA:
*Una gente muy rara llegó anoche. Están en la orilla de enfrente. (PAUSA) Y lo más raro es que hace días que los noélidos que estaban acá, se fueron hacia la parte alta del pueblo, por allá donde está el cementerio.*¹¹

La presencia de gente extraña al pueblo y a la región ya había alertado a sus habitantes desde algunos años antes de la tragedia de Bojayá, quienes

9. *Ibíd.* Pg. 15.

10. *Guaco, E-zool.* Garza pequeña. Tiene corona y manto negros, los lados de la cabeza, el cuello y la parte ventral blancos; las alas, la parte inferior del lomo y la cola son de color gris. El pico es negro y las patas amarillas. Vive de preferencia en climas fríos y caza de noche. *Nuevo diccionario de colombianismos.* Tomo I. Instituto Caro y Cuervo. Bogotá. 1993. Pg. 202.

11. *Ibíd.* Pg. 16-17.

habían advertido a las distintas fuerzas irregulares en el conflicto armado, que no querían hacer parte de ninguno de los grupos, sino conservar su autonomía, independencia y libertad, para defender la paz del municipio y la región. Así lo plantea en un estudio sobre la guerra en Bojayá, el director del Centro de Memoria Histórica, Gonzalo Sánchez:

Pobladores y autoridades civiles de Bojayá, tras años de confrontación de guerrillas y paramilitares en el medio Atrato, elaboraron en 1999 una declaración POR LA VIDA Y POR LA PAZ. Fue un memorable manifiesto de autonomía cívica frente a las presiones de los actores armados. Allí se planteaba la exigencia de respeto al DERECHO SUPREMO DE LA VIDA, a la libre movilización, a no ser ni informantes, ni colaboradores, ni financiadores. Se ratificaban igualmente los compromisos de rechazar todo tipo de ofrecimiento o exigencia que pretendiera involucrar a sus habitantes en la guerra. Era la voz de una comunidad local que invocaba y afirmaba su derecho a vivir en paz en su territorio ancestral.

Desde ese entonces hasta hoy, los insurgentes y paramilitares han desoído el clamor de estos pueblos.¹²

Los habitantes de Bojayá no querían que fuerzas extrañas a sus tradiciones trajeran sus diferencias y conflictos al pueblo. Sólo querían vivir en paz, pero el azote de la violencia y la guerra los convirtió en víctimas inocentes del enfrentamiento.

En la escena de *Kilele*, poco a poco los acontecimientos se van precipitando al desastre. Las mujeres no saben qué pensar del canto de aquellos pájaros agoreros, pero la inquietud no las deja tranquilas:

BRÍGIDA

(ANGUSTIADA): Creencias, conjeturas, suposiciones sin fundamento: mentiras. El cielo puede estar cubierto de esas avechuchas como culebras y el único peligro que correríamos sería que se nos cagaran encima. Tal vez, antes los guacos sí acertaban, pero eso era antes. ¡Antes! En los tiempos de mi abuela.¹³

12. Sánchez, Gonzalo. *Bojayá, la guerra sin límites*. Grupo de Memoria Histórica de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación. Ed. Taurus. Revista Semana. Comisión de Memoria Histórica. Bogotá. 2010. Pg. 13.

13. Op. Cit. *Kilele*. Pg. 18.

Ruth le responde que los viejos tiempos están volviendo, la época de la primera violencia, que fue la que quedó con el crédito que rebasa el periodo que le fue asignado por los estudiosos. La sombra de aquella violencia se ha proyectado hasta el presente. Más allá de los mitos y conjeturas, la historia se repitió con armas aún más destructivas y sangrientas, trayendo como consecuencia más de cien víctimas en un segundo siniestro.

Los dioses que juegan con apagar las velas siembran el terror. ¿Quiénes son esos dioses? ¿A quiénes representan? Son aquellos extraños al pueblo que han llegado a combatir a sus rivales para quedarse con el dominio de la región. Las gentes buscan la protección de la iglesia. La mujer y el hijo de Viajero están adentro con muchos otros pobladores, mientras él se queda afuera con su niña. La iglesia está repleta, una pipeta de gas rompe la teja y sobreviene la explosión. Los relatos de algunas víctimas dan cuenta de la tragedia:

MUJER 1ª:

Un hombre corre con un bebé herido en el vientre entre sus manos. Al llegar a la orilla del río, se encuentra con una guerrillera. Ella, al verlo, se da cuenta de lo que han hecho, entierra su fusil en el piso y decide ayudarlo.

DESAPARECE. OTRA MUJER SE DISTINGUE ENTRE EL CAOS Y SE DIRIGE DIRECTAMENTE AL PÚBLICO:

MUJER 2ª:

Una mujer se arrastra en medio de la iglesia después de la explosión. Camina diez pasos, creyendo que está muerta.¹⁴

Aparecen otros testimonios semejantes, mientras los geniecillos perversos terminan de contar los 119 muertos, celebrando la cifra en forma macabra.

Viajero busca a su familia entre los muertos. Encuentra viva a su hija Rocío, la abraza tratando de ser fuerte. Los llamados santos y locos del pueblo hablan con las ánimas a quienes les piden que los ayuden dándoles los números para ganar la lotería y el chance, lo cual parece un delirio de un grupo de dementes que intentan modificar los designios del azar, en medio del caos que ha producido la explosión.

El grupo de santos, hombres y mujeres, está compuesto por gentes del pueblo que han asumido los papeles de santa Tecla, san José y santa Rita y

14. *Ibíd.* Pg. 21.

en esta tarea aparecen como una cofradía de iluminados que hacen parte de los locos del pueblo, o de gentes que se refugian en representaciones místicas para sobrevivir en medio de la pobreza y la violencia que ha llegado a la región como una peste:

SAN JOSÉ:

Dicen que la cabeza no nos funciona bien. Pero si eso fuese cierto, tendría que haber una razón para que hubiera tanto demente en el Atrato. Nadie lo sabe. Pregunten.

SANTA TECLA:

No pierdan el tiempo. Les van a decir que, es que pueblo sin loco no es pueblo, y hasta razón tienen, porque lo que pasa es que un pueblo sin sus dioses no puede existir.¹⁵

Los pretendidos santos relatan cómo ha sido la vida cotidiana en el pueblo. El que asume la figura de san José se lamenta de la forma como son tratados por las gentes del lugar:

SAN JOSÉ:

Lástima que ya nadie crea en nosotros, que nos tengan olvidados, y que nos traten como a seres de segunda categoría.¹⁶

Se lamentan por los muertos que ha dejado la explosión. Ahora, ¿quién les va a rendir culto? El Viajero, cerca de aquellos personajes derivados de la religiosidad popular y de una locura real o simulada, se muestra perplejo ante la nueva realidad, mientras protege a su hija que es lo único que le queda. Ella logra dormirse, pero él permanece vigilante y en un momento le parece oír una voz que proviene del río Atrato; puede ser el mismo río quien le habla, en la ficción escénica. El Atrato, o la voz que lo representa lo llama Basilio. Viajero, en medio de su angustia, dice que los mataron a todos. Atrato le informa que hay gente que quiere hablar con él. El hombre se siente confundido; llega a pensar que su hija está muerta. Atrato le responde que sólo está dormida.

El juego del río convertido en personaje y el hombre que cree oír su voz da cuenta del universo mítico que se vive en el pueblo, desde la visión de la obra teatral una comunidad atrapada entre la selva y el río, en medio de una violencia que ha dejado a los sobrevivientes en el límite entre la vida

15. *Ibíd.* Pg. 23-24.

16. *Ibíd.* Pg. 24.

y la muerte. Atrato de dice a Viajero que la niña está en peligro si no habla con ellos.¹⁷

Viajero se encomienda a los santos. Los que quieren hablar con él son sus seres queridos, muertos en la explosión, comenzando por su hijo Polidoro:

POLIDORO:

Fue como caer en un abismo, papá. Se sintió un abismo con candela. Hubo gente que salió viva pero sin ropa. La ropa se les ripió de lo fuerte de la explosión. De cerca no se siente el bum que sienten los demás. Adentro, se siente un sonido agudo, como un silbido intenso. El oído derecho me quedó dormido del estropicio. Yo me he ido recuperando, pero a veces, todavía me duele. Yo quedé tirado por el mismo lugar, pero uno no piensa nada. Las tejas le caen a uno encima, uno ve a los muertos, pero uno no siente nada, hasta rato después.¹⁸

Polidoro se aleja y se desvanece ahora pertenece al mundo de los muertos. La conversación con su padre tiene un carácter onírico, producto de la angustiada duerme vela que padece Viajero, como figuraciones de su propio inconsciente en un esfuerzo por liberarse del peso de una realidad que lo agobia.

El impacto de la explosión enfrenta a la población con su tragedia y las dudas sobre un futuro incierto. El Viajero inicia otra conversación, en su estado de semi inconciencia, con una de las muertas. Atrato ha colocado un puñado de hierba en la rivera, como un medio mágico para que Viajero pueda comunicarse con los desaparecidos:

VIAJERO:

¡Madrina! ¿Es usted, madrina?

ERCILIA:

(TÍMIDA) ¿Todavía me reconoce, Viajero?

VIAJERO:

¿Y cómo no, madrina? (ERCILIA QUIERE LLEGAR A LA HIERBA) ¿Sabe algo de Tomasa y de mis hijos?

ERCILIA:

Esta guerra sí es hijueputa, mijo. Yo alcancé a contar 51 muertos en un bote... Estaban el uno sobre el otro. Y al otro lado del río, había

17. *Ibíd.* Pg. 27.

18. *Ibíd.* Pg. 28.

una pila de difuntos, llevando sol y agua. A pesar del aguacero, a algunos pudieron enterrarnos en una fosa común... pero sin misa ni lágrimas, porque usted sabe que delante de esa gente, nadie puede llorar. Es por eso el miedo, ¿sabe? Pueden acusarlo a uno de estar dolido por algún difunto que ellos consideraban un enemigo.

VIAJERO:

Tomasa, Madrina. Hábleme de Tomasa.

ERCILIA:

La gente del pueblo alcanzó a poner dos arreglos florales en el mlecón y a rezar tres padrenuestros por nosotros, pero un tiroteo dejó sin terminar el enterramiento que querían hacernos. (PAUSA) Hay mujeres que toda la vida sueñan con entrar a una iglesia vestida de blanco, al son de la marcha nupcial. Yo no. Yo soñé fue con reunir a todos los pueblos del Atrato en un velorio elegante, con una tumba bonita, mucha comida, rezaderos traídos de Padua o de Puerto Conto, y cantadoras de alabaos venidas de San Juan.¹⁹

Aquí se señala uno de los grandes dramas de las víctimas de masacres y atentados por razones políticas e ideológicas, la ruptura de los ritos del duelo, de las ceremonias y costumbres de una tradición que, como en el caso del Chocó y de muchos de sus habitantes, no se limita a la herencia local de los nacidos en la región, en especial en la hoya del río Atrato; sino que se remonta a un antiguo pasado de los tiempos de la esclavitud, cuando los negros eran traídos del África como esclavos, y muchos de ellos escapaban de sus amos en Cartagena de Indias o en Mompo, o en Cali y otras ciudades del Pacífico, para formar palenques o pueblos libres, gentes de color que trajeron muchas costumbres y ritos, cantos y ritmos de sus culturas nativas, que heredaron sus descendientes en un proceso de riquísimo sincretismo cultural.

Así lo plantea un coro de los personajes de *Kilele*, al referirse a esta remota herencia:

CORO DE ÁNIMAS:

Makerule, príncipe de las minas en el Congo, engendró a Mateo Mina. Él fue esclavizado, pero se resistió y mató a catorce hijos de los dioses castellanos antes de fundar el palenque de Tadó. Él concibió a Sando Mina y él, a su vez, a Ateneo Mina, que sabía el secreto para hacerse invisible. De Ateneo Mina es hijo Laertes, quien a su vez

19. *Ibid.* Pg. 28-29.

engendró a Keiner Mina, y este al coronel Cinesio Mina, Satanás. Él liberó a muchos esclavos del Cauca y era inmune a las balas. Del coronel es hijo Leifer Mina, y de este, a su vez, Lascario, Graciano y Apolinar Mina. ¿Necesito seguir?

VIAJERO:

No. Lascario Mina engendró a Eneida Mina Aponsá y ella, según dicen, me engendró a mí.

ATRATO:

Con el río.

VIAJERO:

¿Con quién?

ATRATO:

Conmigo. Yo soy Atrato, Viajero. No se sorprenda. Todavía le falta mucho por aprender. Por parte de madre, su destino está ligado a la desobediencia, a la rebeldía y a la ciencia de las minas, y por mi parte, está ligado al destino del río, con el de los dioses que antiguamente se movían por él, y en el de todos los muertos que he tenido que arrastrar.²⁰

Lo que quiere decir que Viajero, como hijo del río Atrato, representa a los nacidos en los pueblos que bordean aquel río, de manera simbólica. El árbol genealógico citado muestra una línea de descendencia de tradición paternalista, con un listado de nombres masculinos, sin mencionar a las madres, con la excepción de Eneida Mina que rompió las reglas de la tradición familiar y concibió a su hijo por medio de una relación rechazada por sus ancestros, por eso Viajero es un apelativo genérico para ocultar su nombre personal, cuya identidad quedó borrada por la rebeldía y desobediencia de su madre. El padre tampoco se menciona y por eso el río se atribuye la paternidad, por haber sido alguno de los habitantes de sus riveras, pero fue ella, la madre, la que cambió la tradición patriarcal para iniciar un régimen de matriarcado en un palenque en el que la mujer, con su rebeldía, comenzaba a tener fuerza propia.

Las ánimas comienzan a salir, pero aún quedan fugaces encuentros entre vivos y muertos, como en el caso de la niña Rocío con su hermano Polidoro, hijos de Viajero.

20. *Ibid.* Pg. 30-31.

A las imágenes fúnebres suceden otras llenas de colorido y vivacidad. Aparecen las ensombreadas, quienes contemplan la escena con un gesto de asombro y luego entra a escena un desfile de modas al ritmo de una música de discoteca. Una completa ruptura con el estilo que la obra ha traído hasta el momento. Entran desfilando varias personas blancas con chalecos de colores que tienen el logotipo de Modelos sin fronteras.

Las mujeres hablan de la explosión en un ambiente de frivolidad que marca un vivo contraste con las escenas de muerte y duelo.

Hablan de las ofrendas que exigían los dioses en el pueblo. El término dioses se refiere a los grupos armados que han entrado a la población, dando órdenes y estableciendo su dominio por medio de las armas y el terror que generan:

FELICIA:

Comenzaron a llevarse muchachos por la fuerza y cada vez más y más jovencitos... Pensamos que se iba a poner peor, pero no. Un día se fueron.

BRÍGIDA:

Así no más. Ni siquiera se despidieron.²¹

Esta referencia da cuenta del reclutamiento de menores, tan criticado por todas las fuerzas civiles y humanistas que rechazan la utilización de niños en la guerra. Los más pequeños se entrenan en las distintas tareas de carácter militar, desde la perspectiva que se tenía en la lucha armada de una guerra prolongada. Los niños se desarrollarían con una supuesta adecuada preparación para los combates, muchos recogidos de familias asesinadas por los contrarios y con deseos de venganza.

Sigue el desfile de modas frente a la actitud asombrada de las mujeres del pueblo, pues se trata de una práctica por completo desconocida e insólita en el lugar. Se presenta como un acto cultural y recreativo, con algunos regalos para las gentes, en especial del género femenino, cuyo principal objetivo es el apoyar a las víctimas en un momento de gran agitación, con desfiles y regalos que los diviertan y les ayuden a superar la conmoción y tragedia que han vivido. Pero desde luego, no existe ninguna relación lógica entre una y otra cosa, por tratarse de los estratos más pobres y alejados del mundo del consumo, como para que pueda tener un valor y un significado para ellos el regalo de cosméticos y prendas lujosas, que más parecerían haber llegado de otro planeta:

21. *Ibíd.* Pg. 33.



KILELE, de Felipe Vergara Lombana.
Teatro Varasanta. Dir. Fernando Montes.
Fotografía de Carlos Mario Lema. 2005.

UN MODELO:

La organización Modèls sans frontières

OTRO MODELO:

Que significa Modelos sin fronteras,

OTRO MODELO:

Se ha sentido muy deprimida por la tragedia ocurrida aquí.

OTRO MODELO:

En el pueblo de los 119 muertos.

OTRO MODELO:

Por eso, les hemos traído ¡350 abrigos para invierno!

Las ensombrilladas comentan burlonas cada uno de los absurdos regalos que pueden ser improvisados por los modelos cada noche, con excepción del último de ellos:

OTRO MODELO:

¡245 cajas de cosméticos, totalmente equipados para tapar cicatrices!

OTRO MODELO:

Una dotación completa de copitos Johnson y de palillos de dientes.

OTRO MODELO:

¡Una obra de teatro!

En efecto, la propia obra *Kilele* fue presentada en Bojayá, así como en otros pueblos del río Atrato y del departamento del Chocó, pero puesta en este punto de la obra y en el contexto de los otros regalos, parece una ironía que el propio grupo hace de su mismo trabajo. El remate de la escena parecería un halago para las gentes del lugar, pero a la hora de los hechos produce el efecto contrario:

OTRO MODELO:

Pero por encima de todo, hemos venido a abrazar a los sobrevivientes.²²

22. *Ibíd.* Pg. 34.

Cuando los modelos quieren abrazarlas, las ensombrilladas huyen desfavoridas. Viajero aparece en medio de una peregrinación en la que simula caminar sin moverse de su sitio. A su alrededor el coro de ánimas o la gente del pueblo se mueven de un lado para otro. Los miembros del coro cargan siempre con sus casitas de madera de aquí para allá.

Viajero reflexiona, un tanto para sí, o bien dirigiéndose al público:

VIAJERO:

(FRAGMENTOS): Un monótono día sigue a otro idénticamente monótono. Las mismas cosas suceden una y otra vez, los mismos momentos van y vienen. (...) Hace meses salí de mi pueblo, y desde entonces, no utilizo mi cuerpo. Hubo una toma, o algo así. Ya no existe. (...) Sin movimiento no hay tiempo, y sin tiempo no hay responsabilidad ni angustia.²³

Estas reflexiones parecen lejanas para un campesino de la región del Atrato. El personaje de Viajero tiene un pensamiento abstracto desarrollado, que parece más un alter ego del autor, Felipe Vergara, que estudió filosofía. Los ciclos del tiempo, la quietud y el movimiento, recuerdan la filosofía griega presocrática, en especial los textos de Heráclito y Parménides, quienes reflexionaron desde posiciones antagónicas pero complementarias, sus visiones del tiempo y el movimiento, temas de la filosofía que han llegado a ser tema esencial de algunos de los pensadores más destacados del siglo XX.

En medio de su voluntaria parálisis y rechazo de la acción, Viajero piensa en su esposa muerta y llama a su hija Rocío. Está como aturcido, confunde la realidad con el sueño, como debió sucederle a muchas de las víctimas que no terminaban de aceptar lo que había sucedido ni las pérdidas que habían sufrido. La niña se niega, pero luego corre al lado de su padre. Entre los dos se ha generado, después de la tragedia, una relación ambigua de dependencia y rechazo, ella es apenas una niña que quiere vivir y jugar, mientras él, abatido por el drama, se halla inmerso en una actitud de abandono y quietud que le anula los deseos incluso de levantarse.

La niña quiere jugar, pero los pequeños de un nuevo pueblo al que han llegado la rechazan. Como un mecanismo de defensa, otra vez vuelve a su mente la visión de su hermano Polidoro, quien aún está presente en sus sueños:

POLIDORO:

¡Estás contenta aquí?

23. *Ibíd.* Pg. 35-36.

ROCIO:
No mucho.

POLIDORO:
¿Por qué?

ROCIO:
No sé. Estoy aburrida. Los niños de aquí son muy antipáticos. No les gusta jugar conmigo. Dicen que no pueden jugar con desplazados. (SILENCIO) ¿Polidoro? ¿Qué es un desplazado? (SILENCIO) ¿Polidoro? (NO HAY RESPUESTA) ¿Poli?

LA NIÑA DEJA DE JUGAR Y COMIENZA A BUSCAR A SU HERMANO. TODAS LAS ÁNIMAS QUE ESTUVIERON OBSERVANDO LA ESCENA EMPIEZAN A REDUCIR EL ESPACIO EN EL QUE ROCIO SE MUEVE. LA MIRAN COMO SI FUERAN ANIMALES ASECHANDO A UNA PRESA.²⁴

Se repite el juego onírico entre Rocío y su hermano muerto. Es un juego de aparecer y desaparecer que no logra calmar la necesidad de compañía de la niña. Su juego toma ahora la forma de una contienda entre la vida y la muerte, en la cual participan las ánimas que de simples espectadoras han pasado a convertirse en un coro activo que ahora canta una pequeña ronda, al modo de los cantos que se entonan en los chigualos o entierros de niños:

CORO DE ÁNIMAS:
*Rocío se fue p'arriba
dejando su casa sola
el perro tocando el timbre
la gata bailando sola.*

EL ÁNIMA DE ROCÍO:
(TAMBIÉN CANTANDO):
*El día que yo me muera
me meten en un cajón,
y me prenden cuatro velas
y me tocan acordeón.²⁵*

24. *Ibíd.* Pg. 37.

25. *Ibíd.* Pg. 39.

El viajero logra sacar algunas hierbas de la lata que le dio Atrato, con dificultad, pues hace un tiempo que no se mueve. Comienza a orar a los dioses de la región buscando neutralizar a las fuerzas oscuras de la violencia:

Tú, que desde la creación habéis sido el sostén del mundo por ser del gran Dios su contraparte y su equilibrio. Porque toda luz necesita de la oscuridad, porque todo bien necesita del mal, y destruye a los que escondieron demonios asesinos en el caballo de madera que destruyó a Tragosmiandó, acaba con esos salvajes que se estaban escondiendo entre gente desarmada. ¡Fulmina a los que no hicieron nada por salvarnos!²⁶

Al final del parlamento pronuncia la palabra mágica:

¡Kilele!²⁷

Al ritmo del tambor el coro de ánimas repite varias veces:

CORO DE ÁNIMAS:
*¡Kilele! ¡Kilele! ¡Kilele! Avó, avó, ¡Kilele!
(SALEN).²⁸*

La palabra *Kilele* viene de la lengua Swahili, que proviene de la escritura Bantú, de Zanzíbar, y significa: bulla, ruido y alboroto. Esta palabra, como una huella cultural se ha transmitido en la diáspora afro y está presente en la cotidianidad de la gente del Chocó.²⁹

En un diálogo de dos de las mujeres del pueblo se alude a los grupos armados que han entrado a la región en plan de guerra, reconocidos en su propia terminología derivada de los nombres de algunos de sus jefes o capitanes:

RUTH:
Tengo miedo.

ELDA:
¿Usted?

26. *Ibíd.* Pg. 39-40.

27. *Ídem.*

28. *Ídem.*

29. Op. Cit. *Teatro híbrido.* Pg. 307-308.

RUTH:

Más que miedo, es una cosquillita en el estómago. Un presagio de que todo vuelve a suceder.

ELDA:

¿De allá fue el primer sitio de dónde salió?

RUTH:

Ajá. Un ocho de febrero. Al poco tiempo de que las tropas elméridas llegaron. Nadie podía hablar de dioses diferentes a Elmer, eso era pecado. Esa gente también pidió cerdos para sacrificar. Pero ya no había. Todos se los habíamos ofrendado a Noelia.

BRÍGIDA:

¡Shhh! No diga ese nombre.

RUTH:

Yo tenía un hijo. Eumeneo se llamaba. Me lo mataron por decir que todos sus cerdos se los habían llevado las tropas noélicas.³⁰

En la visión local de los pueblos del Atrato sobre los combatientes del conflicto colombiano, en especial las FARC y los Paramilitares, consideran a estos hombres como dioses (quizá dioses del mal) por su capacidad de imponer su dominio por medio de las armas. Como lo dice el texto, los elméridas provienen del nombre de uno de los jefes paramilitares, Elmer Cárdenas, mientras el nombre de Noelia se refiere a una supuesta guerrillera de las FARC, de donde se deriva el nombre de noélicas para los guerrilleros de las FARC en la región.

Algunos desplazados hablan sobre si lo mejor será regresar a su pueblo, o buscar un nuevo sitio para levantar un caserío. En medio del constante movimiento de un lado al otro, buscan, además, cual podría ser la mejor ubicación para conseguir sus alimentos.

El nombre de los distintos pueblos y caseríos por donde se mueven los desplazados tiene una amplia variedad de orígenes y significados, así como raíces y sonidos de distintas lenguas, incluidas las indígenas y las de pueblos africanos de donde llegaron muchos esclavos, de los cuales una cantidad apreciable se refugió en el chocó. Por otra parte, hay curiosos referentes a otras ciudades, así como a lugares donde ocurrieron graves hechos de guerra y destrucción:

30. Op. Cit. *Kilele*. Pg. 40-41.

Vigía, Bellavista, Tagachí, Fallajah, el Carmen de Atrato, Sarajevo, San José de Apartadó, Mapiripán, Puerto Lleras, Troya, Pueblo Nuevo, Bracito, Sbreñica, Ciénaga, Hiroshima, El Cibao, La Garra, Halabja, El Charco, Piro, Riosucio, Juradó, Kabul, Candelaria, Toribío, Nagasaki, Nueva Esperanza, Kabezí, Remacho, Mai Lai, Los Sotos, Salaquisito, Karam, Domingodó, Tal Al Afar, El Veinte, Bocas de Amé, Panautí, Bartolo, Panzas, Kosovo, Puerto Conto, La Chinita, Guernica, Varsovia, San Martín de Porres, Bagadó, Kakrak, Damasco, El Siete, Castigo, Las Brisas, Beit Rima, Dujail, Napipí, Garunmba, Lloró, Cachemira, Caño Seco, Bagdad, Tibú, La Española, Samarcanda.

FELICIA:

Todos son el mismo pueblo en el que cada cierto tiempo explota un caballo cargado de nuevos dioses que no nos quieren en él.

FELICIA:

Definitivamente, el día de la pipeta nos mataron a todos.³¹

Algunos de los nombres tienen directas resonancias bélicas, como Troya, sobre la que aparecen varias alusiones a un caballo de madera del cual salieron dioses, en la expresión regional, lo que equivale a guerreros. Al igual que las ciudades japonesas Hiroshima y Nagasaki, primeras víctimas masivas de la bomba atómica, o ciudades como Sbreñica, Kosovo o Sarajevo, que han padecido cruentas guerras y otras, con conflictos milenarios e invasiones y guerras recientes, como Kabul y Bagdad, o bien Guernica, cuyo bombardeo por parte de la aviación alemana al inicio de la Guerra Civil Española fue pintado, con una enorme fuerza estética y política, por Pablo Picasso, y desde luego, los pueblos de la costa pacífica, que hacen parte de Antioquia o el Chocó, muchos de ellos atacados y con una dolorosa carga de muertos a cuestas, como Mapiripán, Bellavista, en la cabecera municipal de Bojayá, Domingodó, caserío situado en la población de Carmen del Darién, también atacado por las FARC, o el corregimiento de Napipí, que hace parte del municipio de Bojaya, de donde salió una multitud de desplazados, así como el municipio de Lloró, donde se han presentado enfrentamientos entre el ELN y el ejército.

Tras estas alusiones a nombres o apelativos de ficción, de municipios del Chocó aledaños al río Atrato, los santos y locos juegan con casitas pequeñas de madera, que representan a las viviendas que han perdido. Viajero se encuentra entre ellos, alguno de los cuales le pregunta quién es su padre.

31. *Ibíd.* Pg. 43-44.

VIAJERO:

*Es que no sé quién es, Tadeo. Me dijeron que soy hijo del río, pero yo no sé si eso es cierto o si es esta guerra hijueputa que me está enloqueciendo.*³²

Viajero insiste en buscar a su esposa y sus hijos, la eterna esperanza de los desplazados, teniendo en cuenta que parte de su familia se hallaba en la iglesia de Bojayá, el sitio de la masacre y en un comienzo no se sabía si estaban vivos o muertos:

SANTA TECLA:

Nunca se puede volver.

SANTA RITA:

¡Cállese, Tecla! ¡Yo estaba hablando, y hay que respetar los turnos, alzar la mano y todo eso! Le estaba diciendo, niño Viajero, que ella, Tomasa, estaba en la iglesia. Quedó ahí botada al pie del altar como con otras cuatro personas. Yo le limpié las heridas y le conseguí agua y comida. Me la pasé toda la noche con ella.

SANTA TECLA:

La cabecita de Polidoro estaba como a tres metros.

SANTA RITA:

Yo solita fui sacando todos los cuerpecitos de los niños y los armé ahí a la entrada de la iglesia.

SANTA TECLA:

*Había muertos con dos manos izquierdas y otros que no correspondían al niño.*³³

Son algunas de las escalofriantes descripciones del estado en que quedaron los muertos. Después de escuchar el testimonio sobre la suerte de sus familiares, Viajero se marcha desgarrado por la noticia.

RUTH:

El hijo de Eneida Mina.

32. *Ibíd.* Pg. 46.

33. *Ibíd.* Pg. 46-47.

BRÍGIDA:

Yo pensé que ese se había ido después de la explosión de la iglesia.

FELICIA:

Estuvo por Riosucio durante un tiempo. Pero, después, se le murió la hija y ya no se supo más de él.

RUTH:

Todos pensamos que estaba muerto. Que se lo había tragado el monte.

FELICIA:

*Pero hace unas semanas lo vieron viniendo río abajo.*³⁴

Esa es la historia de los desaparecidos y los re-aparecidos, que afecta de una u otra manera a las víctimas del conflicto, pues a veces, en un desplazamiento forzoso las familias se dividen, unos se van y otros se quedan, o en medio de la diáspora toman senderos diversos sin saber cuándo se podrán reencontrar. El personaje de Viajero es un doloroso ejemplo de estas situaciones.

FELICIA:

*Dicen que ya ninguno de los que participaron en la masacre puede dormir. Que cuando cierra los ojos, se les aparecen niñitos muertos bailando como cuando uno se va temprano de un gualí.*³⁵

Viajero ha regresado para cumplir con la tarea del velorio y demás rituales de despedida de sus seres queridos. Las ánimas se acercan a Viajero, revisan su ropa, sus cosas. Le hablan al oído de todo lo que le falta para llevar a cabo el ritual como es debido:

* *Trescientos ocho velones.*

* *Papel y cinta para setenta y siete altares.*

* *El mismo número de sábanas blancas.*

* *Al menos, veinte botellas de aguardiente.*

*Café, harina para pan, una gruesa de cigarrillos, cincuenta panelas, treinta tacos de saltinas...*³⁶

34. *Ibíd.* Pg. 49.

35. *Ibíd.* Pg. 50. *Gualí* (Chocó): Canto religioso, del género de las canciones infantiles, que entonan los muertos a propósito de la muerte de algún niño.

36. *Ibíd.* Pg. 51.

El pobre deudo queda pensando de dónde podrá sacar todo eso, y la respuesta de una de las mujeres lo deja en las mismas:

¡Dios proveerá!

VIAJERO:

¡Yo ya estoy cansado de andar!

ÁNIMA 1ª:

Su pueblo lleva siglos andando.

ÁNIMA 2ª:

Usted lleva ese destino escrito en su nombre, viajero.

ÁNIMA 3ª:

Aprenda de su papá. Él ha viajado desde el principio de los tiempos sin quejarse.³⁷

Cuando se acerca el fin de su largo recorrido, Viajero pronuncia una especie de oración que es a la vez diatriba y conjuro, exorcismo y plegaria:

VIAJERO:

En el DOMINUS DEUS a la gran bestia ligó santo Juan con el cinto de la madre de Dios. Así quiero que él mismo ligue el corazón de mis enemigos y detenga las fuerzas que me envían. Porque, cuando mi Dios creó el mundo, ojo bravo no había y, cuando Jesús vino al mundo, ojo en este cuerpo no entraba. ¡Salga del cuerpo de Basilio Mina el rabioso ojo! ¡Regrese el rastro cogido a los pies de su amo legítimo! ¡Cúrate ojo para siempre! ¡Salgan de las piernas de Basilio Mina esa fuerte electricidad! (LOS DIOSES SE LEVANTAN) Sí, sí, sí...

ÁNIMAS VARIAS:

¡Entre! ¡Entre!

ÁNIMA 5ª:

¡Al cementerio!

37. Ídem.

VIAJERO:

¡Todas las cosas tienen su tiempo y todo lo que hay debajo del cielo pasa en el término que se le ha prescrito.³⁸

La despedida se produce en medio de letanías y reclamos. Las evocaciones que se hacen en los velorios, y las enumeraciones y cuentas de todo lo que se ofrece y consume en honor del difunto o difuntos.

SE OYE UN GOLPE SECO DE TAMBOR. ES COMO UN DISPARO QUE LE PERFORA LA CARNE A VIAJERO. LE SIGUE POR UN ALABAO QUE CANTA SANTA RITA:

SANTA RITA:

*Ahora, y en la hora
vos sos la que me ampara
sacá a esta alma en pena
y llevála a descansar.*

ACTRIZ-TOMASA:

Cuando los viejos dioses retornaron a su cielo, le permitieron a VIAJERO subir al Cielo y contemplar las vidas de los hombres. ¡Qué inmenso mar de luces! Viajero preguntó cuál era su vida y la muerte le indicó en un rincón una esperma que ya estaba a ras de la mesa grande.

VIAJERO SE DIRIGE HACIA UNA VELA CASI GASTADA, SACA UNA VELA QUE TENÍA DENTRO DEL BOLSILLO, ESTÁ TENTADO A PONERLA ENCIMA DE LA GASTADA, PERO SE ARREPIENTE Y, SIMPLEMENTE, APAGA SU VELA.

GOLPE DE TAMBOR.

* * *

38. *Ibíd.* Pg. 53-54.

JOSÉ DOMINGO GARZÓN
≈
QUIÉN DIJO MIEDO
LA SANGRE: CUADROS
DE LUGARES COMUNES

Quién dijo miedo de José Domingo Garzón, se estrenó en el año 2000. En su prólogo a la edición de la obra,¹ su autor plantea cuál fue su motivación para escribirla:

Fue a mediados de febrero de 2002. En Medellín asistíamos a un encuentro de escuelas y proyectos de formación teatral. El domingo, antes del regreso a Bogotá, en el hall del hotel, mientras hacíamos tiempo, me encontré en un periódico con una crónica sobre la masacre de El Salado. En aquel entonces, las noticias sobre las masacres y de los asesinatos selectivos o indiscriminados en este ejercicio del terror en el que se convirtió el país desde los años ochenta, perpetrados por los paramilitares, con la complicidad de las fuerzas armadas y las guerrillas que se disputaban los territorios del crimen, no eran cosa rara, así que, en medio de la indolencia, ¿qué traería de raro este nuevo acto de barbarie?

A medida que me dejaba absorber por la crónica de El Tiempo, el alma se me iba cargando de una especie de estupor, una ira muy profunda y contenida. En esta masacre, como si se tratase del cénit de una práctica criminal, la sevicia, el ensañamiento, la altanería, la sangrienta grosería se daban en medio de una escenificación en

1. Garzón, José Domingo. *Quién dijo miedo*. En: “La sangre: cuadros de lugares comunes”. Colección Teatro Colombiano. Vol. XXVI. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Facultad de Artes ASAB. Bogotá, septiembre de 2012.



QUIÉN DIJO MIEDO, de José Domingo Garzón.
Índice Teatro. 2001.
Fotografía de Sandra Zea.

la cancha de basquetbol del corregimiento, para dejar indeleble un escarmiento medieval. Ancianos, jóvenes, mujeres, una niña de seis años, hasta sumar alrededor de 100 víctimas en dos días de orgía criminal. (...)

En el relato de este ignominioso festín, pude entrever el germen de un experimento teatral, que nos pusiera a mí y a mi grupo en la perspectiva de una opinión, una lectura, una mirada lenta, una épica sobre la violencia que nos tenía carcomidos hasta el silencio.²

El informe esencial sobre la masacre de El Salado lo trae una nota de Wikipedia:

La acción criminal consistió en torturas, degollamientos y decapitaciones y violaciones de un número aún sin determinar de campesinos indefensos, entre ellos una niña de 6 años y una mujer de 65; en un principio se habló de entre 30 y 60 personas asesinadas, pero en junio del 2008 la fiscalía determinó que fueron más de 100, asegurando que podía haber sido la matanza más grande de los paramilitares en toda su historia.

La matanza fue perpetrada por al menos 450 hombres pertenecientes al grupo paramilitar, que además destrozaron las casas y el comercio de la población. Es considerada una de las acciones conocidas más sanguinarias de las AUC.

14 de los cadáveres fueron hallados en 4 fosas comunes en un lote del municipio de El Salado, después de ser torturados y degollados en la iglesia del pueblo; otros fueron masacrados en una mesa, ubicada en la cancha de fútbol del lugar.

Según testigos, los paramilitares desmembraban y torturaban a los pobladores con motosierras, destornilladores, piedras y maderos, mientras bebían licor saqueado de las tiendas, violaban mujeres y jugaban fútbol con las cabezas de los decapitados, ahorcaban jóvenes, apaleaban ancianos y mujeres embarazadas mientras escuchaban música a alto volumen. La masacre provocó el desplazamiento de al menos 280 personas, entre hombres, mujeres y niños.³

2. *Ibíd.* Prólogo del autor. Pg. 5-6.

3. www.wikipedia.org/wiki/masacre-de-el-dorado.

La masacre fue ordenada por Jorge 40, Salvatore Mancuso y Carlos Castaño. Sobre esta dolorosa tragedia de El Salado existen numerosas crónicas y testimonios de los habitantes del corregimiento, testigos de las muertes de parientes, amigos y conocidos de aquella aldea de la costa atlántica colombiana. El corregimiento de El Salado hace parte de la jurisdicción del municipio de El Carmen de Bolívar, situado en la región de los Montes de María. Antes de la masacre contaba con 7.000 habitantes y estaba a punto de ser declarado municipio. Descontando los muertos y desplazados, hoy tan sólo quedan 750.

El periódico ABC de Madrid, en una crónica sobre el tema, dice en algunos apartes:

La tragedia sucedió en la cancha de fútbol de El Salado, situada en el centro del pueblo, frente a la iglesia, y antigua plaza sede de corridas de toros y fiestas patronales. Nancy perdió allí a su abuelo y a su madrastra. Los paramilitares, cuenta, “tenían una persona con la cara tapada que decía que la gente que estaba allí era inocente, que ninguno de ellos era guerrillero”. Explicaciones que los mercenarios ignoraron: “Tenían que entregar unos resultados, decían entre ellos, entonces decidieron hacer conteos y matar a las personas a las que les cayera el número 20, 30...”. Nancy sobrevivió porque se ocultó en el campo. Todavía recuerda que un helicóptero sobrevolaba su refugio y lanzaba bengalas, buscando a todos aquellos que habían logrado huir.

En el campo de fútbol, los paramilitares “cogieron los instrumentos de la Casa de la Cultura” y los tocaron “mientras mataban a la gente”, añade Claudia. Una vileza pensada para destruir el amor por la música de esa comunidad. En su crónica sobre la masacre, el periodista colombiano Alberto Salcedo Ramos explicó que un psicólogo social aconsejó a los habitantes “exorcizar al demonio”. Por eso los pobladores de El Salado “bailaron un fandango apoteósico en la cancha de la matanza” una noche, para que “los tambores y las gaitas de los ancestros, símbolos de emancipación y deleite” se disociasen del recuerdo de la violencia.⁴

Frente a aquella masacre de proporciones dantescas, la reflexión sobre la forma de encarar la representación escénica de aquellos hechos no era una

4. www.ABC.es/internacional/20150624/abci-colombia-salado-masacre-paramilitres-20150640910.html

tarea fácil, sobre todo si se trataba de transmitir las imágenes del horror tal como podían imaginarse a través de los distintos testimonios y crónicas de los hechos. José Domingo Garzón no quería “facturar” a cuenta de la tragedia ajena y con un sentido crítico muy sincero sobre su propio trabajo, anotó en el citado prólogo:

Nos decidimos por el cínico desarrollo dramático de un relato montado por un político, con una gran afición por el teatro, en pleno trance electoral, que contrata un grupo de actores y un dramaturgo-director, para que, en dos semanas o menos, monte y presente una obra sobre el tema para inaugurar un: CONGRESO NACIONAL DE DESPLAZADOS, que se llevaría a cabo en el Hotel Hilton de Bogotá. La obra terminó llamándose: “¿Pero si oye cómo nada se oye?”.

Utilizamos la fórmula del teatro dentro del teatro, que nos permitió situar en paralelo dos relatos: el de la propia compañía, sus veleidades, su oportunismo. Por otra parte, el foco de la historia alrededor de la niña de seis años asesinada en El Salado. En esta obra, ella es muda. Se llama Helen y vive en la vereda de El Silencio.⁵

Tal como está formulada la propuesta, el objetivo principal de esta obra no tiene como principal objetivo el denunciar el horror de la masacre de El Salado, sino el criticar la utilización política y electorera del acontecimiento de sangre en una función programada para un supuesto congreso de desplazados. Es decir, se trata de una crítica mordaz hacia el trabajo de los grupos que han llevado a escena masacres y asesinatos selectivos, con fines políticos, un aprovechamiento demagógico de aquellos acontecimientos lucrativos que han ensombrecido al país, en especial, las matanzas realizadas por paramilitares.

Los objetivos centrales de esta obra tienen una relación analógica con la película *Agarrando pueblo*, realizada en 1978 por Carlos Mayolo y Luis Ospina, en un estilo de documental simulado, asumiendo una crítica mordaz contra la llamada “porno miseria”, o sea, la utilización mercantilista de la pobreza en el cine. Supuestamente se trata de un documental realizado por cineastas contratados por un canal de televisión alemán, para producir una película sobre el tema de la miseria latinoamericana. Este medio metraje de 28 minutos de duración, realizado en 16 mm., obtuvo varias distinciones nacionales e internacionales, comenzando por el Premio al mejor cortometraje argumental

5. Op. Cit. *Quién dijo miedo*. Pg. 7.

en el III Festival de Cine del Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura, en 1978, y luego, premios y menciones en los festivales y certámenes de Lille, Francia (1978), Bilbao (1978) y Oberhausen, Alemania (1979).

Quién dijo miedo obtuvo el premio de creación Bogotá en el Umbral, de la Alcaldía Mayor de Bogotá en el año 2000. La obra está contada a partir de un prólogo, cinco escenas y un epílogo.

La escena del prólogo se titula *Ensayo de orquesta*. Se trata, en efecto, de un ensayo con un público invitado, como acostumbran muchos grupos antes del estreno propiamente dicho con el fin de hacer los últimos ajustes al montaje. Antes de iniciar la representación, los actores ejecutan un calentamiento, con ejercicios de expresión corporal. Algunos son semi-profesionales y otros aficionados que hacen sus primeros pinitos en el arte escénico. Durante el ensayo el director entra a veces para hacer algunas indicaciones. Poco antes de empezar, da varias vueltas en el escenario como si tuviera algunas dudas, quizá por dejar correr la obra por primera vez con público en la sala. Por fin se decide, y antes de dar inicio al ensayo propiamente dicho se dirige a los espectadores (que son un público real que representa a su vez a un público ficticio). Con cierta incomodidad dice una serie de lugares comunes y parece estar presentando excusas antes del comienzo de la escena propiamente dicha. Compara la vida con un teatro como si fuera una novedad. Pide disculpas al público por la función que van a ver, pues por la premura del tiempo de ese Tour de forcé, seguramente se les pasaron algunos detalles. Explica que esa compañía teatral se llama Sembradores de Paz. Se alarga en explicaciones y disculpas, porque aún les falta un actor para iniciar la obra, y da su título: *Pero si oye, ¿cómo nada se oye?* Advirtiendo que se trata de su primera obra como autor dramático y que la escribió tan sólo en ocho días. Finalmente se refiere a los amigos desplazados (seguramente algunos en la sala, como parte de los primeros que han llegado al supuesto congreso). Con tantas explicaciones no pedidas parece como si el improvisado autor estuviera esperando más la compasión y el perdón que el aplauso del público. Explica que escribió y montó esa obra gracias a la iniciativa del ex concejal Felipe Girón, quien fuera actor antes de entrar a la política.

No acaban de nombrarlo y el manzanillo entra a escena, toma por asalto el escenario afirmando que la política y el arte deben hacer causa común en relación con la problemática social que se vive en ese momento en el país. Afirma que personalmente ha asumido el caso de los desplazados como su bandera política y pide que los presentes se sumen a la causa.⁶

Es evidente la sátira sobre muchos grupos que usan los problemas sociales como un pretexto para desarrollar una tarea política y demagógica por

6. *Ibíd.* Pg. 12-13.

medio del teatro. Frente a la ridiculización de muchos grupos sin mayor experiencia ni formación teatral, pero con un impulso panfletario este humor corrosivo tiene plena validez.

El director e improvisado autor presenta, además, a su propia esposa como actriz de la compañía, pues cuenta con el aval de haber hecho teatro universitario.

Efectivamente, a finales de los años 60 y en el curso de los 70, muchos grupos universitarios usaban el teatro como un medio de agitación política sin mayor calidad artística. Un caso muy distinto lo constituyen aquellos que lograron afirmarse profesionalmente, contar con su propia sede y consolidarse como grupos estables dentro del movimiento teatral colombiano.

Los preparativos para el ensayo siguen mostrando la improvisación de este grupo, en el mal sentido de la palabra, no como un recurso de creación de los actores sino como algo hecho a la carrera y sin mayor preparación.

En esos primeros tanteos se improvisa sobre la forma de usar una bandera o sobre la manera como pueden suplir la ausencia de un actor que hace falta. Justo en ese momento aparece el retrasado con la consabida disculpa de un trancón en la circunvalar. Ahora no tiene tiempo ni siquiera de ponerse la ropa de su personaje, el público lleva rato esperando en la sala y por lo tanto, el ensayo debe comenzar de inmediato.

Los actores corren y asumen sus posiciones. La representación se inicia con la entrada de una carreta empujada por un payaso sobre la cual se encuentra un padre, una madre y su pequeña hija. Los tres forman con gestos grandilocuentes una especie de alegoría, que resulta un tanto ridícula. El padre hondea la bandera, mientras canta la *canción de las banderas blancas*, cuyos primeros versos dan cuenta de la marcha de los desplazados:

*Una bandera blanca,
blanca que no es de seda,
flamea con los que huyen
cargando lo que les queda.*⁷

Se dirigen a la ciudad huyendo de la violencia. La niña queda en el centro de la escena con un pequeño tarro de galletas y un álbum envejecido y manchado, que coloca en el suelo.

El payaso Veriuzka es un hombre negro que hace las veces de animador de un circo pobre. Esto quiere decir que se forma una cadena de significaciones y transferencias, al plantear un circo dentro del teatro y el teatro dentro del conflicto de los desplazados, como sucedió en El Salado,

7. *Ibíd.* Pg. 18.

cuando la masacre se convirtió en un espectáculo atroz y bárbaro al festejar con música y gritos estridentes el asesinato de gentes inermes, como si se tratara de una fiesta del imperio romano poniendo a las víctimas en la boca de los leones.

El payaso anuncia la primera escena, llamada *Los buenos tiempos*, que antecedieron a la orgía de sangre. El payaso inicia la representación mostrando el tarro de galletas y el álbum que la niña ha puesto en el suelo:

*Oh, sí, señoras y señores: esto es un álbum, un álbum chamuscado y renegrido. ¿Y esto? Esto es un tarro de cenizas de una casa y de una persona humana, así que para ilustrar esta historia que ya tenemos tentadora, tenemos que remontarnos hasta la antigüedad.*⁸

El payaso enciende un proyector mostrando la diapositiva con la foto de una pareja feliz el día de su boda. Es la tarea nostálgica de los álbumes familiares que evocan los momentos más íntimos y los recuerdos más entrañables, muchas veces, como en este caso, de personas ya muertas. Hay algo de fantasmal en aquella evocación al traerse a cuento frente a la muerte brutal de los sonrientes, pero hasta el momento, la única referencia sobre el magnicidio la ha dado el payaso con el tarro de cenizas humanas.

Es significativa la forma como un detalle, en apariencia común y corriente, como hojear un álbum de fotografías, puede volverse revelador, una fractura dentro del lugar común y rutinario, una luz dentro de las sombras del drama.

La niña con uniforme de colegio explica que esa es la foto de sus padres el día que se casaron. También la presencia de la niña, aunque en un primer momento parezca una escena de teatro escolar con su ubicación en el centro de la escena, al traer aquel tarro y el árbol renegridos y quemados, nos da cuenta de que las cosas no son lo que parecen y que detrás de aquella referencia amable se esconde algo siniestro.

De pronto, a un lado de la escena sobre un teatrino improvisado aparecen los fantoches de los violentos. Sin duda no pueden ser seres humanos, de carne y hueso, sino muñecos ridículos cuya sola presencia ya es una amenaza.

La escena como un juego de muñeques de feria evoca los antecedentes de la masacre:

*FANTOCHE DEL VIOLENTO:
¿Por aquí pasaron los violentos?*

8. *Ibíd.* Escena I. Pg. 19.



QUIÉN DIJO MIEDO, de José Domingo Garzón.
Índice Teatro. 2001.
Fotografía de Sandra Zea.

PADRE:

No, por aquí no han pasado.

FANTOCHE DEL VIOLENTO:

¿Y qué pasaría si supiéramos que sí han pasado y que usted los está protegiendo? Piense, piense. Estamos vigilantes.

LA MADRE:

Y más tarde, llegaron otros...

EL FANTOCHE DEL VIOLENTO 2°

(CON SOMBRERO BLANCO Y CUBIERTA LA CARA CON UN PAÑUELO): ¿Por aquí pasaron los violentos?

EL PADRE:

Y como no teníamos nada que temer, respondimos: sí, por aquí pasaron.

EL FANTOCHE DEL VIOLENTO 2°

¡Ajáaaa! ¿Con que dándole de comer a los enemigos y alojándolos a lo ancho? ¡Mucho cuidado, estamos vigilantes!

EL PADRE:

Y más tarde llegaron otros...

EL FANTOCHE DEL VIOLENTO 3°

(CON CASCO MILITAR) ¿Por aquí pasaron los violentos?

EL PADRE:

No, por aquí no ha pasado nadie.

EL FANTOCHE DEL VIOLENTO 3°

Mentira. Tenemos informes de inteligencia de que pasaron por El Silencio. Mucho, mucho cuidado. Estamos vigilantes.⁹

En casos como ese, es muy difícil saber en quién creer o a quién apoyar cuando aparecen tantas fuerzas antagónicas en medio del conflicto: guerrilleros, paramilitares y tropas del ejército. Es como quedar en medio de una balacera sin contar con ningún medio de protección. Por eso el padre piensa

9. *Ibíd.* Escena I. Pg. 21-22.

que lo mejor es irse para Bogotá donde todos los desplazados que intentan dirigirse a la capital piensan que van a tener una oportunidad.

La ironía de la escena radica en el hecho de ser desplazados muchos de los espectadores. ¿Crearán que es posible lo que busca el padre? Muchas veces, lo que se pretende decir en escena choca con la visión y experiencia de los espectadores, y por lo tanto, allí se produce una especie de corto circuito que modifica el sentido de lo representado.

Sin embargo, la decisión de la familia cambia en el último instante, ante los temores de la madre:

LA MADRE:

A mí me da miedo la ciudad... es tan grande. (FOTOS DE LA CIUDAD GRANDE, BELLAS EDIFICACIONES, ANCHAS AVENIDAS, LUJOSOS AUTOS).

EL PAYASO VERIUZKA:

Ella no quiere ir, porque ella no le teme a la miseria, sino al lujo...

EL PADRE:

Entonces nos quedaremos.¹⁰

La niña vuelve a quedar en el centro de la escena, sola con sus cosas.

En la presentación de la segunda escena, llamada *La Fiesta Brava*, el payaso Veriuzka habla de nuevo sobre la violencia:

PAYASO:

Escena segunda... Primera aparición de la señorita Paz... de los sepulcros y de sus secuaces... (MÚSICA DE FONDO, CON INGENUO TONO DE MIEDO).

Están los tiempos adecuados

para ser

por la señora Violencia

reclutados.¹¹

En escena aparece un joven desempleado en busca de una oportunidad. Luego entra la señorita Paz quien le dice que quizá sea ella la oportunidad que ha buscado. La muchacha es joven y bonita, por eso él está dispuesto a seguirla a dónde sea, pensando en primer lugar en irse con ella a la cama.

10. *Ibíd.* Escena I. Pg. 23.

11. *Ibíd.* Escena II. Pg. 24.

Ella le coquetea con cierta actitud perversa, y luego lo lleva a un sitio donde se encuentra un viejo hacendado, rejoneador aficionado a los toros, a quien la violencia ha arruinado. La señorita Paz lo define, ya sabe de quién se trata, cómo piensa, y por lo tanto le resulta útil para sus planes:

LA SEÑORITA PAZ:

Tiene odio en su tema, lujuria mortal en su voz, entonces, es un gran hombre que me aguarda también y nos servirá en esta empresa.

EL JOVEN DESEMPLEADO:

¿Lo quiere seducir? Delira por su luna, sus vacas y sus hectáreas, ya fue rico, ya tuvo su oportunidad, en cambio yo... No me vayas a dejar...

LA SEÑORITA PAZ:

Mejor que uno, dos; mejor que dos, son tres. Ven, ya comprenderás, y no tendrás que estar celoso. Ven. Pongámonos aquí, a la vera de este camino. Vamos a invitarlo a venir con nosotros. Toca, toca este tamborcito...¹²

El hacendado se interesa por los golpes de tambor. Algunos actores entran un ataúd que colocan parado con su puerta abierta, a un lado de la escena. La señorita Paz se ubica junto a la puerta del ataúd. Tanto el hacendado como el joven desempleado se muestran curiosos frente a una escena que asocia la sensualidad y belleza de la señorita Paz con la muerte. Es un juego de Eros y Tánatos, frente al cual se producen contradictorios sentimientos de atracción y temor.

Los tres personajes cantan unas coplas relacionadas con la imagen de las puertas abiertas. (¿Abiertas hacia qué?).

Se forma un coro entre la señorita Paz, el joven desempleado y el payaso Veriuzka, que parecen estar de acuerdo en algún propósito que aún desconocemos:

*Vengan todos, entren todos,
que tienen las puertas abiertas,
y cualquiera puede entrar,
vengan todos, entren todos,
a esta cueva singular.¹³*

12. *Ibíd.* Escena II. Pg. 27-28.

13. *Ibíd.* Escena II. Pg. 29-30.

La señorita Paz toma al joven del brazo y lo hace entrar al ataúd. Una nueva alusión al erotismo vinculado con la idea de la muerte. Sin embargo, las intenciones de la supuesta señorita van más allá de la sensualidad. Representa la idea de la paz de los sepulcros, una alusión mordaz para calificar la solución extrema a los problemas de la violencia y las masacres. No es un arreglo temporal a estos problemas, sino la solución definitiva por medio del sueño eterno. En síntesis, la señorita Paz encarna a la muerte.

El joven se muestra sorprendido, pues la puerta que se ha abierto conduce a una fosa. El hacendado, aficionado a la tauromaquia, identifica a la seductora:

EL MATADOR

(A LA MANERA DE UN TROVERO PAISA):

*Yo era un simple trovador
y la muerte me atrapó.
Tenía las piernas abiertas
y no lo pude evitar yo.¹⁴*

Como sucede en la representación de la obra *Marat/Sade* de Peter Weiss, cuando el director del asilo de Charenton detiene la acción por excesos de los reclusos o alusiones políticas contra el régimen napoleónico, en la obra titulada *¿Pero si oye cómo nada se oye?* Se produce una interrupción en el desarrollo de la trama porque el político y ex concejal Felipe Girón entra a escena y corta la representación, algo parece ir contra sus intereses en relación con la forma como puede aprovechar esa obra no sólo en el aspecto político, sino también financiero.

FELIPE GIRÓN:

(LEVANTA LA MANO DERECHA Y HACE PARAR LA ESCENA): Perdón, perdón. (AL DIRECTOR): ¡Ojo! El agregado cultural de España me confirmó que iba a asistir al acto, porque yo le dije que en la obra había algo de zarzuela y fiesta brava...¹⁵

Al parecer, un actor por iniciativa personal cambió la canción, concebida al estilo de un cantautor flamenco o de un personaje de zarzuela, por un trovero paisa. El actor se defiende afirmando que lo hizo por una actitud nacionalista y regional. El detalle parece insignificante, pero detrás hay un interés particular del manzanillo, quien trata de conseguir la ayuda financiera

14. *Ibíd.* Escena II. Pg. 30.

15. *Ibíd.* Escena II. Pg. 30.

de una ONG española para incrementar las ganancias de la obra y así mejorar sus propios ingresos en el evento. El director, cómplice de esta maniobra, ataca la iniciativa no autorizada del actor, quien dice no comprender que pitos toca España en ese asunto:

DIRECTOR:

¿No entiende, güevón? ¿Qué es usted? Un matador. Es la herencia, la sangre en la arena, el culto a la violencia, hecho arte, ¿No entiende?”

EL PAYASO VERIUZKA:

Y así, querido público, ya están los ingredientes preparados para este escarnio. De un lado, los ingenuos, del otro, los violentos, y el centro la inocencia. La pura y física inocencia atrapada en medio de este conflicto de grandes proporciones.¹⁶

Se pide excusas al público por la interrupción y la obra sigue sin mayores cambios. El actor ofrece hacer lo que ellos quieren cuando sea el estreno propiamente dicho, o sea, cuando asistan los españoles que van a apoyarlos.

Aparecen de nuevo los personajes de la familia feliz, tal como se veían en su álbum de recuerdos, la niña y sus padres, que decidieron seguir viviendo en su casita campesina, pese a los peligros que amenazaban a las gentes de la región. El padre sigue creyendo que no les va a pasar nada, pues no han tenido ninguna relación con ninguno de los grupos enfrentados en el conflicto.

Escuchan el paso de un vehículo; por la escena cruza la misma carreta que entró al comienzo de la obra con la alegoría de la familia, pero ahora llevando como pasajeros a la señorita Paz, al matador y al joven desempleado. Al final de la escena es claro que todo aquello que se acaba de mostrar ocurrió en el pasado:

LA NIÑA:

Mi casa es un recuerdo...

LA MADRE:

Mi casa está quemada...

EL PADRE:

Sólo alcanzamos a salvar una puerta.

16. *Ibíd.* Escena II. Pg. 34.

LA NIÑA:

*La puerta donde mi papá se escondió cuando El Silencio se llenó de ruidos, que no eran de camiones, ni de niños corriendo, tirándole piedras a los perros...*¹⁷

La tercera escena se titula *La gallinita ciega*. El payaso entra en un animado paso de baile, que cambia el ritmo de la escena.

El padre está escondido detrás de la puerta, lo único que le queda de la casa donde vivía la familia. El matador, el joven (ya vestido de soldado) y la señorita Paz rodean la escena. La niña se esconde bajo las faldas de la madre.

*EL PADRE VE PASAR A LOS VIOLENTOS. VAN UNIFORMADOS Y ARMADOS. PASAN, COMO UNA HILERA DE FANTASMAS VENGATIVOS.*¹⁸

El padre aclara que aunque no tiene nada que temer, va a meterse de todos modos entre unos costales de tierra que guarda atrás de la casa. La madre pregunta qué va a pasar con ellos, y el padre le responde que a las mujeres y a las niñas las respetan. Que salgan y digan que no hay nadie más en casa.

El matador y el soldado comienzan a golpear las puertas. El uso del uniforme ha cambiado por completo la actitud bonachona del joven desempleado. Ahora que tiene autoridad saca a relucir los instintos primarios de violencia. El matador, por su parte, habla a los supuestos detenidos (de los cuales, de acuerdo con el montaje, podría hacer parte el público).

*A ver: ¿Quién dijo miedo? Así los quería ver. No veo dónde están sus protegidos para que respondan por ustedes. (...) (SACA UN PAPEL Y LEE): Soy un hombre excesivamente tolerante, y me estremece tener que recurrir a métodos tan drásticos, pero el conflicto se ha degradado, y ya es una guerra rastrera realmente la que padecemos.*¹⁹

Matador acepta que puedan caer inocentes en esas operaciones, pero argumenta en su defensa, que una guerra es una guerra. Así lo plantearon los paramilitares en sus negociaciones, e incluso en la intervención de sus jefes ante el propio Congreso de Colombia.

17. *Ibíd.* Escena II. Pg. 35-36.

18. *Ibíd.* Escena III. Pg. 37.

19. *Ibíd.* Escena III. Pg. 39-40

El padre, con la ingenuidad que lo caracteriza, piensa que no estarán allí más de un día. Cree que apenas logren lo que buscan, partirán. ¿Pero qué es realmente lo que buscan?

Los violentos parecen estar de fiesta. Inician una sesión para contar chistes. Obligan al payaso a contar uno. Parecería que en ese momento están dedicados tan sólo a divertirse. Sin embargo, el horror se inicia al otro lado de la puerta. Un grupo de periodistas y reporteros de televisión, con sus cámaras, registran la escena, como si se tratara de un espectáculo. José Domingo Garzón critica con dureza la actitud de los medios frente a los hechos de violencia, sacándole partido al sensacionalismo y a la barbarie para incrementar la sintonía por medio de los bajos instintos.

Entrando en el juego, el payaso anima a los periodistas y camarógrafos para que no pierdan detalle de lo que acontece:

PAYASO:

*Ustedes: ¡Filmen, filmen, graben, graben, registren, y ustedes, posen, posen, que van a salir en todos los noticieros! ¡A ver esas caras de angustia! El que no se angustie ni llore, se jode, no sale... que se vean esas lágrimas, que se vean... Y usted, siga, filme, toma única... Busque sus mejores planos... ¡A trabajar todo el mundo!*²⁰

Los actores que representan a los violentos llevan un ritmo fiestero. Bailan, mientras van quemando las jaulas-casas que representan al pueblo, es decir, al corregimiento, si se trata de El Salado. El matador se disculpa por sus actos de violencia, con argumentos que demuestran que hasta los hechos más atroces pueden ser justificados con malabares sofisticados:

*No señor, esto no nos gusta, pero tenemos que escarmentar a los que colaboran con el enemigo.*²¹

Matador afirma que ellos no matan inocentes; lo que pasa es que los que auxilian a los bandidos viven tergiversando la realidad. Por más razones que den para justificar sus actos, es muy claro que una cosa es el discurso y otra los hechos:

(DE LOS BRAZOS DE LA NIÑA SALTA LA GALLINA AL CENTRO DE LA ESCENA):

20. *Ibíd.* Escena III. Pg. 42-43.

21. *Ibíd.* Escena III. Pg. 43.

MATADOR:

Una gallina para el sancocho. ¡Corte, corte! ¡Ha caído del cielo, como un regalo de la Divina Providencia! (LA MADRE DETIENE A LA NIÑA, QUE TRATA DE LANZARSE AL RESCATE) Que baile doña gallina, que se sazone con plomo...

(APUNTANDO CON UN ARMA A LAS PATAS DE LA GALLINA, DISPARA. EL PAYASO VERIUZKA HACE LOS SONIDOS DE LOS DISPAROS. LA NIÑA, SILENCIOSA, TRATA DE SOLTARSE DE LOS BRAZOS DE SU MAMÁ PARA PROTEGER A LA GALLINA; LO LOGRA, PERO EL MATADOR SE ABALANZA Y LA TOMA PRIMERO).

EL MATADOR:

(INFANTILMENTE TRIUNFAL): Gracias, gracias, pequeña. La tomo como una contribución de las nuevas generaciones a la causa...

(LA CÁMARA FILMA. LA MADRE AVANZA HACIA LA HIJA QUE ESTÁ LÍVIDA, DETENIDA. DE PRONTO, LA NIÑA ECHA A CORRER HACIA EL ATAUD, CUYA BOCA ABIERTA TAMBIÉN ESTÁ EN LLAMAS. LA SEÑORITA PAZ LE ABRE PASO).²²

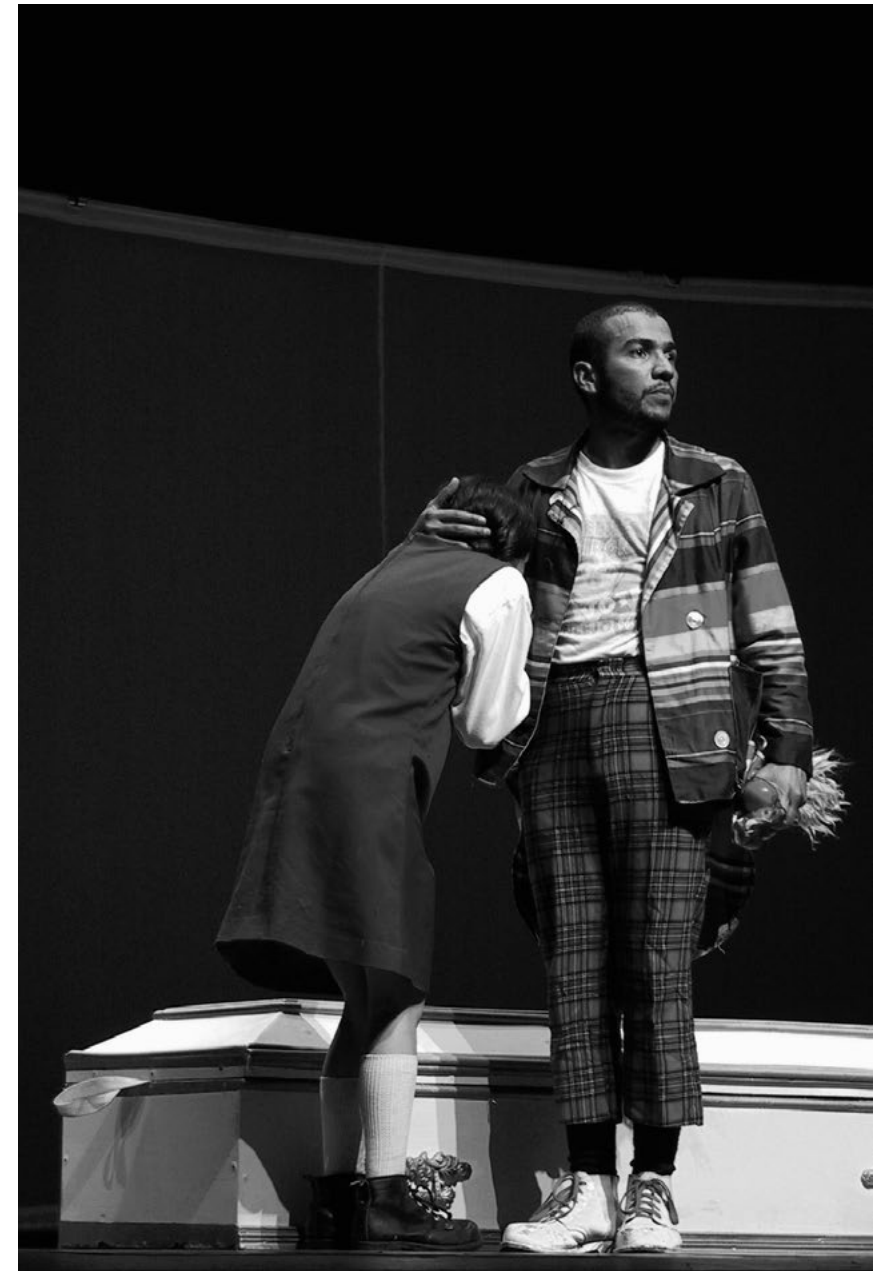
Todas estas acciones están acompañadas de una filmación. Tanto en el sentido simbólico como en el real, la niña ha entrado a la zona del incendio, es decir, al territorio de la muerte.

La noticia de que la niña murió carbonizada se convierte en una primicia para los noticieros. Los camarógrafos buscan las imágenes más fuertes para subir los índices de sintonía de sus programas. Con el propósito de darle una nota conmovedora y humana, entrevistan a sus padres, que sólo pueden responder lugares comunes a las preguntas también obvias de los reporteros. La niña vuelve a salir de la cámara ardiente donde fue incinerada. Lleva unas cenizas en sus manos, que coloca en el tarro de galletas. Las preguntas que le hacen no pueden ser más absurdas:

PERIODISTA:

Hola, nena. ¿Cómo estás?

22. *Ibíd.* Escena III. Pg. 43-44.



QUIÉN DIJO MIEDO, de José Domingo Garzón.
Índice Teatro. 2001.
Fotografía de Sandra Zea.

LA NIÑA:
Muerta.

PERIODISTA:
Bueno, eso ya lo sabemos. Pero... ¿Cómo te sientes?

LA NIÑA:
Contenta.

PERIODISTA:
¿De verdad? ¿Y eso por qué? ¿No te da miedo la oscuridad?

LA NIÑA:
No es oscuro. Hay llamas por todas partes.²³

Hay un humor siniestro en estos diálogos de una lógica que linda con lo imposible, un interrogatorio a la víctima más pequeña e inocente de la masacre, como lo fue Omaira en la tragedia de Armero.

La niña cuenta su relación afectiva con la gallina, con el afecto que los niños suelen tener por sus mascotas. Habla con una ingenuidad y un candor que hace aún más infame la actitud de los violentos.

El padre, después de la muerte de su hija, se decide a dejar su tierra e ir a la ciudad. Sólo lleva la puerta, como símbolo y emblema de lo que fue su casa. La madre se queda, pues le da miedo el infierno urbano, ve partir a su esposo y como recuerdo sólo le quedan el álbum y el tarro con las cenizas:

LLEGA LA HIJA ACOMPAÑADA POR LA SEÑORITA PAZ.
LA MADRE ABRE EL ÁLBUM CHAMUSCADO. BUSCA A
SU HIJA ALLÍ.

LA MADRE:
Me iré a reunir con esta hija mía, de quien son estas cenizas y estos retratos. (ABRE EL ÁLBUM, Y LAS IMÁGENES QUE VA VIENDO SON PROYECTADAS AL FONDO, EN LA PANTALLA. LAS PROYECCIONES SON SÓLO DE LUGARES A DONDE LLEGA LA NIÑA Y ASUME POSES DIVERSAS).²⁴

23. *Ibíd.* Escena III. Pg. 47.

24. *Ibíd.* Escena IV. Pg. 53.

La señorita Paz le habla a la madre sobre la tranquilidad en la que ahora se encuentra su hija:

*Como ve, señora, su hija ya habla, ya es feliz, ya está en paz. Se le ha ofrecido un jardín infantil con flores de siempreviva. (SE RETIRA HASTA LA PUERTA DEL ATAUD). Bienvenida, mujer, a la paz de los sepulcros, la paz interior, la única paz eterna, paz sin lamentos, sin reclamos ni hambres. La paz de los recuerdos.*²⁵

Después de que la madre entra al ataúd, viene la quinta escena, titulada *No se paren ahí*.

El director lee las acotaciones con emoción contenida ante la desaparición de la madre, que sigue el camino de su hija. En la obra parece que lo han hecho por voluntad propia, cuando, a partir de los hechos que inspiraron su escritura, sabemos que todos los muertos de El Salado fueron víctimas de una masacre ordenada por los altos mandos de los paramilitares como represalia para una supuesta colaboración de las gentes del lugar con los guerrilleros. Se trató de una fiesta de sangre que no tuvo consideración por mujeres o niños. Desde luego, José Domingo Garzón no tuvo la intención de hacer un retrato realista de aquella masacre. Se trata de una alegoría de un grupo que representa una obra teatral, como hemos dicho, y por eso las intenciones del autor quedan en una estructura subyacente, bajo la trama de la obra realizada con afán para el evento de los desplazados. La idea de la muerte como una hermosa y atractiva joven que trae para los personajes el beneficio de la paz de los sepulcros es una humorada de doble sentido, en la cual la puerta de entrada al ataúd nos remite al juego seductor de Eros y Tánatos. En esta representación la niña aparece como el símbolo de todos los muertos inocentes.

El padre, el compadre (que ven pasadas escenas ha asumido el papel de periodista) y el payaso Veriuzka, entran haciendo giros y expresiones gestuales extrañas, manifestando una actitud de asombro, asumiendo gestos y movimientos que no logramos captar del todo, ya que se trata de una escena realizada sin palabras, tan sólo por medio de expresión corporal. El director avanza hacia el público tratando de dar una explicación:

DIRECTOR:
Bueno, sí, la verdad es que al parecer, la escena no ha sido del todo comprendida. Bueno, siempre es el riesgo de la creación.²⁶

25. *Ibíd.* Escena IV. Pg. 54.

26. *Ibíd.* Escena V. Pg. 57.

El director se refiere sobre todo a los gestos que acaban de hacer los tres personajes en la ciudad, y no al final de la niña y su madre en la puerta de la muerte. Intenta dar una explicación sobre sus intenciones al armar la escena, aclarando que muchas veces lo que quiere decir un director no logra ser captado por el público:

Sí, lo que hemos querido, parece que sin mucho éxito, es mostrar algo así como las facetas de la marginalidad en la ciudad, el hambre, el frío y todo eso, pero queríamos hacerlo de manera que no fuera tan explícito, sino más bien simbólico, para que no pareciera como un panfleto, pero sí, tocará trabajar esta escena.²⁷

En forma burlona, el político promotor del montaje de la obra y los tres actores de la última escena hablan sobre el posible texto que se requeriría para explicar lo que no se alcanzó a entender en el lenguaje mímico sobre los problemas urbanos. De nuevo, José Domingo Garzón dirige sus dardos irónicos sobre la forma en que algunos grupos realizan el montaje teatral, tratando de decidir qué cosas deben ser explícitas y cuales implícitas. El payaso Veriuzka propone un texto aclaratorio que debe decir alguno de los actores:

Somos desplazados de la violencia.²⁸

Explicación innecesaria y redundante, esto se sabe desde el comienzo de la obra. Luego el payaso estira la mano hacia el público como un limosnero, pidiendo una monedita.

Feliciano Mogollón, el director y autor de la obra se da cuenta de que los arreglos propuestos son peores que las debilidades que la escena parecía tener, y además, siente que los actores se están metiendo en sus dominios, proponiendo parlamentos distintos a los que él escribió.

Por eso, dejando a sus actores a un lado, se dirige al público para ofrecer sus excusas y librarlos del compromiso de ver el final de un ensayo que aún no está corregido ni acabado del todo:

*DIRECTOR:
(SE LEVANTA, ALZA LAS MANOS AL CIELO, Y CON ELLAS ALZADAS, ENTRA AL ESCENARIO. TRATANDO DE CONTROLAR LA CONGESTIÓN, PRIMERO SE DIRIGE AL PÚBLICO: Que pena, señores, pero bueno, hagan cuenta de que esto ya se terminó, no están obligados a quedarse aquí hasta el final del*

27. *Ibíd.* Escena V. Pg. 57.

28. *Ibíd.* Escena V. Pg. 58.

ensayo, compartiendo con nosotros (DIRIGIÉNDOSE A LOS ACTORES) ¡Esta vergüenza! ¡Si no estuviéramos tan apretados, no me pararía aquí a contarles las cuatro tablas!²⁹

Está desesperado, siente que los actores no han entendido la obra. Son desplazados, no limosneros. No hay que solucionarles los problemas a los personajes pidiéndole limosna al público. Debe sentirse el hambre, la necesidad, hay que crear conciencia, ¡Catarsis!, dice, poniéndole todo el énfasis a esa palabra mágica. Termina su arenga regañando a los actores, incluso a su esposa, y peleando hasta con el promotor de la idea, el político Felipe Girón. Sin embargo, su furia se desvanece enseguida, pues se da cuenta de que se le ha ido la mano e intenta rectificar en el último instante en relación con él, reconociendo que ha puesto en peligro su renaciente carrera política. Girón responde que lo único que pide es que la cosa salga para el viernes y no lo vayan hacer quedar como un culo, cuando él intentará aprovechar la reunión para lanzar su candidatura.

Los actores comienzan a improvisar frases sueltas en un tono miserabilista, para acentuar los problemas de sus personajes e intentar conmovir al público.

Tanto el matador, como el joven desplazado, buscan justificar a sus personajes mostrando la forma como han cambiado después de aparecer como violentos:

*MATADOR:
Aquí, aquí,
no se olviden de mí.
hice el papel de malo
pero ya me convertí.*

Aquí, aquí me quedo yo.

*Como no hay malo en el mundo
que por cien años resista
he vuelto a ser bueno
con ayuda del libretista.*

(...)

*Soy un desplazado más
en busca de un centavito*

29. *Ibíd.* Escena V. Pg. 60.

*a ver quién me colabora
para pagarme el almuercito.³⁰*

Otra alusión irónica a los asesinos y paramilitares de años anteriores que ahora quieren aparecer como gentes que han cambiado, se han vuelto buenos y merecen perdón y ayuda. El joven desocupado ha dejado de ser uno de los gestores de la violencia para convertirse en el celador de una calle, donde cobra por su servicio de vigilancia privada. En el reordenamiento de la sociedad, al acabar con ciertas organizaciones de autodefensa, es necesario buscar trabajo y solucionar los problemas a miles de personas que han hecho parte del conflicto en sus más diversas modalidades, como sicarios, guardaespaldas, narcotraficantes, paramilitares, y demás tareas ligadas a la violencia y el crimen, la guerra o la subversión en uno u otro grupo de combatientes. Los ejemplos puestos en esta obra sólo son un indicio de un enorme problema que se avecina en el futuro inmediato, que ha sido bautizado, con el mayor optimismo y buena fe, como el tiempo del posconflicto:

EL JOVEN DESOCUPADO:

Señores: si la limosna es el principal negocio de este país, seamos consecuentes, no seamos sinvergüenzas, aceptemos que este es un empleo tan digno como cualquiera, por lo tanto, tributaremos... ¿Es que no se dan cuenta? Hay que regular el mercado, señores, tenemos que redistribuir democráticamente la pobreza, o si no, ¿a dónde vamos a parar?³¹

Los distintos personajes tratan de sacar conclusiones de lo que ha sido el ensayo y de las posibilidades que tienen de superar errores y de volver a empezar. Así lo ven el joven desocupado y la madre:

JOVEN DESOCUPADO:

Los padres del miedo, aquellos que nos han negado una oportunidad, han engendrado y sepultado a los hijos de la guerra.

LA MADRE:

Vista desde aquí, por allá, la vida corre perpleja y obstinada, por encima de una capa de tierra, con puertas de pie, puertas abiertas quizás a la nada. Pero por donde pasa el aire, al menos pasa la vida y será posible esperar un nuevo sol y un nuevo mañana.³²

30. *Ibíd.* Escena V. Pg. 63-64.

31. *Ibíd.* Escena V. Pg. 65.

32. *Ibíd.* Escena V. Pg. 68-69.

Una mirada pesimista y otra que, a pesar de todo, conserva las esperanzas, van cerrando las escenas de una obra cuyo final queda inconcluso, como la historia misma, que se sigue desarrollando a pesar de sus reveses, contradicciones y sueños incumplidos.

El epílogo de la obra se titula, con sarcasmo, *El restaurante de la paz*. Los personajes llegan con una actitud escéptica como se ve en las palabras de la señorita Paz:

*Con las puertas abiertas
de esta tierra arrasada
vas a entrar
a esta tierra condenada.³³*

El payaso invita a la inauguración del restaurante al día siguiente. Con otro dardo de ironía anuncia la preparación de auténtica gallina criolla, consomé de menudencias, patitas guisadas, alitas asadas; todo un descuartizamiento que de acuerdo con el desarrollo de la obra presenta siniestras connotaciones. Los distintos actores van saliendo sin que confirmen su asistencia al estreno. Todo parece indicar que tienen dudas en asistir al ensayo que está citado para el día siguiente a las 8:00 de la mañana. Algunos van dando disculpas, mostrando que es probable que el proyecto se haya desbaratado por completo durante el fallido ensayo general.

La idea del fracaso de un espectáculo al que se le han colgado objetivos politiqueros y un discurso populista sobre los desplazados deja al descubierto las críticas a un teatro supuestamente comprometido, mostrando a la vez la impotencia de un cierto tipo de teatro para abordar la compleja y dolorosa problemática de la violencia, en casos tan brutales como la masacre de El Salado. El hecho de haber presentado de manera poética, sin truculencia, la muerte de la niña como un caso individual que da luz sobre todo el conflicto, muestra una forma posible como el teatro puede dejar interrogantes abiertos a los espectadores sobre una temática tan ardua y difícil, desde un juego paradójico en el que los lugares comunes se convierten en fracturas del episodio histórico narrado en crónicas, videos y testimonios, que son en sí mismos, una poderosa acusación del atropello contra seres humanos inocentes.

* * *

33. *Ibíd.* Epílogo. Pg. 69.

CAROLINA VIVAS FERREIRA

≈

DONDE SE DESCOMPONEN LAS COLAS DE LOS BURROS

Donde se descomponen las colas de los burros de Carolina Vivas Ferreira, obtuvo el premio para montajes de directores de trayectoria, convocado por el Instituto Distrital de las Artes, Idartes, en el 2014. Una creación dirigida por Ignacio Rodríguez, compañero de Carolina Vivas, en las Artes y en la vida.¹

Esta obra fue presentada anteriormente en una muestra de teatro leído en Buenos Aires, Argentina, organizada por la Universidad Nacional de las Artes el 24 de septiembre de 2012.

Se trata de una nueva incursión de Carolina Vivas en la temática relacionada con la violencia en Colombia, en sus modalidades más recientes, desde la perspectiva de la escritura de este trabajo. Trata sobre las desapariciones forzadas, frente a la cual se desarrolla la lucha de una familia por defender la vida y la integridad de sus miembros, mientras a la vez se plantea una oscura maniobra de fuerzas oficiales o grupos de poder para tergiversar el asesinato de un joven, atribuyéndole actos delincuenciales que nunca realizó, para ganar méritos y obtener recompensas por dar de baja a sujetos supuestamente peligrosos, como sucedió con los llamados falsos positivos, cuyo caso más reciente fue el de los jóvenes desaparecidos en Soacha y Ciudad Bolívar, en el año 2008, asesinados por miembros del ejército que luego los hicieron aparecer como guerrilleros caídos en combate. Una operación que tenía como objetivo mostrar resultados y ganar bonificaciones de acuerdo con el número de bajas de la guerrilla que los oficiales y comandantes pudieran lograr en sus brigadas de combate.

1. Vivas Ferreira, Carolina. *Donde se descomponen las colas de los burros*. En: Dramaturgia colombiana contemporánea. Antología I. Colección Pensar el teatro. Ministerio de Cultura. Dirección de Artes. Área de Artes Escénicas. Co editores: Paso de Gato (México) y REDLAT. Bogotá. Agosto de 2013. Pg. 211.



DONDE SE DESCOMPONEN LAS COLAS DE LOS BURROS, de Carolina Vivas Ferreira.
Umbral Teatro. 2014.
Fotografía de Gabriela Córdoba Vivas.

La obra presenta un caso análogo a los llamados falsos positivos antes de que se acuñara este apelativo con los muchachos desaparecidos en Soacha, debido a una atractiva oferta de trabajo que se les hizo, para luego llevarlos a Norte de Santander y ejecutarlos, vestirlos con uniformes de la guerrilla para que aparecieran como combatientes y así ganar méritos, tratando de demostrar que la guerrilla se podría liquidar por medio de las armas.

La obra se introduce con un poema de Carolina Vivas, que da cuenta de su estado anímico al conocer algunos casos que la llevaron a escribir su pieza teatral:

*Un rumor de pensamientos
se agolpa en mis ojos
untados de miedo
la sevicia agobia el sentido
y se riega la rabia
savia de mi tiempo
sangre y tierra se hacen barro
espesura babosa
rojizo hedor...²*

La acción dramática se inicia en el despacho del alcalde de un pueblo cualquiera, en alguna región del país. Allí se encuentran Poncitorio, elegido como alcalde, aunque en la práctica no tenga ningún poder real, y Don Casto, el hombre más poderoso de la región, un gamonal dueño de una gran hacienda, convertido en el cacique supremo de la región. Es él quien da las órdenes e impone su voluntad, aliado con el comandante militar de la zona. Esta primera escena se titula *Gente de bien*.

*PONCIDORO:
La gente de bien se siente en peligro.*

*DON CASTO:
Hay que poner un escudo entre esa plaga y nosotros.*

*PONCIDORO:
Es necesario tener armas, perros, guardas, cámaras...³*

2. *Ibíd.* Pg. 213.

3. *Ibíd.* Escena I. Pg. 203.

Los sectores más poderosos y acomodados se sienten amenazados, pues la inseguridad se ha extendido por diversas regiones del país. Para defender su vida y propiedades sienten que deben armarse, se dan cuenta de que el peligro acecha y hay que ponerle freno. Una operación que debería estar en manos del estado, de sus fuerzas del orden, ajustada a la constitución y a la ley, adelantando un debido proceso contra los violentos y sin aplicar la pena de muerte, abolida en la Constitución y las leyes de Colombia desde las primeras décadas del siglo XX.

Sin embargo, en una época de deterioro de una larga guerra no declarada, las distintas fuerzas combatientes se descomponen (como las colas de los burros, según el sugestivo título de la obra), incluso aquellas que tienen la función constitucional de defender a los ciudadanos, como es el caso de las fuerzas armadas, que deberían ser las primeras en dar ejemplo de rectitud, respeto a la vida y a los dictados de la ley y la constitución nacional. La guerra prologada durante más de medio siglo sin haber logrado derrotar a las fuerzas insurgentes, entró en una fase irregular de prácticas indebidas, masacres, secuestros, desapariciones que han logrado que el terror se propague en las distintas clases sociales, haciendo que muchos sectores privados hayan resuelto tomar la justicia y el orden por su propia cuenta. Es el caso de Don Casto, el hacendado de esta obra, quien busca arrinconar al alcalde para que tome medidas drásticas, advirtiéndole que ha recibido informes que señalan que puede haber traidores entre ellos.

La pérdida de confianza es otra de las consecuencias de este tipo de violencia, cuando fuerzas oscuras se ocultan dentro de la misma comunidad. El alcalde poco puede hacer, cuando el hombre más poderoso del lugar lo acusa de tener una actitud débil ante las graves amenazas que se ciernen sobre el pueblo, y señala que es hora de actuar en forma contundente para reprimir y contener cualquier tentativa contra la seguridad, vida y bienes de los ciudadanos. Don Casto habla desde su propia herida, pues es el que más bienes tiene que proteger.

Esta problemática tiene una gran actualidad frente a la historia reciente de Colombia, en especial frente a los que piensan que se requiere de firmeza y mano dura para imponer la autoridad, como ocurrió con el caso del llamado Estatuto de Seguridad durante el gobierno del presidente Julio César Turbay Ayala;⁴ o la llamada Seguridad Democrática⁵ durante los dos gobiernos de Álvaro Uribe Vélez.

En los distintos casos se han producido excesos y se ha puesto en aprietos a las mismas fuerzas del orden, abocadas en algunos casos a una cier-

4. 7 de agosto de 1978 + 7 de agosto de 1982.

5. 7 de agosto de 2002 - 7 de agosto de 2006, y 7 de agosto de 2006 - 7 de agosto de 2010.

ta complicidad por acción o por omisión, con las fuerzas más oscuras del conflicto, como es el caso de los paramilitares, cobijados bajo la sigla AUC (Autodefensas Unidas de Colombia).

El personaje de don Casto aparece como uno de aquellos terratenientes que apoyaron la creación de grupos privados de autodefensa, y exigían mano dura a las autoridades, como en este caso, en el que impone su voluntad frente a la actitud vacilante del alcalde que termina por entregarle todo el poder y convertirse en una simple marioneta de sus designios. Don Casto, en asocio con el comandante militar de la zona acusa al cura párroco del pueblo de alebrestar a las gentes en sus sermones, convirtiéndose en un peligro para la paz y el orden. Le insinúa al alcalde en un tono y con una fuerza que es realidad es una orden perentoria, que debe imponer el toque de queda, operación que también cuenta con el apoyo del comandante. La presión sobre el alcalde pretende hacer que todas las medidas de fuerza que se adopten, parezcan estar dentro de la legalidad, por lo menos en su apariencia formal. Don Casto concluye diciéndole, como si le diera una orden, que *el decreto es para hoy*.⁶

La acción de la escena siguiente se sitúa en la casa de Pedro y Dolores, dos humildes aldeanos que tienen un único hijo, un muchacho que trabaja para ayudar a sus padres, llamado Salvador.

Dolores termina de pelar las papas para la comida, mientras tararea un bolero. En ese momento llega Pedro, su esposo. Entra con actitud sigilosa y un aire pensativo, se quita el sombrero y mira silencioso a su mujer, antes de que ella se dé cuenta de su presencia. Cuando ella termina unas estrofas de su canto, él le pregunta por su hijo Salvador, en un tono que delata su preocupación. Ella le responde que aún no ha llegado, le recuerda que hay toque de queda y sería muy grave que lo detuvieran antes de llegar a la casa. El padre dice que lo va a buscar, pero ella teme que vaya a correr algún riesgo. Aún faltan unos minutos para las siete, hora en que comienza la queda, de modo que él alcanza a ir al sitio de trabajo del muchacho, pero no le alcanzaría el tiempo para regresar, por lo cual tendrá que pasar la noche fuera. Le dice a Dolores que tranque muy bien las puertas, no prenda la luz y no le abra a nadie. Esas son otras estrategias preventivas frente al temor que los embarga.

En la siguiente escena, Salvador, el hijo de Pedro y Dolores, se dirige al público mientras se presenta. Asume una actitud de actor frente a su personaje, a la manera de un efecto de distanciamiento que plantea una ruptura en relación con el desarrollo lineal de la trama:

6. *Ibíd.* Escena I. Pg. 215.

PERSONAJE:

*(AL PÚBLICO) Hola. Soy un personaje: Salvador Cangrejo Corrales; así me bautizó la dramaturga. ¿Qué les parece? Ahora le ha dado por ponerme de protagonista de una tragedia (PAUSA) contemporánea. ¿Ah? ¿A quién se le ocurre! ¿A ella! ¿No podría haberme asignado un criado picarón, un mujeriego? No sé. Quiere condenarme a vivir siempre la misma vida infame. Mi destino transcurre en una tierra sembrada de fosas comunes, cementerios clandestinos y territorios sagrados. (...) Era la época de camiones carnívoros. De uno de ellos me arrojaron y me dejaron aquí.*⁷

La idea del actor descontento con su personaje tiene varios antecedentes en la historia del teatro, Calderón de la Barca, Luigi Pirandello o Bertolt Brecht, cada uno en su tiempo y con su estilo plantean las relaciones entre autor y personaje, así como entre el actor y el personaje, pues la forma de encarnarlo tiene diversas modalidades, desde la representación del papel a la identificación con el personaje, o bien, por medio del distanciamiento, la posibilidad que tiene el actor de salirse del papel asignado y establecer una distancia crítica hacia él. El caso más importante del descontento de un personaje por el papel que le han asignado, sin duda, se encuentra en el auto sacramental de Pedro Calderón de la Barca, *El Gran Teatro del Mundo*, cuando el autor (o sea Dios) distribuye los papeles, no todos se muestran conformes. Es el caso del mendigo:

AUTOR:

Haz tú al mísero, al mendigo.

POBRE:

¿Aqueste papel me das?

AUTOR:

Tú sin nacer morirás.

NIÑO:

Poco estudio el papel tiene.

AUTOR:

*Así mi ciencia previene
que represente el que viva:*

7. *Ibíd.* Escena III. Pg. 217-218.

*justicia distributiva
soy; eso es lo que os conviene.*

(...)

*POBRE:
¿Por qué tengo que hacer yo
el pobre en esta comedia?
¿Para mí ha de ser tragedia
y para los otros no?*

(...)

*AUTOR:
... No porque pena te sobre
siendo pobre, es en mi ley
mejor papel el del rey
si hace bien el suyo el pobre:
uno y otro de mí cobre
todo el salario, después
que haya merecidos, pues
con cualquier papel se gana,
que toda la vida humana
representaciones es.⁸*

También aquí el personaje se muestra inconforme con el papel que le ha asignado su autora, pero no tiene más remedio que asumirlo, está atrapado en él como un destino.

En un estilo narrativo y no dramático, como lo formulaba Brecht para situar al espectador en una posición crítica, y no de identificación piadosa y sentimental con el personaje, Salvador da noticia de su muerte, es decir, quiebra el suspenso y la expectativa que se había creado cuando su padre salió a buscarlo en medio del toque de queda. Lo que importa ahora es saber el cómo se llegó a esa situación y quienes son los responsables.

El padre regresa a la casa con las manos vacías, sin noticias de su hijo. Aquí vemos la forma como se desdobra la información, en este punto los espectadores saben más sobre la suerte del joven que los personajes de sus padres, pero hasta el momento, ninguno de ellos, ni el público ni los padres saben cómo ocurrieron los hechos o por qué el hijo no ha aparecido.

8. Calderón de la Barca, Pedro. *El gran teatro del mundo*.

La madre tiene el presentimiento de que el hijo pueda estar muerto o desaparecido. El padre trata de calmarla, pero en el fondo, lo asaltan los mismos temores:

*PEDRO:
¿Quién nos dice que no cogió algún transporte y se fue lejos?*

*DOLORES:
¿Sin avisarnos?*

*PEDRO:
Sin comprometernos.*

*DOLORES:
No va a descansar si no lo enterramos.*

*PEDRO:
Usted es su madre, no tiene derecho a matarlo. ¿No se da cuenta?
Reaccione. Dese la oportunidad de creer que él va a regresar, y désela
a él también.⁹*

El siguiente parlamento nos da una imagen sutil y poética de la violencia:

*Una hormiga lleva una hojita; transita veloz junto a un hilo de
sangre que rueda sobre una gran piedra.¹⁰*

Se escuchan dos voces, las de los hombres (Uno y Otro) que se encuentran sentados en un montículo de hierba.

Uno plantea que no le gusta que lo miren a los ojos. Tal vez siente vergüenza por sus actos. ¿Qué lo mire quién? Otro le dice que: “Vaya a la iglesia, se confiesa y listo.”¹¹ Un viejo adagio para librarse de culpa, aquel que dice: El que peca y reza empata.

Uno dice que todo se debió a que les pidieron que fueran varios. Quizá sin importar que existiera o no, una lista de sospechosos. Poco a poco se va aclarando qué fue lo que hicieron, qué tareas tenían encomendadas aquellos hombres. La verdad va apareciendo entre líneas y parece que se les

9. Op. Cit. Donde se descomponen las colas de los burros. Escena IV. Pg. 219-220.

10. *Ibíd.* Escena V. Pg. 220.

11. *Ídem.*



DONDE SE DESCOMPONEN LAS COLAS DE LOS BURROS, de Carolina Vivas Ferreira.
Umbral Teatro. 2014.
Fotografía de Gabriela Córdoba Vivas.

fue la mano. Cayeron 14, y entre ellos un anciano, que no estaba previsto. No quieren que don Casto ni el comandante se enteren, aunque las órdenes vengan de parte de ellos, pero por lo visto sobrepasaron los límites de la operación.

Uno le pide al Otro su complicidad y su silencio, para bien de ambos:

UNO:

Yo veré que don Casto no se entere. Usted tranquilo, hermano, calladito y ya.

EL OTRO:

¿Es que me quiere asustar, o qué?

UNO:

Asustarlo no, le estoy pidiendo un favor, ese viejo no hace la diferencia, y tampoco será el primer muñeco de más. En cambio, yo puedo perder puntos. Hágame el cruce.¹²

A un lado, se observa el cuerpo sin vida de Salvador, con la herida de una bala que le atravesó la garganta. El enigma se despeja, con expresiones como hacer muñeco, para referirse a la muerte, al cadáver, un cuerpo que ya no se mueve por sí mismo. La otra información que nos aclara la tarea de estos personajes, es que ganan puntos por cada muñeco o cada muerto que se presente a los ordenadores del gasto, ya que la misión encomendada era producir bajas para ganar puntos y de este modo obtener mejores bonificaciones, como ocurrió con los llamados falsos positivos, cuando se exigían resultados en el número de bajas causadas a la guerrilla y se reconocían bonificaciones por ellas, en el caso de Soacha, haciendo pasar a los muertos como guerrilleros caídos en combate.

Dolores extiende sobre una mesa una camisa y un pantalón de su hijo. Tararea una canción pensando en él, mientras prende cuatro velas alrededor de la ropa como si se tratara de un cuerpo ausente. Tiene un secreto temor de que si no se celebran todos los ritos funerarios, su alma vagará en el vacío sin poder descansar en paz.

Ante la desaparición de su hijo, la madre no quiere demorar el inicio de su duelo:

DOLORES:

Salvador, usted va a aparecer, porque la carne busca su origen y no

12. *Ibíd.* Escena V. Pg. 221-222.

estoy dispuesta a quedarme con las manos vacías. Necesito que regrese a un lugar donde pueda visitarlo.

(...)

Sus huesos me pertenecen, mijo; yo los forjé y su taita me los sembró en el vientre con un amor furioso de macho enamorado.¹³

Cuando Pedro regresa, ella comienza a rezar sus oraciones por el desaparecido, y él no tiene más remedio que seguirle el juego.

Vuelve a aparecer el Personaje, que ya no se presenta como el hijo de Dolores, sino como una creación teatral, se trata de una simulación en medio del juego entre representación y realidad, para situar al público en el camino de la verdad, entre el teatro y la vida:

PERSONAJE

(AL PÚBLICO): Es maravilloso no tener sentimientos propios. Todos me los insufla ella, la dramaturga, ¿recuerdan? Siempre terribles, siempre dolorosos, pero no importa. No son míos, no siento nada. Si los personajes sintiéramos realmente, el mundo sería doblemente triste.¹⁴

El Personaje del hijo reflexiona sobre su efímera existencia, tan fugaz como la vida ocasional de los personajes de teatro que sólo aparecen como referentes fantasmales de otros para suscitar ideas, interrogantes y sentimientos humanos:

¿Qué será lo típicamente humano? Habría que preguntarle a Beckett. Mientras nadie me encarna, me recuerde o me imagine, simplemente estaré a salvo de ustedes. Conmuévanse con su mundo, no con el mío. Cuenten sus rabias, a mí déjenme en paz. La paz de los libros quemados, de lo que ya no es.¹⁵

Otro intento de cortar la identificación, sin catarsis, ni mimesis aristotélica, el público debe saber que eso no es la vida, sino tan sólo teatro, un puente entre la observación del espectador y el universo representado, que a su vez guarda vínculos analógicos con el mundo real. ¿Acaso estas formas de

13. *Ibíd.* Escena VI. *Sus huesos me pertenecen*. Pg. 223.

14. *Ibíd.* Escena VII. *A salvo de ustedes*. Pg. 224.

15. *Ídem.*

expresión, vistas como teatro post-moderno o post-dramático, han dejado a un lado el realismo? Quizá lo han ampliado, quitando la ilusión óptica y sentimental, para abrir un espacio de comprensión más complejo que le permita al público escuchar las distintas voces que constituyen la historia. De ahí la referencia a Samuel Beckett, que logró plasmar una concentración minimalista, esencial, de sus personajes en un espacio mental sin concesiones pintorescas ni adornos folclóricos. De Chejov a Beckett se abre para el público otra dimensión del arte escénico en la que el público tiene que ir mucho más allá del simple consumo y goce de una historia, para participar de manera activa frente a los interrogantes que una obra le deja, para buscar por sí mismo las respuestas.

En escena aparece un nuevo personaje femenino, Concepción, una pescadora de cuerpos, quien transita por la rivera de un río, descalza y con un sombrero alón para protegerse de los rayos solares. Lleva un largo palo para atraer hacia la orilla los cuerpos que flotan por el río y arrastra la corriente. Un nuevo oficio surgido de las confrontaciones y la violencia. Esos cuerpos pueden interesar a familias que hayan perdido a alguno de sus miembros. La incertidumbre de no saber el destino de sus seres queridos, lleva a sus familiares a buscarlos donde sea.

Pedro aparece a un lado y trata de entablar una comunicación con ella, pero la mujer esquiva lo rechaza, pues no le gusta hablar con extraños:

PEDRO:

No sea tan desconfiada.

CONCEPCIÓN:

No estamos en tiempos de tratar con extraños.

PEDRO:

Yo soy de aquí. La extraña es otra.

CONCEPCIÓN:

Ahora nadie es de ninguna parte.¹⁶

Pedro se interesa por averiguar qué es lo que ella busca en el río al verla con esa larga vara y sin anzuelo es evidente que no se trata de pesca tradicional. Está buscando cuerpos humanos que flotan en el río para luego cobrar por cada uno que encuentre, a quienes puedan estar interesados por tener su difunto:

16. *Ibíd.* Escena VIII. *Pescadora*. Pg. 225.

PEDRO:
¿No es peligroso?

CONCEPCIÓN:
¿Qué?

PEDRO:
Aparecer lo que otros desaparecen.

CONCEPCIÓN:
Esto ya no tiene nombre, ya no tiene dueño.

PEDRO:
*Para eso lo hacen, si no, los dejarían en tierra, ¿no cree?*¹⁷

Pedro le pregunta cuánto costaría recuperar un cuerpo, pensando en su hijo, ya que su mujer no estará tranquila hasta no enterrarlo como es debido. Finalmente ella acepta y llegan a un acuerdo para que le entregue el cuerpo de un hombre joven. Ella dice que siempre llegan acompañados de aves de presa que desde cierta distancia le indican que ahí viene uno nuevo.

Ha pasado un tiempo. Pero ha llevado el cuerpo en un ataúd como si fuera el de su hijo. Dolores lo llora y lo reza, creyendo lo que dice su marido. Él se va a trabajar más tranquilo al ver que su esposa puede calmarse al fin.

Al otro día Pedro regresa a su casa y encuentra a su mujer con una nueva inquietud:

DOLORES:
Salvador no está en el cementerio.

PEDRO:
¿Qué?

DOLORES:
Lo volví a ver hoy en la televisión.

PEDRO:
El dolor la está enloqueciendo.

17. Ídem.

DOLORES:
*La pusieron un fusil, lo vistieron con ropas ajenas y lo presentaron como delincuente.*¹⁸

En este punto se configura el tipo de crimen presentado como Falso Positivo, es decir, haciendo pasar a un joven inocente que fue a recoger leña como un delincuente o guerrillero, para incrementar los puntos que dan lugar a recompensas ofrecidas a soldados o a grupos privados para “limpiar” la región de sospechosos. A los encargados del trabajo poco les interesa saber si son culpables o inocentes, pues sólo quieren presentar resultados, cifras, que es lo que les piden los que los contratan. Quién elige a los que deben ser eliminados o convertidos en “muñecos” suele ser relativo o arbitrario. Puede haber listas de gentes que hacen denuncias o plantean sospechas, sin necesidad de presentar pruebas como tendrían que hacerlo dentro de la legalidad. En este caso no hace falta, y un siniestro azar es quien termina por decidir quiénes deben ser suprimidos.

Dolores quiere saber a quién velaron esa noche, pues está segura de que no era su hijo. Ante la exigencia de una respuesta sincera, él tiene que confesar que se trató de un cuerpo que le compró a la pescadora. Es decir, uno de tantos cadáveres anónimos arrojados a las aguas del río.

*EL PERSONAJE DE SALVADOR SE HALLA EN UN NICHOS. SE HALLA VESTIDO COMO EL DÍA QUE LO MATARON: PANTALÓN AZUL CLARO Y CAMISA BLANCA, BOTAS PANTALONERAS Y UN SOMBRERITO ALÓN COLOR CREMA. EN LAS PRENDAS SE VEN LOS ORIFICIOS DE LAS BALAS.*¹⁹

El Personaje de Salvador sigue protestando, no sólo contra la dramaturgia y el papel que le dio, sino sobre todo por la forma como lo mataron. El conflicto entre autor y personaje no se limita al personaje como parecería en esta obra, la propia autora, y en general los autores siempre tienen en el fondo un conflicto con sus propios personajes, con su elaboración y sus fuentes de inspiración, sus propios aportes autobiográficos o de seres conocidos o afectivamente cercanos que pudieron servir de modelo o inspiración. De algún modo se establece un vínculo casi familiar e íntimo, pues el personaje, cuando ha sido concebido con la pasión y sinceridad que debe tener un autor comprometido a fondo con su obra, y no siguiendo una fórmula ideológica,

18. *Ibíd.* Escena IX. *En busca de tus ojos*. Pg. 227.

19. *Ibíd.* Escena X. *Dueño de mis sueños*. Pg. 228.

hace parte de sí mismo, de su vida y sus recuerdos, sus investigaciones y descubrimientos en relación con el tema tratado. Por lo tanto, todo lo que le sucede al personaje responde a inquietudes, conflictos y emociones que lleva dentro de sí mismo o sí misma. Por eso, cuando Salvador habla de su autora, es en realidad una reflexión personal que ella hace por medio de su personaje, como si una madre hubiera puesto en boca de su hijo las palabras que imagina que él hubiera podido haber dicho en determinada oportunidad. Ahora, el asunto es más doloroso, pues Salvador critica a su autora por la muerte que le ha dado, como si fuera un N.N.

Tras la desaparición del hijo, la situación de la pareja ha cambiado. Ella no quiere seguir viviendo en ese pueblo, en esa casa. Quiere irse de allí. La actitud de Pedro va en otra dirección, su respuesta es ingenua, mientras trata de evadir el sentimiento de temor e inseguridad que agobia a Dolores desde la desaparición de su hijo:

*El que nada debe nada teme.*²⁰

Ella es consciente de que no sólo han cambiado en esa dolorosa prueba que les ha traído la vida; las gentes que antes se paraban en la calle a saludarla y hablarle, ahora siguen derecho, sacándole el cuerpo, como si no la hubieran visto o fuera una apestada.

Las conversaciones de la pareja parecen estar intervenidas por un fantasma que impide que puedan terminar las frases y deja en el aire muchas palabras a las que sigue una hilera de puntos suspensivos. El hijo está muy lejos de haberse borrado de su vida. Se ha convertido en una dolorosa ausencia significativa, una presencia sin cuerpo. Su ropa, su puesto en la mesa, todo lo suyo parece reclamar ese cuerpo que ya no está.

Mientras cada uno de los esposos sigue rumiando sus propios pensamientos, llega una comunicación de la alcaldía en la que les informan que si consiguen la autorización, la semana siguiente podrán reclamar el cuerpo de Salvador. Pedro afirma que el padre Gaitán tiene miedo de officiar la misa por él. Trata de justificarlo diciendo que es un sentimiento humano y que hay que entenderlo. Dolores no puede aceptar la actitud del cura al tratar de evadir la obligación con un muerto de su parroquia y su familia. También rechaza la actitud pusilánime de su esposo:

DOLORES:
¿Siempre fue cobarde, Pedro?, o es ahora de viejo.

20. *Ibíd.* Escena XI. *Quieren quitarle a Dios.* Pg. 229.

PEDRO:
Me está faltando al respeto.

DOLORES:
*Y a usted le están faltando pantalones. Por eso su hijo está muerto y desprestigiado. Es su deber hacer respetar su memoria. ¡Pero no! Es más fácil agachar la cabeza. ¿Cierto? ¡Pero no! El padre Gaitán lo bautizó, le dio la primera comunión, ahora no puede negarse a despedirlo.*²¹

Pedro intenta comprender y disculpar la actitud del cura, afirma que ha sido amenazado, han hecho correr rumores en su contra y ahora ya no confía en ninguno de sus feligreses. Pedro concluye que “El padrecito tiene derecho a seguir vivo.”²²

Pasa un tiempo y Pedro, haciendo un esfuerzo superior a sus fuerzas, decide enfrentar la situación.

Ahora en el despacho de la Alcaldía Municipal, Pedro se presenta ante el alcalde en busca de la autorización para que le entreguen el cuerpo de su hijo y puedan darle cristiana sepultura. Su actitud es tímida y respetuosa; lo que pide es un derecho y no un favor. Poncidoro, el alcalde, responde sin mirarlo a los ojos que no está en sus manos el hacerlo:

PEDRO:
¡Cómo no, si usted es la autoridad!

PONCIDORO:
*No sea ingenuo, hombre, hace mucho tiempo que no soy nadie.*²³

En muchos pueblos, en especial en aquellos que se encuentran en el ojo del huracán del conflicto, los cargos nominales, nombrados o elegidos por voto popular, en los casos más dramáticos vienen a ser como mascarones de proa, firmas obligadas en los documentos, cuando la autoridad real la ejercen otros que no pueden aparecer como tales. El que no quiera colaborar con mantener las apariencias y hacer lo que los otros le dicten en las sombras tiene que atenerse a las consecuencias. Por eso hay una larga lista de alcaldes, jueces o periodistas asesinados. El gran aliado de la violencia es el terror. Una lista larga de casos análogos confirma la situación planteada en esta obra.

21. *Ibíd.* Escena XI. *Quieren quitarle a Dios.* Pg. 230.

22. *Ídem.*

23. *Ibíd.* Escena XII. La autorización. Pg. 231.

Para justificar su actitud, el alcalde de la pieza teatral le dice a Pedro que su hijo era un delincuente, lo cual hace que aquel hombre pacífico y temeroso estalle contra ese falso alcalde que actúa como una marioneta mientras otros mueven los hilos. El alcalde reacciona en forma agresiva (lo cual hace frente a una pobre víctima y no contra los que impulsan la violencia y lo obligan a refrendarla). Pedro se asusta de su propia reacción y le pide excusas al alcalde. Es muy difícil hacer el papel de héroe cuando todas las circunstancias son adversas.

El alcalde le aconseja que regrese a su casa y tenga resignación:

PONCIDORO:

Si yo fuera usted, cogería mis chiritos y me iría bien lejos.

PEDRO:

El que nada debe, nada teme.

PONCIDORO:

¿De veras?

PEDRO:

Sí señor.

PONCIDORO:

Entonces vaya, entierre su muerto, hágale ceremonia, rete al diablo, señor Cangrejo, y ya veremos qué pasa. Me gustan los acertijos. Inténtelo.

(PEDRO SALE SIN MIRAR ATRÁS. EL ALCALDE APLASTA LA MOSCA CON SU PAÑUELO. EL ZUMBIDO CALLA SÚBITAMENTE, EL ALCALDE SACUDE LA TELA; SOBRE EL PISO ROJO IMPECABLE, LA MOSCA AGONIZA BAJO UN RAYO DE SOL, QUE SE CUELA ENTRE LA UNIÓN DE LAS CORTINAS CREMA).²⁴

Esta poética acotación parece una alusión a la agonía de Pedro, agobiado por la muerte de su hijo.

Dolores se atreve a presentarse frente a don Casto en su hacienda. A diferencia de su esposo, no busca a un mando medio que carece de autoridad

24. *Ibíd.* Escena XII. La autorización. Pg. 232.



DONDE SE DESCOMPONEN LAS COLAS DE LOS BURROS, de Carolina Vivas Ferreira.
Umbral Teatro. 2014.
Fotografía de Gabriela Córdoba Vivas.

efectiva. Intenta coger al toro por sus cuernos. Le pide al gamonal que le entregue el cuerpo de su hijo y permita que lo pueda enterrar en el cementerio como Dios manda. Pero el marrullero mandamás evade todas las responsabilidades y en forma cínica afirma que no tiene nada que ver con eso. En una reacción impetuosa, ello lo acusa de asesino, de cobarde y de malvado, pero el patriarca sigue simulando que es inocente de esas acusaciones, que es tan sólo un finquero que sabe de vacas y no tiene idea de nada de lo que ella lo acusa. La falsedad de su actitud y la actitud arrogante del hacendado no amedrentan ni acobardan el temple de Dolores. Está decidida a enterrar a su hijo como es debido, por encima de las órdenes que don Casto haya podido dar. Desde la *Antígona* de Sófocles, el entierro de un pariente es un derecho natural que debe primar sobre cualquier forma de derecho positivo y aún con mayor razón, sobre una arbitrariedad.

En la escena siguiente, Pedro y Dolores cargan el ataúd con los restos de su hijo Salvador. Ella ha conseguido que le entreguen su cadáver, pero no sabe lo que puede suceder más adelante, Uno y Otro, los siguen de cerca. Son dos hombres al servicio del gamonal. Interrogan a Pedro sobre quién va en el ataúd, pero él finge no saberlo, y asegura que sólo ayuda a esa pobre señora a quien acaba de conocer y no puede cargarlo sola.

Salvador desde adentro del ataúd afirma que su padre lo negó tres veces. Aquí el juego de los nombres corresponde a resonancias bíblicas, *Pedro niega tres veces a(l) Salvador*. Su madre representa todos los Dolores que padece como muerto inocente. Estas referencias pueden haber hecho parte de las historias y lecciones recibidas por la autora en sus primeros años. La influencia religiosa ha sido muy fuerte a lo largo de la historia del país, especialmente en el campo. El muchacho sacrificado sabe que su madre debe permanecer callada, y además, reconoce en los hombres que los siguen a sus asesinos. Está consciente de que al ser un personaje trágico, no puede huir de su destino. Finalmente, los hombres se alejan, Pedro y Dolores pueden continuar su doloroso recorrido para darle a su hijo una tumba digna, donde puedan visitarlo.

Pedro está dispuesto a irse, a no regresar nunca a ese pueblo. Su mujer toma el camino contrario:

DOLORES:

*Yo sí voy a regresar. Eso es lo que el alcalde y don Casto no saben. Despido a Salvador, siembro un rosal en tu tumba y ¡ya verán! ¡Nadie sabe de lo que es capaz una madre por defender a su hijo!*²⁵

25. *Ibíd.* Escena XV. *Trasegar*. Pg. 236.

El peso del ataúd agobia a Dolores. Tiene que reconocer su impotencia para cumplir sus propósitos como hubiera querido. Al final, termina por hacer lo que otras familias, otras madres se ven obligadas a hacer cuando se les cierran todas las puertas:

DOLORES:

*Que en las noches de frío me cubre de recuerdos
para ir hacia usted por los caminos de los sueños
si supiera que he construido mil senderos transparentes
que me conducen liviana y sin dolor
hacia su muerte
nuestra muerte.*

(LA MUJER ECHA A RODAR EL CAJÓN POR LA PENDIENTE POLVORIENTA, AL FONDO EL RIO FURIOSO RUGE ARRASTRANDO TRONCOS, PIEDRAS, FARDOS).

PEDRO:

¿Qué hace?

DOLORES:

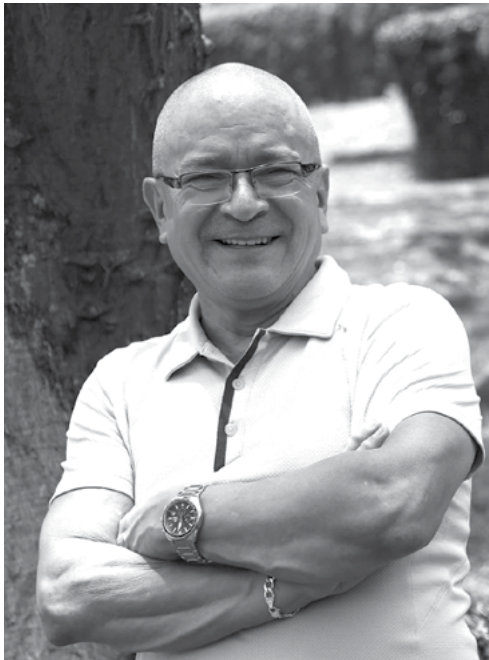
*Renuncio. Se lo entrego al río. Desde hoy mi hijo se llamará Moisés, será rescatado de las aguas por otra madre huérfana que quiere llorar al despojo de sus entrañas. Ella le dará sepultura, como hice yo con el joven desconocido que usted me regaló. Ojalá su madre supiera que lo enterré como es debido, que le puse flores y lloré en su tumba, hasta que apareció de nuevo mi hijo, mi Salvador. ¡Maldito sea este tiempo donde no hay lugar para los muertos.*²⁶

* * *

26. *Ibíd.* Escena final. Pg. 237.

HENRY DÍAZ VARGAS

≈



Armenia, Quindío, 4 de agosto de 1948.

Henry Díaz nació en el año en que se inicia la violencia en Colombia, tema que ha marcado la problemática de muchas de sus obras. Hijo de un trabajador ferroviario al que trasladaban con frecuencia de sitio de trabajo, tuvo que cambiar muchas veces de ciudad, y por lo tanto de colegio y amigos. La lectura lo condujo hacia la literatura, y de allí al teatro, que se convirtió en su pasión y en su forma de expresión, como dramaturgo, maestro y director escénico.

Llegó a Medellín en 1967, allí ha vivido y realizado su obra a lo largo de casi medio siglo. Estudió en el Liceo Antioqueño y en el Liceo Marco Fidel Suárez sus últimos años de bachillerato, pero no llegó a graduarse, pues

– HENRY DÍAZ VARGAS –
Fotografía de Diego Arango. 2015.

no pudo pasar en la misma materia en la que más tarde se destacaría, la literatura, según anota una maestra que realizó su semblanza, Diana Marcela Orozco Patiño, licenciada en pedagogía infantil.

Entre 1969 y 1970 entró a hacer parte de un grupo de teatro de barrio que en ese momento estaba haciendo una obra para la parroquia. El grupo decidió llamarse Las Puertas, como una de sus primeras obras.

Henry Días fue cofundador de la Academia de Teatro de Antioquia, en 1981, docente de actuación y dramaturgia en la Escuela Superior Tecnológica de Artes Débora Arango; director desde su fundación en 1997 del grupo El Búho, de la Escuela de Ingeniería de Antioquia, EIA. Director-fundador desde 2008 de Dramaturgia en el Espejo.

Ha escrito, además, numerosos artículos y ensayos teatrales en diferentes revistas, y ha obtenido varios premios de carácter local y nacional por su obra dramática.

Poco después de iniciar sus actividades escénicas, escribió sus primeras obras *Honores* y *La Candileja*, hoy perdidas. Entre sus creaciones tempranas, escribió una obra sobre el cura guerrillero Camilo Torres, titulada *Réquiem por un sacerdote*.

Después vinieron las obras: *La maléfica serpiente de seis cabezas*, 1972; *El viejo*, 1972; *Los vidrios*, 1973; *La espera*, 1974; *El siete de agosto de ese mismo año*, 1974; *El presentimiento*, 1982; *El cumpleaños de Alicia*, 1985 (Premio nacional de dramaturgia, de la Universidad de Medellín); *Más allá de la ejecución*, 1985; *Maduras tinieblas*, 1985; *Bajo el sol de los venados*, 1976-1986; *El siguiente*, 1989; *Las puertas*, 1990; *La encerrona del miedo*, 1990; *José Antonio Galán, o de cómo se sublevó el común*, 1990; *Clarángela aún sigue detenida*, 1991; *El salto y las voces*, 1992 (Obra para niños); Trilogía *De los moradores del viento*, 2011; *Los campanarios del silencio*, *La frontera de cristal*, *Krash*, *la escalera rota*.

Otras obras: *La sangre más transparente*, 1992 (Premio Nacional de Dramaturgia, Otorgado por el Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura); *Euma de Illapa*, *Balam y Jaibaná*, 1992; *Colón perdido y desconocido*, 1994; *Carruaje de viejos con látigo verde*, 2007; *Deseo sin fin*, 2014.

* * *

HENRY DÍAZ VARGAS
≈
**LA SANGRE
MÁS TRANSPARENTE**

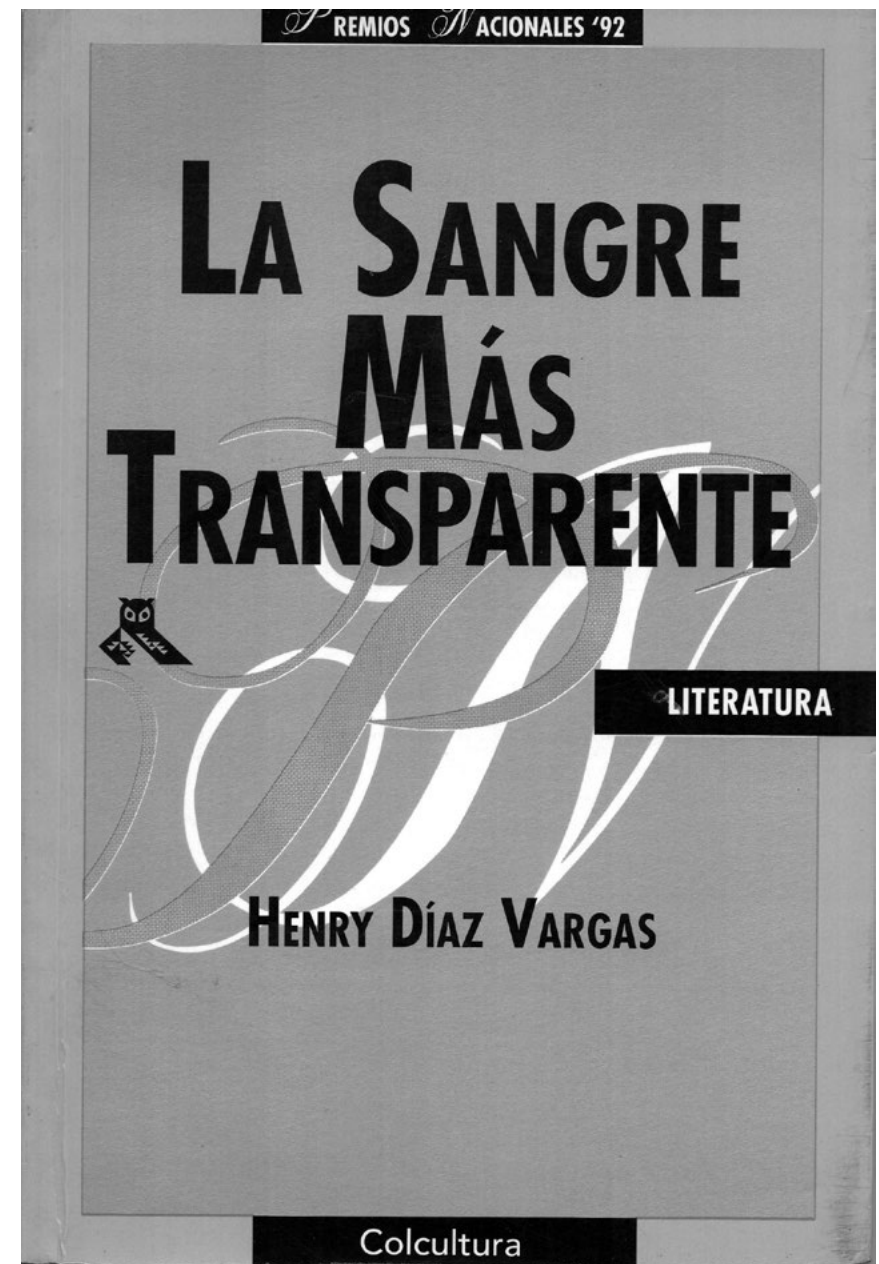
La sangre más transparente de Henry Díaz Vargas, obtuvo el Premio Nacional de Teatro 1992, otorgado por el Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura.¹

El tema de los jóvenes adolescentes en medio de una sociedad convulsionada ha hecho que muchos de ellos caigan en el delito, se conviertan en sicarios o hagan parte de pandillas, bien sea por venganzas al haber presenciado actos atroces contra parientes o amigos, por desatención de sus padres o por haber vivido en barriadas populares propensas a la violencia, a causa de dificultades económicas, falta de empleo y atracción de modelos varoniles que exaltan la violencia, el machismo y la agresión física como valores para imponerse en determinado grupo.

El tema de los jóvenes sicarios se ha convertido en las últimas décadas en un recurso dramático del cine, la televisión, la literatura y el teatro, sin duda se trata del eslabón más frágil de la cadena de la muerte, desatada por el narcotráfico, el paramilitarismo y las más oscuras bandas y mafias que han aparecido en medio de las confrontaciones sociales a las que nos hemos referido en esta investigación.

La forma temprana como un joven es llevado a una vida peligrosa en medio de la calle, hace que los adolescentes resulten atraídos por el delito, una forma desafiante y supuestamente viril de imponerse en un medio conflictivo, de manifestar su rechazo al orden social, sobre todo cuando existen problemas al interior de la familia, abandono del padre y otras causas afines que colocan al joven en una situación que lo lleva a ser a un mismo tiempo

1. Díaz Vargas, Henry. *La sangre más transparente*. Premio Nacional de Teatro 1992. Ed. Premios nacionales. Colcultura. Bogotá. 1992.



LA SANGRE MÁS TRANSPARENTE, de Henry Díaz Vargas.
Portada. Premio Nacional de Teatro 1992.
Ed. Premios nacionales. Colcultura. Bogotá.

víctima y victimario, carne de cañón o punta de lanza en acciones violentas, atentados, atracos y otras formas de perturbación.

Entre las obras más importantes y conocidas que tratan el tema de jóvenes desajustados en la vida social, ladronzuelos, sicarios o pandilleros que exponen su vida a diario en las barriadas más conflictivas, en este caso en la ciudad de Medellín, en las últimas décadas del siglo XX, están los testimonios recopilados por Alonso Salazar en su libro *No nacimos pa' semilla*;² la novela de Fernando Vallejo *La virgen de los sicarios*;³ así como la película con el mismo título dirigida por Barbet Schroeder en el año 2000. También sobre este tema se destaca la película de Víctor Gaviria *Rodrigo D, no futuro*, realizada en el año de 1990.

A esta misma época corresponde *La sangre más transparente* de Henry Díaz Vargas. La trama se desarrolla en una casa del barrio Castilla de Medellín. El escenario representa una escalera que conduce a las habitaciones, así como al sótano de la casona. Al fondo se observan seis gradas viejas de cemento que sirven de acceso a cuartos de la residencia superior.

Agazapado y temeroso en una esquina de la parte de abajo, sobre una de las gradas de cemento se encuentra Octavio, el trillizo, de apellido Espejo, el tercer hijo de doña Sixta Espejo. Está tan rígido que parece un bloque de hielo. En ese momento aparece un hombre viejo, Efrén Flórez, a quien el joven adolescente de apenas 17 años, detiene para hablar un poco, aunque le cuesta trabajo concretar el tema que quiere tratar con él. Desconfiado, don Efrén dice que no tiene tiempo e intenta seguir su camino, pero el joven lo detiene con una apremiante insistencia:

EL VIEJO:

No entiendo, joven. Aunque hoy parece que todo hubiera volado hecho añicos. Mire, la gente no camina, vuela como en pedazos, en pedazos de vidrio... y todos son jóvenes como usted, joven... ¿El único viejo soy yo? No entiendo...⁴

Después de hablar unos momentos con el muchacho, sin que éste le aclare qué quiere decirle y por qué lo detuvo, el viejo le hace una pregunta que soslaya el aspecto crucial de la historia del joven:

EL VIEJO:

¿Qué va a saber de la vida siendo tan joven?

2. Editorial CINER, 1990.

3. Vallejo, Fernando. *La virgen de los sicarios*. Ed. Alfaguara. Bogotá. 1994.

4. Op. Cit. *La sangre más transparente*. Pg. 11.

OCTAVIO:

Tiene razón, soy muy joven para saber de la vida. Puedo saber más de la muerte. En estos tiempos los jóvenes sabemos más de la muerte.⁵

El viejo se muestra receloso, no quiere hablar más, algo en la actitud del joven lo atemoriza. ¿Qué quiere de él? De sobra conoce los atracos y tropelías realizadas por pandillas de adolescentes como él. Llama a un policía que cree ver en la calle, pero nadie le responde. Hace un nuevo amago de salir, pero el joven lo detiene tomándolo de un brazo:

OCTAVIO:

No se vaya, ¡espere!... Yo soy un hombre joven. Un hijo joven...

EL VIEJO:

¡Y yo un hombre viejo, un padre viejo! ¡Suélteme!

OCTAVIO:

Hay un manto que nos cubre... Por eso está usted sudando así...

EL VIEJO:

¡Sandeces! Yo sudo así porque el día está muy caldeado, extraño, y yo soy así. ¡Vea esa palidez! Ya no tiene sangre. ¡Parece transparente!⁶

Con esta frase se configura el título de la obra. En la búsqueda del padre, ¿cuándo va de una sangre a la otra? Un joven sin padre que lleva largo tiempo buscándolo, hasta recibir algunos indicios que lo han llevado a ese sótano, a ese hombre. Hay un juego de espera, de retardar la explicación de por qué ese pálido adolescente ha retenido a un hombre mayor, antes de que pueda salir a la calle.

Don Efraín siente el frío de las manos del muchacho como si estuviese muerto, y eso le produce un estremecimiento. Octavio le pide ayuda, el hombre le responde que está muy viejo para meterse en casos de muchachos. No ignora el tipo de cosas que pueden hacer y no quiere correr ningún riesgo. Bastantes problemas ha tenido ya, como para que ahora se enfrente a uno que no ha buscado. El adolescente lo tranquiliza, sólo quiere hacerles llegar un par de vestidos a dos personas.

5. *Ibíd.* Acto I. Pg. 13.

6. *Ídem.*

Don Efraín se irrita. Es un hombre mayor para convertirse en el mandadero de un muchachito, y le pide que lo respete. De pronto, Octavio lo llama por su nombre, Efrén, y el viejo se sorprende:

EL VIEJO:

¿Cómo sabe mi nombre?

OCTAVIO:

Yo sólo sé que se llama Efrén Flórez. Sé que ha estado en la cárcel seis veces y cada vez seis días.⁷

El muchacho añade otras cosas que sabe de él, pero se guarda la más importante, el reconocimiento de su paternidad que el viejo no tiene en mente. Efrén se pone aún más nervioso, quizá porque piensa que alguien lo ha enviado para castigarlo por cosas del pasado. Sus sentimientos de culpa afloran en su mente, pero sobre todo, el temor a perder la vida en manos de un joven que apenas da los primeros pasos en ella:

EL VIEJO:

¿Cómo sabe todo eso? ¿Quién lo mandó? ¿Alguna mujer? ¿Algún enemigo mío que me quiere amenazar? ¿Usted me va a matar, o qué? ¿Le pagaron para que me matara?⁸

Octavio le aclara que no ha venido a matarlo, pero aún no le explica del todo qué es lo que quiere de él, ni por qué le ha pedido que lleve unos vestidos quién sabe a qué personas ni por qué razón. Los temores del viejo tienen un sentido, sobre todo en Medellín en la última década del siglo XX, cuando el tema de los jóvenes sicarios se había convertido en noticia de primera página en los periódicos, a causa de los atentados contra personajes destacados por órdenes de las mafias del narcotráfico o de los jefes paramilitares.

Don Efrén no es un anciano inocente, y por eso un muchacho que aún debería estar en el colegio lo ha señalado como un cobarde, alguien sobre cuyo pasado pesa una culpa.

En medio del tenso juego de preguntas y respuestas, Octavio le dice a Efrén que los vestidos son para dos mujeres. El hombre mayor que ha vivido envuelto quién sabe en cuántos problemas, termina dejándose enredar por un adolescente que apenas comienza a dar los primeros pasos en la vida, pero ya parece tener la experiencia de un adulto, lo cual es otra razón para que un

7. *Ibíd.* Acto I. Pg. 17.

8. *Ibíd.* Acto I. Pg. 18.

hombre recorrido como Efrén, vinculado con asuntos dudosos, haya quedado enredado en la red que el muchacho le ha tendido.

Octavio le dice que le gustaría comprar un vestido para su madre; ese día ha hecho un cruce sustancioso y tiene cómo hacerlo.

EL VIEJO:

He comprado muchos vestidos... Hace mucho tiempo no he vuelto a regalar vestidos... La sangre se agota, se vuelve muy roja y luego se ennegrece, Usted sabe... Compré un vestido para una jovencita vecina mía, hace muchísimos años, cuando tenía una farmacia... Yo estaba recién llegado de Urabá... Ella era aindiada, de apellido Piñacué, una mesticita... Los vestidos dan buen resultado por primera vez...⁹

Salen a la calle con el propósito de dirigirse al almacén de ropa femenina. Hay un oscuro. Con el cambio de luces, la acción retrocede dos décadas, cuando Efrén tenía cuarenta años:

(TRAE DE LA MANO A SUSANA, DE QUINCE AÑOS Y UN VESTIDO EN LA OTRA)

EL VIEJO DE CUARENTA AÑOS:

Venga, Susanita, yo le mido este vestido que le compré para que se lo ponga y estrene ahora que va a empezar a trabajar en... ¿En dónde es que vas a trabajar?

SUSANA DE QUINCE:

En el bar Picodioro. Allá me mandó doña Sixta Espejo, en el centro, junto a la plaza de Cisneros...

EL VIEJO DE CUARENTA:

A doña Sixta, a ella, no le vayas a decir lo del vestido ni le vas a hablar de mí.

SUSANA DE QUINCE:

¿Usted la conoce?

EL VIEJO DE CUARENTA:

Apenas la estoy conociendo. Ella se entiende con los médicos que

9. *Ibíd.* Acto I. Pg. 27.

traen a la caseta de la Acción Comunal.

SUSANA DE QUINCE:

¿A quién puedo contar que usted me regaló este vestido?

EL VIEJO DE CUARENTA:

A nadie, pero a nadie.¹⁰

Poco a poco se van aclarando las relaciones, la actitud de un hombre maduro con una niña de quince años, y el temor de que alguien del barrio se pueda enterar de su relación con ella. Para convencer a la niña de que no hable con nadie, Efrén le dice que la gente es muy chismosa y muy envidiosa. En toda su actitud se observa la mala conciencia de tramar, de manera intencional, un acto de pedofilia con una niña 25 años menor que él.

El otro aspecto que aparece en este punto de la trama para acelerar la actitud de Octavio con ese hombre mayor, es que doña Sixta Espejo es la madre del muchacho y por lo tanto, su búsqueda del padre parece hallar todo su sentido en ese encuentro, aunque él nunca lo va a decir de manera directa.

Un nuevo apagón y cambio en la iluminación retrocede un tanto el tiempo y traslada la escena al comedor de la casa de doña Sixta Espejo, quien en ese momento se encuentra en compañía de su hijo Octavio. Es el tercero de sus trillizos.

Octavio le reclama porque ella siempre está fuera y lo deja solo, lo que ocurre desde que era niño. Es decir, ha sufrido el temprano abandono del padre y el constante abandono temporal de la madre, así sea por legítimas razones de trabajo, que lo han expuesto a buscar compañías en medio del azar de la calle con todos los peligros que ello implica. Ni siquiera ha conservado el apellido de su padre, sólo el de su madre y por eso juega con la palabra para mostrar que es un reflejo de la relación con ella:

OCTAVIO:

El sueño que tengo es el de espejos frente a frente. Yo estoy entre los espejos, soy tu espejo. Muchos espejos. Los espejos producen esas profundidades, mamá... No te preocupes por el vestido que tanto te ha gustado hace tanto tiempo... Me voy, yo me voy...

DOÑA SIXTA:

No te demores, hijo...

10. *Ibíd.* Acto I. Pg. 29-30.

OCTAVIO:

Lo que se demora el sueño de los espejos... Lo que se demora en salir si se encuentra el espejo de regreso. Adiós.¹¹

Un nuevo cambio de luz significa otra mutación de tiempo y espacio, que va colocando a los personajes frente a frente, en medio de la conmoción de doña Sixta:

DOÑA SIXTA:

¡Octavio, espere!...

(OCTAVIO SE VA POR LA PUERTA DEL FONDO A LOS CUARTOS OSCUROS)

DOÑA SIXTA:

¡Por Dios, qué confusión tan atafagante! Si esto es un sueño, ¿qué pasa? No entiendo nada. ¿Y usted? ¿Está recogiendo los pasos, o qué?

(POR LA PUERTA DE LA CALLE ENTRA EFRÉN FLÓREZ CON UN PAR DE VESTIDOS EN LAS MANOS.)

EL VIEJO:

Todavía no estoy muerto, aunque últimamente he sentido la muerte muy de cerca... Tampoco entiendo nada... No sé qué hago aquí... ni tampoco por qué vine a esa casa. No soy dueño de mis actos.¹²

Octavio, por medio del regalo de los vestidos ha vuelto a poner frente a frente a sus padres, pero ella ya no es la ingenua enamorada que pueda volver a caer en la trampa a causa del regalo de un vestido:

DOÑA SIXTA:

Un vestido fue tu primer paso conmigo. Ahora no creas que habrá segundo paso... Si con alguien más dio resultado, aquí ni lo sueñe. Esa historia del hijo o marido pródigo, que se la crea el padre Gabriel. Regresá por donde viniste con tus embelecados, y que mi hijo Octavio, el trillizo, el varón de esta casa, no te vea, no te encuentre. No te huela el rostro tan siquiera, porque es suficiente para hacerte

11. *Ibíd.* Acto I. Pg. 37.

12. *Ibíd.* Acto I. Pg. 38.

*saltar la cobardía, la irresponsabilidad y el olvido en mil pedazos de tu asquerosa carne.*¹³

Al final, doña Sixta echa de su casa a su exmarido y sale en busca de su hijo, preocupada por su suerte.

El segundo acto no sólo complementa, sino que también da la vuelta a lo que se ha visto en el primero. Si se trataba de la entrega de dos vestidos a dos mujeres distintas, ahora le toca el turno a la segunda, con todas las implicaciones que tiene en medio del tejido de las relaciones entre los personajes.

En escena, se ve otro rincón de la casona provista de diferentes apartamentos al modo de un inquilinato. La puerta del fondo que daba a los apartamentos superiores está clausurada.

A LA DERECHA, EL CUARTO DE DORMIR, AL QUE SE ENTRA ATRAVESANDO EL MARCO DE LA PUERTA SIN PUERTA, ADORNADO CON UNA CORTINA RECOGIDA EN LA MITAD.

*TOCAN DURO A LA PUERTA DE LA CALLE. SUSANA, DE 38 AÑOS, UNA HERMOSA MESTIZA DE PELO INDIO, CORTO, SALE ADORMILADA Y EN PIJAMA DEL CUARTO DE MADERA.*¹⁴

Aquí se inicia otra historia relacionada con las dos mujeres que han hecho parte de la vida de Efrén Flórez, así como lo harán con su hijo Octavio que lleva tan sólo el apellido de su madre, Espejo; que parece ser un símbolo de su existencia, pues ha sido espejo de la vida de su madre y luego de su padre, que lo abandonó tanto a él como a su esposa y ahora sólo tiene un encuentro fugaz, enlazado por la compra de los vestidos a las dos mujeres.

En medio de ese drama familiar, el joven ha desembocado en la violencia de la calle que ahora quiere cobrarle por sus actos ilícitos.

Susana, la muchacha que fue seducida por el viejo Efrén, terminó convertida en una prostituta con cinco hijos de distintos padres, por quienes accede a tener relaciones con cualquiera que se presente, para poder mantenerlos.

Un nuevo personaje llama a la puerta, el carnicero, que la ha visto en su negocio y le ha encendido una pasión incontenible. Ahora viene trayén-

13. *Ibíd.* Final del Acto I. Pg. 39.

14. *Ibíd.* Acto II. Pg. 43.

dole como regalo el corazón de un novillo, con el delantal de su oficio y sus pantalones manchados de sangre, como símbolo de la pasión que siente por ella, con el corazón en sus manos.

Como Efrén, años atrás, ahora el carnicero la asedia con un morbo machista que ella se ve obligada a tolerar por un problema de supervivencia, pero en el fondo lo desprecia. El carnicero que la vio en un bar estando borracho, ahora al verla a la luz del día no sabe si es ella o su hermana, como le pasa a muchos otros. Este es otro aspecto que trata la obra a partir de las relaciones equívocas entre los personajes, el viejo que no sabe que el joven que lo encontró en la escalera es su propio hijo, y ahora, en sus relaciones afectivas, Susana va a terminar ligada en una aventura pasional con el hijo del que fuera su primer amante, siempre con el anzuelo del regalo de un vestido.

El carnicero busca seducirla con el corazón de un novillo, que en el contenido latente puede ser interpretado como el corazón sangrante de Octavio, tal como se va a desarrollar la dramática trama de la obra. Se trata de un patético triángulo pasional en el que Octavio va a entrar como un tercero, después de su padre y otros muchos, y ahora del carnicero, cuya actividad va a impregnar de sangre la fallida historia de amor.

Susana va a preferir al adolescente “de sangre transparente”, tan joven, casi un niño, así como a ella la vio el padre del muchacho, a sus quince años cuando la atrajo con un vestido sólo para desnudarla. Aunque tuvo cinco hijos, con ninguno de sus padres tuvo una relación estable ni logró configurar una familia.

Ahora, frente al impetuoso asedio del carnicero busca sacar algún provecho. Le pide a cambio de sus favores que traiga abundantes raciones de buena carne que alcancen para nutrir a ella y a sus cinco hijos. Él acepta mientras comienza a desnudarse con un afán impetuoso. La escena es cruda y forzada para ella. Antes de que vaya a entrar a su alcoba le pide al excitado seductor que se quite los pantalones untados de sangre para que no le manche las sábanas.

La puerta se cierra, en ese momento entra Octavio escondiéndose en un rincón, al lado de la escalera, ha participado en un asalto y ahora debe protegerse de sus perseguidores.

Afuera, en la calle se oyen disparos y un gran tropel. Susana está furiosa con el carnicero por no haber cerrado bien la puerta. El hombre también se muestra nervioso y tenso, teme que puedan haber asaltado el camión que distribuye sus carnes:

CARNICERO:

¡Ay jueputa! ¡Que no estén atracando el carro, porque ahí sí nos lleva el putas!

EL CARNICERO SE VISTE A LA CARRERA, RECOGE LAS BOTAS Y EL DELANTAL Y SUBE LAS ESCALERAS.

(...)

SUSANA:

*¡Te cogieron con los calzones en la mano!*¹⁵

Antes de que salga el carnicero, ella le pide que deje la puerta bien cerrada. Un poco más tarde, cuando él ya se ha ido, baja para comprobar si de verdad lo hizo.

Desde su escondite el muchacho observa las piernas desnudas de la mujer, mientras ella regresa a su habitación. Después de ponerse el pantalón de pijama vuelve a aparecer en la escalera. En ese momento ve al joven, regresa por el cuchillo y lo amenaza. Él le dice que no ha venido a robarla, necesita protección:

*Entré porque me iban a cascar... Se armó un tropel arriba, en la cuadra de la iglesia. Me cogieron limpio, desarmado y me querían dar en la nuca con el cruce que acababa de hacer... y en el escape vi entreabierta su puerta y vea que me salvé de que me acostaran esos cascones de la calle del hueco...*¹⁶

Todos piensan que aquella mujer tiene una hermana llamada Susana, pero es una sola, y ella confirma su nombre, Susana Piña Sienamantes, que juega con algunos referentes significativos como *la casta Susana*, historia bíblica que hace parte del libro de Daniel que se remonta al siglo III a.c., en el que aquella Susana de la antigüedad se ve asediada por dos viejecillos mórbidos, que en este caso bien podrían ser Efrén y el carnicero. El apellido Piña, nos remite a la fruta que tiene un envoltorio lleno de brotes punzantes, que significan rechazo, pero un interior dulce y apetecible. El tercer apellido, Sienamantes, aparece como una alusión a su promiscuidad sexual, de la cual vive para alimentar a sus hijos engendrados por medio de esa misma promiscuidad. En realidad, el apellido Piña era una provocadora abreviación de su apellido indígena, Piñacué, que ella ocultaba para no deslucir su negocio.

15. *Ibíd.* Acto II. Pg. 51.

16. *Ibíd.* Acto II. Pg. 55.

El encuentro con ese muchacho es una oportunidad para acabar con esas prevenciones y simulacros. Siente que con él no tiene que fingir cosas que no siente. Se da cuenta de que es un joven que ha madurado a la fuerza en medio de la violencia urbana, pero que en el fondo conserva su pureza y transparencia. Su mirada abierta y clara le da confianza. Percibe que a su lado puede ser más deseable el futuro, sin saber que es el hijo del hombre que torció su destino. No importa que todo haya ocurrido tan de repente, en aquellas circunstancias. No importa que sea un fugitivo. No importa que ella sea mayor. Podrá amarlo y protegerlo porque es distinto a todos cuantos ha conocido. El hecho de ser mayor que él también contribuye a desarrollar sus impulsos maternos.

En este punto se cruzan y amarran las dos historias, en cuyo centro se halla Susana; de niña, la seducción del viejo, y de mayor, la seducción hacia un joven que se le presenta como un ángel salvador. Pero más allá de aquella trabazón entre padre e hijo, se cruza otra historia que amenaza con destruirlo todo, como es la reciente aparición del carnicero, el hombre de las ropas y manos manchadas de sangre por su oficio, a quien el joven se le atraviesa en sus dominios con el asalto a sus propiedades, o a las que él piensa que le pertenecen: sus carnes de res y la apetecible carne de su última conquista aún pendiente, Susana.

El acercamiento de Octavio con Susana es veloz, emotivo, único para los dos:

SUSANA:

¿Te querés esconder aquí? Aquí no te encontrarán y no te harán nada.

TRILLIZO:

Sí, me quiero esconder aquí, en usted.

SUSANA:

¿Te vas a esconder aquí?

TRILLIZO:

*No me encontrarán.*¹⁷

Ella, emocionada por sentir amor, quizá por primera vez, no puede dejar de decírselo a aquel joven de sangre transparente:

17. *Ibíd.* Acto II. Pg. 75.

SUSANA:

Te juro, muchacho, que por primera vez en mi vida siento esto. Te lo juro... Dios mío... y por Dios que o te quedas a vivir conmigo aquí dentro escondido, o te vas a la calle y te matan.¹⁸

Pensando un poco más en lo que pueden hacer juntos, ella rectifica, allí no se pueden quedar. El peligro está cerca, irán a las montañas, lejos de allí, de donde ella vino:

SUSANA:

Sí, me vuelvo contigo a mi tierra y la trabajaremos para los dos, ya lo verás, varón. No quiero que mi piel se descarta así, sin darme cuenta, sólo por darle gusto a la gente... No quiero ser Piña, ni la Susa, quiero ser Piñacué, como nació; Piñita, para este varón...

TRILLIZO:

Como quiera, doña Susana. Yo de usted no me separo.

SUSANA:

Mientras tanto, yo te esconderé con todo mi cuerpo. El que me estás traspasando más allá de la vida, de la muerte...¹⁹

La invocación de esa palabra cae como el tajo de una guillotina sobre su víctima. La secuencia que sigue rompe el hilo de la historia de amor que parecía comenzar, y abre una secuencia al estilo de una película de la serie negra:

DE UN GOLPE SECO Y FUERTE, LA PUERTA DE LA CALLE SE ABRE.

EL HECHIZO SE ROMPE, COMO SI FUERA CRISTAL.

TRILLIZO RUEDA POR EL PISO DESNUDO Y BUSCANDO DÓNDE ESCONDERSE O POR DÓNDE ESCAPAR. SUBE POR LAS GRADAS DE CEMENTO DEL FONDO A LA PUERTA CLAUSURADA QUE NO PUEDE ABRIR A PESAR DEL INTENTO.

18. *Ibíd.* Acto II. Pg. 77.

19. *Ibíd.* Acto II. Pg. 77-78.

TRES HOMBRES ENCAPUCHADOS Y ARMADOS BAJAN POR LAS GRADAS Y SE RIEGAN POR EL SÓTANO BUSCANDO.

UN ENCAPUCHADO VE ARRIBA AL TRILLIZO JUNTO A LA PUERTA CLAUSURADA, TRATANDO DE ABRIRLA:

ENCAPUCHADO 1°

Aquí hay uno.

LOS OTROS DOS HOMBRES SE ACERCAN. LE DISPARAN AL TRILLIZO SIN DECIR NADA.

EL CUERPO BALEADO QUEDA JUNTO A LA PUERTA CLAUSURADA.²⁰

Los encapuchados también confunden a Susana con su hermana y por eso le perdonan la vida. Como sucede con varios personajes de esta obra, tienen una doble faz, una doble vida, como una moneda de dos caras que alternan de acuerdo con los momentos y relaciones con los demás personajes.

Tras la salida de los encapuchados, Susana, desnuda, queda arrinconada en posición fetal al lado del cuerpo sin vida de Octavio, el trillizo. La rapidez y el impacto de lo sucedido han dejado su mente en blanco como si en un momento se hubieran borrado a la vez su pasado y su futuro.

Algunas mujeres del vecindario se asoman a curiosear, pues han visto salir a los encapuchados después de los disparos.

El viejo Efrén llega con el vestido nuevo para Susana. La ve desnuda en medio de la tragedia y comienza a vestirla, algo que hizo muchos años atrás con la niña adolescente y con otras intenciones. La operación de compra de los vestidos y la identidad de sus destinatarias redondea una historia de excitación sexual, amor y abandono:

EL VIEJO:

Susana, a ver la visto: hoy la vida se está mordiendo la cola. Mire lo que me corresponde hacer ahora... Hace unos minutos ese vestido se lo mandó un amigo suyo y mío llamado Octavio. Él me dijo que usted iba a ser su mujer, que se lo había prometido a usted y no que-

20. *Ibíd.* Acto II. Pg. 78-79.

ría quedarle mal. Yo le prometí lealtad y corrí a traérselo. Lástima que sea en estas condiciones tan horribles. Pero bueno, vestida ya es distinto. No sé por qué, mi amigo, que parece de cristal, no pudo venir en un momento tan complicado para usted.

SUSANA:

Porque lo mataron. Allí está su cadáver... Hasta muerto es un varón.²¹

Las coincidencias y los cabos sueltos de la historia se cierran con las dos mujeres y dos vestidos nuevos, en el momento en que entra doña Sixta. El reencuentro del muchacho con su padre, la herida abierta que busca ser subsanada con los vestidos para las dos mujeres de su vida, explican la forma como el abandono vivido por el joven lo ha llevado a ese trágico final, pues el dinero para comprar los vestidos lo obtuvo por medio del cruce, como él mismo lo llamó, del asalto al vehículo de la carnicería. Las carnes cortadas y sangrantes, el vestido manchado de sangre del carnicero y su mismo oficio, marcan la connotación violenta de la historia, pedazos de carne para una seducción y un cuerpo sin vida, para clausurar una historia iniciada años atrás que vuelve a verse cara a cara.

El dueño del sótano también se presenta, convirtiéndose en el testigo final de aquellos destinos cruzados:

EL VIEJO:

(AL PROPIETARIO DEL SÓTANO): ¿A qué horas ocurrió esto?

DUEÑO DEL SÓTANO:

El atraco al carro y a la carnicería fue como a las siete, y yo estaba oyendo noticias a ver si nombraban al barrio por la radio, cuando a eso de las ocho y cuarto más o menos, oí los disparos ahí, contra esa puerta que da a mi casa, ¿ah?

EL VIEJO:

A las ocho y quince... Esta vida sólo es un cambalache de mierda. Sólo somos una mierda de cambalache con la muerte. Sólo encontró este viejo desgraciado después de muerto. Sólo lo vi dos veces: recién nacido y recién muerto.²²

21. *Ibíd.* Acto II. Pg. 80-81.

22. *Ibíd.* Escena final. Pg. 83.

La palabra solo es repetida varias veces en el último parlamento del viejo, ese es el saldo de la historia para cada uno de los personajes, la soledad en que han quedado en medio de una historia de seducciones y abandonos, de amor y desamor, que al final termina envuelta en un baño de sangre en la época oscura de violencia en las barriadas populares de Medellín.

* * *

JOSÉ MANUEL FREIDEL
≈
¡AY! DÍAS CHIQUI

¡Ay! Días Chiqui, es el monólogo de un travesti, llevado a escena por su autor en 1987.¹

Se trata de una obra contra la discriminación de género, al señalar casos de atentados en contra de homosexuales y travestis por parte de la mano negra en la Medellín de las últimas décadas del siglo XX, con el argumento de adelantar una campaña de limpieza social. Freidel ha escrito este monólogo como un pretendido testimonio de denuncia por parte de un travesti, al enterarse de que una amiga del mismo género ha sido asesinada por fuerzas oscuras y siente que comienza a verse en peligro.

El relato personal del travesti ha sido concebido con la vehemencia y el lenguaje lírico característico de Freidel en muchas de sus obras, pero con un tono particular que revela el mundo interior, las fantasías, deseos y temores del protagonista, dudando en salir a los bares nocturnos a donde acostumbra a ir, o bien optar por permanecer en el cuchitril donde habita por temor al peligro de muerte que se cierne sobre personas de su condición.

Chiqui es el seudónimo que el personaje utiliza en su condición femenina. Vive sola en un sótano situado en una casona de una barriada de los cerros que rodean al valle de Aburrá. En un oscuro corredor que colinda con la pieza donde duerme Chiqui se ha instalado un teléfono para uso común de los habitantes de la casona.

Chiqui ha recibido noticias alarmantes y ahora quiere llamar a sus amigas más cercanas para comprobar su veracidad, pero antes deja correr sus pensamientos que no pueden dejar de estar afectados por lo que está pasando, pues se siente en peligro:

1. Freidel, José Manuel *¡Ay! Días Chiqui*. Revista Gestus. Escuela Nacional de Arte Dramático, ENAD. N° 9. Colcultura. junio de 1977. Pg. 64.

¡Ay! Días, Chiqui

Esta es la historia de un tierno y divertido travesti que le teme a la calle y a la sociedad. Una obra que mezcla el humor y la poesía con un personaje, encerrado en su lucha de amor y odio



Así se siente Chiqui en su soledad, particular personaje protagonizado por el director Fernando Zapata, cuyo monólogo es una entretenida tragicomedia escrita por el fallecido dramaturgo José Manuel Freidel, en la que Chiqui se la pasa encerrado en su casa para no exponerse al doloroso destino de las calles, donde transita la muerte sin dar aviso. Sin embargo, un amor desenfadado que surge por un azar de la vida, lo empujará a los brazos de la noche, que lo llama con su voz de fiesta.

Con una imagen de Marilyn Monroe de fondo, inicia la historia de este travesti intelectual, poético, alocado y arriesgado, que ha decidido estar encerrado en su casa por miedo a la ola de violencia de limpieza social. Chiqui sólo habla por teléfono para enterarse de lo que pasa afuera, y por un equívoco en una de esas llamadas, se enamora de la voz de un contador, Roger, quien cree que él es realmente una mujer, su mujer ideal. Y es este amor platónico lo que obliga a que Chiqui se decida a salir y enfrentar su destino.

Esta obra está en temporada hasta el 3 de julio, de jueves a sábado a las 8:00 p.m. en Exfanfarria Teatro.

Informes: 217 8364.

Cualquier cosa le puede pasar a un travesti entre las cuatro y siete de la noche, hora en que sale la "Chiqui" para enmarcarle las cejas a la noche. En ese espacio de la tarde a las sombras del velo, su cabeza se llena de fantasmas como a cualquier chica asustada, al conocer la realidad de la calle, la persecución de gays y demás demostraciones libres no tolerables para la sociedad machista y tradicional.

¡AY! DÍAS CHIQUI, de José Manuel Freidel.

Exfanfarria Teatro.

Centrópolis. Junio de 2010. Archivo Casa del Teatro de Medellín.

*¿Si será cierto lo de la gorda? No creo que la hayan descuartizado con sus ojos y lonjas chorreantes. Muy raro. La gorda sólo cantaba, putiaba y reía, con sus trinos inocentes.*²

El lenguaje del personaje de Freidel se desborda en expresiones contradictorias, por momentos cargadas de truculencia y un lirismo que contrasta con el mundo sórdido y violento que se vive en los bares de mala muerte, análogos a aquellos a los que iba el propio Freidel y donde fue encontrando los modelos para construir a sus personajes. En uno de estos bares perdió la vida el propio Freidel, apuñaleado en circunstancias que se han mantenido en un respetuoso silencio, como si fuera la escena final de una de sus obras.

Para seguir al personaje en su monólogo, en sus diálogos con los compañeros travestis de parranda, hay que entrar a jugar con su propio lenguaje, uno de los más personales y creativos del teatro colombiano de los últimos tiempos.

La Chiqui va al teléfono movida por un nerviosismo incontenible, la ciudad se ha convertido en un espacio amenazante, un constante peligro para gentes como ella:

*Carla, mujer: habla la Chiqui: quería saber si era certeza lo de la craneada con la gorda: creo que me lo chismorrearón tarde-noche, y tú sabes: la farola, el rouge y tanto brinco y rebrinco no nos permiten enmellizarnos con la tragedia.*³

Como en otras de sus piezas, Freidel desarrolla giros imprevistos y reinventa frases y palabras peculiares, en este caso del mundo nocturno de cabarets y sitios de encuentro de homosexuales, que en una época reciente se convirtieron en el objetivo táctico de criminales contratados para eliminar maricas y travestis de bares de mala muerte, o en redadas contra la prostitución callejera.

Chiqui habla de la forma como los afeites y la rumba pesada les impiden enmellizarse con la tragedia, por decir volverse pares o mellizos con lo que está sucediendo y que resulta antagónico con la vida de fiesta, oropeles, máscaras y pelucas que usan, al asumir una condición femenina. Su imagen desorbitada de la rumba en medio del caos, es una pintura exaltada del inframundo alucinado de la noche:

2. *Ibíd.* Pg. 64.

3. *Ídem.*

*¡Qué horror! Ayer vi vomitar sobre las aceras y desde las ventanas a todos los habitantes de la urbe. Las señoras se descopetaban y les caían sus lenguas, y los señores tan serios, dejaban un desparrame de corbatas, ahí, sobre el piso... Y ese pantano de deshechos recorrido por los mendigos, los niños locos de las calles, lamiendo aullidos floridos, ¡qué triste noche!*⁴

Una imagen delirante de carácter esperpéntico, de los momentos finales de una rumba desaforada a la salida del medio sórdido de bares y cafetines abiertos hasta el amanecer, en lo que fue en otro tiempo una zona de tolerancia como el barrio Guayaquil de Medellín, hoy desaparecido y convertido en un parque debido a las reformas realizadas en la capital antioqueña durante los últimos años. La Chiqui pertenece a esta cofradía de antros y figuras tenebrosas, en una continua y agobiante fiesta para sacarle jugo a la vida, compensando las carencias y dolores por medio de fiesta constante que muerde los amaneceres dejando exhaustos a sus oficiantes.

Para descubrir ese pequeño mundo y sus exóticos personajes, Freidel ha utilizado un lenguaje que bordea la poesía, el surrealismo y un delirio barroco desprendido de aquella mascarada carnavalesca:

*Este silencio de tarde que respira el germen de los crímenes nocturnos, me crispa la peluca y me encandila. Chiqui, no te puedes dejar vencer, respirar profundo es sedante, mejor que el sueño.*⁵

La Chiqui está abrumada por la noticia de la muerte de la gorda, su amiga, otra travesti que según ella: “era bondad y bombón de fresas para esos transeúntes anónimos que la abordaban.”⁶ Uno de ellos pudo ser su asesino, que le ha dejado en medio de la calle: “sin una letanía, ni una vela, ni un incienso para quemar por su alma.”⁷

Su conclusión es desgarradora, ella es como la gorda, han hecho parte de la misma francachela y ahora ha llegado el turno del despertar de una pesadilla:

Así es la vida: ni una descocida peluca roja podemos lucir las maricas. Estamos jodidas, estamos jodidas, ¡Carajo!

4. *Ídem.* Pg. 64.

5. *Ibíd.* Pg. 64-65.

6. *Ibíd.* Pg. 65.

7. *Ídem.*

*Bueno, estaba tan borracha que hasta la soñé en mi laguna de noche. ¿Será cierto?*⁸

En otra llamada se entera de que también la Toti lleva dos días desaparecida. No comprenden qué puede haber sucedido:

*Si somos flores que adornamos la noche.*⁹

Su lenguaje es una especie de maquillaje que da glamour a las palabras. Quiere tener mayor claridad sobre lo que está ocurriendo, y se dirige a donde el vecino para pedirle que le preste el periódico del día. Está medio ciega, como un topo, en cuanto a información de lo que pasa de puertas para afuera. El periódico trae una nota que es una amenaza, ella la lee, sintiendo algo semejante a un frío en la ingle, o al que recibe una picadura de serpiente:

*La ciudadanía, encarnada por las voces más esclarecidas de nuestros estamentos, informa que en los días venideros se incrementarán las batidas contra los homosexuales-travestis que invaden con su moral desvergonzada las calles de la ciudad impregnándolas de su nauseabundo olor.*¹⁰

Es toda una declaración de guerra y amenaza de liquidación. La Chiqui los acusa de perros que buscan afanosos chivos expiatorios. En medio de su ira y su temor, describe a los verdugos de sus amigas como si estuviera dándole puños al aire:

*¿Fueron ustedes? Que sí saben disfrazar sus guijosos nidos con sotas, con balas de plomo y medallas inhumanas, con leyes encarnadas en corbatas de sangre, para tapar así sus innumerables mierdas de polvo, miseria, masacres y robos sin fin. ¡Chiqui, qué temor, Chiqui! Ahora sí tienes por qué estar nerviosa. Un aria de lamentos para mis amigas muertas.*¹¹

Lo que ha ocurrido puede ser tan sólo un indicio de lo que aún puede ocurrir. Los presentimientos de la Chiqui están dibujados por medio de una

8. Ídem.

9. Ídem.

10. *Ibid.* Pg. 66.

11. Ídem.

evanescente atmósfera poética, en la cual ella se deja envolver para cubrir el miedo que la embarga:

*Sólo una mortecina carga de tarde que la hace más triste que un dios muerto; ¡Qué sombras más te esperan, Chiqui, para atravesar este tiempo de tarde que llora.*¹²

Sigue llamando por teléfono, buscando información, buscando ayuda y sobre todo compañía para esa soledad que la desgarrará. En una de las llamadas habla con Roger, un hombre que le gusta, aún más, que le apasiona, y concierta una cita con él pese a los temores que tiene de salir a la calle. Antes de hacerlo, tiene que arreglarse bien, parecer seductora. Ya que no puede ser, por lo menos parecer. Necesita mucha voluntad y decisión para vencer los temores que pueden arruinar su romance nocturno:

*Papi, papito, hoy seré tu reina, la ardiente heroína en noche de Eros. Luciré como una gacela dorada con pelambrina roja. ¡Nooo!! Donde luzca la peluca sin pagar las dos lucas, me deja calva la negra esa. ¡Qué espanto!*¹³

Sin la peluca, sin el maquillaje, sin los aderezos provocadores, sólo queda una caricatura grotesca de la imagen que quiere dar de sí misma. Pero hay otro peligro que ha dejado de ser el efecto de una imaginación desbordada, para volverse real y descarnado:

*¿Morir? Seré yo quien sufra esa parquedad silente de la muerte con tormentos y punzadas de bisturí si me atrevo a dar un paso por esas calles.*¹⁴

Cuando piensa en la forma de encontrar una ayuda, viene a su mente la imagen de la madre que la golpeaba para que se portara como un hombre:

*Mamá, en su barrio de pobreza, donde el agua era la lluvia y la luz el fuego de las velas, y el pantano de las charcas en esta inmunda tierra de desheredadas. ¿Mamá, a quién invoco? ¿Chiqui, a quién invocas? Nadie te ayuda, Chiqui.*¹⁵

12. Ídem.

13. Ídem.

14. Ídem.

15. Ídem.

La conciencia de su soledad hace más apremiante su necesidad de compañía. El personaje se defiende de sus miedos con su desborde verbal, como si fuera una cortina para cubrir sus temores. En medio de su soledad en aquel lugar inhóspito donde vive, o mejor, donde duerme sus borracheras, parece no haber dentro de sí misma. Se levanta, se sienta, se frota las manos, no sabe cómo hacer para tomar una determinación, quedarse allí encerrada en espera de no se sabe qué, o arriesgarse a salir a la calle en medio de las sombras de la noche por donde deambulan los fantasmas asesinos. Antes de elegir una opción dentro de ese dilema hace una nueva llamada por teléfono. La persona con la que habla tampoco le da buenas noticias:

*¿Ninguna de las chicas está en casa? ¿Encamadas? No me digas que los perros ya empezaron a ladrar. Claro, claro, tapar los huecos que no son. ¿Como si una no alegrara en bambalinas la noche y le diera realce y brillo a la vida!*¹⁶

Pese a todas sus prevenciones, se da cuenta de que tiene que salir. ¡Sí! Tiene que salir. No puede negarse a tener una noche de amor. La angustia de su soledad, Freidel la plantea con un halo de inspiración poética:

*Llevo tanto tiempo sin amar, se me olvidó el tiempo. Sólo veo inmensidad de segundos vacuos, torpes; disfrazando mi vida para que el torturante tiempo me ahogue con su soledad de borracheras infames, de horas secas.*¹⁷

Busca razones para correr todos los riesgos que le esperan. Una de las posibilidades sería la de disfrazarse para engañar a los cazadores de locas:

¿y si me disfrazara de macha? Todavía hay algo de ese asqueroso olor en mi cuerpo... No, porque Roger quiere a su Chiqui como hembra, como la linda dama con voz de ciudad herida.

*Iré. De todas maneras la muerte se esconde noche tras día para todo el mundo, por fortuna es la única que no tiene favoritas.*¹⁸

En otro ataque de nervios intenta usar la cuchilla Gillette en sus venas. Sin embargo, antes de hacerlo marca de nuevo en el teléfono para hablar con

16. Op. Cit. Pág. 67.

17. Ídem.

18. Ídem.

Roger. La llamada resulta fallida, “Teléfono sin conducto, teléfono enredado, número perdido.” Ríe, en medio de su crisis emocional pone una música lenta, un jazz nostálgico. Termina de vestirse, las medias de nylon, el corsé, los aretes, la peluca y el vestido dorado con lentejuelas y un brillo tenaz.

Con todos esos elementos puede llamar la atención, no sólo de su deseado Roger, sino también de la indeseada muerte que ronda por las calles. Si antes pensó en disfrazarse de hombre para despistar al enemigo, ahora es como si encendiera un letrero luminoso para atraerlo. Muchos pensamientos dan vueltas en su cerebro acalorado, deseos, recuerdos de otros tiempos, sumas y restas para abrir la puerta y salir, o bien para quedarse encerrada como una prisionera de su propio pavor.

Termina de maquillarse; cuando se mira en el espejo para ver cómo la vería Roger, toma el teléfono para hacer una nueva llamada, esta vez a su amiga Estefanía, a la que le prestó un libro sobre *Madame Bovary*. Oír otra voz aparte del eco de la suya propia le da un nuevo aliento. Es otra oportunidad para desahogarse:

*¿Si? ¿Estefanía? Niña, ¡qué emoción oírte!... Estoy divina, estrenando cariño. No te imaginas el sol que alumbro. Sí, sí, dorado crepuscular. (...) Sí... Somos eso... Unas animales tristes y solas, encerradas en cloacas. Las lágrimas que ruedan sobre las palabras y sus letras desmayadas... ¡Qué dolor!*¹⁹

Después de divagar sobre su soledad y burlarse de las palabras de Estefanía que la comparó con la madama Bovary, entra por fin a confesar sus más íntimos temores:

*No sé... Tengo presentimientos de duelo. No es guayabo nervioso. Te digo: la negra borrada y la Totis esfumada... Segura y creo seguir en la lista.*²⁰

Su amiga le pregunta si está armada y ella le responde que la única arma que tiene es una cuchilla Gillette de afeitarse. Termina su llamada peor que antes. La decisión que debe tomar entre salir o quedarse se hace más dramática y apremiante, es el clímax de la escena. No quiere morir y sabe muy bien que no es una heroína. Sin embargo, se arriesga y toma una decisión:

19. Ibíd. Pg. 68.

20. Ídem.

¡Saldré! El neón de la noche me alumbra con su luz de fiesta. ¡Apagarlo sería una traición a mi destino!... Además, tanta rabieta y pataleta, ¿para qué? Para que las palabras reboten de pared a pared y me aturdan con sus ecos de plomo... Igual que las balas y las metrallas de los asesinos.²¹

Al grito: “¡Roger, aquí va tu madama, espérame!” deja sus vacilaciones y sale a la oscura callejuela con el impulso de un deseo que sobrepasa los peligros.

Cuando sale, algo sucede, se escucha un grito agónico y pisadas que huyen. Ella hace un giro y vuelve a su lugar de habitación en una rápida elipsis, como si algo hubiera ocurrido en aquella zona de alto riesgo, en un tiempo concentrado que pueden ser minutos o segundos, regresa dando muestras de un dolor que parece cortar el aire para respirar. Vuelve a llamar a Roger con un tono de angustia y desesperación:

*¡Aló, nene! Soy yo, la Chiqui, o lo que queda de ella... No cuelgues, nene, no cuelgues... Estoy herida y nadie quiso socorrerme en el camino...
¿Mamá? Tráeme unas gasas... Vendas... Alcohol con mertiolate...
¡Ay! ¡Estoy muerta!! Mejor, mejor, tráeme una ambulancia... (...)
La muerte estaba ahí, esperándome a la salida... Un niño me vio, y se apartó, como si fuera un fantasma.²²*

No fueron ellos, los perros asesinos que ella esperaba, sino la negra, a la que no le había pagado la peluca. Sus últimas palabras, en un estertor agónico, se dirigen a varias personas, pero sobre todo a su agresora:

¡Roger! La sangre brota en su morir, y como un río. ¿Hacia dónde va? ¿Dónde va la sangre que abandona su aroma de cuerpos? ¿Dónde? ¡Ay! ¡No! ¡No! ¡Chemi! ¡Mamá! ¡No, Negra, no!... Yo siempre pensé en saldar la deuda... ¡No! ¡Por qué me clavaste esa punza, negra? ¿Por qué? ¡Soy cobarde! Una gasa para mis heridas... ¡Suturas, suturas.²³

El silencio es el resto. La Chiqui se desangra sola sin que aparezca nadie que la ayude en medio de su patético clamor. Sola, en aquel sótano

21. Ídem.

22. Ídem.

23. Ídem. Escena final.

donde más que haber vivido se ha escondido, y ahora está herida de muerte por una miserable peluca que ella usaba para aparecer más femenina en las rumbas a las que asistía, con ansia de vivir bajo la luz débil y rojiza de los antros nocturnos.

El monólogo creado por Freidel no da cuenta tan sólo de lo que le sucede a esa voz solitaria, sino que se expande a otras voces; un ambiente, una época crítica de la violencia en Medellín en la que la vida valía menos que una peluca, menos que un celular, y donde las fuerzas más tenebrosas estaban dedicadas a un exterminio presentado como limpieza social, contra sectores considerados como indeseables por una moral puritana.

Era el caso de los travestis, las prostitutas o aún los mendigos, clasificados como desechables, una horrenda palabra para estigmatizar a pobres gentes víctimas de la exclusión social que pululan en nuestras ciudades, o de una violencia de género, de intolerancia, puesta en manos de una justicia privada que determina a su arbitrio quienes deben ser borrados del conjunto social.

El personaje de la Chiqui representa a un amplio sector que en los últimos años ha desarrollado una enérgica campaña, golpeando muchas puertas para defender sus derechos, comenzando por el derecho a la vida, que según el rector de la Universidad Nacional, exalcalde de la capital y excandidato presidencial Antanas Mockus, es un derecho sagrado.

* * *

RODRIGO RODRÍGUEZ
≈
**LA GALLERA DE
TODOS LOS SANTOS**

En su nota preliminar sobre el montaje de su obra *La gallera de todos los santos*, Rodrigo Rodríguez da algunos datos sobre la génesis y las motivaciones de este trabajo:

En 1998 escribí Campus de tejo, obra inédita de la que tomé, en el 2003, para La gallera de todos los santos, los personajes de Olivo y Gilma, y una escena en la que están ambos; el resto del material de “Campus de tejo” lo destruí por considerarlo de poco interés. Las últimas correcciones se hicieron con motivo de la puesta en escena para cuatro actores; el período de ensayos fue de ocho extensas semanas (...)

La historia, cronológicamente, tiene una tendencia y es que se cuenta en forma retrospectiva, hasta alcanzar el círculo con el presente.¹

La obra se inicia con una procesión fúnebre. El desfile mortuorio tiene lugar en una gallera. Los espectadores hacen las veces de dolientes. El cortejo lo encabeza Penélope:

El hombre sin nombre yace dentro del cajón poli funcional.²

Penélope, viuda y heredera de la gallera, lamenta la muerte de su esposo:

1. Rodríguez, Rodrigo. *La gallera de todos los santos*. Ed. Fundación Teatro Ditirambo. Bogotá. Pg. 7.

2. *Ibid.* Pg. 12.



LA GALLERA DE TODOS LOS SANTOS TRANSPARENTE, de Rodrigo Rodríguez.
Ditirambo Teatro. 2004.

PENÉLOPE:

*Ni a un nombre tuvo derecho mi esposo. Heredó la tierra oscura de la luna ausente, la gallera de los acreedores y de los perros.*³

Como herencia le dejó sobre todo muchas deudas, después de llevar a cabo un buen número de triquiñuelas. Se despide de su esposo con un afecto no exento de resquemores, y al final prefiere callar para no tener que nombrar a sus asesinos. Es decir, la obra comienza por el final. Una muerte que deja abiertos todos los interrogantes sobre si fue natural o ayudada, y nos remite a la necesidad de hurgar en el pasado las causas, los orígenes de esta historia de amor, desamor y violencia.

La escena que sigue tiene un trasfondo mítico, el padre trabaja como barquero, una especie de Caronte que cruza la laguna Estigia, aquella que en la antigüedad clásica separaba la vida de la muerte.

En las obras de Rodrigo Rodríguez suelen aparecer referencias a leyendas o recuerdos históricos, míticos o literarios (como la alusión a Hamlet, en Montallantas), guiños que conectan la trama con una larga historia de voces y ecos del pasado, revelando que el presente viene a ser una sumatoria de hechos que se encadenan hasta llegar a una significación, en una poderosa síntesis de contenido, como lo planteaba Edmund Husserl⁴ al mostrar la forma como tras el encadenamiento de una serie de fenómenos, se produce una Epoché o reducción fenomenológica, es decir, una esencia o síntesis reveladora que va más allá de la simple contingencia de los fenómenos aislados.

En la escena del barquero el mito adquiere forma:

*Un par de diablos impulsan la barca (el cajón). El hijo se sube a través del remo.*⁵

Padre e hijo se encuentran en el más allá. El tiempo y el espacio se desenvuelven en un universo mítico. El joven inquieto interroga a su padre, recordado como El hombre sin nombre:

CAMILO:

¿Estamos en el Purgatorio? ¿Es éste el infierno, papá?

3. Ídem.

4. Edmund Husserl, (1859-1938) Se trata de uno de los filósofos más destacados del siglo XX, fundador de una corriente de pensamiento conocida como Fenomenología.

5. Op. Cit. *La gallera de todos los santos*. Escena II. Padre e hijo. Pg. 15.

HOMBRE SIN NOMBRE:

*No sé, hijo. A veces creo que habitamos en el recuerdo de Penélope.*⁶

Una nueva referencia, este Hombre sin nombre podría ser visto como Ulises en la memoria de Penélope, la tejedora de Ítaca. El padre alude a su asesino, Olivo, que lo empujó a la muerte, y agrega que: “Hará lo posible para tener la gallera y a Penélope.” Otra referencia, en este caso a la revelación de Hamlet padre a su hijo en el castillo de Elsinor, el fantasma del monarca fallecido señala a su hermano Claudio como culpable de su muerte para quedarse con su esposa Gertrudis y con el trono del reino de Dinamarca, tal como lo pretende Olivo con esta Penélope de la gallera.

El tejido de fragmentos de mitos tutelares aparece como un telón de fondo de una historia de intrigas retorcidas, para nutrir las raíces de esta fábula escénica en el presente.

El padre también añade en las revelaciones a su hijo que su asesino tenía varias deudas pendientes con él, en forma de letras y pagarés, y lamenta que desde el sitio donde está no pueda alzar su arpón y clavarle una espuela al asesino. Camilo se compromete con su padre a cerrarle el paso a Olivo y sacar adelante la gallera.

La escena retrocede un tiempo y muestra a la pareja de Penélope y el Hombre sin nombre, así como a Camilo, su hijo, y a su novia Gladys, hija de Olivo, descansando en la playa. Por lo que parece, el hombre ha jugado la gallera una noche en la que estaba borracho y Olivo se aprovechó. En medio de sus negociados aún le debe al Hombre sin nombre una casa en el barrio Ricaurte. Sin embargo, Penélope se muestra angustiada por las astutas maniobras de ese pícaro estafador que está rodeado de ladrones a los que les compra y no va a ser fácil luchar contra él. Lo más grave del asunto es que el hombre sin nombre padece de un cáncer que lo está acabando poco a poco, y ya no le quedan fuerzas para luchar contra un reducidor tan abusivo y marrullero como Olivo.

La corrupción es uno de los males endémicos del país y se desarrolla como un fibroma cancerígeno en los distintos estratos de la sociedad, comenzando por las clases más pudientes, como ocurrió con Interbolsa en fechas recientes a la escritura de esta investigación, o con los llamados Carteles de la contratación que llevaron a la destitución y a la cárcel a un alcalde de Bogotá, entre otros muchos personajes, envueltos en sórdidas tramas como auto préstamos, corrupción administrativa y otras prácticas del mismo tenor, que van de lo pequeño a lo grande, como puede apreciarse en la metáfora que propone *La gallera de todos los santos*.

6. Ibíd. Escena II. Pg. 15.

Penélope recuerda momentos dolorosos del pasado con su familia, en tiempos de su infancia y adolescencia, cuando tuvo que sufrir la amarga experiencia del desplazamiento forzado a causa de la violencia:

Recién llegábamos en las madrugadas inquietantes de esa ciudad, huyendo con mis padres de la quimera del campo.

No oculta su nostalgia sobre de lo que tuvo que dejar:

La finquita inmóvil, los buganvilles, el tiple sobre la mesa y la densa niebla en la vereda.⁷

Las problemáticas relaciones de Olivo con esa familia se pondrían aún más tensas, si se enterara que su hija está saliendo con Camilo, el hijo de los dueños de la gallera.

En la escena siguiente, Camilo y Gladys se encuentran en la intimidad; ella está semi desnuda, envuelta en una toalla. Habla de lo que puede ocurrir con su padre frente a las relaciones que existen entre ellos:

Mi papá es metal sin distancia, casi lo creo inmortal. Puede con un trinar de dedos acabar con nuestros sueños.⁸

La muchacha le pide a Camilo que consiga un trabajo. El responde que en unos días le llega un nombramiento y lamenta que sea en el centro de Bogotá. Su experiencia de cuatro años en Europa le hace ver con cierto desprecio las cosas de esta tierra, se siente un extranjero en su propio país. Entre los dos jóvenes amantes se produce un enfrentamiento en el que se lanzan sendos epítetos despectivos. Después de haberse arrojado varios dardos venenosos, cae el uno en brazos del otro. El choque verbal sólo ha sido un estímulo para aguijonear el deseo sexual.

En la siguiente escena, el esposo de Penélope y padre de Camilo es llevado a un hospital y sometido a un tratamiento de quimioterapia. Olivo lo visita proponiéndole un juego de cartas. El juego ha sido el medio para someterlo e irle quitando lo que tiene. El hombre sin nombre le habla de los males que padece y los dolores que lo aquejan. Olivo responde con el cinismo que lo caracteriza:

OLIVO:

7. *Ibíd.* Escena III. Pg. 20.

8. *Ibíd.* Escena IV. El extranjero. Pg. 23.

No le hace, mientras pueda ver y contar las cartas, no hay de qué preocuparse.⁹

Se desarrolla un juego arduo en el hospital, entre un moribundo y un vividor, en el que Olivo pretende aniquilar a un enfermo de cáncer que libra su última batalla.

Por medio de una alegoría de lo que significa su enfrentamiento, el juego de cartas se transforma en una riña de gallos interpretada por dos actores. Cuando parece que el gallo de Olivo está a punto de ganar en la contienda, aparece Penélope levantando los brazos, histérica:

PENÉLOPE:

¿Cómo es posible, Olivo, que no lo deje en paz ni en el sanatorio?

(...)

OLIVO:

(DESCARADO) Está bien, ya, ya me voy, pero deje al hombre disfrutar del juego, es lo único que tiene; ahora que esta vaina lo carcome, ¿en qué más se puede distraer?¹⁰

Olivo usa el juego como un medio para adueñarse de la gallera, aunque sea arrancándole los restos a un moribundo, sin que lo detengan ni siquiera las más elementales consideraciones de respeto a la vida humana. Para disculparse dice que todos los días ora por él, como un Tartufo, y le pone veladoras a los santos.

En la escena siguiente, Olivo tiene que enfrentarse a su propia hija, Gladys. La amedrenta diciéndole que si no vuelve a casa no tendrá ni un solo peso de los suyos, ella le responde que no necesita su dinero, que está bien con Camilo y le pide que le deje hacer su vida en paz.

Por medio de un efecto musical y un cambio de luces, aparece un recuerdo de Olivo, intentando seducir a su propia hija, que lo rechaza con fuerza. Cuando vuelve al presente, con otro efecto musical, aparece Camilo interponiéndose entre Gladys y su padre:

OLIVO:

(ASUSTADO) ¡Usted estaba muerto! ¿De dónde sale?

9. *Ibíd.* Escena V. El hospital. Pg. 28.

10. *Ibíd.* Escena V. El hospital. Pg. 30.

CAMILO:

De la sombra. Déjela tranquila, que soy solo llamas. Mi niña taciturna obedece a su violencia. ¡La amo y ella me ama! Deje de verter aquí sus ennegrecidos fluidos; le respeto las canas, pero mis pensamientos ya le tejen el sudario.¹¹

Olivo recuerda su historia de amor, muchos años atrás, con una chica del barrio Las Cruces, la más bonita del lugar.

Su hija Gladys en compañía de Camilo, lo interrogan sobre su pasado, lo hacen hablar y hablar, como si se tratara de un interrogatorio judicial. Su hija le pide que le recuerde todo, mientras él habla de su experiencia en el ejército y de la forma como llevó a cabo algunos negocios con los oficiales del regimiento:

Llevé un baúl lleno de mercancía y comencé a trabajar allí, con los soldados; a los ocho meses fui estafeta... entonces eso me iba pero supremamente bien, ave María, yo le prestaba plata a los sub oficiales, hasta a los oficiales.¹²

Luego habla de su regreso a Bogotá y de su experiencia como comerciante. En medio de sus confesiones autobiográficas, Camilo desaparece como personaje.

En la siguiente escena, la gallera funciona como un restaurante. Gladys atiende a su padre, mientras se escucha la voz de Penélope dando la noticia de que ha echado a su hermana Gilma del servicio en el restaurante. Gladys le responde con energía, pues la medida le parece arbitraria:

GLADYS:

¿Y ahora quién va a cocinar? Pobre Gilma, fiel a su destino, si la despide le destroza el alma, es su hermana.

VOZ DE PENÉLOPE:

Claro, pero detesto en ella el grado de confianza con mi hombre... Destierro posibles amoríos, me duele echarla y siento el corazón oprimido...

GLADYS:

Penélope... son celos, es un pensamiento inoportuno...

11. *Ibíd.* Escena VI. Olivo y Gladys. Pg. 33.

12. *Ibíd.* Escena VI. Olivo y Gladys. Pg. 34-35.

PENÉLOPE:

¿Pensamiento? Se turbaron cuando entré y sólo quiero perderme en él, reconozco cuerpo y caricias de mi esposo. Gilma es mala hermana.¹³

En la presentación del grupo Ditirambo, los personajes de las dos hermanas, Gilma y Penélope, fueron representados por la actriz Margarita Rosa Gallardo, estableciendo claras diferencias en su expresión oral y en sus actitudes y movimientos, con una propiedad y calidad en su actuación que la destacan como una de las actrices más importantes del teatro colombiano en los últimos años. Su personaje de Gilma le dio pie a Rodrigo Rodríguez para escribir y dirigir otra obra protagonizada por ella, titulada: *Ni mierda p' al perro*, de corte popular y picaresco. Gilma aparece como un personaje ingenuo en apariencia y fácil de manipular, pero que en el fondo, esconde una picardía y una malicia que no se le descubren en un primer momento.

Gilma también atrae a Olivo, ya que no ha podido siquiera tener relaciones incestuosas con su propia hija, lo intenta ahora con la hermana de Penélope. Desmuelicada y todo, lo que podría hacerla parecer poco atractiva, atrae sin embargo la sensualidad mórbida del marrullero negociante:

OLIVO:

¿Para dónde va, Gilmita?

GILMA:

Salgo a buscar trabajo y un sitio para vivir, don Olivo. Penélope me botó, no hay cosa peor que trabajar para la familia. La humillan a una, dizque yo estaba de coqueta con mi cuñado...

OLIVO:

(JUEGA CON SUS CARTAS, MALICIOSO) Yo le puedo ayudar...

GILMA:

¿Usted me puede dar trabajo en su bodega, don Olivo? ¿Se lo agradecería eternamente!¹⁴

No se trata de un trabajo en la bodega. Olivo tiene otros planes para ella:

13. *Ibíd.* Escena VII. Un día normal. Pg. 37.

14. *Ibíd.* Escena VII. Día normal. Pg. 38.

OLIVO:

(CUENTA LOS BILLETES) *Yo le voy a dar un sueldo fijo mensual para cubrir lo del arriendo de una pieza, y esta plata extra para auxilio alimentario. Usted lo único que tiene que hacer es mercado, cocinarme y ponerse bonita... Eso es todo. ¡Ah! Y tome esto para empezar a mandarse arreglar esos dientes.*

GILMA:

(INGENUA) *¿Eso es todo?*

OLIVO:

Eso es todo, Gilmita... fácil y bonito... ¡Ah! Yo puedo venir en cualquier momento, de pronto a almorzar o a cenar, y si me coge la noche... Eso sí, si logro cuadrar cualquier disculpa con mi otra señora, espero encontrarla cuando llegue, porque eso si me pondría de mal genio. ¿Le parece?

GILMA:

Claro que me parece, don Olivo. Usted es un santo varón, don Oliverio.¹⁵

En otro corte musical cambia la escena, y el actor que interpreta a Olivo (el propio Rodrigo Rodríguez en el montaje de Ditirambo teatro), en una rápida transición asume el papel de El hombre sin nombre. La escena que sigue se supone simultánea con la de Olivo y Gilma, en una época en la que aún su enfermedad no ha llegado a un punto crítico, aunque ya comienza a sentir los primeros síntomas y vienen a su mente oscuros presentimientos:

HOMBRE SIN NOMBRE:

Estoy limpio de culpa, Penélope, nunca le he sido infiel. Espero que estas palabras no caigan en el vacío, sigamos de la mano hasta el vasto cielo... Anoche volví a soñar con la parca que me lleva, tú te quedabas en la gallera a remediar mis malos negocios, el tiempo se detenía y yo entraba a un infierno en el que debería ganarme la vida como barquero, había un plenilunio eterno.¹⁶

Este sueño había sido representado en la segunda escena, después de la procesión fúnebre al inicio de la obra, de modo que espacio y tiempo, en el

15. Ídem.

16. *Ibíd.* Escena VII. Día normal. Pg. 39-40.

desarrollo dramático, se van enlazando entre el pasado y un presente que aún resulta borroso, para tener claro cuál ha sido y cuál va a ser la suerte de la gallera después del fallecimiento del Hombre sin nombre, esposo de Penélope (para no llamarlo Ulises).

En esta escena de presentimientos se escucha la voz de Olivo:

¿En qué quedamos para esta noche? ¿Chico de tejo, o le traigo a uno de mis gallos?

HOMBRE SIN NOMBRE:

Los dos, traiga su mejor gallo y afine puntería. (EL HOMBRE SIN NOMBRE SE QUEJA DEL DOLOR ESTOMACAL; GLADYS COMIENZA A BARRER. LE BRINDA EL HOMBRO AL ENFERMO).¹⁷

En el diálogo del Hombre sin nombre, cuya enfermedad va apareciendo cada vez con más fuerza, Gladys, la hija de Olivo, le aconseja que no le apueste más a su papá, pues es un tramposo. En ese momento, al enfermo parecen haberle dejado de preocupar el dinero y los bienes terrenales:

Más vale estar pobre y vivo, que rico y moribundo. Para mí el dinero ya no cuenta.¹⁸

Gladys intenta decirle a Gilma que no se vaya de la casa de Penélope, pero ella le responde contándole todos los infortunios y maltratos que ha tenido que sufrir allí. Se trata de una larga lista de desventuras y cosas terribles que le ha hecho su hermana, al considerarla como una arrimada, de clase inferior, un trato mezquino que la ha llevado a ponerle a hacer toda clase de trabajos humillantes. Ya no puede soportar esa situación. Está decidida, de ningún modo puede seguir viviendo allí, aunque no le dice nada de los ofrecimientos que le ha hecho su padre, don Olivo.

La escena da un nuevo salto hacia el pasado y ahora se sitúa en el momento en que regresa Camilo de su viaje a Europa. Parece otra persona, completamente distinta a la que salió de allí. Le muestra a su madre sus fotografías en París, frente a la torre Eiffel, en la Place de la Concorde o en el Museo del Louvre. También exhibe imágenes de Londres, teniendo como fondo al río Támesis.

17. *Ibíd.* Escena VII. Día normal. Pg. 40.

18. *Ibíd.* Escena VII. Día normal. Pg. 41.

Penélope, como madre, quiere saber quién lo cuidaba en esas ciudades, quién le daba un agua de panela o qué médico lo atendía cuando estaba enfermo. Como toda madre, por más que crezca su hijo sigue creyendo que es un niño que necesita protección.

Para responder a las inquietudes de sus padres, con actitud petulante comienza a hablarles en inglés, chapuceando el idioma que de todos modos ellos no entienden. El Hombre sin nombre reacciona:

*¡Ya! ¡Desde el aeropuerto no ha hecho más que hablar estupideces!*¹⁹

Se produce una fuerte discusión entre padre e hijo. El Hombre sin nombre sale furioso dejando al muchacho con la palabra en la boca. Por lo visto, tras el viaje a Europa, Camilo se siente de mejor familia y mira con desprecio a sus propios padres. Añade que abrió los ojos al mundo y le pregunta a su madre qué tiene de malo.

También con Gladys las cosas marchan mal; al irse la dejó embarazada. Ahora, Camilo está como muerto, es apenas una sombra. Es testigo de la forma como su padre, con un cáncer avanzado se acerca al fallecimiento.

En la escena siguiente, aparecen Gilma y Olivo jugando a las escondidas. Si la descubre, el castigo consiste en dispararle con una escopeta de balines. Un juego agresivo que emprende para excitar a Gilma y excitarse a sí mismo. Cuando pasa el peligro Olivo le pregunta a la mujer si hizo lo que le pidió. Está utilizándola para saber qué pasa en casa de su hermana. Hace poco murió su cuñado, el marido de Penélope, quiere saber qué planes tiene ella y qué piensa hacer con sus propiedades, pero también necesita información sobre las deudas que el hombre ha dejado a causa del juego y de su enfermedad.

Como historias paralelas, se van desarrollando escenas sobre lo que les ocurre a los otros personajes. Camilo se encuentra en una oficina donde escribe algunas notas con sus recuerdos, el arribo de su padre a Bogotá desde el pueblo de Flandes en el Tolima, al que se llega cruzando el puente desde Girardot. Poco después de la humareda que dejó la gran explosión, una referencia a los atentados y actos criminales que sacudieron al Tolima en aquellos días de zozobra. Es decir, que Olivo llegó a la capital como otro de los desplazados de la violencia:

Mi padre, que antes de perder el nombre se llamaba Celedonio, encontró al abuelito bajo un sobrenatural temporal, en la soledad de la habitación, envuelto en la bandera; tenía los ojos mirando alera,

19. *Ibíd.* Escena VIII. Recién llegado. Pg. 46.



LA GALLERA DE TODOS LOS SANTOS TRANSPARENTE, de Rodrigo Rodríguez.
Ditirambo Teatro. 2004.

*los lentes viejos, rayados de un oro ordinario, babeados por su último soplo; en su mano, un viejo libro sobre los canibales de las Antillas. El abuelo era adiestrador de gallos y había nacido el día de todos los santos, de ahí la gallera de todos los santos.*²⁰

Camilo se encuentra trabajando en una oficina donde tiene que poner sellos y hacer informes sobre los informes, de donde viene la referencia a Kafka en el título de la escena. No le han autorizado el cambio de oficina, tiene que seguir trabajando en el mismo oscuro sótano sin poder sentir el calor de un rayo de sol. Siente que es un triste destino para un hombre que estuvo en Europa y vivió en ciudades como París y Londres, donde aprendió rudimentos de inglés y francés. ¿Cómo ha podido llegar tan bajo? Anota que ahora entiende por qué puede ir a los predios de la muerte y volver.

En la escena que sigue, aparecen de nuevo Gilma y Olivo. Por lo visto, han pasado la etapa de la luna de miel. Ella tiene un ojo morado y una venda en la cabeza. Ha podido darse cuenta, por experiencia propia, que Olivo no era el ángel protector y cariñoso que la entusiasmó en un comienzo. Después de la golpiza, el hombre cambia de tono y le habla con melosería:

OLIVO:

*Yo le dije, Gilmita, que no se saliera sin permiso. ¿Para qué se hace zarandear? No sea pelota... Ahora me toca pagarle al de la droguería la cogida de puntos.*²¹

Una típica reacción machista de un hombre que se siente con todos los derechos sobre la mujer, aún el de pegarle y maltratarla cuando no hace lo que él le exige, echándole además la culpa de lo sucedido. Una forma de violencia de género que tanto abunda en América Latina en los sectores medios y populares, aunque también se dan casos en las clases altas, sobre todo por razones pasionales.

No contento con castigarla por haberla visto hablando y riéndose con un joven, Olivo le da a Gilma órdenes perentorias para que le consiga lo que necesita para acabar del todo con la potestad que aún tiene Penélope sobre sus cosas, para entrar a saco cuando esté al borde del desahucio y arrebatárselas:

Vuelva a hacerse contratar por Penélope, le regatea el cuarto, esconde los recibos del agua, la luz, me los trae, que se atrasen y se los corten...

20. *Ibíd.* Escena X. Entre Kafkas. Pg. 57.

21. *Ibíd.* Escena XI. Garrotazo. Pg. 61.

*Los más importantes son los de los impuestos, deje el agua abierta para que se desperdicie, lo mismo los bombillos encendidos...*²²

Cuando Olivo habla, Gilma repite las palabras que él dice, como un loro. Parece estar como embobada con él pese a las palizas que le da o quizá a causa de ellas, pues le hace sentir su fuerza y autoridad y a la vez, un aire paternal que castiga para enseñar y luego recompensa con nuevos mimos. Ella acepta sin chistar todo lo que él dice, dándole siempre la razón, porque él es el macho y ella apenas una obediente hembra de su propiedad. Así ve las cosas Olivo y por eso hace lo que hace.

En la gallera Penélope busca las letras y pagarés que su marido había guardado. Abre cajones, mira hasta en los rincones más ocultos, debajo de los muebles, pero no aparece ningún papel. ¿Los habrá escondido su esposo en otro lado?

Ella estaba segura de que se encontraban allí. Por eso resuelve llamar a Olivo para preguntarle por unos papeles y deudas que tenía con su marido:

OLIVO:

*No sé de qué papeles me está hablando, yo a su marido no le debí nunca nada. Se me hace muy raro, eso sí, que venga usted a decir de esas tales letras y pagarés... Al difunto hay que dejarlo descansando en paz... Mire que no es bueno revolcar a los muertos en sus tumbas...*²³

La que se muestra muy extrañada es Penélope, estaba segura de tener esos papeles en su alcoba. No se le ocurre pensar que una espía y enemiga ha entrado en su casa, y mucho menos que se trata de su propia hermana. Los conflictos familiares y las tramas de un pícaro para apoderarse de todos los bienes de una familia hacen parte de los recursos argumentales de Rodrigo Rodríguez, como ya lo vimos en otra de sus obras anteriores: *Montallantas*.

Olivo le responde a Penélope con cinismo frente a las dudas sobre los papeles que ella le ha expuesto:

OLIVO:

*¡Ah! ¡Entonces, según usted, yo entré a su pieza, como un ladrón, y me robé las tales letras! ¡Eso sí me lo demuestra!... porque uno no puede andar acusando a la gente si no tiene pruebas.*²⁴

22. *Ídem.*

23. *Ibíd.* Escena XII. A mí que me esculquen. Pg. 65.

24. *Ídem.*

Le ofrece una miseria por la gallera y le añade como premio de consolución quedarse con la deuda del banco, pagándole unas cuotas que según ella, no le alcanzan ni para el acarreo.

En medio de su angustia, a Penélope le parece ver en ese momento a su hijo Camilo, muerto en extrañas circunstancias. Ante aquella aparición fantasmal, ella se queja de que sus dos hombres la abandonaron con sus muertes, dejándola sola en el mundo. Ahora le pide a su niño que hable con su padre, pues no sabe qué hacer, ya que en ese momento está a punto de perderlo todo si no aparecen los papeles perdidos.

Olivo cambia el tono de su voz, como si ahora fuese su esposo quien le habla y le dice que en uno de los cajones hay un paquetico muy poderoso. Luego le pide que firme unos papeles y se los envíe con Gilma. Es decir, la tiene atrapada sin que ella pueda saber cómo librarse de sus maturrangas.

La escena se remonta hacia mucho más atrás, la época en que Gladys le escribe a Camilo, cuando éste se encontraba en Europa, y le cuenta que su padre está lleno de deudas y que tuvieron que matar algunos gallos para preparar el caldo del almuerzo.

El tiempo avanza hacia el punto en que habían quedado los asuntos relacionados con Gilma y Olivo. Sus relaciones han sufrido una nueva caída, él no ha querido pagarle la última cuota al dentista por su caja de dientes, y el doctor se la quitó y la dejó otra vez Desmuelicada. Olivo le pregunta por qué no lo mordió, burlándose de ella. Cada uno de estos detalles va cargando a Gilma de resentimiento.

Olivo se ufana de todo lo que ha conseguido como si fuera gracias a sus esfuerzos, sin reconocer lo que ella ha hecho para sumarle las propiedades que tanto deseaba, a costa de dejar en la calle a su propia hermana. Sin pensar en lo que su ocasional amante pueda tener en la cabeza, Olivo cierra el ciclo de sus nuevos terrenos, pues todo lo que hace sólo responde su real voluntad sin tener que rendirle cuentas a nadie:

Por fin voy a abrirle salida a mi bodega por la calle 13, se sacrifica una cancha de tejo, pero no la gallera.²⁵

Olivo se sigue ufando de sus logros y ahora piensa en cambiarle el nombre a la gallera, para borrar del todo la relación con su pasado. Ya no se va a seguir llamando La Gallera de todos los Santos, sino que piensa ponerle: Campo de tejo. Club social donde don Oli. En ese momento, Gilma saca las uñas y muestra que no es la cándida tonta que Olivo pensaba:

25. *Ibíd.* Escena XIV. ¿Y lo mío? Pg. 69.

GILMA:
Mejor: “La Gallera Gilma”.

OLIVO:
¡No sea pendeja!

GILMA:
Yo no le firmo nada. Esto es ahora mío. Váyase a burlar de su gran...

OLIVO:
Ahora, ¿cómo así? ¿Y lo mío? Usted no me va a robar, Gilma. (TRA- TA DE LANZARSE SOBRE ELLA; LA COCINERA SACA DEL DELANTAL UN CUCHILLO): ¡Si me llevé por delante al hijo y al papá, a usted me la como viva!

GILMA:
¡Fuera! ¡Fuera, perro, de mi negocio! (OLIVO SE LANZA, LA MUJER LO CORTA, LO SACA CORRIENDO).²⁶

Aquí se redondea la fábula con el aforismo de Nadie sabe para quién trabaja. La supuesta tonta que le conseguía papeles al abusivo explotador, al final usa aquellos documentos en su propio beneficio y deja a su pretendido amante con los crespos hechos. Ahora la gallera es suya y todas las intrigas y manejos de Olivo quedan sin oficio ni beneficio. Este golpe sorpresivo de viva picaresca podría ser el final de la obra, pues allí termina el destino de la gallera, pero aún quedan algunas escenas para cerrar la historia de otros personajes que habían quedado como cabos sueltos.

Desde la barca que cruza la mítica laguna donde marchan los muertos hacia las profundidades subterráneas, el Hombre sin nombre evoca el final de su propio hijo, así como la suerte de su esposa, desde una mirada que nos vuelve a remitir a los mitos de la edad clásica:

HOMBRE SIN NOMBRE:
Detrás de mí vino mi hijo, en ritmo lento, ahora lo espero aquí, ahora somos de este nuevo mundo; la idea de la muerte se hizo lúgubre, cuando vino lo inevitable, lo llamé a bordo de la barca que cruzaba en alta mar del dolor humano.²⁷

26. *Ibíd.* Escena XIV. ¿Y lo mío? Pg. 70.

27. *Ibíd.* Escena XV. Al fondo. Pg. 71.

Después de hablar de su hijo, se refiere ahora a su esposa, convertida en la Penélope del mito:

*La mar muerta nos lleva a todos flotando eternamente, en las noches veremos a Penélope tejer y tejer su propio sudario.*²⁸

Si la obra ha dado varios giros hacia el pasado, ahora da un salto hacia el futuro, años más tarde Olivo se encuentra en un ancianato a donde lo visita su hija Gladys, ya mayor, después de muchos años de no verlo. El viejo juega con las tapitas de las gaseosas iguales a aquellas con las que ella jugaba cuando era niña. Ahora juegan los dos, como si el hombre taimado y marrullero, ladrón y asesino, hubiera retornado a su infancia y se hubieran desvanecido sus culpas. Se da cuenta a medias de las cosas, pues por la avanzada edad adolece de demencia senil. No reconoce a la mujer que lo visita y habla de que su hija va a visitarlo con frecuencia, pero que ese día no ha podido ir.

Ella tiene que rectificarlo:

GLADYS:

¿No me reconoció? Yo soy Gladys.

OLIVO:

*Mi hija Gladys es chiquita. Yo no voy a dejar que ningún hombre se le acerque. Todos los hombres son malos.*²⁹

El viejo le pide que lo lleve a su casa, no quiere estar más tiempo allí con esos viejitos, trata de asirse a ella tomándola del brazo, pero Gladys se le zafa y lo deja. Él no puede hacer nada para impedirlo. Ha perdido todos sus poderes. Ahora no le queda más remedio que ver desde la ventana la forma como ella se aleja.

La última escena vuelve al presente, sólo en parte, en relación con Penélope, pero a la vez muestra a Olivo muy anciano, como si los tiempos y espacios se fundieran en un mosaico. La acción retorna al comienzo de la obra, Penélope tiene un monólogo frente al cajón donde yace el cadáver de su esposo. Se refiere a él como:

*Guerrero de gallera, tu mortaja es una cobija de San Victorino, me cobijo de tu recuerdo, al ritmo del salto, al ritmo de la pelea de gallos, al ritmo de la mecha reventada en el campo de tejo.*³⁰

28. Ídem.

29. *Ibíd.* Escena XVI. El tiempo no perdona. Pg. 74-75.

30. *Ibíd.* Escena XVII. El retorno al presente. Pg. 77.

Referencias populares que plantea Rodrigo Rodríguez, al tiempo con alusiones a mitos de la antigüedad clásica. Penélope concluye con su parlamento tanto la primera como la última escena de la obra, cerrando el círculo:

*Descansa en paz de tu nombre y de la ausencia de los asesinos. (SÚBITAMENTE, COMO SI ALGUIEN LA OBSERVARA): Sería mejor callar. Sí. Mejor me silencio. Ya recojo mi corazón y te guardo en el recuerdo. (APAGA UNO LOS CUATRO CIRIOS).*³¹

* * *

31. *Ibíd.* Escena XVII. Final. Pg. 78.

FERNANDO OSPINA SÁNCHEZ

≈



Dramaturgo, actor y co-director del teatro Quimera, de Bogotá.

Maestro de arte dramático de la Escuela Nacional de Arte Dramático, ENAD. Dirigió durante varios años el grupo El Pregón de la Universidad Distrital. También ha trabajado como profesor de teatro en la Universidad del Bosque.

En el teatro Quimera ha participado como director o autor en varias obras. Entre ellas, ha dirigido: *Juegos de masacre* de Eugenio Ionesco; y sus propias obras: *En el umbral* y *De ausencias*.

Trabajó como actor en la obra *Bartleby, el escribiente*, representando el papel de Bartleby con una notable interpretación.

– FERNANDO OSPINA SÁNCHEZ –
Fotografía de Ángela Pinzón Gualy. 2012.

Otras de sus obras son: *Este viernes*; *Fariche*; *El pan de cada día*; *El conuco del tío Conejo* (inspirado en el relato del mismo título, del escritor venezolano Arturo Usler Pietri).

* * *

FERNANDO OSPINA SÁNCHEZ

≈

DE AUSENCIAS...

De ausencias fue estrenada en octubre del 2006 en la sala del Teatro Quimera, bajo la dirección del autor. Como epígrafe de su obra, Ospina incluye un fragmento de un poema de Darío Jaramillo Agudelo:

*Entre el amor imposible
y la presencia de la muerte
transcurre el día
(Amores imposibles)*

Frente a las desapariciones forzadas, los secuestros, tantas muertes y víctimas que van dejando los conflictos y confrontaciones a lo largo de más de sesenta años, desde cuando se inició la violencia, ¿cuál puede ser la posición del artista, del poeta, del hombre de teatro?

En la primera etapa de la violencia, tras el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán y la ira popular que ese hecho desencadenó, vino una recia confrontación de los partidos tradicionales, y aparecieron formas de exterminio desconocidas hasta entonces, como lo hemos señalado en páginas anteriores de esta investigación. La respuesta inicial a estos hechos en la narrativa, el cine o el teatro, se produjo, a grandes rasgos en un estilo realista, a veces naturalista, que contaba los hechos en forma de narraciones escuetas en el cuento y la novela, o por medio del documento, la denuncia o la crónica, en el cine y el teatro. Las obras escritas después de 1948 hasta los años 80, con significativas excepciones, correspondían a esta visión muy ligada tanto a los hechos como a las ideologías y postulados políticos de los contendientes, así como a sus prácticas defensivas o agresivas.



DE AUSENCIAS... de Fernando Óspina Sánchez.
Teatro Quimera. 2013.
Fotografía de Ángela Pinzón Gualy.

En muchas obras se lograban crear ambientes de tensión y analogías con los hechos, para salir del retrato fidedigno y naturalista, literal y periodístico de lo que estaba sucediendo en campos y veredas. Obras como *El hombre de paja* de Fanny Buitrago, o *Remington 22* de Gustavo Andrade Rivera, buscaron una visión más libre, analógica y poética para aludir a los hechos.

En tiempos más recientes se ha diversificado la producción escénica, cada autor, cada grupo, cada representación, busca construir lenguajes novedosos, a veces con la integración de distintas artes y medios expresivos, o bien buscando un lenguaje poético e imágenes sugerentes, que aludan a los hechos de un modo indirecto, motivando a los espectadores a buscar sus propias respuestas y descubrir el sentido que se halla en el fondo del conjunto de elementos visuales o auditivos, espacios escénicos, música y efectos sonoros, movimientos y gestos de los actores proyecciones y demás aspectos que hacen parte de la diversidad de las obras teatrales contemporáneas, con sus modalidades de búsqueda post-moderna o post-dramática, como se han denominado las corrientes más recientes.

Muchas de las obras de esta época están construidas por medio de fragmentos, trozos de diversa procedencia que se van articulando para lograr un conjunto polifónico y polisémico. No se trata de una corriente que pueda ser identificada con un estilo, con un tipo de lenguaje o un método de trabajo común o similar. Aún en la llamada creación colectiva las formas de trabajo y los resultados finales en la representación varían en forma sustancial de un grupo al otro, en las diversas experiencias dramaturgicas.

En este terreno podríamos situar la obra *De ausencias* de Fernando Ospina.

Desde la formulación del espacio escénico en sus diversas partes y planos de la realidad significada, entre reales e imaginarios, sucedidos y eventualmente posibles:

De ausencias... se desarrolla en dos planos: del lado de acá, y un plano posible, “del lado de allá”. El primero es el de quienes viven alguna desaparición, quienes deben afrontarla, buscar a quienes se “ausentan”, y el segundo es el de los ausentes, los desaparecidos, los muertos o los posibles muertos, por lo que se nos convierte en algo como un espacio mental, fantasmagórico, deseado, en algunos casos metafórico, acaso sea también un espacio onírico y de evasión, tal vez un refugio.¹

1. Ospina Sánchez, Fernando. *De ausencias*. Manuscrito original transcrito a máquina. Pg. 4.

El autor deja planteada una sugerencia del significado de los espacios, que en cada puesta en escena podría variar de acuerdo con las alusiones y referentes que sea planteen, pues en el terreno de la creatividad quedan abiertas muchas posibilidades de interpretación y realización.

Al comienzo está la mujer que espera. Se acerca a una ventana, observa, espera a alguien que no llega, dispone con mucho cuidado algunas pertenencias de un hombre, camisa, pantalón, saco, zapatos...²

A la imagen de la mujer solitaria la sucede un coro de ausentes. Son distintas figuras, casi fantasmales, no se sabe si están vivos o muertos. Un hombre amarrado a su pasado transita dolorosamente, buscando, anhelando algo a lo que nunca llega. Aparecen otros personajes, los ausentes.

Para presentar a estos personajes usa formas alusivas. Uno de ellos, camuflado tras una tela, otros, moviéndose en el escenario de acuerdo con sus respectivas situaciones y padecimientos.³

El coro representa una voz individual, que se presenta como un paradigma de lo que podría suceder a muchos hombres y mujeres, que desaparecen sorpresivamente de su familia, de sus amigos, su trabajo y su medio sin avisar, dejando un vacío inquietante:

Mi vida ha cambiado de tal forma, que aunque estoy aquí –sobra decir que no sé dónde–, siento que estoy en muchas otras partes, en todos esos lugares donde faltó.⁴

Repite las mismas expresiones con la monotonía de una cotidianidad que se reitera en la ausencia, en un tiempo de espera que no se sabe cuándo va a concluir. El desaparecido también se pone en la dolorosa incertidumbre de aquellos que ha dejado:

Estoy en esos recuerdos que me reclaman, en esas personas que aún dudan si me fui, si me llevaron, si la vida me abandonó en algún callejón o potrero y aún no han encontrado mi cuerpo.⁵

2. *Ibíd.* Escena I. Pg. 5.

3. *Ídem.*

4. *Ibíd.* Escena I. Pg. 6.

5. *Ídem.*

En estas palabras se refleja una doble conciencia de los ausentes y de los que quedan a la espera.

En la soledad, el desaparecido se encuentra acosado por seres que lo atormentan y por recuerdos que lo agobian, como si estuviera viviendo una pesadilla.⁶

Existen múltiples testimonios, una amplia bibliografía y muchos reportajes y crónicas sobre los que regresan de un cautiverio de la guerrilla o los paramilitares, a veces de un largo tiempo, incluso de años. Secuestros muchas veces realizados por negociantes y ejecutores que quieren sacarle dividendos al conflicto, vendiéndolos a los grupos que van a cobrar por su liberación. Muchos de esos casos son de civiles que pertenecen a clases medias y altas por los cuales se pueden exigir medianas o cuantiosas sumas. Estas prácticas del secuestro muestran el deterioro de las luchas que han pretendido asumir una posición ideológica revolucionaria, pero que han pasado por encima no sólo de las leyes del país, sino de los derechos humanos y del respeto a los valores universales de la convivencia social.

Si esto sucede en la realidad política y en el desarrollo del conflicto en las últimas décadas, la obra *De ausencias* se cuida muy bien de hacer señalamientos ideológicos, y prefiere mostrar los efectos de estas prácticas, lo que ocurre con las víctimas y con quienes esperan con angustia su regreso. No existe una trama argumental unificada que desarrolle la historia de un cierto grupo de personajes, son secuencias de casos, algunos de los cuales se reiteran, de uno y otro lado, de los ausentes y de los que les esperan.

En la escena que sigue aparece un grupo de personajes que preguntan por otros, después de que se escuchan golpes a una puerta. En algunos de ellos se observan gestos y actitudes de preocupación, afán o desconcierto. Las diversas voces configuran una angustiada polifonía, los están buscando en los distintos rincones de la casa, pero allí no están, y no saben para donde han ido. Es el eco múltiple de las desapariciones en el momento en que se inicia el calvario, cuando constatan la ausencia del ser querido sin saber cómo y a dónde ha ido.⁷

Sigue la escena de una mujer angustiada porque hace un momento tenía a un niño en su mano y ahora ya no está. La mujer pregunta en uno y otro lado si han visto a su niño. No puede llegar a su casa sin él. En su mente surgen, además, los complejos de culpa, si lo descuidó, si el niño se alejó y ella no se dio cuenta. Sus palabras reflejan una dolorosa incertidumbre:

6. *Ibíd.* Escena I. Pg. 7.

7. *Ibíd.* Escena II. Pg. 10-11.

¡Alguien que me diga qué puedo hacer! Es mi niño, lo único que tengo. Pero no se queden ahí mirando, sin hacer nada. Lo tenía aquí, agarrado de la mano. ¡Usted, señor! ¡Alguien que me ayude!⁸

Si existe algo especialmente dramático dentro del conflicto armado y las prácticas de secuestro y extorción que se derivan de él, son aquellos casos que se refieren a los niños, raptados para cobrar un rescate o integrados en forma temprana en las filas de combatientes de uno u otro grupo, o convertidos en sicarios de las mafias de la droga. En los casos que tienen que ver con los menores, estos actos resultan aún más graves, se producen en las primeras épocas de formación y aprendizaje, y van a repercutir de manera negativa en el desarrollo futuro de la personalidad, muchas veces sin hallar camino de retorno.

Tras estas primeras secuencias, en las cuales se escuchan voces de desaparecidos o de sus parientes que preguntan por ellos en forma angustiada, viene ahora una escena que muestra a un hombre recién llegado a su sitio de reclusión, un rincón oscuro y húmedo, donde apenas puede moverse.

En un intenso monólogo el hombre se pregunta dónde se encuentra, examina el sitio a donde ha sido llevado, y en el cual tiene que encontrar una forma de adaptarse:

Estoy metido en un hueco donde apenas cabe un catre metálico. Con un inmundo colchón, por el que me obligo a creer que se me pasó el asco, para poder dormir unos ratos, tal vez unas horas, y de todas formas sin descansar.⁹

El hombre llega a pensar que el hueco donde lo han metido es la misma muerte, su tumba. ¿En qué forma pasar ese angustiante tiempo de espera? Su conclusión es desoladora:

No tengo sueño. He aprendido a mirar fijamente algo inmóvil. Esta sabiduría debe ser la de los muertos.¹⁰

Prosigue la recreación de las ausencias en forma de un personaje colectivo. Los actores pueden doblar los papeles o bien plantear un reparto casi multitudinario; la propuesta deja un amplio margen de invención al respecto.

8. *Ibíd.* Escena III. Pg. 12.

9. *Ibíd.* Escena IV. Pg. 12.

10. *Ibíd.* Escena IV. Pg. 13.



DE AUSENCIAS... de Fernando Óspina Sánchez.
Teatro Quimera. 2013.
Fotografía de Ángela Pinzón Gualy.

Tras el monólogo del hombre encerrado, viene el diálogo de dos figuras que se encuentran en un lugar cerca de un lago o un río, como lo señala la acotación que antecede a la escena:

Los dos personajes están siempre solos, en un principio de espaldas y dando la cara a una pantalla que se mueve, evocando el agua.¹¹

Sigue un enlace de escenas fragmentarias, con la presencia de un hombre y una mujer que se buscan en un espacio en el que están cerca pero separados. Se preguntan cómo han podido llegar hasta allí, quienes son y cómo se podrían encontrar y verse las caras. El hombre dice que: “sólo con el pensamiento, como en los sueños.”¹²

Ahora aparecen en el espacio llamado de los ausentes, que también podría ser el de los muertos, o bien un espacio mental que se abre a diversas posibilidades. La mujer dice que “siempre es el mismo sitio”:

*H:
No es ningún sitio.*

*M:
Estás en mi sueño, en mi deseo, en ese espacio en el que sólo yo puedo decir quién está, con quién deseo estar.¹³*

El diálogo va dando información sobre estos personajes en medio de la diversidad de voces que pueblan la escena:

*H:
Cuando me arrojaron aquí, venía atontado por los golpes que me dieron, y porque traía la cabeza tapada y venía agachado. Tan pronto como me repuse estuve buscando una rendija, un hueco, algo que me diera un indicio de dónde estoy, o de cómo salir de aquí, pero todo ha sido inútil.*

*M:
¿Quién eres? ¿Por qué te tienen ahí?*

*H:
Sólo soy alguien que ha querido ser consecuente con lo que piensa,*

11. *Ibíd.* Escena V. Pg. 14.

12. *Ibíd.* Escena V. Pg. 15.

13. *Ídem.* Pg. 15.

*alguien que tenía una vida normal, un trabajo decente, estudiantes, familia... Ahora te tengo a ti.*¹⁴

Esta situación de estar cerca, pero a la vez separados por un muro, sin poder verse, hace que el pensamiento dibuje diversas posibilidades de encuentro, de acercamiento. Podría tratarse de un profesor, un hombre de espíritu crítico, aislado de los demás a causa de sus ideas. Sin embargo, la cercanía de la mujer, su presencia latente, se convierte en un antídoto contra la soledad.

Él es un prisionero, ¿y ella? Quizá se encuentra libre, pero confundida, mientras busca a su compañero desaparecido:

M:
La búsqueda de mi compañero no me deja tiempo ni aliento para hacer nada.

H:
Estás conmigo.

*M: Te has convertido en una evasión, una salida; un descanso. Si no te hubiera encontrado, no sé, creo que no sería capaz de resistir.*¹⁵

Resulta una paradoja que para él signifique evasión, salida o descanso, justamente todo lo que a él le falta. La imaginación parece suplir cuanto la vista niega.

Ella intenta un acercamiento místico, como si pudiera unirse a él por medio de una oración, una forma de comunicación mental entre los ausentes. Pero de pronto, alguien que está afuera la llama a ella, tiene que irse. El hombre, que había vivido una tregua a su soledad, trata de retenerla:

H:
No, no te vayas, no escuches, no atiendas.

M:
No puedo evitarlo, siento que no estaré más aquí...

H:
No te vayas, tienes que permanecer conmigo, ahora eres mi Julieta...

14. *Ibíd.* Escena V. Pg. 16.

15. *Ibíd.* Escena V. Pg. 17.

M:
Recuerda cómo terminó ella...

H:
*Cuando salga... ¿Cómo haremos para reconocernos?*¹⁶

En medio de esas circunstancias de aislamiento y soledad, cualquier voz, cualquier proximidad humana llena un vacío, aunque sea de un modo temporal y efímero, intentando dejar abierta una opción, un encuentro, que aparece más como una expresión del deseo que de una realidad. El rostro de la persona desconocida pero deseada, aparece como una enigmática y ambigua imagen de los sueños, que intenta encontrar una semejanza, quizá por el tono de la voz, con alguien conocido en la realidad, cuyo parecido suscita recuerdos y nostalgias.

A la escena de esta pareja separada por un muro, prosigue el monólogo de la mujer que espera mientras mira por una ventana, el regreso de un hombre que se fue sin despedirse, por lo cual ella no tiene ninguna explicación de su ausencia ni de la forma como se produjo. Esta imagen apareció entre las primeras figuras de la escena de ausencias, soledades y búsquedas de los desaparecidos:

MUJER QUE ESPERA:

*Él salió una mañana para la universidad y nunca llegó, algunas personas dicen haber visto a dos cuerdas una camioneta sospechosa, pero parece que hay quienes quieren desvirtuar los testimonios que al fin de cuentas son de personas confiables. ¿Quién sabe qué intenciones tendrán!*¹⁷

Se lo llevaron en una camioneta seguida por una moto. No se supo más de él. Lo buscaron en los hospitales, en la comisaría, en la morgue. El afán de encontrarlo, aunque fuera muerto, era más fuerte que esa sensación de incertidumbre que rodea la desaparición de alguien. En el caso de este personaje, su secuestro tenía inquietantes antecedentes, había recibido llamadas con amenazas para él y sus familiares.

A este monólogo de alta tensión en medio de la espera le sucede la escena de una pareja, la mujer a la que le raptaron el niño y su marido. Ella busca su cartera en distintos puntos de la casa, no recuerda dónde la dejó. Tiene afán, ya que se preparan para salir a un lugar donde quizá puedan

16. *Ibíd.* Escena V. Pg. 19.

17. *Ibíd.* Escena VI. Pg. 20.

darles información sobre el niño desaparecido. Está muy intranquila, él le pide que se calme. Como una forma de tranquilizarse comienzan a contar, agregando un número a cada frase:

EL:

Menos mal nos han enseñado cómo manejar estos momentos.

ELLA:

Ocho. Estas situaciones difíciles. Ocho.

EL:

Tan duros, estos momentos, nueve. Si no hubiera desaparecido el niño...

ELLA:

Diez. Es una prueba que nos ha puesto el destino. Once...¹⁸

Al fin, ella encuentra la cartera perdida y pueden salir para la cita.

Es interesante ver la forma como el autor utiliza una cartera, un objeto cotidiano, un elemento de utilería, para mostrar la acción y el sentimiento de búsqueda de alguien perdido. La desaparición de la cartera puede verse como una reacción del inconsciente, para sublimar la idea de la pérdida –con los sentimientos de culpa que conlleva- y plantear el hallazgo del objeto como si fuera un anticipo de la recuperación del hijo desaparecido.

En esta galería de voces y secuencias de casos de desaparecidos, secuestrados o muertos, ejemplos dolorosos de ausencias, viene ahora la escena de una madre que piensa en su hijo:

LA MADRE ENCIENDE DOS VELAS, SE LE VE DERROTADA. ELLA NO VE A SU HIJO, PERO ALGUNA VEZ PRESENTE SU PRESENCIA EN LA LLAMA, O QUISIERA ENCONTRARLO EN LA FOTOGRAFÍA.¹⁹

El hijo ausente habla con su madre. Es ella quien quiere sentir su presencia, la voz, el calor de su hijo. Parece como si su mente se desdoblara entre su propia conciencia y la hipotética voz de su hijo, salido de sus entrañas:

18. *Ibíd.* Escena VII. Pg. 23.

19. *Ibíd.* Escena VIII. Pg. 24.

Por favor, madre, deja de sufrir, no estés ahí, otra vez pegada a esa camándula, a esa vela.²⁰

El diálogo del hijo con la madre puede ser un recuerdo o una conversación imaginaria de la mujer con su hijo desaparecido. La acción escénica invita a romper con un tipo de representación tradicional y familiar, para convertirse en una alegoría de la separación, la madre concentrada en las velas encendidas alrededor de la fotografía de su hijo, como un altar, un santuario personal, que permite sentir la voz del muchacho, hablar con él, desde otro espacio mental al que ella se aferra con la esperanza de verlo con vida y de regreso al hogar:

MADRE:

¿Dónde estás?

HIJO:

Recuerdo que después de esos dos días en que lloraste todas las lágrimas que te quedaban, saliste de la pieza, esa en la que vivieron juntos con mi padre, te jugaste la cara...

MADRE:

¡Hijo!

HIJO:

Luego me llamaste para decir: Ya está. Tu padre no quiere que llore más. Quiere que continuemos nuestras vidas, así que vamos a hacerlo; aunque esté enterrado, él es todavía el que manda en esta casa.²¹

Sueños, voces que se escuchan en la soledad, evocaciones. La madre se aferra al recuerdo del hijo ausente:

MADRE:

Sé que estás conmigo, que me acompañas, es como si ahora que no estás pudieras hablar contigo.²²

La madre recrea momentos que vivieron juntos, buscando que la memoria llene la ausencia. Los actos de memoria que ella hace son breves reto-

20. *Ibíd.* Escena VIII. Pg. 24.

21. *Ibíd.* Escena VIII. Pg. 25.

22. *Ídem.*

zos de la vida cotidiana, instantes comunes y corrientes, que en el recuerdo cobran un valor excepcional, como cuando después de tenerlo mucho tiempo guardado, se observa un álbum de fotografías familiar.

Cuando se apagan las velas y se desvanecen los recuerdos de la madre, regresa la secuencia de la pareja del hombre y la mujer separados por el muro. Ella ha seguido en la búsqueda de su propio compañero desaparecido, frente a lo cual, el encuentro con este desconocido a quien no ha podido verle el rostro, la ayuda a llenar temporalmente el vacío que produce la ausencia del otro. El hombre la siente llegar, y por un momento recuerda un sueño en el que veía:

*Una luz blanca, muy fuerte, que venía y golpeaba la pared una y otra vez, como una ola, y la hacía temblar.*²³

Son mecanismos de defensa, en los que la mente se refugia en visiones que rompen los hábitos de la vida cotidiana, como una forma de soñar despiertos.

La pareja prosigue su diálogo, en un juego que va más allá del realismo y se aventura por los vericuetos del imaginario que permita superar la angustia:

H:
*En estos momentos, aquí contigo, en este espacio que hemos creado, este sueño es sólo tuyo y mío, a pesar de la realidad que soy viviendo, siento que soy feliz.*²⁴

El hombre busca una forma de compensar el desgaste del encierro y una ausencia que ha puesto un cerco a las posibilidades de su existencia. Ahora cada momento de su vida entraña una suerte de paradoja, desea que no le pase nada a sus captores, para que le sigan trayendo la comida diaria, pues si los abatieran fuera de allí, él moriría de hambre. Estas son las alternativas que se le presentan en el cautiverio, en el que, en medio de la monotonía del tiempo que pasa en blanco, la mente tiene que encontrar las imágenes de la libertad que el cuerpo ha perdido.

La misma historia de amor que se ha planteado entre aquel hombre encerrado y la mujer que se le acerca desde el mundo exterior, constituye un desafío frente al aislamiento al que está reducido en su condición de hombre libre, aún puede sentir la libertad del juego hipotético de un romance apa-

23. *Ibíd.* Escena IX. Pg. 27.

24. *Ibíd.* Escena IX. Pg. 28.



sionado con aquella desconocida. Toman como modelo el amor de Romeo y Julieta, en medio de la contienda mortal entre Capuletos y Montescos, siempre buscando una analogía para evadir la exclusión y el encierro.

Cuando ella se va, una vez más, él vuelve a sentir el frío del abandono:

H:

Espera... ¿Ya te has ido? ¿Dónde estás ahora, en qué cama, en qué sueño? Si un día tropezara contigo, pasarías sin verme, pues no somos percibidos por nuestros sueños.²⁵

Entre los ausentes, los secuestrados, los prisioneros, los que más sufren en el cautiverio son aquellos que no saben por qué los tienen allí... Tantos civiles que se convierten en víctimas de los conflictos, sin haber tenido nada que ver ni en su gestación ni en ningún aspecto de su desarrollo. Es el caso del personaje de la escena siguiente, definido como El hombre amarrado a su pasado:

HOMBRE AMARRADO:

¡Alguien que tenga la nobleza de decirme por qué estoy aquí! Alguien que me diga cuál es mi pecado.

(...)

¡No soy hereje ni he matado a un cura! No merezco esta oscuridad, pero tampoco las llamas. No merezco este castigo.²⁶

Una situación que evoca otras épocas, quizá la edad media, en la que se castigaba a quienes se apartaban del dogma o de los preceptos morales, o en tiempos de la inquisición, en los siglos XVII o XVIII, cuando se arrestaba a cualquier sospechoso de herejía, se le juzgaba y llevaba a la hoguera en ciertas ocasiones por falsas acusaciones, rumores o simples sospechas y terminaban perdiendo la vida sin conocer la causa.

Muchas de las formas de violencia, persecución o secuestro que han tenido lugar a lo largo de los conflictos colombianos del último medio siglo, han caído en crueles episodios del pasado y en prácticas de tortura y terror de tiempos remotos. Frente al progreso de la humanidad en muchos campos, han vuelto a aparecer en el mundo guerras de religión, como ha sucedido en forma reciente con el extremismo islámico y el nuevo califato, que ha

25. *Ibíd.* Escena IX. Pg. 32.

26. *Ibíd.* Escena X. Pg. 32.

desencadenado violentos atentados, masacres y diversos actos terroristas, en episodios que recuerdan las luchas en tiempos de las cruzadas y otros actos bélicos, por razones étnicas o religiosas, demostrando que el desarrollo de la historia no es lineal ni apunta a un futuro de progreso donde cada día las cosas son mejores, sino que hay sorprendentes saltos hacia atrás, tiempos simultáneos en movimientos de progreso y retroceso, que pueden poner en peligro la estabilidad de la vida social y la suerte de los pueblos.

El encadenamiento de escenas con distintos personajes que representan el drama de los ausentes, sigue entrecruzando situaciones y dando continuidad a algunos de los casos vistos en escenas anteriores que retornan sin que se perciban cambios, como si el tiempo diera vueltas sobre el mismo eje, desgastando las mentes y los cuerpos, como pasa con la pareja a la que han raptado a un hijo menor de edad, y su ausencia hace que a la mujer se le extravíen las cosas en momentos de expectativa y nerviosismo.

Esta repetición deliberada de hechos, como la pérdida de la cartera, termina alterando las relaciones del matrimonio que ya tiene un conflicto mucho más arduo que resolver, como es la pérdida del hijo:

EL:

Todos los días pierdes algo y justo a la hora de salir tenemos que ponernos a buscar y siempre llegamos tarde a todas partes.²⁷

El dolor de la ausencia suele crear complejos de culpa entre las víctimas, lo mismo que las mutuas acusaciones que se hace la pareja de esta obra por la desaparición de su hijo:

EL:

¡Ah! ¡No hago nada!

ELLA:

No. No eres más que un inútil.

EL:

Pero si tú no me dejas hacer nada. Estás convencida de que si no hablas tú, nadie escucha; que si no miras tú, nadie ve. Si no fuera por esa actitud, por esa forma de ser, porque tienes que andar peleando con todo el mundo, es posible que alguien nos hubiera ayudado. Tal vez alguien nos hubiera dado razón del niño.²⁸

27. *Ibíd.* Escena XI. Pg. 33.

28. *Ídem.*

Un conflicto que obedece a una causa exterior penetra en la intimidad de la familia, de la pareja, que tiene que hacer grandes esfuerzos para sobrevivir no sólo a la ausencia del hijo, sino al desasosiego e intemperancia que produce en sus vidas la sensación de incertidumbre.

Otro caso que regresa con la misma sensación de un tiempo detenido, es el de la mujer que espera asomada a una ventana el retorno de un ser amado desaparecido:

Lo cierto es que ahora mi vida también se está yendo, como se fue la tuya, porque eso es, es como si hubieras muerto, y lo más doloroso es que ni siquiera tengo tu cadáver.²⁹

Reaparece el coro de los ausentes, moviéndose cada vez más desesperados. Algunos llevan capucha o una mordaza. Cada uno pronuncia su nombre como si quisieran arrebatárselos, quitarles hasta la conciencia de sí y su sentido de la dignidad:

Sencillamente nos hallamos en el limbo, en la nada, en este sitio donde nadie nos encuentra, donde nosotros tampoco sabemos dónde estamos.³⁰

Pueden estar en la selva, en un cambuche, en una habitación con las ventanas selladas, en un hueco donde apenas cabe un colchón maloliente. Son tantas las cosas que han sucedido, tantos los muertos y desaparecidos, que esta obra ha optado por mostrar una polifonía de voces, un gran fresco colectivo, pero donde no se pierdan las identidades individuales de los que esperan y de los ausentes, de lo que se dice de ellos:

Temen que me fui a enganchar en la guerrilla o con los paras, o dicen: que se lo llevaron a la fuerza, porque miren que ni siquiera llevó su ropita.

Que perdí la memoria y ando vagando, deambulando por ahí sin saber de nada.

Lo único que sí sé es que cerraron la puerta y de pronto estaba sólo, en la oscuridad, perdido y sin esperanzas.³¹

29. *Ibíd.* Escena XII. Pg. 38.

30. *Ibíd.* Escena XIII. Pg. 39.

31. *Ibíd.* Escena XIII. Pg. 40-41.

Las voces y los reclamos se repiten, el tiempo de espera se dilata, unos y otros viven el drama desde adentro o desde afuera, en el encierro o en la memoria. No es, en efecto, una obra de teatro que traiga soluciones ni llegue a un final feliz para tranquilidad de los espectadores. Deja abiertas las preguntas, los grandes interrogantes sobre duras realidades que piden a gritos un cambio profundo y una respuesta que no puede traerla la representación escénica para calmar las conciencias, sino que debe surgir en la realidad, en la vida y en la cancelación definitiva de las prácticas del terror y las amenazas.

De ausencias termina con unas preguntas que quedan abiertas:

VOZ:

¿Alguien sabe algo, no sé, dónde puedo buscar, a dónde puedo ir?

¿Qué puedo hacer?

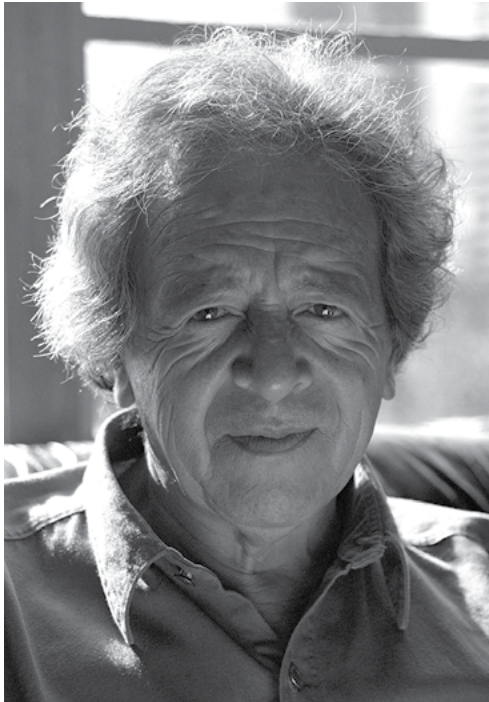
¿Alguien puede decirme algo? ¿Nadie puede decirme nada?³²

* * *

32. *Ibíd.* Escena final. Pg. 48.

MIGUEL TORRES

≈



Bogotá, 1942. Cursó estudios de arte dramático en la Enad (Escuela Nacional de Arte Dramático) y en la Universidad de las Naciones en París. Trabajó como actor en el Teatro Estudio de la Universidad Nacional, en una obra como *Galileo Galilei* de Bertolt Brecht, dirigida por Santiago García, y en la Casa de la Cultura, en obras como *La manzana de Jack Gelber* o *La Cocina* de Arnold Wesker, dirigidas igualmente por García; en este mismo escenario dirigió la obra *Fando y Lis* de Fernando Arrabal. También trabajó como actor en numerosos programas de teleteatro.

Con Antonio Montaña y otros actores y directores, fundó en 1970 el Teatro El Local, de Bogotá, que sostuvo alrededor de más de cuatro décadas,

– MIGUEL TORRES –
Fotografía de Carlos Duque. 2013.

como director, autor y actor, así como promotor, convirtiéndose en una de las figuras más destacadas y creativas del teatro colombiano contemporáneo.

En el Teatro El Local llevó a escena numerosas obras de teatro universal, como: *El túnel que se come por la boca*, 1971 (en versión propia de algunos textos de Augusto Boal); *El tío Rico Mc Pato* de Augusto Boal, 1973; *Los caballitos rebeldes* de Mauricio Rosencof, 1975; *La cándida Eréndira* de Gabriel García Márquez, 1977 (adaptación y dirección de Miguel Torres); *Bilora* y *El parlamento de Ruzante* de Angelo Beolco, 1980; *El círculo de tiza caucasiano* de Bertolt Brecht, 1983; *Bodas de sangre* de Federico García Lorca, 1986; *El adefesio* de Rafael Alberti, 1986; *Pareja abierta* de Dario Fo y Franca Rame, 1988; *El Proceso* de Franz Kafka, 1991; *La siempreviva* de Miguel Torres, 1994; *En carne propia* de Miguel Torres, 1998.

Además de sus actividades en las artes escénicas, Miguel Torres se ha destacado como escritor, en especial por sus novelas más recientes dedicadas a los hechos trágicos del 9 de abril de 1948. Sus primeros libros de cuentos se titularon: *Los oficios del hombre*, 1988 y *Ladrón durante el alba*, Beca de creación de Colcultura, 1994.

Es autor de las novelas: *Cerco de amor*, premio único en el Concurso Internacional En el Umbral, de la Alcaldía Mayor de Bogotá, 1999; *El crimen del siglo*, 2006, finalista en el VIII premio de novela La Mar de Letras, 2010, Barcelona, editado por Seix Barral, 2006 y Alfaguara, 2013; *El incendio de abril*, Alfaguara, 2012; *Páginas quemadas*, La otra orilla, Norma, 2010.

* * *

MIGUEL TORRES
≈
LA SIEMPREVIVA

La Siempreviva fue estrenada en el Teatro El Local, de Bogotá, en 1994, bajo la dirección del autor.¹

La creación de *La Siempreviva* tiene una doble o cuádruple vertiente, por ser a la vez la obra de un dramaturgo con años de experiencia, y de un escritor y novelista que llega a encontrar la madurez y su propio estilo con la novela *El crimen del Siglo*, que trata sobre Juan Roa Sierra, supuesto asesino del caudillo popular Jorge Eliécer Gaitán, el 9 de abril de 1948. Tanto la obra teatral como la novela corresponden a búsquedas de Miguel Torres, de una forma y estilo para mostrar en el escenario y en la novela, dos grandes y dolorosos acontecimientos que han quebrado la historia de Colombia en el siglo XX.

Al respecto de la novela, Miguel Torres anota:

En nueve de abril es un misterio en la oscuridad, en la penumbra de un agujero negro de la historia.

En efecto, más de sesenta años después de ocurridos los hechos nunca se terminó de llevar a cabo una investigación, que el mismo año de 1948 inició Scotland Yard y que no pudo concluir por no haber tenido acceso a toda la información, y por eso determinó, que con los datos que tenía a mano, que el probable asesino era Juan Roa Sierra. Poco se sabía de este misterioso personaje, el primer muerto del nueve de abril, arrastrado por el pueblo enfurecido, antes de que el propio doctor Gaitán falleciera, minutos más tarde, en la Clínica Central.

1. Torres, Miguel. *La Siempreviva*. En, *Tres Dramaturgos*. Separata dramaturgica de la revista *Gestus*, Edición de la Escuela de Arte Dramático Enad. Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura. Bogotá. 1996.



LA SIEMPREVIVA, de Miguel Torres.
Archivo Teatro El Local. 1994.

El debate sobre el 9 de abril se ha prolongado hasta el presente, considerando además que el Departamento de Estado Americano tiene documentos secretos sobre este acontecimiento, que no ha querido dar a conocer, como si lo ha hecho con otros informes de la CIA, por razones desconocidas.

También los acontecimientos de la toma del Palacio de Justicia, por parte de un comando del M-19, ha sido tema de controversia a lo largo de las tres décadas que han transcurrido desde entonces, y sólo hasta el año de 2015, se han logrado encontrar los restos de Cristina del Pilar Guarín, la joven que atendía la registradora en el momento del asalto, y luego fue vista con vida cuando salieron los grupos de rehenes, pero más tarde desapareció; esto dio lugar a investigaciones, arrestos y fuertes controversias que se han mantenido hasta el presente. Cuando la Fiscalía anunció el descubrimiento de los restos en una fosa común, ubicada en el cementerio Jardines del Recuerdo, en el norte de Bogotá. Se trataba de la misma joven que sirvió para representar, con otro nombre, a la joven que nunca regresa a su casa en *La Siempreviva*.

Sobre su trabajo como escritor referido a *El crimen del siglo*, pero que a la vez puede aplicarse con toda propiedad a *La Siempreviva*, anota Miguel Torres en una entrevista realizada sobre su obra:

El pasado está allá, casi siempre quieto. Sobre todo en Colombia, el pasado está velado. No está prohibido, está escondido. Y ahora se vive con tanto vértigo y velocidad, que a la gente joven eso le importa un carajo. La literatura puede escarbar, explorar esas oscuridades y traerlas de nuevo. Lo que yo hago es crear un mundo de ficción con una aproximación de lo que pudo ser, no como fue. Las novelas ofrecen otras verdades que las históricas.

(...)

Voy descubriendo, caminando y explorando la cosa oscura. Es un camino de conocimiento. Yo creo que todo fue como lo cuento, ya no lo puedo leer de otra manera. Uno escribe para convencerse de lo que inventa. Los escritores vivimos buscando lo que no existe, y a veces lo encontramos.

- ¿Y en este caso encontró algo?

*Más preguntas.*²

2. Entrevista de Javier Mattio. www.lavoz.com.ar/ciudad-equis/miguel-torres-los-escritores-buscamos-lo-que-no-existe.

La obra toma como punto de referencia el holocausto de la toma del Palacio de Justicia, en Bogotá, en noviembre de 1985. El argumento no parte, sin embargo, del hecho histórico. Más bien el acontecimiento “irrumpe” dentro de la historia que se desarrolla con situaciones, personajes y conflictos propios, dentro de una casa del barrio de La Candelaria, de Bogotá.

Como gran marco histórico, sin embargo, cabe recordar cómo fueron los hechos a grandes rasgos, para entender el drama de la joven desaparecida que le sirvió a Miguel Torres de inspiración para construir su personaje, Cristina del Pilar Guarín, a la que nos hemos referido en líneas anteriores, que en la obra teatral aparece con el nombre de Julieta.

El propio Miguel Torres nos da algunas informaciones sobre los antecedentes en la construcción de su obra:

El argumento de La Siempreviva tiene su origen en el cuento titulado La Casa, que hace parte del libro: Los oficios del hombre, un volumen de relatos publicado en 1988.

*En 1992, el proyecto para realizar una obra sobre la toma del Palacio de Justicia, ganó una beca de COLCULTURA. A lo largo de más de dos años se efectuaron más de una docena de versiones del argumento, que se resumieron en tres y luego en una sola, donde se concentró la escritura dramática y la definición de los temas, los conflictos y los personajes.*³

La investigación.

Libros, revistas, artículos y documentos sobre el tema. “Noche de lobos”, libro de entrevistas del periodista Ramón Jimeno, los aportes del doctor Eduardo Umaña Mendoza,⁴ abogado de los familiares de los desaparecidos en el Palacio de Justicia, quien ayudó en el contacto del autor con doña Elsa y don José Guarín sobre la desaparición de Cristina del Pilar Guarín.

También se contó con el aporte inicial de diálogos de Darío García y Luis Felipe Salamanca, guiados por el dramaturgo, algunos pocos de los cuales quedaron en la versión final escrita y corregida por el autor.

3. Torres, Miguel. *La Siempreviva*. Antecedentes. La elaboración dramaturgica. Pg. 193.

4. Asesinado el 18 de abril de 1998, por miembros de la banda de La Terraza, por órdenes del jefe paramilitar Carlos Castaño.

*También fueron importantes los comentarios del director Santiago García durante el desarrollo del montaje de la obra.*⁵

La escena se desarrolla en el patio trasero de una casona del barrio de La Candelaria. No es cualquier casa. En realidad se trató de la nueva sede, en ese momento, del Teatro El Local, cuyo patio de entrada a la casa y corredores laterales sirvieron como escenario y aforo para el público durante la representación, considerando como un hecho importante la situación de esta casa en el barrio de La Candelaria, por su proximidad con el Palacio de Justicia donde ocurrieron los trágicos hechos de la sangrienta toma por parte del M-19 y la respuesta que tuvo por parte de las fuerzas armadas.

Al fondo, tras los corredores de la parte de atrás, se encuentran las habitaciones de los personajes del drama, inquilinos de la casa; Doña Lucía, la dueña de la casa y su hija Julieta viven en la habitación del lado izquierdo, la más amplia de la casa, con dos puertas-ventanas separadas; Humberto, su otro hijo, tiene otra habitación, a la que se llega por el corredor central.

Al lado derecho queda una habitación de menor tamaño, donde se hospedan Sergio y su mujer Victoria.

El mobiliario y la utilería tienen un carácter realista, ya que se trata de un escenario real y no escenográfico, en las funciones del Local en el barrio de la Candelaria, aunque para la presentación en otros escenarios fue necesario construir una escenografía. Esta aclaración es importante, ya que en el sitio de creación y primeras representaciones, la casa tenía una especial significación en el contexto de la obra, aparte de otras referencias de sonido, alusivas a los hechos, sobre los tejados de tejas de barro, característicos de esta zona colonial de la ciudad, se reflejaban las llamas del incendio del Palacio de Justicia, en la noche de la tragedia.

Para completar los elementos que observamos en escena, en las habitaciones del fondo, en la habitación de Sergio y Victoria, aparte de otros detalles, se observa una fotografía de Marilyn Monroe y un afiche de Charles Chaplin, en razón del oficio que desempeña en ocasiones Sergio como payaso.

En el cuarto de doña Lucía y sus hijos se destaca un gran cuadro que representa a las ánimas del purgatorio. Paisajes, estampas de cacería y retratos de hermosas mujeres decoran las paredes de los exteriores. En una repisa, en el corredor central, se observa un viejo radio que jugará un papel crucial en el desarrollo de la trama.⁶

En las distintas escenas del comienzo de la obra se van presentando los personajes, dando algunas informaciones sobre sus actividades, relaciones

5. Op. Cit. *La Siempreviva*. Antecedentes. Pg. 194.

6. *Ibíd.* Acotación con la descripción de escenarios. Pg. 197-198.

y modos de ser. Son gentes sencillas, de clase media. La casona pertenece a doña Lucía, como única herencia que le dejó su esposo ya fallecido. Hace un tiempo tuvo que hipotecarla para financiar los estudios de derecho de su hija Julieta y los gastos de la familia. Ha tenido que alquilar la obra habitación a Sergio, mesero ocasional en un club, quien a la vez realiza algunos trabajos como payaso, pero no tiene un cargo estable, y por eso también vive en aulas para resolver sus gastos de arrendamiento, comida y demás necesidades. (Se puede decir, acudiendo al refrán popular, que se juntaron el hambre con las ganas de comer). Sergio vive con su esposa Victoria, con quien tiene constantes peleas por celos y por otros motivos, casi siempre relacionados con la falta de trabajo y las dificultades económicas. El otro personaje que tiene una habitación al fondo, al lado de una bodega con un negocio de compra venta es don Carlos, quien poco a poco se va apoderando de objetos, prendas y otros cachivaches de gentes que los empeñan y los pierden al no cancelar la deuda en el tiempo fijado, entre las cuales se cuentan los habitantes de pensión de doña Lucía.

Además de estos personajes residentes en la casa, convertida en inquilinato, suele aparecer de visita con cierta frecuencia, un abogado, el doctor Espitia, profesor de Julieta en la universidad, quien se ha convertido en un fastidioso pretendiente que doña Lucía ve como un buen partido para su hija, por ser un hombre mayor, con una posición estable, pero que a ella no le gusta en lo más mínimo.

La trama se inicia con la celebración del cumpleaños de doña Lucía; los inquilinos la felicitan, mientras ella recuerda otros cumpleaños y alguna serenata que recibió cuando aún vivía su esposo. No acaba de pasar la celebración cuando aparece don Carlos, quien le hizo el préstamo y a cuyo nombre constituyó la hipoteca, ya le debe tres meses del pago de intereses, y ella le pide algunos días más de plazo, aunque no sabe cómo va a conseguir el dinero y teme perder la casa.

Las relaciones entre Sergio y Victoria se ven afectadas con frecuencia por el machismo del personaje, muy simpático y gracioso para los demás, pero dominante y exigente con su mujer en los detalles más menudos de la vida cotidiana.

Estas situaciones se van desarrollando en la vida cotidiana de los personajes, con los habituales altibajos de cualquier grupo humano con dificultades financieras.

Julieta es consciente de las dificultades que viven casi a diario los inquilinos, aún para las necesidades alimentarias más urgentes, y por eso trata de ayudarlos, entregándole a Victoria un paquete con un pequeño mercado. La

mujer se angustia, pues teme una reacción negativa de su esposo a causa de su orgullo, pese a la condición precaria en que viven, no consigue trabajo ni cuenta con ropa adecuada para presentarse ante posibles contratantes:

SERGIO:

Ya ni se cómo salir vestido a la calle, lo único que tengo es el smoking de coime y el vestido de payaso. Me quito uno y me pongo el otro, y eso cuando sale algún trabajito. Un día de estos me voy a ir disfrazado de payaso para algún coctel.⁷

En sus esporádicas tareas como payaso, Sergio representa la forma como anuncia el almuerzo ejecutivo en un restaurante popular. Cuando termina su actuación de payaso, apenas como un ensayo dirigido a su mujer, ella le cuenta que Julieta les ha traído unas cositas, y le muestra el paquete:

SERGIO:

(LE ENTREGA LA BOLSA) ¡Devuelva esa bolsa! No necesitamos que nadie nos dé limosna.

(SE PRODUCE UNA PELEA ENTRE LOS DOS. ÉL LEVANTA LA MANO PARA PEGARLE, EN EL MOMENTO EN QUE JULIETA SALE DE SU CUARTO).⁸

Julieta le dice que si le llega a tocar un pelo, ese mismo día saldrán de esa casa. Mientras los conflictos familiares e individuales se desarrollan de puertas para adentro de la casona, la radio habla de lo que pasa en el mundo de afuera, sobre todo, las noticias que tienen que ver con problemas de orden público, guerrillas y conflictos sociales.

Un noticiero de la radio informa que la iglesia denunció la ampliación de la guerrilla en el país. La acusó de haber empleado la tregua para rearmarse, y pidió a las autoridades civiles que actúen ante ellas con más firmeza.⁹

A medida que termina de escucharse la noticia de la radio, va entrando a la casa el doctor Espitia, con su maletín en la mano y se sienta frente a una mesita que hay en el corredor. Aparece doña Lucía, con una taza de café y se sienta a su lado. Ella le plantea la gravedad de su situación:

DOÑA LUCÍA:

7. *Ibíd.* Escena II. Pg. 204.

8. *Ibíd.* Escena II. Pg. 205

9. *Ibíd.* Escena II. Pg. 206.



Como le venía diciendo, doctor Espitia, la situación está muy complicada. Esta hipoteca está por vencerse y yo no sé de dónde sacar la plata para pagarle a don Carlos. Además, los intereses nos están ahogando. Me duele decirlo, pero lo más seguro es que pierda la casa, que usted sabe que en vida fue lo único que me dejó mi difunto esposo.¹⁰

En este punto, quedan planteados los problemas económicos de los distintos personajes que habitan en la casa de doña Lucía. El doctor Espitia le manifiesta a doña Lucía el interés que tiene por su hija Julieta y lamenta que la muchacha no le corresponda. Doña Lucía le recomienda que tenga paciencia, los jóvenes son un tanto impetuosos, y de paso le pide prestado algo de dinero. Sin embargo, en ese momento entra Sergio, lo cual Espitia aprovecha para cambiar el giro de la conversación. Al final se despide y se va, Julieta se ha demorado más de lo calculado, y sale sin responderle nada a doña Lucía sobre el préstamo solicitado.

LA RADIO INFORMA QUE EL GOBIERNO NACIONAL CONDICIONÓ LA RESOLUCIÓN DEL DIÁLOGO CON EL M-19, A LA SUSPENSIÓN TOTAL DE SU ACTIVIDAD MILITAR Y A LA DEFINICIÓN DE TEMAS ESPECÍFICOS SOBRE LOS CUALES SE ADELANTARÍAN LAS CONVERSACIONES CON EL MOVIMIENTO GUERRILLERO.¹¹

Las noticias de la radio van configurando poco a poco la situación que llevó al M-19 a la toma del Palacio de Justicia.

Carlos, quien también es inquilino de la casa y tal vez aspira a quedarse con ella a causa de la hipoteca que doña Lucía tiene con él, se afeita frente al espejo escuchando con atención las noticias de la radio; Lucía riega las matas, mientras Julieta y Victoria están sentadas en una banca. Julieta le está dando una clase de gramática a Victoria. Humberto desayuna en la mesa del comedor. Don Carlos comenta las noticias:

CARLOS:

Tanto diálogo y tanta pendejada es lo que tienen a este país fregado. Plomo, bala es lo que hay que darles a esos bandoleros, como lo hizo en su tiempo mi general Rojas. Eso sí era saber para qué es el poder.¹²

10. *Ibíd.* Escena III. Pg. 206-207.

11. *Ibíd.* Escena III. Pg. 209.

12. *Ídem.*

Desde hace décadas el país está dividido en esas posiciones antagónicas, entre una vía pacífica para resolver los problemas por medio del diálogo, o la represión militar, sin concesiones a los grupos insurgentes. Estas divergencias han influido de manera decisiva en las prácticas oficiales, e incluso en las elecciones presidenciales de los últimos tiempos.

La escena prosigue con cierta tensión, sobre todo en el momento en que aparece Sergio y doña Lucía le cobra los tres meses de arriendo que le debe. Furioso, el payaso va a su cuarto y saca el televisor que tienen, para buscar la forma de pagarle a doña Lucía. Le pide entonces a don Carlos que le preste algún dinero por dejarle el televisor, mientras consigue trabajo para pagarle y recuperar el aparato.

El prestamista le ofrece treinta; Sergio le pide treinta y cinco, pero cuando el hombre le da la espalda y se dirige a su oficina, no tiene más remedio que aceptarle el dinero ofrecido. Don Carlos le entrega el dinero, que Sergio a su vez le paga a doña Lucía como un abono de lo que le debe del arriendo, y ella no acaba de recibir el pago, cuando don Carlos salta hacia ella para cobrarle los intereses vencidos que le adeuda, de modo que los treinta mil pesos retornan a sus manos, después de haber dado un ligero paseo, sin que ninguna de esas manos haya podido retenerlos y vuelven a su propietario incluyendo el televisor, ganado sin mayor esfuerzo en tan rápida negociación.

La radio trasmite la noticia de la muerte del comandante del M-19 Iván Marino Ospina, en un enfrentamiento con la policía y el ejército. Poco a poco la situación se va haciendo más tensa con el grupo insurgente, poniendo en peligro los diálogos iniciados por el presidente Betancur.

En la noche Julieta llega con malas noticias, le dice a su madre que ha quedado sin trabajo, lo cual hace aún más grave la situación en la que se encuentran, pues sus ingresos, aunque modestos, eran una ayuda para la familia:

JULIETA:

Hoy me quedé sin trabajo (PAUSA) Cada día entiendo menos esta vida, mamá. ¿De qué nos ha valido tanto esfuerzo, tanto sacrificio? Entre más luchamos y más trabajamos, más vamos para atrás. ¿Será que estamos viviendo en un mundo de mentiras, y que las cosas en las que creíamos son una ilusión, que el mundo real es otro al que hay que descubrir?¹³

Ella se limita a responderle que sea más amable con el doctor Espitia, pero la joven, decidida, le dice que ella quiere ser una abogada y no la mujer de un abogado.

13. *Ibíd.* Escena V. Pg. 213-214.

Al día siguiente, doña Luisa le comenta a su hija que llamaron a ofrecerle un trabajo temporal en la cafetería del Palacio de Justicia, para reemplazar a una empleada que sale de vacaciones. Julieta no se muestra muy entusiasmada, pero su madre le insiste porque cualquier cosa que le paguen será de gran ayuda en una situación tan apremiante.

En la radio se trasmite una noticia de última hora, sobre un plan que se ha descubierto de tomarse el Palacio de Justicia. En poder de unos guerrilleros capturados encontraron datos precisos sobre el funcionamiento de la edificación donde están la Corte Suprema de Justicia y el Consejo de Estado:

Los subversivos fueron identificados como miembros del grupo Ricardo Franco, disidentes de las FARC, que hace unas pocas semanas se aliaron con el movimiento guerrillero M-19.

Unos días más tarde, Julieta habla con Victoria sobre su trabajo en la cafetería del Palacio de Justicia:

VICTORIA:
¿Y hasta cuándo vas a estar ahí?

JULIETA:
Hasta el cinco de noviembre. Para esa fecha ya estaré graduada y la universidad me acaba de hacer una buena oferta de trabajo.¹⁴

Julieta, por lo visto tiene un nuevo admirador que conoció en su trabajo. Se lo cuenta a Victoria dejándole ver su entusiasmo. Recibe una llamada suya y quedan de verse un rato más tarde. Enseguida se dirige a su cuarto para arreglarse. Al momento llega el doctor Espitia con un ramo de flores para ella, pero la muchacha sale con afán, pues tiene algo urgente que hacer. Ni siquiera mira las flores que él le trajo.

Una nueva noticia en la radio, informa sobre el atentado fallido contra el general Samudio, del cual salió ileso.

En la casa se desarrollan algunas situaciones pintorescas. Don Carlos sale a recibir el pago por algo valioso que le habían dejado en empeño. Mientras está fuera Sergio intenta robarle un reloj que había dejado en una mesa, pero al oír que regresa corre a esconderse, llevándose el reloj. Victoria sale de bañarse, envuelta en una toalla, y al ver al prestamista, la toalla se le cae al enredarse con algo, y don Carlos puede verla desnuda, con una mirada de inocultable complacencia que Sergio alcanza a percibir desde su escondrijo, muerto de la ira.

14. *Ibíd.* Escena VI. Pg. 219-220.

Llega el día del grado de Julieta, y en la noche se lo celebran en casa. En el patio unos bailan y otros conversan animadamente. Sergio, vestido con su smoking, se encarga de las bebidas. Doña Lucía toma la palabra, dirigiéndose a todos, para hablar de la felicidad y el orgullo que le produce el grado de su hija. Agradece al doctor Espitia todo lo que ha hecho por ella, siempre con su doble intención.

Suben el ritmo y la alegría con la música y el baile. Don Carlos saca a bailar va Victoria y aprovecha para echarle mano a las caderas; Sergio interviene, se coloca detrás y frustra el intento. La fiesta sigue muy animada; Espitia, trastabillando, baila con Julieta. Un poco más tarde la luz comienza a bajar sobre la figura de Julieta que sigue bailando en el centro del patio.

Ruidos secos de disparos se mezclan con el sonido de la música. Bajan las luces, pues en este punto termina la primera parte de la representación.

Desde el comienzo de la segunda parte cambia por completo el sentido de la obra y el destino de sus personajes. Victoria se muestra muy asustada, se escuchan disparos en algún punto no tan distante de la casa. También doña Lucía sale de su cuarto muy alterada. Poco a poco, el eco de la balacera va aumentando de intensidad. Doña Lucía teme por su hija, parece que los ruidos de batalla provienen de la Plaza de Bolívar. En efecto, en aquel momento, hacia finales de la mañana se iniciaban los combates como respuesta del ejército ante la toma del Palacio de Justicia por parte de un comando del movimiento guerrillero M-19.

En este punto tenemos que ubicarnos al otro lado de este trabajo que corresponde a los hechos históricos y sus antecedentes.

Los hechos tuvieron lugar el día 6 de noviembre de 1985 por parte del comando Iván Marino Ospina del M-19, en un asalto al Palacio de Justicia, conocido como *Operación Antonio Nariño por los Derechos del Hombre*. Hay que recordar que Ospina había sido dado de baja en un operativo militar llevado a cabo por el ejército en la ciudad de Cali el 28 de agosto de aquel convulsivo año de 1985.

El M-19 efectuó este operativo cuando se adelantaban diálogos con el gobierno de Belisario Betancur, con el argumento del incumplimiento de los acuerdos realizados en Corinto, Valle y firmados el 24 de agosto de 1984, según los cuales se había establecido un compromiso para adelantar un cese bilateral del fuego y proseguir en la búsqueda conjunta de una salida política al conflicto armado colombiano. Desde ese momento hasta el presente, en noviembre del 2015, han transcurrido treinta años y el país se encuentra en espera de la firmas de un acuerdo definitivo de paz con las Farc, para los primeros meses del año 2016. Aún quedan pendientes varios pasos en la



LA SIEMPREVIVA, de Miguel Torres.
Archivo Teatro El Local. 1994.

negociación, así como la realización de un referendo sobre la aprobación o rechazo de los acuerdos que se firmen en La Habana.

El antecedente más directo de otro audaz operativo efectuado por el M-19, fue la toma de la embajada de República Dominicana, efectuada entre el 17 de febrero de 1980, cuando se efectuaba una recepción en honor a la fiesta de independencia de Santo Domingo, con asistencia de un buen número de embajadores y otros miembros del gobierno y el cuerpo diplomático. Allí se encontraban los embajadores de Austria, Brasil, Costa Rica, República Dominicana, Egipto, El Salvador, Guatemala, Haití, Israel, México, Suiza, Estados Unidos, Uruguay, Venezuela y el Nuncio Apostólico.

Esta operación tuvo lugar durante el gobierno del presidente Julio César Turbay Ayala y fue realizada con el apelativo de *Democracia y Libertad*. Duró 61 días, hasta el 25 de abril de aquel mismo año de 1980 y terminó con la salida hacia Cuba del grupo de guerrilleros que había efectuado la toma, así como la liberación de los rehenes. En medio de la fuerte tensión producida por este golpe, se pudo llegar a una solución negociada, lo que no ocurrió con la toma del Palacio de Justicia. El error del M-19 fue el considerar que ni el gobierno ni las fuerzas armadas se atreverían a efectuar un ataque, en razón del importante grupo de altos magistrado que se encontraban en el Palacio de Justicia, y que era posible efectuar un careo con el propio presidente Belisario Betancur para agilizar las negociaciones de paz. El gobierno rechazó la negociación y el ejército en cabeza del general Miguel Vega Uribe y con el comando del ataque y operación de rescate de los rehenes, por parte del ejército del general Jesús Armando Arias Cabrales, se efectuó un ataque que, al encontrar una fuerte resistencia de parte de los guerrilleros atrincherados en el tercer piso del edificio, forzó la entrada a palacio de un tanque de guerra, y en el momento más álgido del fuego cruzado se produjo el incendio del edificio dejando un saldo de 98 muertos, entre ellos 11 magistrados de la Corte Suprema, encabezados por el presidente de la corte, doctor Alfonso Reyes Echandía, y por el grupo de magistrados dedicados a definir los procesos de extradición en curso en la corte, doctores Manuel Gaona Cruz, Carlos Medellín Forero, Ricardo Medina Moyano y Alfonso Patino Roselli.

Esa misma tarde, en una angustiada llamada efectuada por el magistrado Reyes Echandía al comandante de la policía, general Víctor Delgado Mallarino, efectuada a las 5:10 de la tarde, planteó con extrema urgencia:

Por favor: que cese el fuego inmediatamente... ¡Es de vida o muerte!

El pedido de Reyes Echandía no fue escuchado y la operación militar prosiguió sin ninguna limitación.

El otro aspecto que suscitó una fuerte discusión a lo largo de todos estos años, fue la desaparición de algunas personas, entre ellas, la de los empleados de la cafetería que fueron vistos salir con vida del lugar del holocausto y luego no se volvió a saber nada de ellos. Al respecto se han adelantado investigaciones y procesos en contra de algunos oficiales del ejército que participaron en la operación, como es el caso del coronel Alfonso Plazas Vega, quien permaneció detenido hasta diciembre de 2015, mientras los miembros del M-19 recibieron una amnistía, que les ha permitido participar en política y ejercer cargos públicos, aunque desde luego, ninguno de ellos participó en la toma del Palacio de Justicia, donde todos los guerrilleros que hicieron parte del comando Iván Marino Ospina resultaron muertos en la operación.

Estos hechos sólo aparecen en *La Siempreviva* como fragmentos de noticias transmitidas por la radio, pero la única referencia directa a estos acontecimientos es la que se relaciona con el personaje de Julieta, la hija de doña Lucía, que venía trabajando en las últimas semanas en la cafetería del Palacio de Justicia, en un remplazo que estaba a punto de culminar para desgracia de la joven recién graduada de abogada.

El caso real que le sirvió a Miguel Torres de modelo para su personaje fue el de Cristina del Pilar Guarín Cortés, que como hemos dicho, hacía un remplazo en la cafetería cuando la toma comenzó. El 15 de julio de 1993, por primera vez, el tribunal administrativo de Cundinamarca, acogiendo una ponencia del magistrado Benjamín Herrera, aceptó que sí hubo desaparecidos en el Palacio de Justicia y condenó al Ministerio de Defensa y de Justicia como responsables por la desaparición de Guarín Cortés. Sus restos fueron encontrados a mediados del presente año de 2015, treinta años después de ocurrida la tragedia, en una fosa común en el cementerio Jardines del Recuerdo, ubicado al norte de Bogotá, junto con Luz Mary Portela León. También se encontró el cuerpo de Lucy Amparo León, otra empleada de la cafetería, en el cementerio del sur.

El drama prosigue en casa de doña Lucía. La inquietud crece, mientras van pasando las horas en espera de la joven que no aparece. Las mujeres están aterradas y no saben qué hacer. En ese momento Carlos y Sergio llegan corriendo de la calle, en sus rostros también se refleja una notoria preocupación. Traen las últimas noticias de lo que está ocurriendo:

CARLOS:

¡La guerrilla se tomó el Palacio de Justicia!

(LA RADIO TRANSÍSTOR TRANSMITE LAS NOTICIAS)

LOCUTOR:

¡El tiroteo es en el sótano del Palacio de Justicia!

(EN LA RADIO SE ESCUCHA EN FRAGOR DEL COMBATE, MEZCLADO CON EL SONIDO DE LA BALACERA QUE LLEGA DIRECTAMENTE. LA NOTICIA CONTINÚA ESCUCHÁNDOSE POR DEBAJO DE LOS DIÁLOGOS)

LUCÍA:

¡Virgen Santísima del Perpetuo Socorro!¹⁵

Victoria trata de calmar a doña Lucía que está muy alterada por la suerte de su hija, que había salido temprano para la cafetería del Palacio de Justicia y aún no ha regresado. Intentan llamar a esa cafetería, pero nadie responde. Doña Lucía no aguanta más, se pone su abrigo y sale corriendo hacia la Plaza de Bolívar. Cuando regresa, tras un cambio de luz, se encierra en su cuarto y se pone a rezar.

Un poco después, en horas de la tarde, un locutor transmite por la radio una noticia esperanzadora:

LOCUTOR 1:

¡Atención a la siguiente noticia!

LOCUTOR 2:

¡Atención Bogotá!

(LUCIA Y VICTORIA LLEGAN CORRIENDO AL LAVADERO)

LOCUTOR 3:

Más de 300 personas que se encontraban retenidas en el edificio son liberadas, y varias de ellas son interrogadas por la policía en el Museo del 20 de julio.

(LA NOTICIA PRODUCE REGOCIJO Y OPTIMISMO EN EL GRUPO).¹⁶

15. *Ibíd.* Parte II. Escena I. Pg. 232.

16. *Ibíd.* Parte II. Escena II. Pg. 235.

Siguen las noticias contradictorias y sobre el techo de la casa se observa el resplandor rojizo del incendio del Palacio de Justicia al atardecer.

En la noche, Lucía y sus vecinos observan las imágenes de los sucesos del Palacio de Justicia en la televisión, entre ellas, la entrada de un tanque de guerra al interior del edificio. Aterrada por las imágenes que se ven en la pantalla, doña Lucía sale al patio, en el momento en que regresa su hijo Humberto, quien había bajo a la plaza con la esperanza de encontrar a su hermana. Llega en compañía de Sergio.

LUCÍA:

¿Qué pasó? ¿Averiguaron algo?

HUMBERTO:

(SIN ALIENTO) Nada, mamá. El paso hasta la Casa del Florero es imposible, y el Palacio de Justicia arde como un infierno. La gente dice que el ejército le prendió fuego para que todo el mundo se acharrara allí dentro.¹⁷

Sergio comenta que la gente dice que lo que ocurre es una masacre y que los militares no tenían que hacerlo. Carlos le responde que hacen lo que tienen que hacer, por mucho que les cueste admitirlo.¹⁸

En una nueva transmisión radiofónica, el locutor informa lo que está ocurriendo en el Palacio Presidencial:

El presidente Betancur mantiene contacto permanente con las autoridades militares que se encuentran al frente de las operaciones que se cumplen en el Palacio de Justicia. La situación actual es la siguiente: primero, terminó el incendio que semi destruyó el Palacio de Justicia. Segundo: en su interior se encuentran varios magistrados retenidos por un grupo no determinado de guerrilleros. Tercero: el gobierno notifica que no negociará con los guerrilleros. Se garantiza el respeto a la vida de los asaltantes y un juicio justo. Cuarto: se pide a los guerrilleros que se rindan y desistan de su inútil riesgo de sacrificio.¹⁹

Aún no se tiene plena claridad, después de tantos años que han pasado de ocurridos los hechos, sobre si el presidente Betancur tuvo pleno conocimiento y dominio como jefe de las fuerzas armadas, sobre las operaciones mi-

17. *Ibíd.* Parte II. Escena III. Pg. 238.

18. *Ibíd.* Parte II. Escena III. Pg. 239.

19. *Ídem.*

litares, o si durante dos días se presentó de hecho un golpe militar transitorio, para resolver en forma contundente el enfrentamiento, sin que se diera prelación a salvar la vida de los magistrados y demás civiles que aún se encontraban dentro del Palacio, como lo expresó en su angustioso llamado el magistrado Reyes Echandía. No hubo rendición por parte de la guerrilla ni se respetó la vida de los asaltantes como había sido dicho en la información de la radio.

Las informaciones transmitidas a la par con el desarrollo de los hechos, deja ver a las claras la fragilidad del estado de derecho para resolver esta clase de contingencias. Así lo plantea en la obra el propio abogado Espitia, cuando la madre de la joven desaparecida le pide ayuda:

LUCÍA:

Usted es una persona importante. Tiene influencias. Tal vez si usted hablara con alguien, si se comunicara con algún funcionario del gobierno...

ESPITIA:

Créame que lo he estado intentando desde que supe la noticia, pero la situación es muy delicada, y la información se está guardando como un tesoro.²⁰

Sergio se encuentra cerca de allí, y su comentario al respecto de las palabras del abogado puede leerse como dichas por un alter-ego del propio Miguel Torres:

SERGIO:

¿La información se está guardando como un tesoro! Lo que pasa es que les da pena decirle al país las maravillas que están haciendo allá adentro. Es la hora en que no han dejado entrar a la Cruz Roja al palacio. Son unos desquiciados. No van a parar hasta que no quede sino sangre y cenizas, y para eso les falta poco.

CARLOS:

¿Y qué otra cosa quería que hiciera el ejército? ¿No ve que los guerrilleros estaban repartiendo plomo?

SERGIO:

Pues deberían haberse tomado el trabajo de escuchar y dialogar para evitar tanto muerto.

20. *Ibíd.* Parte II. Escena IV. Pg. 240.

CARLOS:

*¡Cómo se le ocurre, hombre! Eso sería dar pie para más acciones de estas. La subversión sólo entiende de medidas radicales: ¡Sangre y fuego!*²¹

Aquí quedan plasmadas las dos corrientes de opinión y las dos vías políticas en las que se encuentra dividido el país: la línea dura, que defiende la solución militar, y la vida del diálogo, que es más difícil y exigente, pero con un mayor respeto a la vida y a las soluciones negociadas de los conflictos.

En la pieza teatral, pese a que ya terminó el enfrentamiento, no hay noticias de Julieta, y no se sabe si está viva o muerta, pero doña Lucía no pierde las esperanzas de verla regresar sana y salva a su casa. Hasta el momento, Julieta no aparece en las listas de muertos en la toma, pero tampoco hay ninguna información que le dé opción de vida, en el supuesto caso de que hubiera sido detenida y llevada a los cuarteles del ejército para interrogarla. Si no está viva ni muerta, ¿cómo y dónde está? Por eso, para la madre, su hija es la siempre viva. Tendrían que entregarle el cadáver para convencerla de lo contrario.

Humberto, el hermano de la desaparecida, acaba de enterarse de una noticia inquietante:

HUMBERTO:

(...) Mamá: un cabo del ejército vio entrar a la Casa del Florero a una muchacha de las mismas características de Julieta, y ahora está tratando de conseguir los nombres de los que todavía están allá...

(LUCÍA SE PREPARA PARA SALIR)

HUMBERTO:

¿Qué está haciendo, mamá?

LUCÍA:

*Me voy para la Casa del Florero, y así me maten, voy a entrar a buscar a mi hija.*²²

La tercera parte se inicia con la noticia del aluvión producido por el estallido de un cráter del nevado del Ruiz, una semana después de los hechos del Palacio de Justicia y una nueva prueba para el presidente Betancur. La

21. Ídem.

22. *Ibid.* Parte II. Escena V. Pg. 242-243.



avalancha de lodo y piedras sepultó a la ciudad de Armero, dejando un saldo de cerca de 30.000 víctimas.

En la casa de doña Lucía sólo se habla de la desaparición de Julieta:

LUCÍA:

¡Tiene que estar viva!

HUMBERTO:

No, mamá. Si estuviera viva ya la habríamos encontrado.

LUCÍA:

Si estuviera muerta también.²³

El doctor Espitia dice que la ha buscado por todas partes, en las listas de muertos, en la noticia de los que pasaron por la Casa del Florero, pero en ninguna parte aparece. Le pregunta a doña Lucía si no existe la posibilidad de que tuviera algún vínculo con la guerrilla, pero es Humberto quien responde:

HUMBERTO:

Ninguna. Ya le hemos dicho, doctor Espitia, que Julieta encontró ese empleo en la cafetería a través de una amiga de mi mamá. Es más, sólo tenía que trabajar hasta el cinco de noviembre.

ESPITIA:

¿Y qué pasó entonces?

HUMBERTO:

Pues que tuvo que ir el día seis a entregarle el puesto a una empleada que había estado remplazando durante sus vacaciones, pero a esa señora se le hizo tarde y apenas iba llegando al palacio cuando estalló el tiroteo. Esa fue la desgracia.²⁴

El doctor Espitia queda pensando que casualmente, los únicos desaparecidos son los de la cafetería.

Sigue pasando el tiempo y aún no llega ninguna noticia cierta sobre el paradero de Julieta, sólo rumores. Doña Lucía comenta lo que se dice, que está en la brigada, que vayan por ella antes de que sea demasiado tarde, que necesita ropa y comida.

23. *Ibíd.* Parte III. Escena I. Pg. 244.

24. *Ibíd.* Parte III. Escena I. Pg. 245.

Pese al tiempo transcurrido, aún no se descarta la posibilidad de que esté viva. El mismo doctor Espitia pide que entre todos hagan esfuerzos para encontrarla. Volvemos al dramático tema de la incertidumbre; si miramos retrospectivamente, desde el presente, se necesitaron treinta años para que aparecieran sus restos, pero en la época en que fue escrita y presentada la obra, no había ninguna noticia sobre ella y los oficiales del ejército involucrados en el caso tampoco dieron ninguna clase de respuesta al respecto.

Pasan días, semanas, y todo sigue igual, no hay noticia alguna de Julieta, si siquiera unos pocos indicios sobre su eventual paradero; si de veras estuviera viva, como lo quiere doña Lucía, quien se sigue negando a cualquier otra posibilidad hasta no tener el cuerpo en sus manos. Volvemos entonces al tema mítico del cadáver insepulto que enfrentó a Antígona con la autoridad que ejercía su propio tío Creonte, para que se cumpliera el derecho emanado de la tradición, de enterrar a los muertos. Aún si la hubieran enterrado en una fosa común, les habrían negado el derecho a su madre y a su familia de tener una tumba para ella, donde visitarla, llevarle flores y recordarla. En el caso de esta obra, en que no hay cuerpo, no hay cadáver, no se puede negar ni afirmar lo que no aparece.

Una noche en el patio de la casa se escucha una canción infantil. Es Julieta la que canta, vestida como una niña, encaramada en el papayo. Atraída por aquella voz, como Ulises por el canto de las sirenas, Doña Lucía entra al patio buscando a su hija, pues está segura de que ha regresado. La madre se deja llevar por aquella visión fantasmal sin que se sepa si se trata de un sueño, una alucinación o un efecto de la imaginación motivada por el deseo en la mente de la madre, algún tipo de fantasía que se ha apoderado de doña Lucía, ante la amarga ausencia de su hija:

JULIETA:

No se imagina lo que es sentirme viva cuando todo terminó. Sólo quería venir corriendo a verla a usted, mamá...

LUCÍA:

Nunca dejamos de esperarla.

JULIETA:

¿Estoy tan sola?

LUCÍA:

No, hija. Mientras yo esté con vida, usted nunca volverá a estar sola, nunca.

JULIETA:
¡Ya vienen por mí!

(LA LUZ SOBRE EL PAPAYO SE DESVANECE, LLEVÁNDOSE A JULIETA. SU VOZ, CANTANDO LA CANCIÓN INFANTIL, SEGUIRÁ OYÉNDOSE HASTA EL FINAL DE LA ESCENA).²⁵

Después de aquella visión fantasmal, Lucía recorre el patio buscando a su hija con el deseo de que aparezca de nuevo. Aunque los demás no le crean, ella quiere guardar esas imágenes en lo más profundo de su mente; pese a todo, aún se aferra a la convicción de que su hija pueda estar viva en alguna parte.

Cuando entra el doctor Espitia en compañía de su hijo Humberto, ella se esconde detrás de una columna, quizá para escuchar si le están ocultando algo, o para preservar un tiempo más la sensación de la presencia de su hija en la intimidad.

Han pasado casi seis meses desde la toma del palacio, y el doctor Espitia considera que lo más conveniente es entablar una demanda contra el estado por la desaparición de Julieta, alegando perjuicios psicológicos, emocionales y económicos. Humberto está de acuerdo con demandar al estado, pero en ese momento, al escuchar lo que planean, Lucía sale de su escondite y rechaza la propuesta:

LUCÍA:
(DESCUBRIÉNDOSE) Julieta no está muerta. Nunca ha estado muerta, y si lo estuviera, con ninguna plata del mundo me la podrían pagar. ¡No sean miserables!²⁶

En voz baja, ellos continúan hablando de la necesidad de convencerla. Espitia sigue pensando en poner la demanda, así doña Lucía se niegue en un comienzo. Por su futuro y el de su hijo, tendrá que entrar en razón.

Después de que sale el abogado, entra don Carlos y le comunica a doña Lucía que al día siguiente se vencen los términos para el vencimiento de la hipoteca.

Humberto le recuerda que él había prometido ampliarles el plazo. El prestamista responde que lo hubiera hecho si se hubieran puesto al día con el pago de los intereses, o sea, que si al día siguiente no le cancelan, tendrá que pedirles que desocupen la casa.

25. *Ibíd.* Parte III. Escena III. Pg. 249.

26. *Ibíd.* Parte III. Escena IV. Pg. 251.

La amenaza se extiende a Sergio, que tampoco le ha cancelado los arriendos a doña Lucía. El ultimátum financiero se extiende a propietarios e inquilinos, una guerra interna cuando la familia aún está lejos de superar las heridas de la desaparición de Julieta. Finalmente, Sergio negocia con lo último que le queda, su smoking, que es su ropa de trabajo.

Don Carlos le da ocho mil pesos, que el payaso entrega a Humberto, quien a la vez, se los retorna al usurero, en una picaresca negociación triangular que realiza para quedar de nuevo con su plata y también con aquel smoking que al superar los plazos fijados, de no ser pagado, terminará siendo de su propiedad.

Poco después, llaman a Sergio para un trabajo en el Club Militar, para el cual necesita con urgencia recuperar el smoking. Don Carlos se lo niega, porque ni siquiera le ha pagado el primer mes de intereses. Se va trezando una fuerte pelea entre los dos en la que también termina involucrada Victoria por insinuaciones morbosas del usurero. Poco a poco la pelea se va agravando, Sergio hace una alusión al hijo del viejo que se encuentra preso en una cárcel de los Estados Unidos, y ahora es el viejo el que estalla perdiendo la compostura. Todo queda en un alto punto de tensión que se interrumpe cuando el propio Sergio comprende que ha ido demasiado lejos, y en esas condiciones el viejo no le va a prestar nunca el smoking, destruyendo su posibilidad de trabajo.

Cuando Sergio vuelve a estar sólo con su mujer, le pide a Victoria que vaya y le solicite el vestido a ese viejo tacaño que está que echa la baba por ella. La mujer se dirige a la habitación de don Carlos y poco después regresa con el smoking. Se lo entrega a su marido sin mirarlo a los ojos.

Por debajo de toda aquella maquinación se va configurando un odio acérrimo, emanado de los celos, la angustia económica, el resentimiento y un sentimiento de inferioridad que en cualquier momento puede estallar en una furia destructiva hacia ese viejo libidinoso que se ha ido quedando con sus cosas y hasta puede que quiera quitarle a su mujer.

Los dramas particulares de los habitantes de la casa se han ido incrementando desde la trágica desaparición de Julieta, que con su título de abogada hubiera sido el instrumento para la regeneración de la familia.

El gran logro como construcción dramática de *La Siempreviva* es que no se limitó a ser una obra de denuncia de los hechos del Palacio de Justicia, sino que configuró un conjunto de seres humanos agobiados por sus propios problemas, a quienes el golpe del sorpresivo holocausto del Palacio de Justicia puso en evidencia, como otras tantas víctimas de los trastornos sociales en el escenario de la historia.



LA SIEMPREVIVA, de Miguel Torres.
Archivo Teatro El Local.
Fotografía de Claudia Tobón. 2011.

En la radio, un locutor trasmite las palabras del ministro de justicia sobre los sucesos del Palacio de Justicia:

Reconozco que existen muchas dificultades para el esclarecimiento de los hechos. Yo he pensado que eso es muy tremendo y muy confuso, y pienso que hay muchas cosas que jamás se sabrán, pero pienso igualmente que cosas muy importantes para el país se van a poder esclarecer suficientemente para que podamos aprovechar esta experiencia histórica.²⁷

Doña Lucía se empeña en rechazar la demanda propuesta por el doctor Espitia, aferrándose como siempre a la idea de que su hija está viva. Humberto intenta hacerla entrar en razón:

HUMBERTO:

¿Y en dónde más la vamos a buscar? Ya estuvimos en todos los lugares posibles. En el Cantón Norte y en otras brigadas militares, en los sótanos del Hospital Militar, en los asilos y en los frenocomios. En algunos de estos lugares usted se hizo acompañar por el mismo procurador de la república y nada. Por ninguna parte ha aparecido. Firme la demanda, mamá, una buena indemnización es el único camino que nos queda.²⁸

Humberto se dirige a Espitia y le dice que su madre ha rechazado categóricamente la firma de la denuncia. El abogado, desalentado, le dice que lo llame si llega cambiar de opinión, pero que no puede hacer nada más ni seguir perdiendo el tiempo.

El caso de la desaparición de Julieta parece cerrado para la familia hasta que no aparezca el cadáver. En cambio, el drama de la inminente pérdida de la casa queda abierto.

En la escena siguiente, Sergio y su esposa hablan, mientras ella cuelga una ropa en una cuerda. Él le pregunta de dónde sacó un dinero que ha traído, y Victoria le responde que se lo prestó su hermana. El hombre duda que sea verdad, pues piensa que es mucho dinero, pero ella no cree lo mismo:

VICTORIA:

Apenas alcanzará para pagar dos meses de arriendo y desempeñar el smoking.²⁹

27. *Ibíd.* Parte III. Escena V. Pg. 261.

28. *Ibíd.* Parte III. Escena VI. Pg. 262.

29. *Ibíd.* Parte III. Escena VII. Pg. 263.

Sergio termina por aceptar el dinero y por un momento las relaciones de la pareja parecen relajarse. Hasta acuerdan ir a un cine, cosa que hace años no hacen. Salen del cuarto contentos a causa de la tregua que se ha presentado en medio de su encrucijada de conflictos.

En su soledad, Lucía sigue buscando la presencia de su hija y le habla como si la hubiera visto o creído verla de nuevo, un fantasma que se proyecta desde su interior:

*JULIETA INGRESA AL PATIO Y CAMINA LENTAMENTE, MIRANDO TODAS LAS COSAS CON DETENIMIENTO, HASTA LLEGAR AL LAVADERO. ALLÍ SE DETIENE, Y CON MOVIMIENTOS MUY SUAVES Y LENTOS, COLOCA SU CABELLERA SOBRE LA PIEDRA DE LAVAR. LUCÍA VA HACIA ELLA Y COMIENZA A LAVARLE EL CABELLO. EL AGUA DESTIÑE UN COLOR ROJO SANGRE QUE LUCÍA MIRA ALUCINADA ESCURRIR EN EL LAVADERO. SU ESTUPOR AUMENTA.*³⁰

La imagen surrealista y alucinatoria de la madre refleja sus temores de que su hija pueda estar realmente muerta, cosa que de ningún modo puede aceptar ante los demás, por lo cual su drama interior se hace más agudo.

Después de un oscuro, la escena está desierta. Las puertas-ventanas de los dos cuartos permanecen cerradas. Aparece Sergio, vestido de smoking, viene sobrio, busca a su mujer, mas no la encuentra en su cuarto. La llama, en uno y otro lado; se produce una confusión de ruidos, objetos que caen, gemidos de mujer. Lucía prende la luz de su cuarto. Sergio ha descubierto a Victoria en la intimidad con el comerciante, de allí seguramente venían los dineros que ella había llevado a su casa. Corre furioso tras ella para pegarle, pero ella huye desnuda, a toda carrera, y se refugia en el baño. Sergio está como loco y amenaza tumbar la puerta. En ese momento, de la calle llega Humberto, cuando escucha la algarabía, los insultos y llantos que se están produciendo, a la manera de un dramático melodrama que puede terminar en tragedia.

Sergio sale de su cuarto con un bidón de gasolina y corre hacia el fondo, donde se encuentra la bodega de don Carlos. Se escuchan gritos y disparos. Humberto le pregunta a su madre qué está pasando, pero ella está como alelada, con la mente en otra parte y no le responde. El muchacho se asoma a ver qué está pasando. Doña Lucía sale al patio y mira hacia arriba, como buscando las imágenes de humo y reflejos de fuego del día de la toma del Palacio de Justicia.

30. *Ibíd.* Parte III. Escena VII. Pg. 265.

Por el corredor, hacia el patio de atrás, se ven los resplandores de un incendio que viene de la bodega del comerciante. Lucía queda como paralizada en el patio, mirando hacia el corredor. Carlos entra llevando un revólver en la mano con la intención de matar a Sergio, mientras este saca a su mujer desnuda del baño que intenta cubrirse con algo. Amenaza con matarla. Humberto intenta calmar al comerciante, mientras doña Lucía, en el patio, ruega que no le hagan daño a su hija, confundiendo lo que está ocurriendo ahora, con lo que pasó en el Palacio de Justicia:

LUCÍA:
*(EN EL PATIO) ¡No! ¡Mi hija no! Saquen a mi hija de ese infierno. ¡Asesinos! (CORRE GRITANDO HACIA EL FONDO) ¡Julietta, mi niña! ¡Sáquenla de ese infierno! ¡Asesinos! (SE PIERDE POR EL FONDO).*³¹

Al día siguiente, Victoria sale de su cuarto con su maleta y unas cajas en las que lleva sus cosas. Se despide de doña Lucía, que está como absorta, mirando al vacío desde su puerta-ventana.

En los días siguientes, Lucía sigue desvariando. Humberto se encuentra en el corredor, así como Sergio, con su smoking porque debe salir a trabajar. Doña Lucía les pide que no se vayan, pues su hija no demora en llegar y quiere verlos. Añade que no hace más que preguntar por ellos. Humberto no sabe qué hacer, están a punto de perder la casa. En medio de su tensión interna, resuelve que esa noche va a salir a tomar unos tragos.

Es importante observar cómo el drama particular que se ha desarrollado en esa casa se conecta con la tragedia nacional del Palacio de Justicia, sobre todo por la locura de la madre, aunque esa palabra no sea la más indicada para expresar el dolor, la angustia y los desvaríos de una madre por la desaparición de una hija en medio del horror, a la cual ni siquiera ha podido enterrar y ejercer el duelo que corresponde para despedir a los muertos. Lo que ha ocurrido en esa casa es un paradigma del desajuste social y del drama que afecta a muchas familias. Cada caso particular de aquella situación, cada víctima, el dolor de cada individuo, de cada grupo esconde otra historia, otro drama en un conjunto de episodios en el que *La Siempreviva* puede verse como un resumen simbólico de la situación general. Los últimos sucesos de la tragedia que han tenido lugar en esa casa, han trascendido su intimidad y son comentados como noticia en la radio:

31. *La Siempreviva*. 3ª parte. Escena VIII. Págs. 268/269.

LOCUTOR:

El dueño de la compraventa fue ultimado con arma blanca en su propio negocio, un local contiguo a una habitación que el occiso ocupaba como domicilio en una casa de inquilinato. Aunque no existen claros indicios, el móvil del crimen pudo haber sido el robo, pero las autoridades no descartan que el sangriento hecho haya sido motivado por una venganza personal. Según estas mismas fuentes, aparte de la víctima, en el momento del asesinato sólo se encontraba la propietaria de la casa, una mujer en avanzado estado de locura, de quien no se logró obtener mayor información. Al prestamista lo sobrevive un hijo preso en los Estados Unidos.³²

Doña Lucía permanece en su estado de demencia; sigue en el patio como si fuera una plaza pública, con una foto de su hija en el pecho y un letrero que dice: DESAPARECIDA. Tiene conversaciones imaginarias con Julieta, con el doctor Espitia, quien nunca volvió a su casa, y con su propio hijo Humberto, que tampoco ha vuelto a hablar con ella. En su soledad, grita una y otra vez:

¡Julieta no está muerta! ¡Julieta no está muerta!³³

Las últimas imágenes aprovechan las puertas-ventanas con sus vidrieras, creando una estampa poética y fantasmal de gran hermosura:

(OSCURO TOTAL. LA ESCENA QUEDA EN UN SILENCIO ABSOLUTO. LOS PERSONAJES PERMANECEN PEGADOS A LAS VENTANAS ALUMBRADOS CON SUS VELAS, COMO AL COMIENZO DE LA OBRA).

(LUZ SOBRE LA RADIO):

Un año después del holocausto sólo quedan las ruinas del Palacio de Justicia y una placa que dice: “Esta casa aborrece la maldad, ama la paz, castiga los delitos, conserva los derechos y honra la virtud”.

(LOS PERSONAJES VAN APAGANDO SUS VELAS Y CERRANDO LOS POSTIGOS UNO POR UNO).

(AL FINAL SÓLO QUEDA JULIETA DETRÁS DE LA PUERTA-VENTANA DEL CUARTO MÁS PRÓXIMO A LA PUERTA DEL CORREDOR DEL FONDO).

(JULIETA ACERCA LA VELA A SU ROSTRO LENTAMENTE Y LA APAGA).

(CIERRA LOS POSTIGOS).

Finalmente se acordó la paz con el M-19, con un decreto de amnistía para sus miembros, ya que todos los que habían hecho parte en la toma del Palacio de Justicia perecieron en el intento. El antiguo edificio fue demolido y se construyó uno nuevo, dejando una placa de piedra con la lista de los magistrados fallecidos. Sin embargo, la sombra de aquel episodio y sus responsabilidades aún tiene repercusiones sobre la historia reciente de Colombia y quedará como una herida profunda en la memoria nacional.

* * *

32. *Ibíd.* Parte III. Escena XI. Pg. 271-272.

33. *Ibíd.* Parte III. Escena XII. Pg. 274-275.

CAPÍTULO SÉPTIMO

≈

**METÁFORAS
SOBRE
LA MUERTE**

LA MUERTE COMO PERSONAJE

La prolongada extensión del conflicto colombiano con las guerrillas de diversas tendencias, luego con los paramilitares que en un comienzo surgieron como grupos de autodefensa propiciados por ganaderos para salvaguardar sus tierras del abigeato y otros delitos conexos, se suma a los años de violencia que se incrementaron tras el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, lo que significa en términos temporales más de sesenta años de luchas y confrontaciones sin parangón con ningún otro país en América Latina. Fabio Vásquez también fue responsable de las muertes de varios jóvenes que hicieron parte del ELN, a los cuales juzgó y ordenó su ejecución por discrepancias con su autoridad, como fue el caso de Julio César Cortés, Víctor Medina Morón, Heliodoro Ochoa o Iván Calderón, algunos de ellos universitarios que buscaron en la lucha armada la posibilidad de construir una sociedad más humana y allí sólo encontraron la intolerancia y la muerte.

En el ejercicio de la actividad cultural a lo largo de estos años, en la literatura, las artes plásticas, el cine y el teatro, se han desarrollado diferentes tendencias, estilos y propuestas experimentales para reflejar, aludir o tomar una posición crítica frente a esta problemática, como lo hemos señalado a lo largo de los tres tomos de esta investigación.

Un primer reflejo de los hechos de violencia tomaba los acontecimientos acaecidos en la realidad de un modo directo, o con analogías que no dejaban dudas sobre su filiación con los hechos que les habían servido de motivación o tema para construir la trama de sus obras.

El agotamiento de muchas de las formas de presentar los hechos en el arte dramático y la influencia de otros tipos de representación contem-

poránea, como el teatro post-moderno o post-dramático, la influencia del teatro del absurdo, del surrealismo y de otras tendencias, vino a incidir sobre la dramaturgia colombiana, sobre todo a partir del contacto e intercambios con otros movimientos y grupos de teatro del mundo que habían realizado un teatro desde los tiempos de la post-guerra y buscaban otras formas para expresar lo que había sucedido en aquellos años de exterminio. De ahí la influencia y las repercusiones de un autor como Bertolt Brecht, muy importante en el teatro colombiano a partir de los años sesenta y setenta del siglo XX, así como de otros autores más recientes como Heiner Müller, Robert Wilson, Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowski, Pina Bausch y muchos otros, así como las exploraciones del Happening, las obras de Performance, la danza-teatro, o la interacción con otras artes y tecnologías, el video, las proyecciones de imágenes o letreros, los montajes sonoros y la libertad en la construcción de espacios escénicos y nuevos escenarios para la representación, así como los elementos circenses, el teatro callejero, el cabaret, el carnaval y las fiestas populares, han permitido abrir amplias posibilidades creativas y búsquedas para contar las cosas de otra manera. Más que para hacer denuncias directas como ocurrió con el teatro documento o el teatro político de la post guerra, para formular nuevas preguntas sobre las realidades más acuciantes de una época de transición tan compleja, como la que se ha iniciado desde el comienzo de este milenio con la caída de las torres gemelas de Nueva York, generada por fanáticos fundamentalistas en una nueva guerra contra enemigos invisibles, capaces de producir enormes conmociones con muy pocos combatientes, muchos de ellos suicidas con poderosos explosivos atados a sus pechos.

¿Esta historia se puede contar de un modo literal y directo? O bien resulta más propio de los lenguajes artísticos acudir a la metáfora, la simbolización, la alusión significativa, la representación analógica y sobre todo, la más amplia diversidad de búsquedas, estilos, espacios y públicos de tal modo que el arte escénico recupere la fuerza que tuvo en la comunidad en los grandes escenarios abiertos de la antigüedad, en el teatro del Siglo de Oro español o en el Teatro Mundi Isabelino.

Este último capítulo tratará sobre un grupo de obras representativas de estas búsquedas, donde la muerte aparece como personaje, un signo de los tiempos que busca, por contradicción dialéctica, formular un canto a la vida, a la risa, a la fiesta, como respuestas a las amenazas, al terror y al fanatismo.

* * *

FELIPE BOTERO RESTREPO



Bogotá, 1979. Felipe Botero se formó como actor en la Escuela de Interpretación de Jorge Eines, en Madrid, España.

En Colombia ha trabajado en la Compañía Estable; es miembro del Teatro R101, grupo con el cual ha desarrollado, bajo la dirección de Hernando Parra y Moisés Ramos, obras como *Mi lucha* de George Tabori; *A mi manera*, a partir de la obra de Peter Barbes; *La bienvenida*, una versión de la obra escrita por Caryl Churchill; también participó en varios largometrajes recientes del cine colombiano.

Ha traducido a varios autores de habla inglesa como Joe Penhall, Caryl Churchill, Steven Berkoff, David Ives, Marie Jones, John Godher y Joe Penhat.

– FELIPE BOTERO RESTREPO –
Fotografía de Diego Santa Cruz.

Es autor de las obras: *Blackout*, 2010; *Richard I*, (escrita con Santiago Merchant para el grupo Athletic Teatro Club, presentada bajo la dirección de Rashed Estefanni); *El ausente*, para el Teatro R101; *Yugoslavia*, (pieza corta que hizo parte del montaje de *El silencio de las Cosas rotas*, dirigido por Katalina Moskowitz); *Ositos de goma*, para el Teatro R-101.

Colaboró en la obra *Parlamentos*, 2012-2013, intervención en el espacio público del artista Jaime Iregui, pieza invitada al 43° Salón Nacional de Artistas. Junto con Alexandra Viteri fue invitado a participar en la 2ª edición de Caída y Recuperación, del Museo de Arte Moderno de Bogotá, con la pieza *Encuentro no fortuito n° 3*. Desarrolló el proyecto interdisciplinario, Curaduría Humana N° 1, con *Salón comunal* y *La dinámica*, donde ejerció como director escénico.

* * *

FELIPE BOTERO RESTREPO

≈

EL AUSENTE

La obra en un acto *El Ausente* fue llevada a escena en el año 2012 por el Teatro R101 de Bogotá, bajo la dirección de Hernando Parra y Moisés Ramos.¹

En sus notas previas a la publicación de *El Ausente*, Felipe Botero da algunos datos sobre la elaboración de su obra:

No fue la necesidad imperiosa de hablar del conflicto, la que me llevó a escribir El Ausente: fue un accidente. Uno de esos accidentes afortunados que sólo suceden en el teatro.

El autor se integró a un equipo de investigación del Teatro R101 sobre dramaturgia contemporánea. Aparte de traducir algunas obras de habla inglesa, la experiencia se convirtió para él en un taller de escritura, que le permitió conocer las estructuras narrativas de otros autores, así como sus temas a motivaciones.²

Hernando Parra le propuso escribir una obra para el grupo. Acordaron que el reparto se limitaría a tres actrices. Buscó entonces un tema para construir un conflicto familiar de tres hermanas. La primera idea fue la de desarrollar la historia de tres hermanas ante el lecho de muerte de su madre. Ramsés Ramos planteó otra idea, que fue la que le dio el cuerpo definitivo a la obra, tres hermanas que esperan el regreso del padre desaparecido hace mucho tiempo.

A partir de esta idea se desarrollaron las situaciones, los preparativos para el recibimiento del padre ausente y las tensiones secretas que se des-

1. Botero Restrepo, Felipe. *El Ausente*. En: Teatro Colombiano N° XXXVI. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Facultad de artes ASAB. Bogotá. 1975.

2. *Ibid.* Notas. Pg. 5.



EL AUSENTE, de Felipe Botero Restrepo.
Teatro R101. Dir. Hernando Parra y Ramsés Ramos.
Fotografía de Zoad Humar. 2012.

cubren en los silencios, un recurso desarrollado en su plenitud por Antón Chejov, y usado en su forma más reciente por el premio Nobel británico Harold Pinter.

El Ausente fue estrenada el 30 de mayo del 2012, en la sala del Teatro R101, y en el marco del XIII Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá.

En las primeras líneas se describe el escenario de la siguiente manera:

*Toda la acción sucede en la habitación de don Héctor. Parece un lugar suspendido en el tiempo. En el centro hay una enorme cama.*³

Se trata de la habitación del ausente, convertida en una especie de santuario para su evocación, con una cama que nadie ocupa desde hace mucho tiempo, como sucede con las camas de las casas de grandes personajes convertidas en museos. Otros elementos dan cuenta de ese carácter, como es la galería de fotografías familiares que se encuentra en la pared del fondo, una repisa repleta de santos y un Cristo que corona la cabecera de la cama. También se observa un televisor colocado de espaldas al público.

El teléfono suena tres veces, se escucha la voz de Héctor Muñoz Valencia, sus hijos hablan al fondo, luego cuelgan. Parece más una evocación ya lejana que una llamada de aquel día.

A la derecha se encuentra la puerta de entrada a la habitación; a la izquierda la puerta del baño.

En ese momento entra a la habitación una de las hermanas que acaba de llegar a la casa de la familia después de un largo viaje. Se trata de Consuelo Muñoz, mira la habitación en silencio recordando otros tiempos y a lo mejor, rememorando cosas que creía olvidadas. Fuera de escena se escucha la voz de su hermana Virginia, quien dice, en cierto tono de crítica, que le hubiera gustado ir a recibirla si al menos le hubiera avisado que llegaría antes.

Las hermanas separadas desde hace un tiempo han vuelto a reunirse en espera de la llegada del padre. Cuando entra Virginia y observa a su hermana, parece que cada una estuviese concentrada en sus propios pensamientos:

VIRGINIA:

Ni siquiera tengo listo el cuarto.

CONSUELO:

El olor nunca desaparece. Es curioso cómo se pega a las cosas. Todavía se siente el Pielroja de mi papá.

3. Ídem.

VIRGINIA.

Sí.

CONSUELO:

Esas partículas se quedan flotando eternamente. Aunque uno abra la ventana y deje entrar el aire, esas cositas se las ingenian para esconderse en los lugares más remotos... En los bolsillos de una chaqueta, en el pliegue de una billetera de cuero, en el fondo de una maleta o en el auricular de un teléfono. ¿Usted nunca abre la ventana?

VIRGINIA:

¿Usted sigue fumando?

CONSUELO:

(MIENTRAS SACA UN PAQUETE DE CIGARRILLOS CAMEL) Como siempre.

VIRGINIA:

Aquí no puede fumar. Puede fumar en la cocina.

*(VUELVE A GUARDAR EL PAQUETE).*⁴

Los primeros diálogos de las hermanas que no se veían tras un largo período de separación revelan varios aspectos de un contenido latente que no han querido formular de manera directa. El primero tiene que ver con la idea de Consuelo en relación con el olor que ha percibido, de partículas que se quedan flotando eternamente, mientras las gentes pasan y ya no están; como ha sucedido con el padre, aunque no quiera decirlo expresamente, queda su recuerdo en el olor de los cigarrillos que fumaba cuando vivía en aquel cuarto. El olor lo sobrevive.

En segundo aspecto lo anota Virginia al prohibirle a su hermana que fume allí, en el santuario, no puede agregar un olor distinto al que dejó su padre, y por otro lado es un lugar sagrado, está prohibido fumar en los museos y en las iglesias.

Se trata de diálogos concisos y breves que esconden no solo recuerdos y prevenciones, sino temores que es mejor no decirlos en voz alta, porque podrían despertar fantasmas o episodios que se quieren borrar.

Padre y hermana ausentes han endurecido a la hermana que ha quedado en la casa defendiendo un territorio. Virginia le dice a su hermana que

4. *Ibíd.* Escena I. Pg. 14.

casi no la reconoce, que ocho años es mucho tiempo. Consuelo enciende el televisor y observa con sorpresa que todavía funciona, otro detalle mínimo para dar cuenta del paso del tiempo y de cómo las cosas han permanecido iguales en la casa, como si allí la historia se hubiese detenido. El ejemplo es pertinente, por cuando ese tipo de aparatos cambia constantemente; los televisores digitales de plasma que se conocen en la actualidad y que probablemente muy pronto van a cambiar por otras tecnologías más novedosas, se encuentran a años luz de aquellos pesados cajones de la televisión en blanco y negro de finales de los años cincuenta o sesenta, como el que se encuentra en la alcoba museo donde dormía el padre.

Consuelo recuerda que veían el programa Teletón, creado y dirigido por Carlos Pinzón para recaudar fondos para un hospital de tratamientos para minusválidos. El primero de estos programas salió al aire en 1980, un tiempo en el que aquellas hermanas aún eran niñas o apenas adolescentes.

Consuelo también observa el viejo tocadiscos donde ponían aquellos Long plays de acetato que han sido desplazados por otras tecnologías digitales; allí aparece otra nostalgia al evocar la música que oían en aquella época, Olimpo Cárdenas, Julio Jaramillo, Connie Francis y los Panchos. Ella los califica como “qué viejeras.”⁵

Por alguna razón Consuelo no vino con su marido. Ella no quiso que lo hiciera, pues no estaba segura de lo que podría ocurrir en el reencuentro con sus hermanas.

Por otra parte, Virginia tampoco se muestra tranquila frente a la situación que viven, tiene ciertas prevenciones con su hermana menor. No sabe con quién chatea por internet; como le ha tocado asumir la dirección de todos los asuntos de la casa, quiere dejarlo en claro ahora frente a su hermana mayor.

Consuelo pregunta por su padre (que es la razón por la cual ha regresado a casa), pero Virginia no alcanza a contestarle; en ese momento llega Amanda, la menor de las tres, que aún cursa estudios en el colegio, terminando el bachillerato.

Consuelo no quiere aparecer de inmediato, sino salir de manera sorpresiva en un juego con la más pequeña. Al fin vuelven a estar juntas las tres hermanas después de tanto tiempo. Parece que a Amanda no le va bien en el colegio, está a punto de perder el año y ese es otro de los temas de preocupación de Virginia, quien ha asumido las funciones de padre y madre a la vez. Ante la autoridad que ella pretende asumir, Amanda se rebela.

En un momento en que Amanda sale a preparar el café, Consuelo vuelve a preguntar por su papá. Virginia guarda silencio, luego de pensarlo

5. *Ibíd.* Escena I. Pg. 15.

un instante le responde que todo es un lío, pues se exige mucho papeleo. Informa con cuentagotas, pero en el fondo persiste en su hermetismo sobre la suerte de su padre. Consuelo pregunta de nuevo, ahora en relación con lo que ha hecho el doctor Espitia (que curiosamente tiene el mismo apellido del abogado de *La Siempreviva*):

VIRGINIA:

*Siempre ha estado muy pendiente, pero ya está muy viejo. No oye nada. Se nota que está cansado. Igual nos ayuda. Quiere mucho a mi papá. Si no fuera por él y los contactos que todavía le quedan, la vuelta de mi papá hubiera sido más difícil.*⁶

En medio de las dificultades para hablar de su padre, Virginia dice que ya lo vio, pero guarda silencio y no da el menor detalle sobre cómo se encuentra, e insiste en la dificultad del papeleo, un poco para intentar borrar lo que dijo de haberlo visto. En medio del diálogo se sienten tensiones por las cosas que se callan, por todo lo que les duele decir en relación con el padre ausente:

VIRGINIA:

Yo ya lo vi.

CONSUELO:

(SORPRENDIDA) ¿Ya lo vio?

(PAUSA).

¿Y cómo está?

VIRGINIA:

Es difícil de decir...

(PAUSA)

CONSUELO:

¿Cuándo lo traen?

VIRGINIA:

Hay que recogerlo.

6. *Ibíd.* Escena I. Pg. 27.



EL AUSENTE, de Felipe Botero Restrepo.
Teatro R101. Dir. Hernando Parra y Ramsés Ramos.
Fotografía de Zoad Humar. 2012.

CONSUELO:

¿Cuándo?

VIRGINIA:

Como le decía... Todavía hay mucho papeleo por hacer.

CONSUELO:

(PARA ELLA) ¡País de mierda!⁷

Este diálogo revela toda una técnica para ir creando una tensión, más por las cosas que se ocultan que por las que se dicen. Allí está la sombra de los silencios de Chejov a los que nos hemos referido en líneas anteriores. Han pasado diez años desde que el padre ya no está y aún no se sabe qué pasó con él; si se fue, si desapareció, si lo secuestraron o arrestaron, y cualquiera que hubiera sido la causa de su ausencia, de conocerla Virginia prefiere no mencionarla, por alguna razón que ignoramos.

En cinco días habrá una ceremonia, Virginia quiere que cuando llegue le hagan una reunión a su papá:

CONSUELO:

(EXTRAÑADA) ¿Una reunión?

VIRGINIA:

¡Sí... con la familia y con los amigos de mi papa... los que le quedan...

CONSUELO:

¿Es en serio, Virginia? No me parece...

VIRGINIA:

Han pasado tantos años...

CONSUELO:

Precisamente. No deberíamos hacer nada.⁸

La espera del padre y la posible celebración quedan en veremos. Ese fue el motivo para pedirle a Consuelo que regresara a la casa, pero por alguna razón es la primera que se niega a festejarlo. Un tiempo más tarde, Virginia y

7. *Ibíd.* Escena I. Pg. 23.

8. *Ibíd.* Escena I. Pg. 24.

Consuelo discuten sobre qué vestido tenerle listo a su padre para cuando esté otra vez en casa. Virginia coloca los trajes que eran suyos sobre la cama. Están guardados durante diez años en el armario con bolitas de naftalina, que otra vez reaparecen como un anticipo del retorno del padre:

VIRGINIA:

Yo creo que a él le gustaría usar este. Es más “su color”.

(SILENCIO. CONSUELO MIRA A SU HERMANA CON PRE-OCUPACIÓN).

CONSUELO:

Ni siquiera se va a dar cuenta, Virginia. Esto es una locura. Nadie va a venir. ¿Me está oyendo?⁹

En la conversación entre las hermanas aparece otro elemento inquietante, alguien llamó a Amanda, una voz masculina y Consuelo piensa que pudo haber sido su novio. Ella responde que no tiene novio. El que llamó no dijo su nombre ni dejó ninguna razón. Consuelo le pregunta quién pudo haber sido:

CONSUELO:

¿Entonces quién era?

AMANDA:

No sé. Siempre llaman y cuelgan.

CONSUELO:

¿Quiénes?

AMANDA:

Ni idea. Lllaman y cuelgan. Lllaman y cuelgan. Nunca dicen nada, ni dejan un mensaje en el contestador.¹⁰

Se sigue acumulando el misterio con nuevos ingredientes sobre lo que pasa en esa casa. Más allá del realismo y los hechos normales en una familia de clase media, hay algo inquietante en el subtexto que permanece en la sombra. Las llamadas anónimas también jugaron un papel años atrás

9. *Ibíd.* Escena II. Pg. 27.

10. *Ibíd.* Escena II. Pg. 29.

por los días de la desaparición del padre. En este momento, después de que han pasado tantos años, las nuevas llamadas pueden tener otra connotación, cualquiera que sea la situación en la que se encuentre el padre. Amanda dice que Virginia piensa que puede ser él quien esté llamando. Virginia lo niega. De pronto, Consuelo cae en cuenta de algo y dice que ella si sabe de quién son esas llamadas.

VIRGINIA:

No sabemos si son ellos, Consuelo...

CONSUELO:

¡Hijos de puta! ¡Diez años después y siguen jodiendo!

VIRGINIA:

Es mejor no pensar en eso.

CONSUELO:

(PONIÉNDOSE DE PIE, FURIOSA) Esta tarde, cuando contesté el teléfono y colgaron, lo pensé, ¿sabe? Recordé esa sensación. Ese frío en el corazón. Sentí como ese viejo escalofrío de asco que me recorría el cuerpo otra vez y me puse a temblar, como hace diez años...¹¹

Felipe Botero guarda la información clave, sobre todo en relación con aquello que tal vez conozcan algunos de los personajes, pero que ignora el público. El dar tan sólo indicios, callar datos claves sobre el desenvolvimiento de la trama para descubrirlos en el momento crucial y de manera sorpresiva, es una técnica apropiada para sostener el suspenso sobre los indicios que avivan la curiosidad de los espectadores.

Virginia, sobre todo, es quien suele ocultar algunas cosas difíciles porque busca que la niña no se entere. Consuelo le recuerda que Amanda ya no es una niña.

Consuelo está muy nerviosa e intenta encender un cigarrillo. Virginia le recuerda la prohibición y Amanda le quita el cigarrillo de la boca, lo que produce una fuerte reacción en la hermana mayor y le da una bofetada a la más pequeña. Se produce un cierto clímax a causa de la tensión entre las tres hermanas, en la que el cigarrillo ha sido tan sólo el detonante que provocó el estallido:

11. *Ibíd.* Escena II. Pg. 30.

CONSUELO:

Perdóname, Amanda, no quería pegarle... Es que... No sabía qué hacer... Este tema me revuelve el estómago... No puedo entender cómo están tan tranquilas... Esto es grave, y yo... Yo... No quiero volver a sentirme así otra vez. No puedo. ¿Me entienden?

AMANDA:

¡Odio esta casa!

CONSUELO:

No quería hacerlo. Ayúdame, Virginia.

VIRGINIA:

Ya se le pasará, dale tiempo. Siempre se encierra en el baño como una niña chiquita y siempre termina saliendo.

AMANDA:

*¡No soy una niña! ¡Y no me gusta cuando las personas hablan de mí como si yo no estuviera!*¹²

Consuelo le insiste a Amanda que salga del baño y al mismo tiempo reitera su preocupación por las llamadas telefónicas. Virginia recuerda que, en efecto, al principio eran ellos, pero que después dejaron de llamar. Por eso ella cree que es su papá quien llama ahora.

Virginia tiene un largo monólogo en el que intenta desahogarse recordando todo lo que ha tenido que sufrir sola. Está en medio de las dos hermanas, la mayor, que se fue hace ocho años y no tiene derecho a quejarse, y la menor, a quien ella ha tenido a su cargo. Está segura de que en unos días tendrán otra vez a su papá en la casa y se acabarán los problemas.

Entre tanto, Consuelo también intenta evadirse de la tensión del momento, y hace una llamada al exterior, a su marido, que se encuentra en los Estados Unidos. Le cuenta lo extraño que se siente al volver a casa y también le habla de su padre, e incluso le cuenta que creyó haberlo visto en el aeropuerto mirando los tableros de salida y llegada de los aviones, pero no estaba segura, tal vez apenas surgió en su mente como un producto de la imaginación o del deseo.

También Amanda hace una llamada desde el baño. Habla con un amigo y le comenta que esa casa es un infierno. Todos los días hablan de su papá

12. *Ibíd.* Escena II. Pg. 31.

y siempre terminan gritando. Cuando el padre se fue ella estaba muy chiquita, casi no lo recuerda, ahora no sabe si quiere verlo o no.¹³

Hay un cambio de luz que marca un cambio de tiempo. Unos días más tarde, Virginia entra a la habitación con una botella de aguardiente en la mano.

Consuelo está muy incómoda, pues el abogado llegó a cobrar por todo lo que ha hecho para conseguir el retorno del padre a la casa. Ella pensó que lo hacía como amigo, pero ahora comprende que se está aprovechando de la situación. Virginia alega que después de todo lo que ha hecho es muy tarde para cambiar de abogado. Aunque el padre regrese, aún quedan muchos problemas por resolver, legales y económicos. Se podría vender la casa para aliviar la situación, pero Virginia se manifiesta en desacuerdo. Consuelo le hace caer en cuenta que está de por medio el futuro de Amanda, sus estudios universitarios y demás gastos.

Pasado aquel momento de tensión, Virginia le pide a Consuelo que se quede unos días más, pero ella no puede porque tiene marido, no puede dejarlo sólo tanto tiempo, y además no quiere perder su trabajo, ya casi se está acabando el tiempo de permiso que le dieron. Virginia se da cuenta de que otra vez va a quedar con todas las obligaciones a su cargo, en un momento tan delicado como ese.

Al ver la actitud austera y rígida de su hermana, Consuelo le pregunta si no ha vuelto a salir, a divertirse, a bailar, a verse con un hombre. Virginia no sabe qué contestar.

Se ven muy claras las diferencias entre las tres hermanas. Consuelo, la mayor, tiene más mundo, está haciendo su vida fuera del país, tiene trabajo y marido. Virginia, al contrario, es una solterona amargada que sólo parece tener obligaciones, y entre ellas, la más delicada y comprometedora, lograr que su hermana menor termine sus estudios escolares y haga una carrera universitaria para que tenga una forma de sostenerse en la vida. Por eso, la venta de la casa podría solucionar muchos de aquellos problemas. Queda pendiente el asunto de cómo repartir el dinero entre las tres, el eterno problema de las herencias familiares, pero en ningún momento se habla de cuál puede ser el papel del padre en los días que vienen, y si está en condiciones de ocuparse de la familia. Aunque no lo diga ninguna de ellas en voz alta, ese es el gran interrogante.

Consuelo insiste en la venta de la casa:

Esta casa la está asfixiando y usted lo sabe y quiere asfixiar a los demás con usted. Por eso me fui... Abra las ventanas y deje que corra

13. *Ibíd.* Escena II. Pg. 33-37.

*un vendaval que se lo lleve todo... ¡Todo! Hasta la última partícula de polvo, ¡Que no quede nada! ¡Sería un espectáculo hermoso: manteles, sillas, colchones y hasta el televisor, succionados por la ventana y desaparecidos en el cielo, en una espiral de polvo!*¹⁴

Cuando termina la escena vuelve a sonar el teléfono. Consuelo contesta.

OSCURO.

En la siguiente escena, Amanda está leyendo sobre la cama. Tiene puesto el vestido que le trajo su hermana y sobre los hombros, el saco de su padre. Está leyendo una crónica del Reader's Digest sobre unos pies humanos que aparecieron en una caneca de la basura en una playa de Vancouver, en Canadá. Una noticia inquietante, lo que quiere decir que no sólo aquí ocurren cosas extrañas.

La joven está fumando cuando escucha un ruido en la puerta de entrada, corre a apagar el cigarrillo (lo estaba haciendo en el lugar prohibido) en el baño. Lo arroja al inodoro y se mete en la boca un buen pegote de crema dental.

Consuelo constata que esa habitación siempre huele a cigarrillos Pielroja, pero aunque se da cuenta de que era Amanda la que estaba fumando, no le dice nada, quizá para evitar otra trifulca con ella.

Consuelo le comenta a su hermana menor que otra vez vio a Virginia hablando sola. Ella le responde:

AMANDA:

Ella siempre habla sola... Cuando está en la cocina, habla sola. Cuando está aspirando, habla sola. Cuando está sacando cuentas, habla sola. Cuando la acompaño al banco, se pone a hablar en la fila... Al principio siempre pienso que me está hablando a mí, pero después me doy cuenta de que no...

CONSUELO:

*Me preocupa. El otro día salió con que quiere traer mariachis a la fiesta de mi papá. ¿Se imagina? ¡Mariachis! No le podía creer.*¹⁵

Consuelo concluye que teme que su hermana esté enloqueciendo. La tiene muy inquieta y no sabe qué camino tomar. Amanda confirma lo que

dice su hermana mayor, y le cuenta que hace dos años se le olvidó todo. Una mañana le preguntó a ella por su papá, si había salido temprano a la bodega.

AMANDA:

Se encerró en su cuarto varios días, y después salió, como si no hubiera pasado nada...

CONSUELO:

(PREOCUPADA) ¿Por qué no supe nada de esto?

AMANDA:

Ella no quiso contarle a nadie y me hizo prometerle que no se lo iba a decir... No le digas nada, por favor...

CONSUELO:

Debieron decirme...

AMANDA:

*Ella no quería, le daba vergüenza.*¹⁶

En la oscuridad comienza a oírse la voz de una presentadora de un programa de variedades. Cuando sube la luz, Consuelo termina de arreglarse mirando a veces el programa, mientras Amanda, con uniforme del colegio, está de pie mirando el programa de entretenimiento.

Entra Virginia y le pregunta a Consuelo si está lista. La pide que se apure, no quiere que vayan a llegar tarde a la ceremonia. Su papá estará esperándolas. Amanda también quiere ir, pero Virginia le dice que no puede porque tiene Colegio. En medio del afán dice que hay que dejar organizadas todas las cosas, dando por hecho que van a regresar con su padre a la casa. Hay que estar atentas por si llegan los mariachis. Está pensando qué canciones pedirles, y entre ellas, Consuelo sugiere incluir *El Ausente*, lo que en el contexto de la obra puede verse como una alusión de humor negro.

Hay una gran agitación por parte de las tres hermanas; cada una tiene un tipo de expectativa especial por el regreso del padre. Virginia afana a su hermana menor para que no vaya a perder el bus del colegio, que no demora en pasar.

Consuelo y Virginia están listas para salir a la ceremonia del reencuentro con su padre.

14. *Ibíd.* Escena III. Pg. 43.

15. *Ibíd.* Escena IV. Pg. 47-48.

16. *Ibíd.* Escena IV. Pg. 49.

Hay un OSCURO.

Cuando vuelve la luz, Consuelo entra al cuarto. Llega empapada. Al momento entra Virginia, al parecer llegaron tarde. Virginia logró entrar, pero Consuelo no. Se quedó afuera hasta que se fue todo el mundo. Permaneció un poco más esperando a su hermana. Ambas parecen estar muy incómodas como si no quisieran hablar del tema. Por lo visto se separaron en un momento dado y cada una llegó por su cuenta al lugar de la ceremonia. Por unos instantes se produce un incómodo silencio.

Para el público, en ese momento la principal expectativa es saber qué pasó con el padre. Ellas han regresado, pero el padre sigue sin aparecer. El suspenso continúa.

Virginia está muy angustiada, para justificar su nerviosismo dice que le faltaron muchas cosas por hacer y ya no demoran en llegar los invitados. Parece estar desvariando, Consuelo intenta calmarla. El ritmo de la escena va en crescendo:

VIRGINIA:

¡No me acuerdo de cómo llegué aquí! No me acuerdo... ¡Fue horrible! Consuelo, fue horrible... Toda esa gente... Menos mal no entró...

CONSUELO:

¿Virginia?¹⁷

Virginia ya no puede contenerse y se desborda en un río de palabras, la sala de la conferencia estaba repleta. Cada vez que se pronunciaba un nombre, estallaba un aplauso, como si fuera un acto de graduación o la entrega de premios en un concurso. Al fin dijeron su nombre, Muñoz Valencia Héctor, entonces le entregaron a su papá. La música siguió.

Ella se preguntaba: “¿Por qué me entregaron esta caja?” Con aquella pregunta viene el desmadre final, el secreto bien guardado, lo que se había callado a lo largo de la obra y que cae como un chorro de agua helada:

VIRGINIA:

¡Lo desaparecieron! ¡Lo desaparecieron! Consuelo. (PIENSA) ¡Lo que les haría si los tuviera aquí de frente! ¡Les metería la mano en el estómago y se los revolvería hasta que vomitaran! No se nos murió

17. *Ibíd.* Escena V. Pg. 58.



EL AUSENTE, de Felipe Botero Restrepo.
Teatro R101. Dir. Hernando Parra y Ramsés Ramos.
Fotografía de Zoad Humar. 2012.

*el viejo, no lo dejaron... Le callaron la boca y después callaron la de ellos.*¹⁸

Cuando regresa Amanda las dos hermanas cambian de actitud. Consuelo se atrevió a confesar que llegó primero que Virginia, pero no se atrevió a entrar y se quedó esperándola en la esquina. Amanda observa la caja que sus hermanas han traído:

AMANDA:
¿Abí está todo?

VIRGINIA:
Sí... bueno, si...

AMANDA:
¿Y ahora?

LAS TRES SE MIRAN.

VIRGINIA:
¿Ahora?... Lo que habíamos planeado... Vamos a empezar... Todavía queda mucho por hacer...

(LAS TRES SE QUEDAN COMO PIEDRAS. SILENCIO. SE MIRAN. VIRGINIA RETIRA LENTAMENTE LA TAPA DE LA CAJA. OBSERVAN SU CONTENIDO. LAS TRES ESTÁN ATERRADAS. AMANDA CORRE Y SE ABRAZA A LA CAJA. CONSUELO Y VIRGINIA HACEN LO MISMO. FORCEJEAN. PELEAN POR EL CONTENIDO. AMANDA SUELTA UN GRITO. TODAS QUEDAN INMÓVILES UNA VEZ MÁS. AMANDA SACA EL CRÁNEO DE SU PADRE Y RÁPIDAMENTE SE METE EN EL BAÑO CON ÉL, SIN QUE LAS HERMANAS PUEDAN CONTENERLA)

(...)

AMANDA:
*Tú no eres mi papá. Mi papá no cabe en una caja. Papá era un gigante.*¹⁹

¿Cómo puede recordar una joven que apenas está saliendo de la adolescencia, a su padre desaparecido diez años atrás, cuando apenas era una niña de ocho años? Mal puede reconocer a su papá en esa calavera con las cuencas vacías. ¿Sabían ellas que su padre estaba muerto? Sólo fingían que lo creían vivo para conservar esa ilusión un tiempo más.

En el presente, en el que se han destapado fosas comunes de los paramilitares y los restos cuya identidad se ha logrado demostrar, han sido entregados a sus familiares para que finalmente puedan recuperar la tranquilidad y superar la incertidumbre, dándole cristiana sepultura, o por lo menos colocar sus restos en una bóveda o un lugar donde la persona pueda ser recordada. El duelo y la memoria están entrelazados, y las personas que han perdido a un ser querido, sin conocer cómo fue su final ni dónde se encuentran sus restos, nunca podrán encontrar la paz hasta no tener consigo por lo menos los huesos de sus seres queridos.

Así ocurre con las tres hermanas de la obra *El Ausente*. Al enfrentarse con la cruel realidad, cada una tiene su propio monólogo, su conversación secreta con esa calavera, con esos huesos que han devuelto como si fuera su padre, que salió vivo de la casa. En estas escenas, el cuadro familiar realista y anecdótico del reencuentro de las tres hermanas se rompe en pedazos, como si la historia que han vivido en un tiempo de espera fuera una simulación para negar el horror del crimen y tener presente al padre en vida, como lo recordaban o podían verlo en un álbum de fotografías. Una vivencia sensible, más que un recuerdo lejano.

Amanda, al ver las cuencas vacías de aquella calavera, piensa que su padre también aprieta los ojos para recordarla. Tenía la necesidad de creer que iría a recogerla al colegio después de la última clase. Siente que era lo que debería haber ocurrido después de tan larga espera. Ahora, al evocar sus recuerdos de niña se da cuenta de que este no es su padre, que para ella, sigue estado ausente.

Consuelo habla con su marido por teléfono, o es lo que parece, un monólogo con un destinatario. Pensó que lo había enterrado en su mente desde que se fue, pero no era verdad, lo sigue encontrando en cada esquina y ahora que ya sabe que nunca volverá, se da cuenta de que siempre estuvo engañada por su propia esperanza.

Le dice al auricular que no le deje hablando sola, siente que no hay nadie al otro lado de la línea, el síndrome del abandono termina por apoderarse de ella.

El caso de Virginia es aún más patético, pues ella ya había vivido momentos de vacío, de olvidos que no sabía cómo llenar. Ahora tiene lo que

18. *Ibíd.* Escena V. Pg. 60-61.

19. *Ibíd.* Escena V. Pg. 62.

queda de su padre, a esos huesos quiere dedicarles una fiesta. Ha puesto la calavera sobre la almohada, le habla mientras lo arma y lo viste, le cuenta que revolvió cielo y tierra para encontrarlo y traerlo de regreso a casa, pero como les ocurre a muchas otras personas en situaciones análogas, tampoco puede aceptar su muerte y no deja de hablarle como si estuviera vivo.

Lo más cruel de semejante situación, es la forma como se desenvuelve en el absurdo, sin ninguna explicación. Felipe Botero deja abiertos todos los interrogantes. ¿Quiénes fueron? ¿Por qué lo hicieron? ¿Quién les devolvió los restos? Si fue un acto oficial ¿Cómo descubrieron aquellos huesos después de tantos años? Es posible que haya que confrontar estos hechos de la ficción teatral con los hechos de la realidad, el descubrimiento de fosas comunes y las confesiones de los asesinos, que nunca van a poder remplazar a la persona a la que le quitaron la vida sin que tengamos certeza de las razones.

Al dibujar sólo el lado de la familia del ausente, lo que queda abierto son las preguntas. Aunque ya han sido muchas las que han hecho durante tan larga ausencia, golpeando puertas, escribiendo cartas, las hermanas en medio de su dolor hacen un gran esfuerzo por sobreponerse, e inician su duelo con un toque de irreverencia, como tal vez lo hubiera querido su padre...

AMANDA:
Está feliz...

CONSUELO:
Las calaveras siempre están sonriendo...

AMANDA:
Murió de un ataque de risa...

CONSUELO:
No, echándose un polvo...

VIRGINIA:
¡Consuelo!

CONSUELO:
Prefiero pensar eso. Así era él.²⁰

El final del texto subraya la situación del absurdo y humor negro:

20. *Ibíd.* Escena VI. Pg. 68.

LA FIESTA HA EMPEZADO. SE OYE MUCHA GENTE ABAJO. EN MEDIO DEL RUIDO SE ALCANZA A OIR EL TELÉFONO. NINGUNA CONTESTA. SALTA EL CONTESTADOR:

(...)

*DOCTOR ESPITIA:
(AL TELÉFONO. AL FONDO DEL MENSAJE SE OYE EL TÍPICO AJETREO DE UNA OFICINA: MÁQUINAS DE ESCRIBIR, TELÉFONOS SONANDO, ETC.) ¿Alo? ¿Virginia? ¿Alo? Soy el doctor Espitia... Mira, Virginia... Es que tenemos un problemita... Al parecer, los restos que te entregaron no son los de tu padre... Llámame, por favor, para que solucionemos esto... Buenas noches. (CUELGA)*

CONTESTADOR: EL BUZÓN DEL CONTESTADOR ESTÁ LLENO. SU MENSAJE NO PUDO SER GRABADO.

FIN.

* * *

ENRIQUE BUENAVENTURA
≈
PROYECTO PILOTO

En el prólogo al *Teatro Inédito* de Enrique Buenaventura, publicado en 1997, escribí sobre *Proyecto Piloto*:

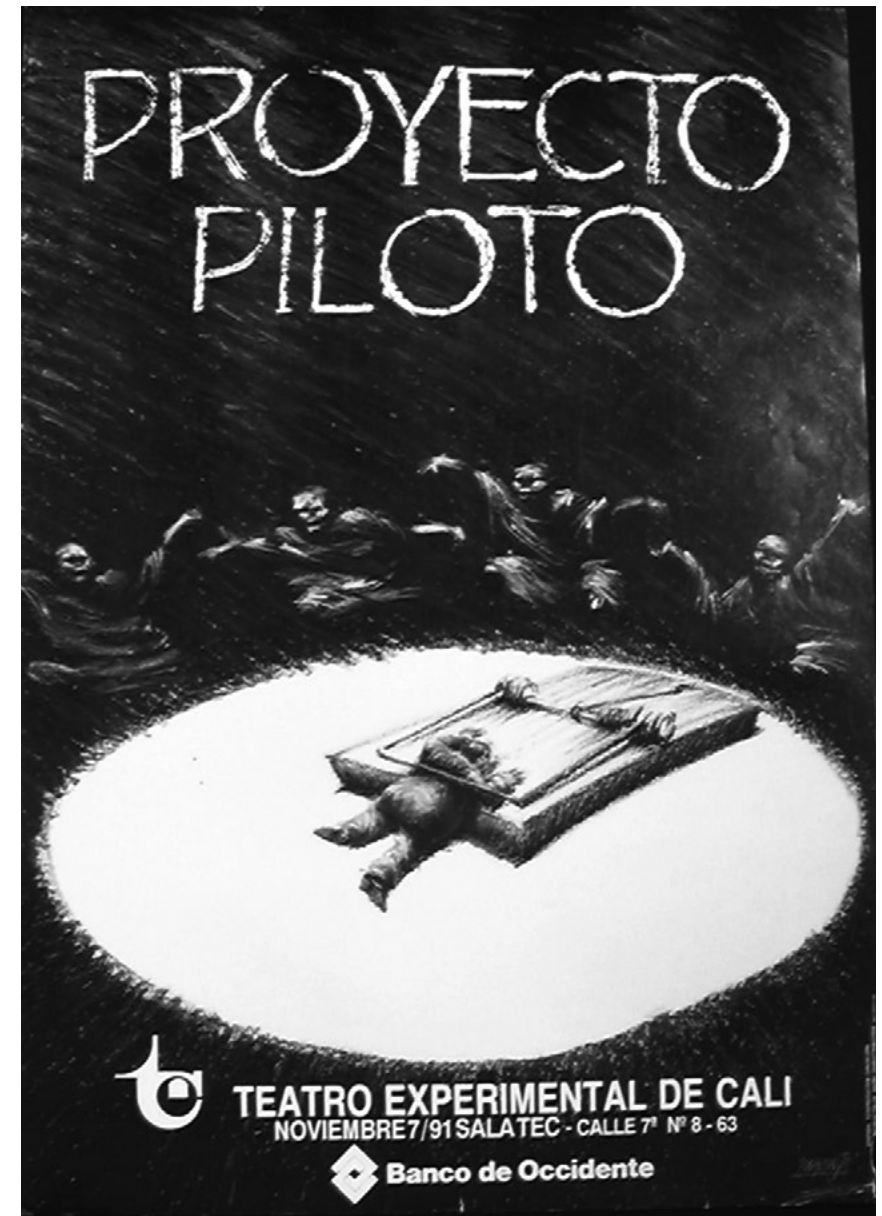
Como en las pinturas negras de Goya, esos dolorosos y fantasmales aguafuertes donde se esfumaba todo un mundo sin que lograra emerger uno nuevo, en Proyecto Piloto es la muerte la que intenta construir un nuevo orden, desde el terreno cenagoso del absurdo. Sin embargo, no hay una muerte única y omnipotente, sino varias muertecillas que defienden intereses parciales en medio del caos: la Muerte Opulenta, la Muerte de Cuello Blanco, la Muerte Rata y la Muerte Muerte.

Como en la alegoría de El Rinoceronte, de Ionesco, aquí todos se transforman en ratas: en ese apestoso agujero negro donde flotan miasmas deletéreos, todos quieren sacar provecho del caos y el descontento. Apocalipsis risible y tragedia socarrona, el Gran Guiñol de Enrique Buenaventura, con sus múltiples lecturas y grotescos personajes, transmite las pesadillas y los mil rostros de la historia colombiana del siglo XX.¹

La muerte como personaje hizo parte de la dramaturgia de Enrique Buenaventura desde su primera adaptación de *A la diestra de Dios Padre*, basada en el cuento homónimo de Tomás Carrasquilla,² en la que el ingenioso

1. Buenaventura, Enrique. *Proyecto Piloto*. En: *Teatro Inédito*. Biblioteca Familiar de la Presidencia de la República. Bogotá. 1997. Prólogo. Pg. XXXVI/ XXXVII. Bogotá. 1997. Pg. 513-550.

2. Fue presentada por el Teatro Escuela de Cali en 1958, en versión y dirección de Enrique Buenaventura.



PROYECTO PILOTO, de Enrique Buenaventura.
Afiche. Dibujo de Mauricio Trejos. 1991.
Archivo del Teatro Experimental de Cali.

campesino Peralta negocia con Cristo algunos deseos que el hijo de Dios le concede, y uno de ellos, que en efecto se cumple, es el dejar a la muerte paralizada en un árbol para detener su acción mortífera, y durante un tiempo, como si el remedio fuera peor que la enfermedad, el crecimiento de la población de ancianos que no podían morir adquirió una proporción tan enorme que se convirtió en un problema de monumental gravedad en la tierra y en el cielo, hasta el punto que fue necesario volver a llamar a la muerte para que ayudara a descansar a tanto impedido que pululaba por aquellos parajes sin oficio ni beneficio.

En *Los papeles del infierno* la Maestra inicia su parlamento diciendo que está muerta, y en las demás piezas de esta galería de cuadros sobre la violencia, la muerte es omnipresente, como si aquella furia desencadenada hubiera convertido a gentes sencillas en asesinos desalmados.

Fueron tantas las víctimas de esta tragedia desoladora que adoptó formas distintas en cada década, pero siempre con el mismo fondo de horror y destrucción que cegó más vidas que una peste medieval. Aquellos crímenes intentaban explicarse siempre con diversos motivos y razones para justificar lo injustificable. La muerte emerge como la gran señora que aparece con distintos rostros y actitudes en *Proyecto Piloto* de Enrique Buenaventura. Una metáfora escéptica, de humor sombrío de las oleadas de violencia que recorrieron los campos, pueblos y veredas con su acción devastadora.

Estas figuras grotescas de la muerte elaboradas por Enrique Buenaventura, fueron inspiradas por diversas fuentes como las danzas medievales de la muerte o las fiestas de todos los santos en México, con sus sonrientes esqueletos y calaveras de azúcar y otros materiales, así como los grabados con imágenes de muertes juguetonas, como los realizados por José Guadalupe Posada.³

Como en el espejo cóncavo del esperpento valleinclinés, en *Proyecto Piloto* las figuras se deforman, pierden los rasgos humanos y se convierten en una terrible amenaza, ratas surgidas de la oscura cloaca de los más bajos instintos que entran a ejercer su dominio siniestro, como ocurre con *El triunfo de la muerte*, el cuadro apocalíptico pintado por el artista flamenco Peter Brueghel el viejo hacia el año de 1562.⁴

La acción de *Proyecto Piloto* se inicia cuando las distintas muertes terminan de sacar los trastos escenográficos de una función anterior, dejando muy en claro que se trata de teatro y no de una mimesis de la realidad. Cuando terminan dejan en el espacio escénico un vacío cercado por la cámara

3. José Guadalupe Posada, Aguascalientes, 1852 + Ciudad de México, 1913.

4. Perteneció a la colección de pinturas de la Casa Real española. En la actualidad se encuentra en el Museo El Prado, de Madrid.

negra que permite destacar las osamentas blancas. Desde las primeras réplicas podemos distinguir los rasgos de las distintas muertes:

MUERTE OPULENTA:

Ustedes ven ahora este mundo vacío.

MUERTE DE CUELLO BLANCO:

Ocupado únicamente por nosotras.

MUERTE RATA:

Porque hemos ganado una batalla...

MUERTE MUERTE:

Pero hemos perdido la guerra.

MUERTE OPULENTA:

Les puedo asegurar que yo me lo tomé en serio a pesar de mi infinita experiencia.

MUERTE DE CUELLO BLANCO:

Tenía todas las perspectivas de convertirse en algo extraordinario.

MUERTE RATA:

Pero nada es seguro en este mundo.

MUERTE MUERTE:

Ni siquiera la muerte.

(HACEN APARECER Y DESAPARECER LOS MUERTOS DE LA REPRESENTACIÓN ANTERIOR. ALGUNOS INCLUSO LEVITAN, COMO EN UN NÚMERO DE MAGIA CIRCENSE).⁵

Las muertes anuncian que lo que van a presentar allí ya es una leyenda.

La función programada por las muertes se inicia en la alcoba de la Casa Presidencial. Cuando el presidente del club dice: “¡Empecemos!”, su esposa manifiesta que tiene miedo.

El presidente va al armario y se pone su uniforme de entrenamiento, mientras la Muerte Opulenta y la Muerte de Cuello Blanco se dan unos to-

5. Op. Cit. *Proyecto Piloto*. Escena II. Pg. 515.

ques de damas del gran mundo y se reúnen con la primera dama del club.⁶ Las muertes halagan a la esposa diciéndole que sin ella el presidente no podría alcanzar su meta de acabar con las ratas que pululan por el país.

Aquí se observa un sarcasmo que apunta de manera genérica a los corruptos que se filtran en los sectores oficiales, a los narcotraficantes, sicarios, paramilitares y demás figuras sórdidas de roedores del presupuesto y vividores de la muerte que pululan como ratas en medio de las instituciones, los ministerios y demás organizaciones que reciben su tajada del presupuesto nacional.

El presidente del club le muestra a su esposa un poderoso veneno que ha comenzado a usar para acabar con las ratas. Le explica que se riega por todo el organismo y lo hace brotar por los poros. La muerte rata complementa la información explicando cómo y dónde será puesta en práctica esta arma química:

En los suburbios, en los tugurios, en los extramuros, en las alcantarillas, donde yo presto de día y de noche humildemente mis servicios, aparecieron las charcas de sangre. Era una asquerosa masacre.⁷

A su vez, el presidente del club explica la política de exterminio que están tramando las ratas, frente a lo cual es necesario actuar de inmediato antes de que sea demasiado tarde:

*PRESIDENTE:
Nos han declarado la guerra... (EN SECRETO) Tienen un plan...
Nos irán enrateciendo poco a poco... Se nos alargará el hocico. Nos saldrán pelos por todas partes y nos crecerá la cola.⁸*

Las ratas comienzan a aparecer en los distintos sectores, hasta en los más encumbrados. Los próximos enratecidos que se encuentran en pleno proceso de ratización, dan cuenta de sus cambios que parecen no tener punto de retorno. Por eso el presidente insiste en su férrea política de liquidación radical.

Aparece un personaje arrogante, un joven de buena figura y aspecto normal que aún no se ha enratecido, llamado Miguel. Aparece como un paladín en la lucha contra las ratas, que pretende salvar a la humanidad antes de que se precipite en las alcantarillas. Las muertes se burlan de sus preten-

6. Ídem.

7. *Ibíd.* Escena I. Pg. 516.

8. *Ibíd.* Escena II. Pg. 518.

siones. También aparece una joven llamada Marta, enamorada del héroe, a quien pretende seducir. De algún modo representa la figura alegórica de san Miguel Arcángel, cabalgando contra las fuerzas del mal, encarnadas por los dragones infernales que en este caso son las ratas que intentan invadir el mundo.

Gerardo, el esposo de Marta, aparece en busca de su mujer. Viene con sus tragos y se tambalea. Le parece divertido ver cómo las gentes se transforman en ratas, comportándose frente a esa situación anómala como si fuera un asimilado. Cuando la ve se le acerca con actitud melosa, pero ella está tan ocupada con Miguel, que no le pone atención a su marido ni acepta regresar a la casa en su compañía. Alfredo se queja de la decadencia a la que está expuesto en esos oscuros tiempos:

*ALFREDO:
Pertenezco a una especie que está desapareciendo... la gente decente, la gente de alcurnia. Un lujo que ya no tiene razón de existir... Si me matas no se pierde nada... Si matas una de las ratas que están ahí, detrás, sin tocarme, agregas un triunfo a los otros, una medalla a tu colección.⁹*

Aparece Rosa, otra joven enamorada de Miguel. Habla con Marta, que la acaricia con gesto seductor. Rosa le tiene miedo, no sabe qué se propone. La respuesta de Marta parece contradecir su actitud afectuosa:

*MARTA:
(SE SIENTA; HABLA FRIAMENTE, TOMÁNDOLE LAS MANOS): Matar ratas, eliminar enratecidos, acabar con el enratecimiento y vivir cada segundo como si fuera el último.¹⁰*

Una guerra interna apoyada por las distintas muertes que no se limitan a mirar los toros desde la barrera. Marta trata de convertir a Rosa en una aliada e intenta enseñarle a manejar las armas, pero la joven ofrece alguna resistencia, pues siente que se trata de una tarea infame.

*MARTA:
¡Rosa! (LAS MUERTES DESAPARECEN) ¡Levántate! ¡Colócate aquí! ¡Empuña el arma! ¡Dispara!*

9. *Ibíd.* Escena III. Pg. 531.

10. *Ibíd.* Escena III. Pg. 534.

(ROSA OBEDECE COMO AUTÓMATA; DISPARA UNA Y OTRA VEZ, GRITA COMO UNA SALVAJE. CHILLAN LAS RATAS, RIEN LAS MUERTES. DESAPARECEN LAS DOS. POR UNOS INSTANTES, EL ESPACIO QUEDA VACÍO).¹¹

Las muertes pelean entre sí; sobre todo la Muerte de Cuello Blanco y la Muerte Opulenta contra la Muerte Rata, que representa a un lumpen salido de las alcantarillas.

Han organizado el escenario de otra manera, como una sala de conferencias a la cual asisten: Alfredo, Marta, Rosa, Miguel y la esposa del presidente del club. El presidente hace un ingreso ceremonioso y se dirige a la mesa. Tras su saludo protocolario aclara que su propósito no es almararlos.

Miguel sostiene que la situación en la ciudad está llegando a un límite. Tras un intercambio rápido de opiniones, el propio Miguel se dirige al público para explicar el objeto de aquella reunión:

En realidad no se trata únicamente de una conferencia... Es un club, no una secta... Admitimos el debate... Un poco de democracia es indispensable.¹²

El presidente del club muestra una rata encerrada en una jaula. Esta toma la palabra y se dirige a la concurrencia con tono amenazante:

*LA RATA:
Cuando te vayas de este mundo, yo seguiré aquí. Cuando se pierda la memoria y nadie sepa cómo o por qué y en qué momento desapareciste de la faz de la tierra, permaneceré yo.*

(...)

*ALFREDO:
Y no se confíen en el proverbio: Guerra avisada no mata gente.*

*MARTA:
Ellas saben cómo y cuándo acabarán con nosotros.¹³*

11. *Ibíd.* Escena III. Pg. 535.

12. *Ibíd.* Parte II. Escena I. Pg. 536.

13. *Ibíd.* Parte II. Escena I. Pg. 538.



PROYECTO PILOTO, de Enrique Buenaventura.
Teatro Experimental de Cali. 1991.
Archivo del Teatro Experimental de Cali.

Una visión fatídica del destino del hombre, de carácter apocalíptico. El planteamiento del presidente del Club tiene aterrados a los asistentes a la conferencia que ya no saben entonces contra qué ni por qué están luchando:

PRESIDENTE:

(TOSE, TOMA AGUA. EN LA PANTALLA LAS IMÁGENES HABLAN, A SU MODO, DEL TEXTO) Los experimentos demuestran que, si se las acosa y se las hacina, se desata la agresividad. No sólo se atacan unas a otras, sino que controlan la natalidad a su manera: devoran las crías. En la actualidad no ocurre nada parecido, pese a estar sometidas a formas extremas de hacinamiento. La población ratonil crece y cada una parece saber cómo, por qué y hasta dónde.¹⁴

Los asistentes a la conferencia están alborotados. ¿Qué queda entonces por hacer? Los interrogantes hacia el futuro están cubiertos por nubes oscuras. Se dice que tras una hecatombe nuclear devastadora sólo sobrevivirían las ratas y las cucarachas.

En un empeño desesperado por no perder los objetivos que los reúnen, los asistentes a la conferencia cantan el himno del club:

HIMNO DEL CLUB

(Fragmento)

*Somos pocos, es verdad,
y la lucha es desigual,
pero es guerra, y en la guerra
no se puede echar atrás.¹⁵*

Por su parte, la muerte Opulenta canta un himno a la lógica, por medio del cual proclama que cada día serán más.

La lucha prosigue. Entra Miguel con el cadáver de Alfredo alzado al hombro. El presidente y su mujer lamentan su muerte por considerarlo uno de los miembros más ilustres del club. Miguel afirma que se vio obligado a acabar con él, pues se hallaba en un avanzado estado de enraticamiento. Tanto el presidente como su esposa critican el acto realizado por Miguel, porque según ellos, afecta los intereses del club.

14. *Ibíd.* Parte II. Escena I. Pg. 140-141.

15. *Ibíd.* Parte II. Escena I. Pg. 542.

Entra Marta, llevando otro cadáver que es la réplica exacta del presidente. Su esposa lo señala, afirmando que es él y el propio presidente lo confirma.

La lucha se ha vuelto más complicada, ya no se sabe si lo que se debe hacer es luchar contra las ratas, lo que parece ser imposible, pues se reproducen a una velocidad mayor que la que se consigue en el intento de exterminarlas, o si el objetivo es eliminar a los humanos en proceso de enraticamiento, lo que ocurrió con Alfredo, o una mezcla de las dos, para lo cual la capacidad del club es irrisoria.

El presidente tiene que reconocer su derrota:

PRESIDENTE:

*¡Ganaron las ratas! (CHILLIDO, AULLIDO DE FELICIDAD)
¡Silencio! ¡Lograron que ustedes se pasaran al lado de ellas!*

(MIGUEL SE ESCABULLE. APARECE LA MUERTE DE CUELLO BLANCO Y SE LLEVA AL MUÑECO RÉPLICA DEL PRESIDENTE)

MARTA:

¿Yo? ¿Del lado de las ratas?

PRESIDENTE:

*Sí, tu. Ya no hay remedio. ¡Nos enfrentaron entre nosotros mismos!
Era un plan infinitamente más refinado de lo que sospechábamos.
(DESAPARECEN).¹⁶*

Rosa entra buscando a Miguel, muy angustiada. Las muertes le dicen que no hay nadie, sólo ellas. Rosa intenta luchar contra las ratas, pero una de ellas logra salirse de su jaula y la muerde. Al escuchar el grito de Rosa, entra Miguel y mata a la rata, pero Rosa ha quedado enraticada y debe morir. Su revólver no funciona, y le pide a Miguel que le preste el suyo. Es terrible cuando uno de los combatientes se pasa al otro bando.

Rosa le pide a Miguel que mueran juntos. La escena pasa ahora al terreno del drama romántico. Una forma de evadir el fracaso, si lo comparamos con los conflictos existentes en el país, el caso de los tráfugas de un lado al otro que terminan eliminando a sus antiguos compañeros, aprovechando el conocimiento de sus refugios y de sus métodos de lucha; podemos percibir una degradación del conflicto en la que la única vencedora es la muerte, con cualquiera de las máscaras que aparezca.

16. *Ibíd.* Parte II. Escena IV. Pg. 545.

Miguel tiene que reconocer que las cosas ya no son como eran antes, señala lo que hubiera podido ser, si los acontecimientos se hubieran desarrollado de otra manera:

LAS MUERTES VISTEN A ROSA DE NOVIA. LA PONEN DE PIES, Y MIGUEL SE COLOCA AL LADO DE ELLA. LA MUERTE DE BLANCO HACE UNA PANTOMIMA DE CURA)

MIGUEL:

Hubiera podido ocurrir si fuéramos otros... Y en ese caso, hubiéramos podido ser felices... O espantosamente desgraciados... o una mezcla de las dos cosas. Hubiéramos podido tener muchos hijos o ser completamente estériles, o...

(MARTA APARECE Y SE LO LLEVA. LAS MUERTES HACEN DESAPARECER A ROSA).¹⁷

Las muertes desarrollan ahora una especie de elegía del tiempo perdido. Allí donde se preparaba algo extraordinario queda el vacío.

MUERTE RATA:

(A LAS RATAS): Ustedes seguirán amenazando a la gente, y la gente seguirá pareciéndose a ustedes.

MUERTE MUERTE:

Pero una oportunidad como esta no es de todos los días.¹⁸

Las muertes en actitud ceremonial ponen en el centro de la escena una mesa y dos asientos. Colocan sobre la mesa dos frascos de veneno. Agregan flores como si se tratara de un banquete muy aristocrático.

Aparecen el presidente y su esposa. Se dirigen hacia la mesa sigilosamente y se sientan. Reconocen que son las mejores ratas de la especie. Beben el veneno, se levantan. Entran las muertes y caen en brazos de ellas. Luego aparece la muerte de Cuello Blanco con un periódico:

MUERTE DE CUELLO BLANCO:

Como recuerdo, queda esta nota aparecida en el periódico local:

17. *Ibíd.* Parte II. Escena VI. Pg. 548.

18. *Ibíd.* Parte II. Escena VII. Pg. 549.

El doctor Venenum y su digna esposa fueron víctimas de la lucha que se libra contra las ratas. La ciudad les prepara un homenaje.

(DEJA CAER EL PERIÓDICO. OSCURO LENTO).¹⁹

La simbología que presenta esta obra es ambigua y polisémica. La muerte del presidente y su mujer, que declararon una guerra total contra las ratas, podría equipararse al posible suicidio de Hitler y Eva Braun, pero entonces queda abierto el interrogante sobre la identidad de las ratas. ¿Los judíos? ¿Los comunistas? Y sobre todo, cuándo la analogía se emplaza frente a la situación del conflicto colombiano. Es posible que cada lector, cada espectador relacione estos personajes, las muertes y las ratas, con figuras, instituciones o grupos activos dentro del conflicto colombiano. Una extraña y hermética figuración con aires de pesadilla que se formula como una enunciación sin el enunciado del fin.

* * *

19. *Ibíd.* Escena final. Pg. 550.

ROLF ABDERHALDEN CORTÉS

≈



Manizales, 1965. Rolf Abderhalden adelantó estudios de arte terapia en la EESP, Escuela Superior de Bellas Artes de Lausanne, Suiza. Amplió sus estudios en el campo del teatro y la escenografía. Estuvo en la Escuela de Jacques Lecoq, en París. En Roma estudió dirección escénica en la Academia Nacional de Arte Dramático; y en Londres trabajó como actor. También realizó estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes en París. Ganador de la beca Milagros de Arte Dramático en Suiza.

A su regreso a Colombia ha trabajado como tallerista de la División de Artes Plásticas de la Biblioteca Luis Ángel Arango. Desde 1986 es profesor de planta de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia.

En 1984 fundó Mapa Teatro, en compañía de sus hermanas Heidi y Elizabeth, con Heidi llevó a escena una versión del cuento de Julio Cortázar

– HENRY DÍAZ VARGAS –
Fotografía de Diego Arango. 2015.

Casa Tomada, que de inmediato los situó a la vanguardia de la experimentación teatral en Colombia.

Las primeras realizaciones de Mapa Teatro se basaron en obras de autores contemporáneos como Samuel Beckett, sobre cuya dramaturgia y narrativa realizaron un collage titulado *De Mortibus, Réquiem para Samuel Beckett*, con textos de *Malone Muere* y *Primer Amor*, entre otros. El título de la obra se debió a que el autor irlandés había fallecido poco después de la primera cita que tuvo con ellos, en su apartamento en París.

Luego vino el montaje de *Medea Material* del dramaturgo alemán Heinner Müller, inspirada en las tragedias de Eurípides y Séneca, con la actuación de la soprano Martha Senn en el papel protagónico.

Rolf y Heidi Abderhalden han desarrollado a lo largo de los treinta años de investigación y creación de Mapa Teatro, un buen número de trabajos experimentales con la combinación de diferentes lenguajes audiovisuales, ampliando los espacios y técnicas habituales del teatro como performances, instalaciones, video, proyecciones, grabaciones sonoras, intervenciones urbanas, documentales, en un amplio campo de búsquedas, de acuerdo con las características de cada proyecto, basándose en un comienzo en obras de autores clásicos y modernos, como Esquilo, Shakespeare, Tito Livio, Brecht, Heinner Müller, Dürrenmatt o Bernard Marie Koltès, entre otros.

En este sentido, han desarrollado novedosas propuestas inspirados en tragedias clásicas, como fue el caso de *La Orestíada de Esquilo*, presentada con el título de *Orestea ex Machina*, realizada en los sótanos de la Biblioteca Nacional antes de su remodelación. El espacio parecía una ruina cuando se demolieron las paredes donde quedaba el primer estudio, la peluquería y los depósitos de vestuario y demás implementos como pelucas, máscaras y sombreros de los estudios de televisión. El sótano se recuperó después del retiro de Inravisión, tras cuarenta años de permanencia en la biblioteca patrimonial del país. Antes del inicio de la remodelación de este lugar, realizaron un notable trabajo sobre el espacio escénico al colocar a los espectadores sobre una escalera rodante, de las que se usan para el acceso de los pasajeros a los aviones, de tal modo que al desplazar el artilugio en sentido contrario al espacio destinado para la representación, se abría una nueva y profunda área, inundada de agua, quizá como una alegoría del mar Egeo que cruzaron los griegos para invadir a Troya, en la operación conocida como la madre de todas las guerras.

A esta propuesta, y buscando otra alternativa en el reparto y lugar de representación, se llevó a escena la obra *Horacio*, con textos de Heinner Müller, Tito Livio y Bertolt Brecht, interpretada por un grupo de reclusos de la cárcel de La Picota, de Bogotá.

Esta novedosa experiencia les abrió las puertas para desarrollar nuevos proyectos inspirados en la realidad nacional, intervenciones urbanas y un video-instalación titulado *Testigo de las ruinas*, que daba cuenta, paso a paso, de la demolición de la calle y barrio del Cartucho, ubicado en el centro de Bogotá; así como *La mirada ciega*, un video-instalación que obtuvo el Premio Luís Caballero, presentado en la Galería Santa Fe, en el Planetario Distrital de Bogotá.

Otra incursión en un tema desarrollado por el más grande de los narradores colombianos, Gabriel García Márquez, fue la versión de su cuento *Un señor muy viejo con unas alas enormes*, realizado en el año de 1996 en coproducción con el grupo Purisai Duraisami Kannappa Thambiran Parambarai Theru Koothu Manram de la India y Mapa Teatro, presentado en Purisai, India, en febrero de 1996.

Uno de los trabajos más recientes de Mapa Teatro, dirigido por Rolf y Heidi Abderhalden, fue la ópera *Orfeo*, con libreto de Hugo Chaparro Valderrama, una combinación de mitología precolombina y griega, en la forma de una versión chamánica de un viaje al otro mundo. Se trató de una producción realizada por Mapa Teatro con el Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo.

Una creación inspirada en los conflictos colombianos de las últimas décadas, con base en trabajos de campo y una cuidadosa investigación de hechos históricos, episodios de violencia, así como de fiestas populares, música y testimonios de diversos personajes, ha sido la trilogía titulada *Anatomía de la violencia en Colombia*, compuesta por las obras: *Los Santos Inocentes*, 2010; *Discurso de un hombre decente*, 2011; *Los incontados*, 2014.

* * *

HEIDI ABDERHALDEN CORTÉS

≈



Bogotá, 1962. Heidi Abderhalden realizó su formación profesional en arte escénico en el Théâtre de Vide Poche, en Lausanne, Suiza; así como en el Atelier-Théâtre Serge Martin, el Taller Internacional de Teatro Jacques Lecoq, y el Taller de Formación Teatral de Philippe Gaulier, en París.

En 1993 inició su formación en el Método de Autoconciencia por el movimiento de Moshe Feldenkrais.

Cofundadora con su hermano Rolf de Mapa Teatro, en 1984, participó en la creación, adaptación y dirección de gran parte de los trabajos del grupo, en compañía de su hermano, así como actriz en varias de las obras montadas en los treinta años de actividad de Mapa Teatro.

Entre estos trabajos, como una variación de las producciones desarrolladas en Colombia, junto con Rolf se encargó de la dirección de la obra *Ni el*

sol ni la muerte pueden mirarse de frente, original del escritor de nacionalidad canadiense, pero nacido en Beirut, El Líbano, Wajdi Mouawad, realizada con la Compañía Nacional de Teatro de México y estrenada el 15 de marzo del 2009.

En el año 2000 Heidi Abderhalden dirigió una interesante versión experimental de la tragedia de William Shakespeare *Ricardo III*, en la casona de Mapa Teatro, en un espacio escénico repleto de calaveras y con una combinación de actores y muñecos en la construcción de los personajes.

Ha hecho parte del proyecto radiofónico *La voz de la otra*, una exploración sobre la oralidad, una de cuyas sesiones fue transmitida el sábado 16 de noviembre del 2013 desde la plaza de mercado del barrio La Perseverancia.

Ha sido docente en la maestría Interdisciplinar de Teatro y Artes Vivas, dirigida por Rolf en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional, así como docente en la Universidad del Rosario, en la Escuela Nacional de Arte Dramático, ENAD, en la época de Colcultura; así como en la ASAB, de la Facultad de Artes de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Mención de honor en el Premio de Dirección Teatral del Ministerio de Cultura, en el año 2009, por la obra *Ansío los Alpes: así nacen los lagos*.

Realizó la dirección del trabajo de grado de la ASAB, titulado *Rutas*, presentado en la sede del Laboratorio de Artistas Mapa Teatro, en diciembre del 2002, de acuerdo con un tema propuesto por el pintor Umberto Giangrandi, en ese entonces director de la ASAB. El trabajo integraba actores con artistas plásticos y músicos, y estaba inspirado en la obra *La liberación de Prometeo* de Heinner Müller. Una relectura moderna del mito clásico.

Directora del trabajo de grado titulado *Bestiario de pasiones* de Camilo Andrés Orozco Londoño, en la maestría interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia.

Como otro de los proyectos formulados por Mapa Teatro se encuentra *Experimental/Sur*, en el cual Heidi Abderhalden ejerce como curadora y organizadora.

2010; *Discurso de un hombre decente*, 2011; *Los incontados*, 2014.

* * *



LOS SANTOS INOCENTES, de Mapa Teatro.
Rolf Abderhalden y Heidi Abderhalden.
Fotografía de Pierre Henri Magnin. 2013.

ROLF ABDERHALDEN y HEIDI ABDERHALDEN

≈
**ANATOMÍA
DE LA VIOLENCIA**

≈
TRÍPTICO DE MAPA TEATRO

Obras: *Los Santos Inocentes*, 2010; *Discurso de un hombre decente*, 2011; *Los incontados*, 2014.

Tras haber realizado *Horacio*, en el 2009, con reclusos de la cárcel La Picota de Bogotá, el equipo de Mapa Teatro comenzó a pensar en un proyecto que pudiera abordar la temática de la violencia en Colombia, desde una perspectiva post dramática al integrar diversas artes y formas de expresión, como parte de las artes plásticas, las artes escénicas, la música, el video, en una especie de gran collage. No se buscaba contar una historia, sino aludir a muchas historias que pudieran confluír en la caja mágica de la escena, como un gran crisol que permitiera reflejar imágenes y sonidos en distintos planos de la realidad nacional.

Desde luego, el proyecto no estaba formulado desde un comienzo como vino a resultar a la postre. Era un paso importante de Mapa Teatro para abordar la violencia como parte de la realidad nacional, pero no desde una posición de denuncia o un reflejo documental de la realidad, como se venía trabajando en el llamado Nuevo Teatro, sino en un intento de abrir nuevos espacios expresivos en forma polisémica y polifónica.

El primero de estos proyectos nació de la noticia de la celebración de la fiesta de *Los Santos Inocentes* en el municipio de Guapi, en el departamento del Cauca, situado en la ribera del río del mismo nombre y en cercanía de la costa pacífica, muy cerca de la isla de Gorgona, que en un tiempo fue usada como cárcel.

Guapi, como otros municipios de la región, ha estado expuesto a la acción de los guerrilleros y los paramilitares, así como del narcotráfico, ya

que hace parte de la ruta de salida de la droga, y por esto, la presencia del ejército termina por cerrar el ciclo de los actores del conflicto colombiano, en un estado continuo de tensión.

Guapi no tiene vía terrestre de acceso; cuenta con un aeropuerto donde únicamente llegan aviones de Satena en operaciones comerciales, y vuelos chárter por las aerolíneas Easyfly. Puede decirse que es un pueblo atrapado por la geografía, entre el río y la selva. Allí se dirigieron a finales de diciembre del 2009 Rolf y Heidi Abderhalden, para investigar en el propio terreno la celebración de la fiesta de Los Santos Inocentes, que serviría como material para su primera obra de la trilogía sobre la violencia.

La fiesta de Los Santos Inocentes viene de una historia bíblica del Nuevo Testamento, en el libro de San Mateo, y acogida también en los llamados *Evangelios Apócrifos*.

Se trata de una medida ordenada por Herodes I el Grande,¹ al enterarse de la llegada de los tres reyes magos, que venían a presentar su saludo a un niño que desde su nacimiento iba a ser proclamado como Rey de los judíos. El monarca preguntó a los magos dónde y con qué familia nacería el niño, pero estos jugaron con él con distintos pretextos, y no le dieron ninguna respuesta.

Entonces Herodes, al ver que había sido burlado por los magos, se enfureció terriblemente y envió a matar a todos los niños de Belén y de toda su comarca, de dos años para abajo, según el tiempo que había precisado por los magos. Entonces se cumplió el oráculo del profeta Jeremías: Un clamor se ha oído en Roma, y mucho llanto y lamento: es Raquel que llora a sus hijos, y no quiere consolarse, porque ya no existen.²

El cristianismo estableció la fecha del 28 de diciembre para recordar la crueldad de aquellas muertes infantiles, santificando a las víctimas. Sin embargo, a partir de la edad media la fiesta religiosa se combinó con otra pagana conocida como La fiesta de los locos. Desde entonces, la fiesta de los inocentes tiene el carácter burlón, consiste en engañar y gastar bromas a los incautos, de donde ha derivado la palabra inocentada. Después de la broma, cualquiera que sea, su gestor le dice a su víctima, ¡Pásela por inocente!

La fiesta de los inocentes ha tomado diversas modalidades según la región y la época. Los medios de comunicación la han usado para burlarse de los incautos, publicando o emitiendo por la radio o la televisión noticias insólitas, a veces alarmantes, para jugar una inocentada.

1. Ascalón, 73 a.C. + Jerusalén, 4 a.C.

2. La Biblia. *Evangelio de Mateo*: 2: 16/18.

En el municipio de Guapi, en el Cauca, esta fiesta tiene otras características que se remontan a los tiempos coloniales y a la trata de esclavos. En aquella época, el día de los inocentes se permitía a los esclavos negros azotar a sus guardianes. Sólo un día al año los esclavos eran dueños de un látigo y les estaba permitido hacer con sus opresores lo que estos hacían con ellos a lo largo del año. Esta región del Cauca había recibido miles de esclavos traídos del África, pero sólo en Guapi se mantuvo la fiesta con unas características singulares.

Para celebrar esta antigua tradición, los vecinos del municipio se reúnen con gentes de pueblos cercanos como El Charco, Iscuandé, La Tola, Timbiquí, López de Micay, y en los últimos tiempos, de diferentes ciudades del país como Cali, Popayán, Medellín o Bogotá, pues como ocurre con la Fiesta de negros y blancos de Pasto, o la Fiesta del Diablo en Riosucio, se ha convertido en una tradición folclórica, considerada como una expresión de cultura popular regional.

El 28 de diciembre la fiesta se inicia desde las 8 de la mañana en las principales calles del pueblo, en las que algunas personas disfrazadas, maquilladas o con máscaras, así como hombres con trajes de mujer, conocidos como matachines, persiguen a las gentes con un látigo en la mano, simulando azotarlas, y a veces, por efecto de los tragos, los jugadores se propasan y golpean de verdad.

La mayor parte de la población de Guapi está compuesta por afrodescendientes, por eso en la fiesta de los matachines se maquillan la cara de blanco, pues si ese día tienen el derecho de usar el látigo, lo hacen como lo harían los blancos a todo lo largo del año. La fiesta hace aflorar cada 28 de diciembre, la memoria del sufrimiento y la injusticia.

Al tener noticia de esta fiesta, el equipo de investigación de Mapa Teatro se dirigió al pueblo de Guapi en los días finales del 2009, para estudiar la posibilidad de tomar aquella fiesta como punto de partida para su primera obra sobre la violencia en Colombia. En una entrevista a Rolf Abderhalden, realizada por el periódico La Terrasse de Aviñón dedicado a las artes escénicas, el director de Mapa Teatro habló de su espectáculo *Los Inocentes*, presentado en el Festival de Aviñón del 2012, anotando:

La región de Guapi ha estado afectada por la guerrilla, las intervenciones armadas paramilitares y el narcotráfico. El pueblo aprovecha esta fiesta para impulsar la resistencia civil a esta infiltración de fuerzas extrañas a su comunidad. La fiesta y la muerte tienen relación directa con el conflicto colombiano.³

3. Hotte, Véronique. La Terrasse. Avignon. Entretien a Rolf Abderhalden: Rituel de fête et de violence. Julio de 2012. Pg. 1.



LOS SANTOS INOCENTES, de Mapa Teatro.
Rolf Abderhalden y Heidi Abderhalden.
Fotografía de Pierre Henri Magnin. 2013.

El día de los inocentes coincide con el cumpleaños de Heidi Abderhalden, coautora del espectáculo junto con su hermano Rolf. Ella resolvió celebrarlo junto con la fiesta del pueblo, lo que sirvió como un elemento referencial para la construcción de la obra.

El dispositivo escénico representa un bar donde Heidi y sus amigos van a celebrar su cumpleaños. Poco a poco el escenario se va llenando de bullicio y de color, mientras Heidi va expresando sus pensamientos como si se tratara de una pesadilla:

Es temprano, y mientras espero que comience la celebración de Los santos inocentes, me recuesto en la cama y tengo un sueño:

Estamos en mi fiesta de cumpleaños, también el 28 de diciembre, celebrando y bailando con mis amigos, cuando de repente aparece un hombre que no había invitado, pero que me resulta familiar, un rostro conocido... ¿Quién es? Es Evert Veloza, alias HH, alias Cara de Pollo, alias don Hernán, alias... alias... Me despierto asustada y bajo a la calle pensando que la fiesta ya había terminado, me paro en una esquina a grabar con la cámara de video la fiesta que comienza: hombres disfrazados con ropa y accesorios de mujer, máscaras grotescas y látigos en las manos, se han tomado las calles y corren por ellas dando latigazos a quienes encuentran a su paso.⁴

A las imágenes del bar, repleto de bombas de colores como si se tratara de una fiesta infantil, y de gentes que bailan, van apareciendo, en otro plano que convierte al cubo escénico en una especie de cuadro cubista, imágenes de video de las gentes con látigo, los matachines, persiguiendo a otros, que corren esquivándolos, tratando de evadir el peligro. Esta fiesta recuerda la de San Fermín, en España, cuando se suelta un grupo de toros por las calles, donde las gentes corren para evitar ser corneadas. Es la confrontación entre el hombre y la bestia, que ha dado lugar a tantas leyendas en la historia de la literatura y en el imaginario de los pueblos, los hombres-lobo, los vampiros, la historia de la bella y la bestia, el doctor Jekyll y Mr. Hyde, entre muchos otros, sacan a la luz el animal feroz que puede estar oculto en cada ser humano, y que aparece de improviso en ciertas oportunidades.

En el caso de la obra de Mapa Teatro, el personaje que encarna a este ser agresivo y monstruoso, que no estaba invitado a la fiesta, es uno de los paramilitares que mató a un mayor número de personas, alrededor de 3.000, según su propia confesión. Por esto, el juego escénico en aquella caja de

4. Mapa Teatro. Los Santos Inocentes. Monólogo de Heidi Abderhalden.

Pandora en la que se convierte el escenario, se asemeja a un cuadro cubista, como hemos dicho, que coloca en un mismo espacio un conjunto de imágenes diversas, o la descomposición en planos de un lugar, un objeto o un bodegón, para sugerir la simultaneidad de miradas de los distintos ángulos de una imagen. En este caso, a la idea de la fiesta en el bar se superponen, como en un palimpsesto, proyecciones de fragmentos de video de los matachines enmascarados persiguiendo a las gentes en las calles de Guapi. Imágenes rápidas que entran y salen en breves instantes como pensamientos de la pesadilla de Heidi. La frase que sirve como paradigma de la representación es: “¡El enemigo está en la fiesta!” Ha entrado de repente sin ser invitado, como ha ocurrido en muchas poblaciones cuando una cuadrilla paramilitar entra a un pueblo de repente, lista en mano, con el propósito de liquidar a los supuestos colaboradores de la guerrilla.

La acción está acompañada por el melancólico sonido de las marimbas, características de la región. La fiesta se llena de banderas, que junto con las bombas, las serpentinas y demás ornamentos festivos, van repletando el escenario, donde a la par con la celebración se filtran disparos, caen cuerpos de inocentes, en el sentido polisémico de la palabra.

Baile y escenas de masacre, en una fiesta que busca oponer los goces de la vida a los golpes de la violencia y la muerte. La representación en su conjunto tiene la energía de un exorcismo frente a la destrucción. El escenario se va llenando de basuras, cuerpos caídos, objetos hechos pedazos, mientras el viejo Genaro Torres sigue tocando la marimba, en compañía de Dioselino Rodríguez, indiferentes a lo que ocurre a su alrededor como si se hubiese vuelto una costumbre.

El video pasa del color al blanco y negro, transmitiendo la imagen de una Colombia transida por la violencia paramilitar y la guerra de guerrillas; las máscaras les sirven a los paramilitares que cruzan la escena para ocultar sus identidades asesinas. La fiesta avanza y se detiene por momentos, en una especie de interruptus, al modo del drama Kathakali de la India, que deja una acción congelada para retomarla después, como si el tiempo no hubiera transcurrido entre una y otra imagen.

La simultaneidad de estas acciones no intenta plantear un desarrollo argumental, sino más bien provocar el surgimiento de múltiples y contradictorias imágenes que confrontan la muerte con la fiesta. La violencia comienza a manifestarse de manera sutil, una imagen que cruza por la pantalla en un segundo, un cuerpo que cae en escena.

Al monólogo de Heidi, sobre su sueño en medio de la celebración de su cumpleaños, lo suceden las palabras del paramilitar José Éver Veloza, alias

HH, comandante de las Autodefensas Unidas de Colombia, que aterrorizó a la población de aquellas regiones, perpetrando masacres y otras graves violaciones a los derechos humanos. Las declaraciones de HH son de una aterradora frialdad, dichas como algo perfectamente normal, que corresponde a lo que Hannah Arendt calificó como Banalidad del mal, cuando escuchó la declaración de Eichmann en el proceso que se llevó a cabo en su contra en Israel, donde fue condenado a morir en la horca por crímenes contra la humanidad.

Entre las cosas que dice HH, con el tono de algo común y corriente, estaba esta perla de la atrocidad:

Había días que matábamos 20 personas.

Ese fue el caso de la masacre ocurrida en el camino real de Naya, en el municipio de Buenos Aires, en el Cauca, ocurrida entre el 10 y 12 de abril de 2001.

En un comienzo, Veloza trabajaba como camionero en Urabá, y en aquella primera época estuvo vinculado a las FARC en Turbo. Más tarde creó un comando paramilitar llamado Los Escorpiones, en el Urabá antioqueño, para luego pasar a comandar el bloque Calima de las Autodefensas Unidas de Colombia.

José Éver Veloza fue capturado y extraditado a los Estados Unidos el 5 de marzo del 2009, después de haber confesado más de 3.000 crímenes.

Los Santos Inocentes, primera obra de la trilogía de Mapa Teatro sobre la violencia, termina con el escenario abigarrado de cosas, basuras y cuerpos tirados en el suelo, con todos los desperdicios que deja un fin de fiesta o la terminación de una batalla, mientras cruzan las imágenes espectrales que se superponen a las versiones libres del victimario.

La representación, o si se quiere, la instalación dramática, se cierra con la proyección de datos extraídos de la confesión de crímenes cometidos por HH, con nombres y detalles de sus víctimas.

DISCURSO DEL HOMBRE DECENTE

Es el título de la segunda obra de la Trilogía de Mapa Teatro, *Anatomía de la violencia*. Conserva una unidad con la obra anterior al ser concebida en forma de instalación escénica, así como en el contraste entre fiesta y muerte que aparecerá en las tres obras de la trilogía. En este caso el tema escogido tiene que ver con el narcotráfico, para lo cual desarrolla una doble secuencia de acontecimientos, comenzando por una referencia a un hipotético discurso de Pablo Escobar, así como de los recuerdos fragmentados del atentado que sufrió el músico Danilo Jiménez, quien aún vive con más de 80 años de edad. Este hombre amenizó las fiestas de Pablo Escobar Gaviria en Medellín, en los años 90, con su agrupación musical llamada La banda Marco Fidel Suárez, y luego tuvo que sufrir el atentado ordenado por Escobar, en el cual perdió a su esposa.

Este montaje se realizó en el año 2012, con la beca del fondo de Iberescena, en coproducción con el Kaai Theater de Bélgica, la Fundación Siemens Stiftung de Alemania, el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, Interior Producciones Internacionales de Brasil, y el Festival Internacional Santiago a Mil, de Chile.

Pablo Escobar Gaviria organizaba en su hacienda Nápoles unas fiestas espectaculares, a las cuales asistían muchos personajes que hoy quisieran sacar sus nombres de las crónicas y borrar sus fotografías de los periódicos, imágenes que en un pasado hicieron parte de la página social de periódicos y revistas.

Cuando Pablo Escobar se hizo millonario por medio del negocio de la droga y sus envíos a los Estados Unidos, se interesó por la política e ingresó al Nuevo Liberalismo, partido creado por Luís Carlos Galán como una escisión del Partido Liberal Colombiano, con un proyecto reformista y moralizante. Escobar fue suplente en la Cámara de Representantes con la pretensión de escalar a posiciones más altas, e incluso, a llegar algún día a la presidencia de la república, como el mayor logro de sus sueños de poder. Como parte

de su estrategia para conseguir el apoyo popular, creó un programa de ayuda y construcción de viviendas en los barrios más pobres, llamado Medellín sin tugurios, con el cual, aparte de sus propios aportes financieros, desarrolló una campaña en los estratos más altos para conseguir recursos para este proyecto de vivienda popular sin ánimo de lucro. Aparte de centenares de nuevas viviendas, Escobar financió la construcción de campos deportivos, canchas de fútbol y parques en los barrios populares de Medellín, por lo cual fue llamado el Robin Hood de los pobres.

La obra *Discurso de un hombre decente* no trata sobre la vida y milagros de Escobar, sino que parte de un hipotético discurso encontrado en el saco del jefe del Cartel de Medellín, el día de su muerte, acaecida el 2 de diciembre de 1993 sobre el tejado de una casa situada en el barrio de Envigado. Fue descubierto en su escondite a causa de la captación de una señal de una llamada telefónica a su familia, por medio de un sofisticado sistema de monitoreo aportado por la DEA. Se supone que este documento fue conocido 18 años después de la muerte de Escobar, cuando fue desclasificado por la CIA.

Los fragmentos del discurso aparecen en medio de una fiesta, como las que organizaba Escobar en la hacienda Nápoles, cercana al municipio de Puerto Triunfo. Una joven hermosa evoca la figura de Virginia Vallejo, representando el papel de presentadora de los shows y animadora de la celebración. Hay que recordar que Escobar pagaba las mejores orquestas colombianas o extranjeras, para que amenizaran sus fastuosas rumbas, e invitaba jóvenes hermosas, modelos y reinas de belleza a departir con sus invitados, como si fuera una recepción por lo alto del primer mundo. La hacienda Nápoles tenía 1920 hectáreas, y en ella se albergaban un buen número de animales de un espectacular zoológico que incluía avestruces, rinocerontes, elefantes, camellos, cebras y jirafas, así como 4 hipopótamos que se reprodujeron y llegaron a ser entre 50 o 60.⁵ Sobre la puerta de acceso a sus predios se hallaba una avioneta con la que coronó su primer viaje con droga a los Estados Unidos. Una cínica ostentación de su poderío.

En el libro sobre su padre, Juan Pablo Escobar emite algunas opiniones sobre la hacienda Nápoles que nos acercan al personaje:

No conocí el rancho Neverland de Michael Jackson en Estados Unidos, pero creo que Nápoles tenía poco que envidiarle, pues allí todo era aventura, desde que uno llegaba hasta que se iba.

No sé de dónde sacó mi padre la idea de construir varios dinosaurios y un mamut en tamaño real, pero lo cierto es que fueron hechos

5. Escobar, Juan Pablo. *Pablo Escobar, mi padre*. Editorial Planeta. Bogotá. 2014.

*por un reconocido artista del Magdalena medio conocido como “El Diablo”, mucho tiempo antes de que Steven Spielberg estrenara la película Jurassic Park. Los enormes animales de cemento y vivos colores siguen todavía ahí. Tiempo después, en un allanamiento, las autoridades los perforaron, creyendo que estaban llenos de dólares.*⁶

Con la música de la orquesta Marco Fidel Suárez, dirigida por Danilo Jiménez, se desarrolla la fiesta organizada por Escobar, como una de las muchas que realizó en Medellín o en la hacienda Nápoles. En un comienzo nadie rechazaba una invitación para asistir a aquellas fiestas multitudinarias y apoteósicas. Más tarde, el número de asistentes fue aminorando, sobre todo cuando los antiguos amigos del capo comprendieron que era un peligro asistir a ellas, por las consecuencias que pudieran generar en los sectores oficiales y entre la llamada gente decente.

De ahí que el título de la obra sea toda una provocación mordaz. Entre los muchos apelativos que recibió Escobar, nunca se le llamó decente, pero en este caso se trata de una ironía, aplicada a un hipotético benefactor, cuyo discurso ofrece grandes beneficios para el país, al ser presentado como como programa presidencial.

El hipotético discurso no es una ficción inventada para la escena, sino una especie de collage armado con palabras dichas por Pablo Escobar en diversas oportunidades, con elementos de *El Padrino* de Mario Puzzo, redactado por Camilo Uribe, quien hizo parte del equipo de Mapa Teatro.

En la representación, el discurso es dicho por el cantante de Hip Hop, Jeihhco, quien hace las veces de un médium, vestido como aparecía Escobar en traje de baño o con pantalón corto y el pecho descubierto, en la hacienda Nápoles. En este discurso Escobar ofrecía legalizar la droga y otras muchas cosas en un supuesto programa de beneficios para el futuro del país.

Su delirante intervención dijo cosas como estas:

*Hemos vencido la envidia, que es el cáncer de nuestra nación. Hoy el pueblo reconoce la extraordinaria grandeza de mi poder. La voz del pueblo, que es la voz de Dios, ha sido por fin escuchada. Hoy gozo de una libertad absoluta. Soy el Presidente de la República. Yo soy el símbolo de la unidad nacional. Yo soy el señor de todas las guerras de la patria, el señor de los ejércitos.*⁷

6. Op. Cit. *Pablo Escobar, mi padre*.

7. Vignolo, Paolo. *Vestigios de fiesta*. Mapa Teatro 30 Años. Mapa Teatro/Camilo Uribe: *Discurso de un hombre decente*. Grandes Creadores del Teatro Colombiano. Ministerio de Cultura. Dirección de Artes. Área de Teatro y Circo. Bogotá, 2015. Pg. 153.



DISCURSO DE UN HOMBRE DECENTE, de Mapa Teatro.
Rolf Abderhalden y Heidi Abderhalden.
Fotografía de Pierre Henri Magnin. 2013.

El discurso de Escobar pronunciado en medio de una naturaleza exuberante compuesta por supuestas matas de coca, está acompañado por la orquesta Marco Fidel Suárez, dirigida por Danilo Jiménez, mientras en un telón colocado al fondo se proyectan imágenes del propio Pablo Escobar en diversas actitudes, entre ellas una de las más famosas, con un flamante vestido y sombrero de charro mexicano.

El discurso se pronuncia detrás de una tela que cubre todo el escenario, y da la apariencia de un sueño delirante.⁸

Además de Jeihhco, en su papel de Escobar, actúan Heidi Abderhalden y Agnes Brekke, una hermosa y sensual encarnación de Virginia Vallejo; Marco Fidel Suárez y Francisco Thoumi miembros de la orquesta. Danilo Jiménez, quien hizo parte del conjunto musical como sobreviviente del atentado que casi le cuesta la vida, también integró el equipo de dirección de la obra. En medio de aquel jardín aparece Heidi Abderhalden representando un árbol de coca, con un vestido armado con supuestas hojas de aquella planta y unos anteojos oscuros, que le infunden un aire entre picaresco y siniestro.

Otro fragmento de las palabras de Escobar da cuenta de sus delirios de poder:

*Voy a entregar al país y a esta nación amada, todas mis tierras. Desde hoy constituirán patrimonio público. Decreto que todo lo que posee en finca raíz ingrese desde ya como tesoro nacional. Comuníquese y cúmplase.*⁹

Hay que recordar que en diálogo con un ex presidente de Colombia en Panamá, Pablo Escobar ofreció pagar la deuda externa de Colombia a cambio de la no extradición. Un alarde de magnificencia, que también podría entenderse como una confesión de culpa. La realidad es que Escobar nunca fue extraditado.

Sigue la fiesta que se desarrolla en medio de cortes y saltos, cuando se produce el atentado contra Danilo Jiménez y su orquesta. Desde luego, aquel acto terrorista no ocurrió en la hacienda Nápoles ni en ninguna de las parrandas organizadas por el capo.

Los testimonios que dio en las secuencias finales de la obra son sus recuerdos fragmentados de aquel episodio, que en un comienzo le produjeron una afasia y pérdida de la conciencia, pero que luego fue recuperando poco

8. Morante, Lina. *Lo ficticio y lo real en "Un hombre decente"*, de Mapa Teatro. Cross Border Hispanic Theatre, febrero 14 de 2013.

9. Op. Cit. *Discurso del hombre decente*. Pg. 155.

a poco. Su testimonio en escena adquiere una gran fuerza por su veracidad, en palabras de un hombre que sobrevivió a la bomba que estalló cerca de la orquesta en la plaza de toros de La Macarena, en Medellín, cuando se preparaba para iniciar la presentación de algunas piezas de su repertorio. Danilo Jiménez pasó de ser músico de Pablo Escobar, a convertirse en una de sus víctimas. Veinte años después dice que ya lo ha perdonado.¹⁰

Otras referencias a Virginia Vallejo cuando reapareció para recordar aquellos episodios y los sucesos que dieron lugar al asesinato de Luis Carlos Galán, relatados por ella en un libro al que tituló *Amando a Pablo, odiando a Escobar*.¹¹

Entre la música romántica cantada por Danilo Jiménez, se encuentra el bolero de Oscar de León, titulado, *Bájate de esa nube*:

*Bájate de esa nube
y ven aquí a la realidad
no mires a la gente
con aire de superioridad.*

*Té piensas que el dinero
todo lo puede comprar
no basta el oro del mundo
para lograr la felicidad.*

(...)

*Recuerda
que del polvo hemos venido
y del polvo
iremos a parar.*

10. *Nuevo Arco Iris, Corporación. Pablito me quitó todo*. Bogotá. Junio 5. 2012.

11. Vallejo, Virginia. *Amando a Pablo, odiando a Escobar*. Random House Mondadori. Estados Unidos. 2007.

LOS INCONTADOS

La tercera obra de Mapa Teatro, creada y dirigida por Rolf y Heidi Abderhalden, fue estrenada en el 2014, y completa la imagen global del país en sus momentos más álgidos de violencia con el paramilitarismo, *Los Santos Inocentes*; el narcotráfico, *Discurso de un hombre decente*; y la guerrilla, la droga y el terrorismo, *Los incontados*.

Si *Los Santos Inocentes* tomaba como referencia un bar en el pueblo caucano de Guapi, y *Discurso de un hombre decente* recreaba el mundo exuberante de la hacienda Nápoles de Pablo Escobar, en el Magdalena Medio; *Los incontados* se inicia en la intimidad de una sala, en casa de una familia de clase media, arreglada para la fiesta de cumpleaños de la niña de la casa.

Parecería que este lugar estuviera protegido contra los peligros y terrores que flotan en el aire de las ciudades, como si se tratara de una polución moral, con los fantasmas del temor deambulando por las calles, lo que obliga a las gentes a encerrarse en sus casas para evitar los zarpazos de la violencia. Un grupo de niños acompañan a la pequeña, con sendos instrumentos musicales de percusión en sus manos, que componen una banda como las que se arman en algunos colegios. Los pequeños, vestidos con uniforme esperan que se realice una filmación o se tomen fotografías, en aquella fiesta de cumpleaños de la niña, que nos remitiría a la época de la propia infancia de Heidi, como si se tratara de revivir recuerdos de los años sesenta. Tras un tiempo de espera en el que se ensayan los tambores y la percusión de la banda, La niña se sube a un asiento y dirige la banda con su bordón, como una bastonera en un desfile. Los niños asumen esta tarea con inusitada seriedad; se concentran en el ritmo y en un momento deciden salir, quizá para que la filmación se realice en aquel afuera, que en el contexto de la trilogía podría significar peligro.

Poco a poco vamos desentrañando el hilo conductor dentro de la trilogía, que en esta oportunidad nos lleva a la lucha política guerrillera, al cura Camilo Torres, al origen de las FARC y el ELN, a las consignas revolucionarias, con los vientos de la revolución cubana y los despliegues utópicos y soñadores de mayo 68 en París. Sin embargo, de estas referencias, de estos he-

chos que están fuera, más allá de este salón y de esta casa, sólo percibimos los ecos, las voces que se escuchan por la radio, referencias que de algún modo se van introduciendo en aquella intimidad, la asaltan, en medio de una fiesta que se interrumpe y se transforma, abriendo las paredes de aquella casa y creando una inusitada profundidad donde parecerían incrustarse elementos de las otras dos obras de la trilogía: el cabaret, la naturaleza exuberante, la selva con sus encantos y peligros.

Aún los niños, los inocentes, de una u otra manera resultan involucrados en los hilos de la violencia, de una realidad compleja y contradictoria en donde surgen voces exaltadas, consignas y proclamas, a la par con un clima de una fiesta acosada por la incertidumbre.

La sala de aquella casa se abre de pronto como una caja de Pandora, el afuera se cuela al interior por medio de un chorro de humo que se escurre hacia el interior de la sala, saliendo sorpresivamente de la parte de abajo de la pantalla que se encuentra al centro, creando una espesa neblina que diluye y opaca las figuras. Pueden ser los efectos de una bomba, la polución, residuos de un mundo de químicos y sustancias nocivas que contaminan el aire. Mapa Teatro parece decirnos que todos estamos expuestos, tal vez son los primeros síntomas del calentamiento global. Elementos y sugerencias que se van sumando en una alegoría barroca, mientras el espacio se abre y adquiere mayor profundidad, dos, tres veces.

A la fiesta infantil, a la relación con la niña de la casa se agrega la presencia de un mago ventrílocuo. Las voces que vienen de la radio y todos los contrastes que surgen de la confrontación del adentro con el afuera. La quimera de la revolución se presenta como un acto de magia. La voz del padre Camilo, el cura guerrillero, llega desde el pasado traído por medio de una búsqueda en el archivo sonoro de Radio Sutatenza.

La radio Sutatenza se inició como una emisora pequeña de un radioaficionado en el pueblo de Sutatenza, situado en el valle de Tenza, en el departamento de Boyacá, de donde se tomó el nombre de la nueva emisora. Su creador fue el padre José Joaquín Salcedo,¹² con el propósito de desarrollar un programa de educación no formal para los campesinos. En 1948 obtuvo la licencia de funcionamiento y poco a poco fue ganando espacios de difusión, hasta el punto de contar unos años más tarde con 30.000 receptores, y en un esfuerzo constante y disciplinado, logró motivar la creación de 9.000 escuelas radiofónicas.

En el año 2008 la Biblioteca Luís Ángel Arango comenzó a recibir los archivos documentales de Radio Sutatenza, gracias a la gestión de Acción Cultural Popular (ACPO), también fundada por el padre José Joaquín Sal-

cedo, como un medio eficaz para la formación cultural de los campesinos. Hay que recordar que en el auditorio de la sede de la Radio Sutatenza, de la calle 17 de Bogotá, funcionó durante varios años el Cine Club de Colombia, dirigido por Hernando Salcedo Silva.

En ese archivo sonoro se conserva la voz del padre Camilo Torres, quien en sus grabaciones planteaba algunas preguntas cargadas de intención política:

- ¿Sabía usted que la expresión “Oligarquía” significa para la clase alta insulto y para la clase baja privilegio?

- ¿Sabía usted que la expresión “Violencia” significa para la clase alta bandolerismo y para la clase baja inconformismo?

- ¿Sabía usted que la expresión “Revolución” significa para la clase alta subversión inmoral, y para la clase baja cambio constructivo?¹³

Al fondo de la sala se abre un escenario que recuerda al bar de *Los Santos Inocentes*, y luego, aún más lejos, en lo profundo, la exuberante naturaleza del *Discurso de un hombre decente*. ¿Por qué reaparecen aquellas imágenes que evocan al paramilitarismo y al narcotráfico en medio de una continua fiesta que intenta restablecer el equilibrio? Quizá porque a la par con el sueño de una revolución redentora para el pueblo más pobre y abandonado, aparecieron el paramilitarismo y el narcotráfico, afectando todos los órdenes de la realidad, aún aquellos que se refugiaban en sus casas para huir de la contaminación del terror y la violencia, o acudían a la fiesta y al licor para olvidar los efectos negativos de aquellos tiempos oscuros, como decía Bertolt Brecht.

El mago que ha entrado a la casa, “tiene la pinta entre profe y guerrillero”, anota Paolo Vignolo. En efecto, tiene un aire a Camilo Torres como aparece en las fotos convertido en guerrillero del ELN, o también a la imagen del Che Guevara, que de la plaza pública en los murales y carteles de La Habana, pasó a hacer parte de la mitología popular en camisetas, pañuelos y grafitis callejeros.

Para complementar aquella imagen de revolución romántica que tanto atraía a los jóvenes en los años sesentas, Paolo Vignolo agrega en su ensayo sobre *Los incontados* de Mapa Teatro:

La revolución es un truco de prestidigitación, que permite por acto de magia llenar un vaso con la leche derramada a través de un pe-

12. José Joaquín Salcedo, Corrales, Boyacá, 1921 + Miami, Estados Unidos, 1994.

13. Op. Cit. *Vestigios de fiesta*. Mapa Teatro 30 Años. Pg. 165.

*riódico, como cuando el M-19 secuestra camiones de leche y la redistribuía gratis en los barrios populares para hacerse propaganda.*¹⁴

Afuera, en la calle, el sueño de la revolución emerge con trazos de violencia. La niña quiere mirar por la ventana. Es bueno tener cuidado; hay que preparar a la pequeña para que no le afecte lo que pueda ver afuera:

*Dile que es un juego, pero no la asustes. Dile que puede mirar por la ventana, pero no le digas qué pasa afuera. (...) Dile que si no mueve se irán, por arte de magia. Y que sea alegre, porque la revolución es una fiesta. Pero que no cante.*¹⁵

Estas líneas y la situación que describen, me remitieron a los hechos que sucedieron al 9 de abril de 1948 en los primeros días. Yo era un pequeño, como la niña de la obra que apenas llegaba a los siete años. Para mi mentalidad infantil, lo más notable de aquellos días era que no había que ir al colegio, habían adelantado las vacaciones más de tres meses antes de lo normal. Nos quedamos en casa, jugando y mirando revistas, pero nos decían que mejor no miráramos por las ventanas, por si acaso. Desde luego, esa advertencia hacía más atractivo el deseo de mirar hacia afuera. Algo tremendo debería estar sucediendo, mis padres hablaban en voz muy baja y con el rostro muy serio, como para que no oyéramos. Por lo visto, lo que sucedía no era para niños. Se encerraban en su cuarto y ponían la radio para oír las noticias, como sucede en *Los incontados*. No fue tan difícil descubrir que allá afuera estaban matando gente, aunque era lejos de nuestra casa, en el centro. Pero de todos modos había que tener cuidado por si acaso la cosa se extendía y llegaba hasta nuestro barrio. Algo así tuvo que pensar la niña de *Los incontados*.

Cuando se abren los otros espacios, dándole una mayor profundidad al escenario, la fiesta de *Los Santos Inocentes*, con las imágenes abigarradas del bar, los cuerpos caídos, las bombas y las serpentinas y las gentes enmascaradas que bailan, una fiesta se superpone a la otra, como si de algún modo al sueño de una revolución como la soñada por el padre Camilo se le hubiera incrustado el terror y las masacres paramilitares ordenadas por HH. Otros actores se iban sumando al conflicto, tratando de detener la fiesta y amedrentar a la población, aunque nada tuviera que ver con aquellos enfrentamientos. Pero desenvolviéndose a saltos, en un peligroso juego entre la vida y la muerte, la fiesta seguía a pesar de todo; a la escena entran muñecos enmascarados, figuras grotescas, juguetes que tienen un aire amenazante, y no se sabe qué es lo que esconden.

14. *Ibid.* Pg. 167.

15. *Ídem.*

Cuando se abre el tercer escenario, la exuberante naturaleza con las plantaciones de cocaína del Cartel de Medellín y la figura regordeta de Jeihhco que recuerda a Pablo Escobar, viene otra rumba orgiástica y turbulenta y con grandes contrastes, canciones nostálgicas y música de rock pesado. El propio Jeihhco era un activista y pacifista de la Comuna 13 de Medellín; al igual que Danilo Jiménez y su orquesta, fueron invitados a participar en el proyecto de la trilogía de Mapa Teatro, gracias a un contacto con el ex alcalde de Medellín Alonso Salazar, quienes después de pensarlo con cuidado, aceptaron participar. Ellos se dieron cuenta de que se trataba de un proyecto serio, una reflexión profunda sobre la violencia, el paramilitarismo y el narcotráfico. Sin embargo, estaba muy lejos de ser la apología de aquellas prácticas, o la biografía de sus gestores, sino un andamiaje escénico que buscaba dejar muchos interrogantes abiertos, muchas imágenes provocadoras e inquietantes que invitaban a los espectadores a desarrollar sus propios pensamientos, sus actitudes frente a los problemas nacionales. La Trilogía de Mapa Teatro no traía las respuestas a estos temas, sino que dejaba abiertas las preguntas, porque los cambios y soluciones no deben ser resueltos en el escenario, sino en la realidad y la vida.

En el clímax de la rumba, una hermosa y sensual cantante interpreta una balada desafiante, para señalar que es imposible erradicar el consumo de la cocaína, de la droga, por los medios represivos usados hasta el momento, planteando la inquietud que han formulado muchos expertos en el tema, sobre la legalización del consumo de la droga, para bajar los exorbitantes precios de esos productos a causa de su prohibición, como sucedió con la ley seca en los Estados Unidos, en la época del crack financiero del año 1928. A la sombra de la prohibición del alcohol se enriquecieron los grandes capos de la mafia, como Al Capone o John Dillinger, y el alcoholismo tuvo consecuencias más dramáticas al desarrollarse a la sombra de la clandestinidad.

El final de la obra es tan sorpresivo como muchos de los contrastes y elementos inesperados que aparecen a lo largo de su desarrollo, se introduce el relato de un sueño del poeta ruso Vladimir Maiacovski, tal como lo imaginó Antonio Tabucchi:

Soñó que se encontraba en un metro de Moscú, en un tren que corría a una velocidad de vértigo. Él estaba fascinado por la velocidad, porque adoraba el futuro y las máquinas, pero ahora sentía unas enormes ganas de bajar y daba vueltas con insistencia a un objeto que llevaba en el bolsillo.

(***)

Por fin el tren se detuvo en una estación cualquiera y Maiakovski bajó sin prestar atención. Entró en el primer lavabo que encontró y sacó el objeto que llevaba en el bolsillo. Era un trozo de jabón amarillo, como el que usan las lavanderas. Abrió el grifo y comenzó a frotarse concienzudamente las manos, pero la suciedad que le parecía sentir en las palmas no desaparecía. Entonces se volvió a meter el jabón en el bolsillo y salió al andén. La estación estaba desierta. Al fondo, bajo un gran cartel, había tres hombres que se dirigieron hacia él apenas lo vieron. Llevaban impermeables negros y sombreros de fieltro.

Policía política, dijeron los tres hombres al unísono. Control de seguridad.

Maiakovski levantó los brazos y dejó que lo registraran.

¿Y esto qué es? Preguntó uno de los hombres con expresión despectiva, blandiendo el trozo de jabón.

No lo sé, dijo Maiakovski con orgullo. Yo no sé nada de esas cosas, yo sólo soy una nube.

Esto es jabón, susurró con perfidia el hombre que lo interrogaba, y es evidente que tú te lavas las manos a menudo, el jabón está todavía mojado.

Maiakovski no respondió nada y se secó la frente bañada en sudor.

Ven con nosotros, dijo el hombre, y le agarró del brazo, mientras los otros dos los seguían.

Subieron las escalinatas y desembocaron en una gran estación al aire libre. Bajo la estación había un tribunal con jueces vestidos de militares y un público de niños vestidos de colegiales.

Los tres hombres lo condujeron hacia el estrado de los acusados y depositaron el jabón ante uno de los jueces. El juez tomó un megáfono y dijo: nuestros servicios de seguridad han sorprendido a un reo en flagrante delito, llevaba todavía en el bolsillo el instrumento de su despreciable actividad.



DISCURSO DE UN HOMBRE DECENTE, de Mapa Teatro.
Rolf Abderhalden y Heidi Abderhalden.
Fotografía de Pierre Henri Magnin. 2013.

El público de colegiales coreó su desaprobación.

El reo queda condenado a la locomotora, dijo el juez, golpeando sobre el estrado con su martillo de madera. Dos guardias avanzaron, desnudaron a Maiakovski y le vistieron con una enorme blusa amarilla. Después lo condujeron hacia una locomotora resoplante conducida por un fogonero semidesnudo con aspecto ferino.¹⁶ Sobre la locomotora había un verdugo con capirote de verdugo que sostenía en la mano una fusta.

Ahora veremos lo que sabes hacer, dijo el verdugo, y la locomotora partió.

Maiakovski miró afuera y se dio cuenta de que estaban atravesando la gran Rusia. Inmensos campos y llanuras donde yacían en el suelo hombres y mujeres macilentos con grilletes en las muñecas.

Esta gente espera tus versos, dijo el verdugo, canta, poeta, y lo azotó.

Y Maiakovski comenzó a recitar sus peores versos. Eran versos estentóreos de exaltación y de retórica, y mientras los recitaba, la gente levantaba los puños y maldecía a su madre.

Entonces Vladimir Maiakovski se despertó y fue al baño para lavarse las manos.¹⁷

Aunque como hemos dicho, en apariencia resulta un tanto extraña y sorprendente la inclusión de este sueño de Maiakovski en la escena final de *Los incontados*, tiene una profunda razón de ser si nos planteamos la línea subyacente de la representación, a partir del discurso radiofónico de Camilo Torres, con su alegre invitación a hacer la revolución. “La revolución es una fiesta”, diría más tarde Jaime Bateman Cayón, el comandante del M-19 y antiguo militante de la juventud comunista. Esta euforia festiva se fue oscureciendo poco a poco en medio de las crueldades de una guerra prolongada, por lo cual, el cierre de la obra con el sueño de Maiakovski adquiere relevancia, porque de algún modo ocurrió algo semejante con la primera etapa de la revolución rusa, después de la muerte de Lenin.

Antes de entrar a ese capítulo, vale la pena recordar quién era ese joven indómito llamado Vladimir Maiakovski, poeta revolucionario, agitador emoti-

vo, panfletario y dramaturgo satírico en medio de la tempestad revolucionaria.

Maiakovski nació en Bagdati,¹⁸ Georgia, el 19 de julio de 1893 y murió en Moscú el 14 de abril de 1930. Fue un rebelde, mordaz e imaginativo desde sus primeros pasos en la literatura. Puede considerarse como el iniciador o uno de los principales gestores del futurismo ruso. A los 19 años publicó, junto con otros dos jóvenes, David Burtiak y Velimir Llevnikov, su manifiesto *La bofetada al gusto del público*.

En este vehemente escrito se invitaba a los lectores:

A arrojar por la borda del barco de la modernidad a autores canónicos rusos como Aleksandr Pushkin, Fiódor Dostoyevski y Lev Tolstoi.¹⁹

Todo un plan de cortar con el pasado, casi con el criterio de arrasar con el pasado y empezar de nuevo, como lo veían aquellos jóvenes en su entusiasmo renovador.

Tras la toma del Palacio de Invierno en los primeros años de la revolución, Maiakovski participó con energía en los cambios que se estaban produciendo. En los años 20 viajó por el mundo leyendo poemas donde exaltaba la revolución bolchevique. Sin embargo, tras la muerte de Lenin en 1924, se produjo en la Rusia revolucionaria una lucha feroz por el poder que dejó fuera del ruedo a varios de los aspirantes, entre el grupo de los bolcheviques más cercanos a Lenin, quien en sus últimos años, poco después de la toma del poder, se fue debilitando por exceso de trabajo, sufría de nerviosismo e insomnio, mientras a su alrededor se iban fraguando planes para su remplazo. En 1921 sus quebrantos nerviosos se fueron agravando. A mediados de 1922 tuvo serias dificultades para leer, y poco a poco tuvo que tomar temporadas más largas de descanso, hasta ir abandonando el poder. El 15 de diciembre tuvo un ataque que lo dejó definitivamente postrado en una silla de ruedas, hasta su muerte, acaecida el 21 de enero de 1924.

La disputa por la sucesión tuvo como protagonistas a Stalin y a Trotsky. Las maniobras de Stalin entraron a operar de inmediato. En 1925 Trotsky fue privado de sus cargos políticos y militares, luego fue expulsado de la Unión Soviética en 1929. Stalin también sacó del juego a Zinóviev y Bujarin, y otros aspirantes a asumir la jefatura del estado; logró imponerse sobre todos, en su cargo de Secretario General del Partido Comunista de la Unión Soviética, por medio del cual concentró todos los poderes bajo su mando.

Con la partida de Trotsky en 1929 y el afianzamiento de Josep Stalin

16. *Ferino: Perteneciente o relativo a las fieras.* RAE (Real Academia Española).

17. Gatopistola.blogspot.com.co/2012/10/sueño-de-vladimir-maiakovski-poeta-y.html

18. Baghdati comparte el mismo origen de la capital de Irak, Bagdad, que traduce en persa antiguo: *dado por Dios o El regalo de Dios.*

19. https://es.wikipedia.org/wiki/velimir_jlevnikov#bofetada_al_gusto_p.C3.BABlico

en el poder, se inició una etapa de represión y terror que llegó a las grandes purgas de 1937. Aquel año, León Trotsky llegó a México, donde fue acogido por el pintor Diego Rivera. Sin embargo, hasta allí llegaron las garras de Stalin, quien dio la orden de asesinar a Trotsky a un militante comunista español llamado Ramón Mercader, quien cumplió el mandato del alto mando del soviét supremo, en la propia casa donde vivía el antiguo comandante del Ejército Rojo, en Coyoacán, en la ciudad de México, el 21 de agosto de 1940.

Por su parte, Vladimir Maiakovski se hallaba muy afectado al final de los años veinte. La euforia revolucionaria se había desvanecido, al tiempo que aumentaba el poder de Stalin. En el sueño con el que se cierra la obra de *Los incontados* se ve con claridad el temor que el poeta tenía ante la censura, la restricción de libertades y el espionaje a intelectuales y artistas, hasta llevarlos a la prisión o la muerte. La imagen del jabón como prueba de la culpa está asociada a la urgencia por lavarse las manos, que como en el caso de Pilatos, es un intento de evasión de la culpa, inducida por una persecución gratuita e injustificada, como la que impuso el régimen de Stalin anulando la libertad y creatividad de artistas e intelectuales.

No son muy claras las razones que llevaron a Maiakovski al suicidio, ya que aparte de los cambios políticos y las medidas férreas que se adoptaron al imponer la Dictadura del proletariado, pero que en realidad fue la dictadura de Stalin; el poeta y dramaturgo tuvo serios problemas sentimentales, y también conflictos políticos, debidos a las críticas que recibió del periódico Pravda.

Poco antes de que tomara su decisión final, escribió un poema que en sus últimas estrofas anotaba:

*La historia ha terminado.
El barco del amor
se ha estrellado
contra la vida cotidiana
y estamos a mano
tú y yo.
Entonces ¿Para qué
reprocharnos mutuamente
por dolores y daños y golpes recibidos.*

El 14 de abril de 1930 Maiakovski acabó con su vida de un disparo en el corazón.

En este rápido repaso de la vida y muerte del poeta rebelde de la revolución rusa, vemos la desilusión de un artista que había vivido la fiesta de la revolución en sus primeros días, y ahora había llegado al punto de decir que la historia ha terminado.

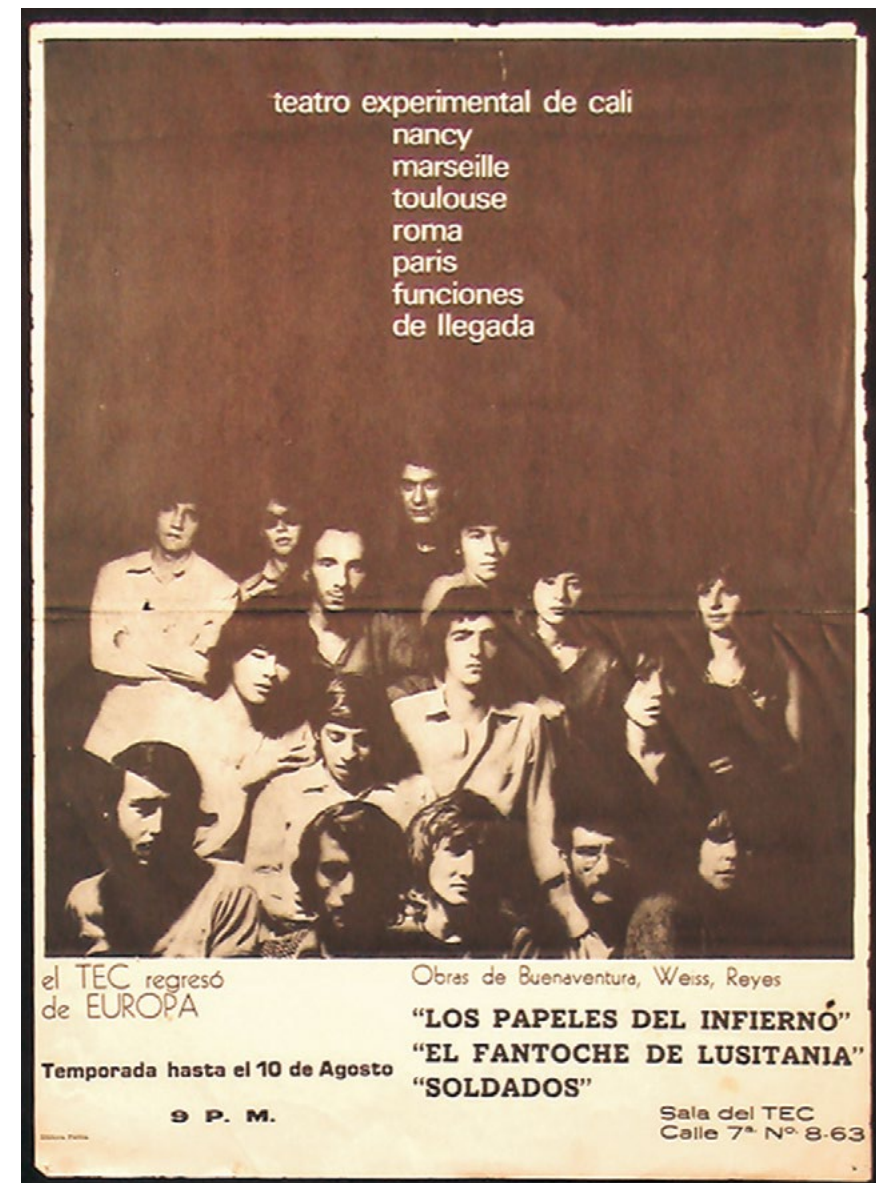
El uso de estos textos, así como los demás documentos por parte de Mapa Teatro para su trilogía, sean reales o imaginados, revela una inteligente y novedosa posición no sólo ante el teatro, sino también ante la historia de Colombia en la segunda mitad del siglo, desde la mirada de los artistas, no de historiadores o políticos, pero que a la vez responde a una investigación y a una actitud reflexiva ante el drama de la violencia en Colombia.

La diferencia de esta trilogía de Mapa Teatro frente a otras obras relacionadas con esta temática radica en la forma como están expresados los problemas y actos de violencia. No aparecen escenas truculentas ni exhibiciones de sadismo manifiestas. Las imágenes están construidas de manera sutil por medio de alusiones y metáforas que hacen parte de un conjunto interdisciplinario; una gran instalación cuyo diseño barroco y sugestivo incluye varios planos simultáneos con referencias tanto a personajes como a situaciones, lugares, elementos de ficción y guiños a realidades vistas en proyecciones, dentro del cuadro general que transmite la complejidad y polifonía de los acontecimientos referenciados. Un trabajo profundo de reflexión que se expresa con más preguntas que respuestas, dejando la problemática abierta a la reflexión de los espectadores.

FIN.

* * *

MONTAJES



El TEC regresa de Europa, obras de Enrique Buenaventura.

Afiche. 1977.

Archivo Teatro Experimental de Cali.



Guadalupe años sin cuenta, de Teatro La Candelaria.

Fotografías de Carlos Mario Lema. 1974.
Archivo Teatro La Candelaria.



Gallina y el otro, de Carolina Vivas Ferreira

Umbral Teatro
Fotografía de Gabriela Córdoba Vivas. 2014.



Si el río hablara, de Teatro La Candelaria

Autores: César Badillo, Nora González Reyes y Axejandra Escobar.
Fotografía de Carlos Mario Lema, 2013.



La mirada del avestruz, de L'Explose

Fotografía de Carlos Mario Lema.



La agonía del difunto, de Esteban Navajas.

Teatro Libre de Bogotá.
Fotografía de Juan Camilo Segura, 1989.



Huecos en los ojos, de Erick Leyton

Grupo escénico La navaja de Ockham.
Fotografía de Diego Sierra, 2011.



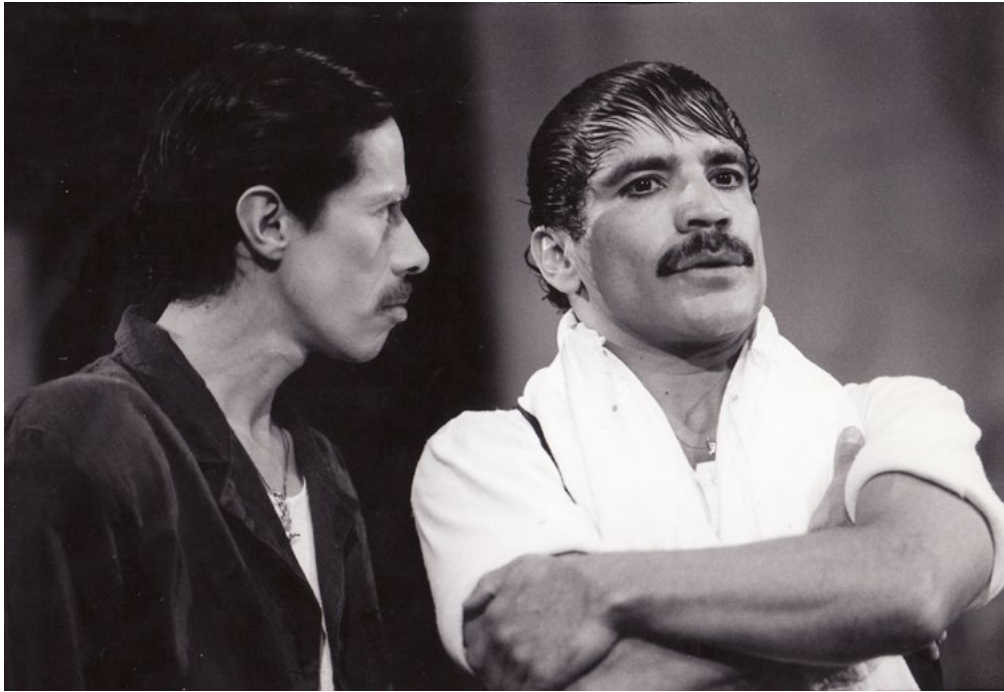
Los Desplazados, de Misael Torres.

—
Ensamblaje Teatro.
Fotografía de Sandra Zea. 2004.



Yellow Taxi, o La Esquina, o Cómo murieron los futbolistas que mataron a Karim, de Victor Viviescas.

—
Teatro Vreve. Fotografía de Mauricio Arango. 2011.



El Paso, de Teatro La Candelaria.

—
Dirección: Santiago García.
Archivo Teatro La Candelaria. 1988.



EL AUSENTE, de Felipe Botero Restrepo.

—
Teatro R101.
Fotografía de Zoad Humar. 2012.



De ausencias..., de Fernando Óspina Sánchez.

—
Teatro Quimera. 2013.
Fotografía de Ángela Pinzón Gualy.



Donde se descomponen las colas de los burros, de Carolina Vivas Ferreira.

—
Umbral Teatro. Dirección: Ignacio Rodríguez Bejarano.
Fotografía de Gabriela Córdoba Vivas. 2014.



Camilo, de Teatro La Candelaria.

—
Dirección: Patricia Ariza.
Fotografía de Carlos Mario Lema. 2015.



La Siempreviva, de Miguel Torres.

—
Archivo Teatro El Local. 1994.



Los Santos Inocentes, de Mapa Teatro.

—
Fotografía de Pierre Henri Magnin.
Archivo Mapa Teatro. 2013.

**CONCLUSIONES
PARA CERRAR
UNA MIRADA
AL TEATRO Y
LA VIOLENCIA
EN LA HISTORIA
DE COLOMBIA**

NO HAY PUNTO FINAL

Las obras que se han incluido en esta investigación son apenas una selección de ejemplos referidos, en cada capítulo, a episodios de la violencia que, en sus distintas modalidades, han afectado el desarrollo de la historia colombiana. Desde luego, en cada uno de los temas existen mucho más obras, ya que la producción teatral se ha incrementado en las últimas décadas en una proporción muy superior a la de cualquier otra etapa de nuestra historia. El teatro se ha ocupado de muchos otros temas, reales o imaginarios; no todas las obras de teatro que han surgido en estos años tratan sobre la violencia y sus formas de expresión.

El teatro en Colombia se ha diversificado en forma notable en sus técnicas, estilos y búsquedas experimentales. En algunos casos, grupos estables han desarrollado su propia manera de hacer teatro, configurando un repertorio e intentando alcanzar una estabilidad en medio de las dificultades. Muchos de estos grupos han logrado superar los treinta años de actividad estable y han obtenido un apoyo del Ministerio de Cultura o de las instituciones departamentales y locales para publicar sus obras, investigaciones o experiencias de trabajo, de tal modo que se ha iniciado todo un proceso de memoria histórica y de reflexión sobre las artes escénicas en Colombia, que contribuye a superar el estadio de marginalidad y abandono en que se hallaba esta expresión artística hace unos años; lo que permite marcar una nueva etapa tanto en la cantidad y calidad de las obras presentadas, como en

la diversidad de públicos, escenarios y poblaciones de las distintas regiones de la geografía nacional en las que el teatro se ha convertido no sólo en una forma de recreación de la comunidad, sino también en un ojo crítico de los conflictos y realidades nacionales.

Hemos dicho que las obras incluidas en esta selección son tan sólo un ejemplo de la multiplicidad de producciones estrenadas en los últimos años. En este estudio no hemos escogido los títulos por su calidad estética, aunque muchas de las obras citadas la poseen, con sobrados méritos; ni los estudios sobre las obras se refieren tan sólo a un análisis crítico de su realización artística, aunque en varios casos este aspecto está íntimamente ligado a los contenidos de las obras. El objetivo fundamental en la selección ha sido el de la pertinencia histórica, su relación directa o indirecta con los hechos acaecidos en el país, desde el punto de vista de la violencia y las confrontaciones; por eso, se ha buscado seguir el trazo del argumento de cada obra, de sus conflictos dramáticos, los motivos e ideologías que han influido en su creación y que permitan comprender mejor el drama nacional visto desde el escenario del teatro. Un estudio comparativo de la historia y el teatro, al modo de dos espejos que se reflejan.

El mundo vive en la actualidad una época ardua y compleja, con problemas de muy diversa naturaleza que corresponden tanto a retrocesos históricos como a nuevos desafíos, especialmente en lo que concierne a temas como el terrorismo o el cambio climático. En el caso colombiano, después de más de medio siglo de violencia y confrontaciones armadas, aparece con buenas posibilidades de alcanzar un resultado positivo una negociación con la guerrilla más antigua del país, para firmar una paz que pueda resultar estable y duradera. Desde el terreno de la cultura y dentro de ella el papel de la creación artística, es importante subrayar la necesidad de ampliar el diálogo y entender al otro, comprender las diferencias como una gran riqueza social y humana, y no como un motivo de confrontación violenta.

La construcción de la paz es una tarea de largo alcance que no se produce de manera gratuita y espontánea, como ocurre con los actos violentos de intolerancia y exclusión. La construcción de la paz es un proceso creativo que requiere de una activa participación de la comunidad en sus más diversos estamentos, y una tarea lúdica y pedagógica que debe comenzar desde los primeros años de la infancia.

La construcción de la paz es un acto de amor y poesía, para superar el rencor, el rechazo del otro con cualquier pretexto político, ideológico, étnico o religioso. Por eso, en esa tarea la cultura, el arte y el teatro no pueden quedar por fuera. Un arte elaborado con la mayor independencia, libertad

y pluralidad para que aporte las preguntas más inquietantes y lúcidas que motiven a la sociedad a pensarse a sí misma y crecer en contenidos humanos y calidad de vida.

* * *

* * *

Agradecemos a todas las personas, familiares,
autores y grupos del teatro colombiano
que han prestado su colaboración
para la realización de este libro.

Bogotá, febrero de 2016.

* * *

