

Teatro colombiano contemporáneo: antología (1992)

Edición y estudio de **Fernando González Cajiao**

Mario Lucarda

He leído el volumen *Teatro colombiano contemporáneo: antología*, editado con motivo del quinto centenario en 1992, cuyo estudio, cronología y selección llevó a cabo Fernando González Cajiao [publicado por la Sociedad Estatal Quinto Centenario, Fondo de Cultura Económica, Centro de Documentación Teatral. Série Teatro Iberoamericano Contemporáneo. Madrid, 1992, 995 pp.].

La selección de obras en el presente volumen y el criterio de enfoque que las determina es distinto del que siguió Fernando Duque en su antología del *Teatro experimental en Bogotá*, publicada en 1995.

El volumen del *Teatro colombiano contemporáneo* persigue una visión más am-

plia en su abanico de recorrido. De modo que en él podemos encontrar obras de teatro bajo un tratamiento realista o naturalista con la intención de abordar directamente las fases ya históricas ya contemporáneas que se desean presentar. Los mecanismos que introdujo Brecht, con intención de distanciar al espectador de los episodios representados en el escenario, no siempre aparecen en las obras aquí seleccionadas. Y lo mismo podría decirse respecto a las técnicas de Piscator o las propuestas de Antonin Artaud. El criterio que predomina en la selección que hace Fernando González Cajiao es el del texto literario dramático. Si bien las técnicas de Bertolt Brecht, en algunas como la que resume y comenta, *I took Panamá*, han

sido elaboradas espléndidamente. Los mecanismos y las técnicas experimentales del espectáculo teatral ocupan, en la elección de Fernando González Cajiao, un criterio menos determinante.

En ambos compiladores, el tema elegido en las obras de los autores seleccionados es la denuncia social, pero en la selección trabajada para el *Teatro colombiano contemporáneo* la forma de mostrarla suele ser más directa, más realista, más naturalista y menos simbólica o alegórica. La carga de simbolismo que se muestra en *Cenizas en el mar*, de José Assad, o en *Maravilla Star*, de Santiago García (Fernando Duque utiliza la grafía «Estar» en vez de «Star») no es el tono general que utilizan ante el espectador los autores de las obras aquí recogidas. Cito precisamente a dos autores que también fueron seleccionados por Fernando Duque.

Esta menor presencia del factor simbólico o el elemento arquetípico, y la presencia de una mayor complejidad psicológica del registro emocional, claramente manifiesto en algunas obras recogidas en *Teatro colombiano contemporáneo*, así como la menor importancia concedida a los elementos espectaculares y a sus técnicas, marca un tono muy distinto entre una antología y otra. Es obligado tener en cuenta que el criterio del teatro aquí elegido no es únicamente el experimental, como sí lo era el que seleccionó, bajo este específico propósito, Fernando Duque. Los objetivos de una mayor atención hacia el texto literario son explícitamente comentados y recomendados, con marcada preferencia, en la selección de Fernando González Cajiao.

Este rasgo más directo y menos experimental, pero no menos rico en los

hallazgos y mecanismos para lograr una más conseguida y compleja exposición representativa, determina el valor de estas obras. Las hace valiosas en un plano más circunscrito a lo local y a lo inmediato, ya sea respecto al presente o a lo largo de la historia que estructura al país. Su efecto crítico es distinto, en un sentido cultural, que aquel que se consigue por los elementos simbólicos o los desarrollados bajo la abstracción. Esta característica da un valor específico, histórico y propio a estas obras teatrales recogidas bajo esta tutela. Por lo cual, creo conveniente proceder a un resumen comentado de algunas de las obras aquí compiladas. De todos modos, cualquier hecho histórico puede convertirse en simbólico, como vemos que ha sucedido con el clásico *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, por tomar un ejemplo.

Si para el resumen se eligen unas obras y otras no, más se debe a una obligada selección temática, donde el tiempo y el espacio mandan. Los autores ya presentados en la antología de Fernando Duque, aunque aquí aparezcan con otras obras, no entrarán en los criterios de selección. Las obras presentadas por Fernando Duque me parecen suficientemente características, si bien las aquí mostradas no dejarían de añadir datos de interés para conocer con más amplitud a sus autores. La obra de José Assad elegida por Fernando González Cajiao coincide con la seleccionada por Fernando Duque.

Distribución

Agrupo las obras más determinadamente realistas representadas en el tomo del *Teatro colombiano contemporáneo* en dos grandes grupos: aquellas que tratan temas

históricos, que forman el fondo sobre el cual se ha ido construyendo la conciencia de la sociedad. Hechos y situaciones que, bajo las ideologías del poder, se han silenciado o se han ido desdibujando; y, aquellas de temas contemporáneos, más recientes y posiblemente todavía más distorsionados, debido a los intereses en conflicto en el estado de hecho de la estructura social que busca su permanencia.

En el primer grupo, basadas en sucesos históricos, me parece adecuado situar:

Un réquiem para el padre Las Casas, estrenada por la Escuela Departamental de Teatro de Cali en 1962, de Enrique Buenaventura (1925).

El grito de los ahorcados (1965) de Gilberto Martínez Arango (1934).

Más allá de la ejecución (1984), de Henry Díaz Vargas (1948). Desde la ejecución, de un conquistador, la historia retrocede para reconstruir los hechos.

Compondrían el segundo grupo, con temáticas basadas en hechos contemporáneos:

Los pasos del indio (1958), estrenada por El Búho en 1961, de Manuel Zapata Olivilla (1920).

El paso, estrenada por La Candelaria en 1981, de Santiago García (1928). De Santiago García ya se resumió y comentó *Maravilla Estar* (1989).

I took Panamá (1974), estrenada por el Teatro Popular de Bogotá en 1977, de Luis Alberto García (1937). Tiene muchos elementos esperpénticos, que bien podrían tomarse por reales situaciones de la vida misma.

Los viejos baúles empolvados que nuestros padres nos prohibieron abrir (1968), estrenada en 1968, de Carlos José Re-

yes (1941). De Carlos José Reyes ya se resumió y comentó *Función Nocturna* (1991).

El Monte Calvo, estrenada por el Teatro de la Universidad Libre en 1966, de Jairo Aníbal Niño (1941).

La agonía del difunto, estrenada por el Teatro Libre de Bogotá en 1977, de Esteban Navajas (1948). Realidad y esperpento se mezclan en una posible fantasía macabra que bien podría convertirse en realidad por el cruce de un endiabrado azar.

La tras-escena (1984), estrenada por La Candelaria, de Fernando Peñuela (1948).

Dentro del símbolo como efecto escénico, junto al elemento arquetípico y la complejidad psicológica del registro emocional, consideraría:

El gran guiñol (1950) de Arturo Laguarda ((1919). Si se considera la particular escena circense como un mundo cerrado independientemente de su entorno y su contexto social.

El cuadrado de las astromelias (1971), estrenada por el grupo Gogo, en Barcelona en 1972, de Guillermo Henríquez Torres (1940). Si del mismo modo consideramos este espacio vacío en que se desarrolla la escena como un lugar fuera de un tiempo concreto y un entorno concreto.

Las tardes de Manuela, estrenada por La Fanfarria en 1988, de José Manuel Freidel (1957-1990). El elemento onírico de las horas vividas por Manuela Saénz con el Libertador Simón Bolívar se superpone en sueños de agonía bajo la opresiva soledad de su exilio y abandono. He dudado mucho si debía situar esta bella obra entre las realistas históricas o entre las que aportan una gran carga simbólica, pero

finalmente la carga simbólica me ha parecido predominante.

Cenizas sobre el mar (1989) de José Assad (1958). Obra ya explicada en la antología de Fernando Duque.

Crisanta sola, *Soledad Crisanta* (1986), de Víctor Viviescas Monsalve (1958). Donde el tema de la violencia estructural, en torno a la figura de una mujer que quiere construir su carrera artística en Medellín, un panorama desolador y fatalista. También con esta obra me siento inclinado a dar más importancia al elemento simbólico de los efectos de la violencia, que al hecho de que ésta se desarrolle en una ciudad concreta. Pero tengo mis dudas sobre lo acertado de la elección.

Los autores Santiago García, Carlos José Reyes y José Assad fueron tratados por medio de la obra comentada en el libro de Fernando Duque: Santiago García con la obra *Maravilla Star*, Carlos José Reyes con el texto *Función nocturna* y José Assad con *Cenizas sobre el mar*, la misma obra que presenta Fernando González Cajiao.

Puesto que en la *Antología del teatro experimental en Bogotá* se describieron con detalle las estructuras de teatro experimental que correspondían a cada una de las obras presentadas, ahora me parece conveniente detallar la estructura de algunas de estas obras, donde predomina el texto literario aplicado a un hecho extraído de la historia o de la realidad cotidiana por extraordinario que sea.

Creación colectiva

Antes de pasar al resumen comentado, un factor de técnica dramática singular y

que introduce el teatro colombiano es el de la creación colectiva. El procedimiento de la creación colectiva se desarrolla en el Teatro Experimental de Cali (TEC), bajo la dirección de Enrique Buenaventura, y en el grupo de La Candelaria, bajo la dirección de Santiago García.

El «Método de la creación colectiva» consiste en un modo de trabajo, aprendizaje y utilizado por el continente, en el que se siguen las siguientes etapas: investigación, elaboración del texto, improvisación, montaje y presentación ante el público, como lo sintetiza Beatriz J. Rizk.

Desarrollo el «Método de la creación colectiva» tomando los datos que indican los introductores para los autores seleccionados en el *Teatro colombiano contemporáneo*, datos de Gonzalo Arcila Ramírez, Nicolás Buenaventura, Jorge Manuel Pardo o Jorge Prada Prada.

El trabajo de documentación básica se realiza por una investigación de los documentos históricos. También se investiga el teatro clásico que trate la temática del Descubrimiento y la Conquista. Se investigan los textos históricos, narrativos, poéticos y dramáticos seleccionados del ingente material que trata sobre el Descubrimiento.

El autor selecciona a los actores, quienes con su imaginación y su capacidad expresiva contribuyen a la escenificación y a la realización del texto. La propuesta es que los actores asuman el compromiso del dramaturgo. El actor interviene en la obra como actor, dramaturgo y director. El texto no será producción colectiva ni monográfica sino creación individual de los actores. Los episodios son recreados libremente por el conjunto de los actores, lo cual da base al texto.

El autor hace al grupo una propuesta inspirada en las improvisaciones. A partir de ellas, el autor esboza un núcleo temático, unas líneas experimentales y unos personajes, y lo propone al grupo. Los textos escritos por el actor animan la improvisación en el escenario, y estos se nutren de los textos del escritor. El texto es recogido y estructurado por el autor. A medida que se elabora el montaje, la escritura del texto se va desarrollando de un modo paralelo al trabajo individual de los actores.

Cuando la obra alcanza un desarrollo en el tema, argumento y personajes, esto constituye una imagen simultánea acabada. La plena consolidación quedará establecida cuando se presenta el texto ante el público y en contacto con el público. El autor construirá el texto definitivo a partir de todas estas intervenciones y modificaciones, en las que también puede ocurrir que se tengan en cuenta las opiniones y criterios del público. Lo que ocasiona, en algunas obras, que se den varias versiones, perfeccionando, en su recorrido de representaciones, el objetivo de comunicar y construir una conciencia individual y social.

El «Método de creación colectiva» no es el único método de trabajo en el teatro colombiano. El Teatro Popular de Bogotá (TPB), dirigido por Carlos José Reyes, se distancia de estos recursos del trabajo creativo en el campo de la creación dramática. Si bien, autores que han abandonado el «Método de creación colectiva» inicialmente colaboraron con el este método de trabajo. Carlos José Reyes o Jairo Aníbal Núñez han tenido ocasión de trabajar junto a Enrique Buenaventura, en ocasiones y para el caso de determinadas

obras de teatro, bajo este nuevo sistema del trabajo colectivo y participación plural.

Menciono ahora aquellas obras seleccionadas en el trabajo de Fernando González Cajiao que, como indican sus presentadores, se han servido del «Método de trabajo colectivo».

En el teatro realista de temática histórica trabajan con este método:

Un réquiem para el padre Las Casas, de Enrique Buenaventura.

El grito de los ahorcados, de Gilberto Martínez Arango.

En el teatro realista de temática contemporánea trabajan en creación colectiva:

I took Panamá, de Luis Alberto García.

El paso, de Santiago García.

La tras-escena, de Fernando Peñuela.

En el teatro con mayor carga simbólica trabajó en colectivo *Cenizas sobre el mar*, de José Assad.

Obras

Mi resumen comentario se ha centrado en las siguientes obras, que he reunido dentro de las piezas dramáticas de temática realista sobre hechos contemporáneos:

Los pasos del Indio (1958), de Manuel Zapata

Obra realista donde se denuncia la explotación que la sociedad avanzada hace del indio utilizando tanto los medios propios de la cultura del indio como la violencia y el engaño.

Se compone de dos actos divididos en escenas. En el primer acto asistimos al retrato de la vida comunal del indio, donde el indio pobre es explotado. Y a la presen-

tación de aquella vida de explotación a la que está sometido dentro de la más vasta sociedad industrial del mundo político bajo un poder hegemónico. En el segundo acto se plantean el desquite y la venganza del indio frente a la explotación, tanto dentro de su tribu como frente a los representantes de este poder hegemónico exterior que lo esclaviza.

En el PRIMER ACTO aparece el Piache, que es la conciencia del indio guajiro, la tradición, la memoria del indio que muere y la memoria del indio que nace. Es un poder conservador, que inspira el sometimiento a los ricos y al extranjero, ante el cual el indio pobre debe trabajar para redimir su deuda, que nunca se acaba. El Piache nos irá introduciendo en las distintas situaciones que vive el indio.

Vemos a un indio anciano que trabaja en las Salinas. Al entregar el escaso resultado de su trabajo es brutalmente amonestado por el capataz, mestizo. Pesa siempre sobre el indio pobre una deuda que no se acaba nunca ni tampoco se cuantifica. Es el perpetuo engaño del poderoso sobre el necesitado. Hay siempre una deuda que nunca se extingue y parece crecer y crecer constantemente, pasando de padres a hijos sin que se extinga jamás, perpetuando la esclavitud y el mantenimiento del orden establecido.

El indio viejo podrá redimir su deuda, que es incalculable, vendiendo a su hija, que ya ha entrado en la pubertad. El indio rico del pueblo, un viejo de ochenta años, tiene medios para comprar todos sus caprichos. Aunque ya tiene cuatro mujeres, desea tener una mujer joven en su lecho. El Piache ratifica el trueque, porque es la tradición, y el que tiene deudas debe pagar sus deudas. Ni la hija del

indio pobre quiere, ni lo quiere el padre. Pero el Piache hace observar la ley guajira y obliga al indio pobre a vender a su hija. De igual modo, a la muchacha le obligan las viejas cuatro esposas del indio rico y poderoso a rendir su resistencia y entregarse. El trueque se realiza, pero, de todo el generoso rebaño de cabras que recibe el indio pobre, nada le queda, porque todo lo entregado se lo queda el capataz mestizo para saldar la deuda que acredita. Y sin embargo, esa deuda no tiene fondo, ni se sabe su cuantía, y el indio pobre que tuvo que vender a su hija sigue siendo tan deudor como al principio.

Desesperado el indio pobre y anciano, con su hijo adolescente, atraviesan el desierto en busca de mejor fortuna. Llegan a los Pozos Petrolíferos, que explotan los norteamericanos. Allí el Mister, acompañado del capataz indio, entra en los galpones, donde palpa a los trabajadores para comprobar su fuerza y capacidad de trabajo físico y como si fueran bestias, igual que a esclavos.

El Mister se encapricha con una india que duerme con su marido. Ahí mismo el Mister la quiere besar, pero la india lo rechaza y se escapa, a pesar del capataz que la sujeta. La india, en su huida, va a parar donde está el indio viejo que escapó de las Salinas, y el indio viejo la protege dando un empujón al capataz. El capataz sabe quién es el indio viejo, sabe de las deudas que tiene con el capataz de las Salinas, y lo expulsa de los Pozos Petrolíferos, obligándole que vuelva a la Salinas.

El indio viejo habla con su hijo y le dice que escape de la región, de la Guajira. Que se vaya a la ciudad donde nadie pueda conocer su nombre. Y el anciano regresa a las Salinas.

En el último cuadro, el cuadro quinto, la hija del indio pobre que vive con el hacendado cacique no ha cedido en cinco años a los requerimientos amorosos de su amo, por lo cual se decide a venderla. La compra el capataz de los Pozos Petrolíferos para que sirva de alivio a sus trabajadores. El no tener hijos del esposo es también una falta ante la tribu y una maldición para su raza. Así se lo echan en cara el capataz de las Salinas y la otras esposas del indio rico. Pero la joven se muestra altiva e irreductible con la situación. A la joven le llega la noticia de que su padre ha muerto, y de la muerte de su padre ella es la culpada, culpada por las esposas y culpada por todos.

En SEGUNDO ACTO aparece el hijo del anciano indio pobre en las Bananeras. Allí llega la hora del pago, y cuando llega el turno del joven indio sólo le pagan la mitad. El indio no cobra como los demás, cobra menos. Y con su menguada paga ni siquiera puede solazarse con una de las prostitutas que allí se ofrecen, ni la más vieja lo quiere. Se da cuenta de que el extranjero no es bueno, es malo y cruel.

Ahora el Piache le da la noticia de que su padre ha muerto y su hermana también, y de que muertos, como a indios pobres, los han echado al mar. El Piache le insta a volver a su tierra. En su tristeza es envuelto por la juerga de las prostitutas y sus compañeros de trabajo, que se burlan de él y lo emborrachan.

El joven huérfano emprende el regreso a las Salinas atravesando el desierto. En el desierto le tortura la sed, es asediado por espejismos que le impiden acercarse al agua. Finalmente aparece Alisa, una joven india, que le da de beber y le recuerda a su hermana muerta.

En la Salinas el capataz lo reconoce, a pesar de presentarse con un nombre falso, y le reclama el pago de la deuda que dejó su padre. El huérfano es sangre endeudada. Sin embargo se encara violentamente con el capataz, niega su deuda, aunque no puede evitar que el capataz lo mande sujetar y lo abofetee.

Ahora el Piache nos anuncia que la ira del huérfano se ha convertido en fuerza violenta que anima a la revuelta a los trabajadores, recordándoles las injusticias y abusos de que hasta ahora han sido víctimas. Las casas del indio rico quedan envueltas en llamas, su ganado degollado y él mismo perece por la mano del huérfano.

Ya no el Piache, sino la conciencia colectiva, el Coro, trata de aplacar la ira destructora del joven indio huérfano. Pero él ya lleva atado por una cuerda al capataz ensangrentado, y junto con la joven india Alisa se dirigen al mar. En el mar quiere desposarse con Alisa, donde se encontrará con su padre y su hermana, llevándose en trofeo el cuerpo del capataz vencido.

Ante este final desesperado, quedamos heridos por todas las imágenes de injusticia y crueldad de que ha sido víctima el indio y su estirpe. Imágenes de abuso y esclavitud que sólo la muerte parece poder compensar.

I took Panamá (1974), de Luis Alberto García

Los elementos que se imponen distanciar al público de los hechos representados en las escenas, técnicas ideadas por Bertolt Brecht, logran hacer de esta pieza dramática un brillante ejemplo de efectividad en la reconstrucción de los sucesos que concluyeron con la separación de Panamá del

territorio colombiano. El hábil manejo de los diferentes tipos de presentadores, explicando y llamando la atención sobre los hechos, concebidos como espectáculos varios, a los que asisten los curiosos espectadores, impone una fuerza inesperada a la representación de esta pieza dramática. La continuada inquietud previsor, anhelante a lo que ha de suceder en el encadenamiento de los sucesos, arrastra la atención del público sobre el argumento. Es una obra que logra plenamente el efecto de radical denuncia. Los datos del tema representado se van ciñendo a los documentos históricos. Pero lo grotesco de las escenas o lo dramático de ellas ha sabido acentuarse por medio de la caricatura y del efecto de un espectáculo realizado para que el público lo comparta y lo viva. También el efecto de los carteles que titulan, tanto las Etapas como los Episodio, colocan al público ante el efecto de capítulos de una serie que ansían seguir hasta ver su completo desenlace.

La obra se divide en tres Etapas y cada una de las Etapas en Episodios. Varios de los Episodios, no todos, son presentados al público por medio de un Actor, o un Locutor, un Reportero o uno de los Personajes de la Multitud. Estos presentadores convocan el efecto espectáculo, dando distancia al espectador para que se muestre más objetivo que implicado.

La PRIMERA ETAPA carece de título, frente a las restantes que lo tienen.

El Primer Episodio, que se titula *Ejercicios físicos*, presenta el despacho del presidente norteamericano Theodore Roosevelt con su equipo en plenos ejercicios físicos para mantenerse en forma y ágiles. El objetivo de la reunión es conseguir Panamá para continuar las obras de

Lesseps y finalizar el Canal. Los criterios que rigen esta reunión son: la doctrina Monroe (América para los americanos), continuar la política imperialista del presidente Cleveland, y lograr el dominio del territorio de Panamá, que forma parte de Colombia. La ley de John Spooner, aprobada por el Congreso Norteamericano, ratificará la posesión de Panamá por un módico precio. La competencia entre Nicaragua y Colombia, para que el Canal pase por su territorio, hará que el precio por la posesión de Panamá acabe siendo ridículo. Todo ello se muestra mediante sencillos juegos deportivos. El presidente T. Roosevelt, que demuestra ser el más ágil de su gabinete, hace la demostración concluyente que titula «I took Panamá».

El Segundo Episodio recibe el nombre de *Dos ratas que se encuentran*. El francés Philip Buneau-Varilla, ingeniero de la Compañía francesa del Canal de Panamá, y el abogado William Nelson Cronwell, abogado a quien llaman «El Gancho», porque cosa a la que se acerca se le pega, se proponen vender la Compañía con sus instalaciones a EEUU. Al ritmo de un rock esperpéntico cantan su acuerdo y su futuro éxito en venderla a los norteamericanos por 125 millones de dólares.

En el Tercer Episodio, con el título de *Las ratas en el campo de batalla*, un Locutor describe los encuentros de una competición de boxeo entre el «Gabinete de Atletas» del presidente T. Roosevelt y el Equipo de Buneau-Varilla y Cronwell, donde se disputa el precio final por las instalaciones de la Compañía francesa del Canal de Panamá. Después de varios encuentros, en que el resultado parece dudoso, el «Gabinete de Atletas» del presidente T. Roosevelt gana fijando el precio

en 40 millones de dólares más 5 millones de dólares para los negociadores Buneau-Varilla y Cronwell.

Pasamos a la SEGUNDA ETAPA que se rotula: *Como se negocia un canal*.

El primer episodio es *El país de la procesión*. Se inicia dentro del palacio presidencial de Colombia donde el Presidente vive rodeado por tres Tías beatas que constantemente le recuerdan las reglas de la ortografía, hablan en verso aún no queriendo, y conciben al mundo exterior del palacio presidencial como una encarnación del diablo atizada por los liberales. El presidente Manuel Marroquín sólo está interesado por los anagramas y otras figuras literarias. Cuando llega el Ministro de Educación no capta de sus palabras más que los anagramas que puedan sacarse de ellas. Hoy es día de Procesión y, como Presidente del país, debe hacer un discurso que encarga al Ministro de Educación. Las tres Tías revolotean por allí, trayendo chocolate y cuidando del sobrineto. Intempestivamente, porque hoy es día de Procesión, llega el embajador de EEUU que se hace recibir. El objeto de su presencia es hablar del futuro Canal de Panamá que su país quiere construir.

El Ministro de Educación hará de animador de los cinco Pasos que tendrá esta Procesión, la cual, dadas las circunstancias, se desarrolla delante del Embajador Norteamericano.

Primer Paso: «La Guerra de los Mil Días». Los liberales, ateos, y los conservadores luchan entre ellos. Cuando están próximos a ponerse de acuerdo, Manuel Marroquín anima a los conservadores para que no deje vivo a un solo ateo liberal. El Embajador Norteamericano aprovecha la ocasión para vender armas

a Manuel Marroquín a fin de que todos los conservadores acaben con los ateos liberales. Manuel Marroquín acepta sea al precio que sea, incluso al precio de la provincia de Panamá.

Segundo Paso: «Lamentaciones del señor caído, don... Erario Público». Sin dinero para escuelas, sin dinero para hospitales, sin dinero para carreteras, mientras los ricos no pagan impuestos, es la ruina. Manuel Marroquín tapa la boca del Erario Público y da órdenes de emitir papel moneda. El Embajador Norteamericano hace un préstamo de cepillos de dientes y pela patatas por valor de un millón de dólares.

Tercer Paso. «Los liberales se toman Panamá». Los liberales aparecen arrasando a Panamá para que se separe de Colombia. El presidente Manuel Marroquín pide a EEUU la intervención en Panamá del Ejército Norteamericano el 20 de septiembre de 1902, con el fin de que se restablezca la soberanía de Colombia. El presidente Theodore Roosevelt responde que los marines ya hace dos días que han desembarcado en Panamá.

Cuarto Paso: «Los marines invaden Panamá y se firma el Tratado de Wisconsin, lo que termina con la Guerra de los Mil Días» El Vicealmirante Silas Casey ordena que todo el mundo deje las armas ya sean los rebeldes ya sea el Ejército de Colombia, y que nadie utilice el ferrocarril. E impone la firma del Tratado de Wisconsin, por el cual liberales y conservadores se obligan a elegir un Congreso para elaborar una reforma de la Constitución, reformar el sistema monetario y negociar el Canal de Panamá.

Quinto Paso: «Las lamentaciones de Panamá». Panamá se queja de vivir bajo

el invasor norteamericano. Y lamentan el abandono en que los tiene el gobierno de Bogotá, sin escuelas, sin carreteras, considerados por la metrópoli como una colonia. El presidente Manuel Marroquín no quiere oírlo y ordena al Vicealmirante disparar. El Embajador Norteamericano habla al oído de Panamá y le dice que con ellos le irá mejor, que ahora se calle.

El Segundo Episodio se titula: *Tres embajadores y dos ratas*. Varilla y Cronwell entregan a Jhon Hay, Secretario del Presidente T. Roosevelt, el Tratado sobre la construcción del Canal de Panamá. Aparece el Embajador colombiano a quien Hay entrega los papeles para firmar. El Embajador no admite la cláusula de cesión a EEUU a perpetuidad de la zona de tierra necesaria para la construcción, mantenimiento y protección del Canal. Pero sí la sustitución por la que dice que concede a EEUU una zona de tierra para la construcción del Canal por cien años, prorrogables indefinidamente a opción absoluta de los EEUU por períodos sucesivos e iguales. Ante el panorama de que Panamá será invadido por EEUU, se firme o no se firme el Tratado, para exigir una compensación monetaria en el traspaso a EEUU de los derechos que otorgó Colombia a Francia con el fin de construir el Canal, el Embajador colombiano tímidamente se atreve a pedir 20 millones. Le dan diez, o mejor, una suma de seiscientos mil dólares anuales por el tiempo que dure la concesión, y se dispone a firmar. En esto aparece el segundo Embajador colombiano que anuncia al anterior su destitución, porque la cantidad se ha de entregar en una suma fija de una vez y ahora. El fin de este ingreso inmediato de dinero será la compra de ar-

mas para lograr el definitivo exterminio de los liberales.

Hay, el Secretario, escandalizado dice que negociar con Colombia es como negociar con un grupo de bandidos mejicanos estilo Pancho Villa. Hay, desde el principio, se ha mostrado intransigente a la hora de modificar cualquier redactado del Tratado, pero Varilla y Cronwell suavizan la situación y van conformando el acuerdo.

El segundo Embajador vuelve a pedir veinte millones de una sola vez. El acuerdo final son de siete millones en pago inmediato más anualidades de seiscientos mil dólares a partir del decimocuarto año desde la firma. Con ello EEUU se ahorra un millón de dólares. Además EEUU concede vender a Colombia un barco de guerra. En este momento crucial le llega al Embajador la noticia de que Panamá ha sido invadida por los marines. El Embajador se niega a firmar en esta situación, a pesar de recibir un telegrama de la presidencia colombiana de que negocie haciendo abstracción de la invasión. El segundo Embajador renuncia.

Llega el tercer embajador, cuyo nombre, Tomás Herrán, formará parte del tratado. Ahora la oferta de dinero se retoca una vez más: recibirá diez millones de inmediato y anualidades de doscientos cincuenta mil dólares a pagar a partir de noveno años del acuerdo.

Un actor nos anuncia que el Tratado Herrán-Hay, firmado del modo increíble que hemos podido presenciar, requiere la aprobación del Congreso, que se reunirá el 20 de junio de 1903, o dentro de diez minutos para que los espectadores puedan trasladarse para presenciarlo a las barras del Congreso colombiano. De esta

manera íntegra realidad con ficción, estimulando en los espectadores el efecto de una escena vivida.

El Tercer Episodio: *Hay una separación en su futuro*. Reunido el Congreso colombiano se dispone a sancionar el Tratado Herrán-Hay, que el Ministro presenta con todos los elogios porque persigue el más alto beneficio para el país. Los congresistas merodean en sus debates entorno a temas irrelevantes acerca de si el Tratado es Tratado o Convenio o si debió corresponder presentarlo firmado al Congreso por el actual Presidente, que en realidad debería ser llamado Vicepresidente, pues derrocó en un golpe de estado al anterior Presidente elegido legítimamente. Ante el barullo que se forma en el Congreso, el Ministro propone declarar el Congreso en sesión secreta y que sea desalojado el público. El Presidente procede al inmediato desalojo del público, pero ante la rebelión de los congresistas, desiste.

Los congresistas entran en materia sobre el texto del Tratado, y reseñan que en el Tratado se concede a EEUU el uso de la zona del Canal a perpetuidad. No sólo esto sino que también da derecho a EEUU para utilizar de modo gratuito el agua, la piedra, greda, tierra u otros minerales que necesite y se hallen en los terrenos públicos de Colombia, es decir, de todo el territorio de Colombia. Pasan luego al precio de diez millones, que tanto a los congresistas como al público asistente les parece ridículo. A pesar de lo perjudicial y lo lesivo para la integridad territorial y la economía de Colombia, parece que los congresistas se disponen a aceptar la firma del Tratado propuesto. Pero en este momento se pide su lectura, y ante todos se hace pública la conminación de EEUU

de que, si el Tratado no se firma o se aplaza su firma, EEUU tomará medidas que todo amigo de Colombia podría lamentar, es decir, EEUU formula una amenaza de guerra. El Congreso, ante la situación, se muestra profundamente ofendido y manipulado. Y cuando a esto se añaden las palabras del Secretario de Estado Norteamericano, Hay, a su Embajador en Colombia, de que sea tan duro como pueda, pues «esas miserables criaturas de Bogotá deben comprender de qué modo están comprometiendo su porvenir», la ofensa al honor y a la dignidad del país son intolerables. De lo que resulta, como nos lo anuncia el Presidente del Congreso, un rechazo del Tratado Herrán-Hay por unanimidad, en votación realizada el catorce de agosto de 1903.

Con lo cual llegamos a la TERCERA ETAPA que dará fin y conclusión a la obra. Su título: *Ser o no ser: he aquí el dilema*.

El Primer Episodio: *Las burdas maquinaciones del ser yanqui*. Un Actor, que anteriormente hizo de Presidente del Congreso, aquí nos dice que ahora relatará como Reportero lo que sucedió después del rechazo por parte del Congreso colombiano del Tratado Herrán-Hay. Todos los personajes que hasta ahora han intervenido están en escena y los va nombrando y señalando. Pero nos presenta a dos personajes nuevos: al señor Lorenzo Marroquín, hijo del Presidente Manuel Marroquín, y al doctor Manuel Amador Guerrero, que trabaja a las órdenes del director de la Compañía de Ferrocarriles de Panamá, que en estos momentos es nuestro ya renombrado abogado Cronwell.

Conocidos todos los personajes, el Reportero nos muestra lo que pasa en la Casa Blanca durante el mes de agosto

de 1903. El presidente Theodore Roosevelt está dispuesto a tomar Panamá por la fuerza, una guerra corta y barata. Pero su Secretario, Hay, le propone un medio menos escandaloso: una revolución.

El Reportero pasa a mostrarnos la oficina de Mister Cronwell, donde está reunido con Amador, planeando cómo guiar la situación. Para lo cual tienen que elegir un Gobernador de confianza en Panamá. Amador propone que sea José Obaldía mediante ciertas entregas de dinero. Esto sucede el 20 de agosto de 1903

El Reportero cambia de escenario y vamos al Palacio Presidencial de Bogotá. Es el uno de septiembre de 1903, Lorenzo Marroquín insiste ante su padre que la persona adecuada para Gobernador de Panamá es don José Obaldía. Colombiano, afín a EEUU y capaz de convencerlos de hacer el Canal por Panamá y no por Nicaragua, reúne todas las condiciones para ser nombrado. Manuel Marroquín es reticente porque conoce las opiniones separatistas de José Obaldía. Finalmente accede a firmar el decreto que nombra a Obaldía Gobernador, sin leerlo y con la garantía de que su hijo no ha hecho faltas de ortografía.

En la Casa Blanca, el trece de septiembre de 1903, se sorprenden de que el Presidente de Colombia haya firmado un decreto en que nombra Gobernador a quien afirmó al aceptar el cargo que si el departamento de Panamá creyera necesario sublevarse para asegurar el Canal, Obaldía estaría al lado de Panamá. El Presidente Theodore Roosevelt y Hay piensan que su intervención, ahora, ha de ser en beneficio de Panamá.

El 22 de septiembre Cronwell abandona Panamá para pasar un tiempo en Pa-

rís, dadas las sospechas por parte de Colombia de su intervención en el asunto.

El Congreso de Colombia sospecha de la fidelidad del Gobernador de Panamá y el diez de septiembre el congresista Pérez y Soto lo hace constar en el Acta del día.

Así el Reportero, paso a paso, va componiendo la tragedia de la separación de Panamá bajo la tutela de EEUU.

El ocho de octubre de 1903 el doctor Amador, reunido con Varilla en el Hotel Astoria, lugar neutral fuera de sospechas, le pide dinero para comprar a las tropas del general Esteban Huertas, comandante del batallón de Colombia en Panamá. Seis millones de dólares es el acuerdo, es decir, 30 millones de francos.

El nueve de octubre de 1903 en la Casa Blanca Varilla plantea al presidente Theodore Roosevelt y a su secretario que se necesitan seis millones de dólares, o sea, 30 millones de francos para levantar la revolución. Y le son concedidos.

Varilla se encuentra con Amador y acuerdan dar mil francos a cada hombre, lo que hace medio millón de francos. Y para el general Huertas cincuenta mil francos. Tras la consulta con el general Huertas, Amador queda en dar cincuenta francos a cada soldado y mil para el General. El trato se cierra. Truco de juego de manos con el que uno puede hacerse inmensamente rico tan cínicamente.

Es el quince de octubre de 1903 y la Casa Blanca decide con Varilla realizar el golpe el día 3 de noviembre, día de elecciones, que tendrá a la prensa ocupada y no hará demasiado ruido sobre el asunto.

Dieciséis de octubre de 1903, por consejo de Varilla, el presidente Theodore Roosevelt envía barcos de guerra norteamericanos a las cercanías de Panamá.

El 26 de octubre de 1903 en la Casa Blanca se decide una Constitución, una bandera, y un ministro plenipotenciario para firmar el Tratado para la construcción del canal. Con seguridad el ministro plenipotenciario será Varilla.

En el Palacio Presidencial de Bogotá, el 3 de octubre, Lorenzo Marroquín informa a su padre, el presidente Manuel Marroquín, que ha recibido un cable de Obaldía informándole que en Panamá todo va bien y que tiene «absoluta confianza de sostener al gobierno». Manuel Marroquín tiene más deseos de dormir que de entender.

El Reportero, que ahora se introduce en la historia y no sólo la cuenta desde fuera, avisa al presidente Manuel Marroquín de que consiguió información que habla de planes para una revolución de Panamá sostenida por EEUU si el 22 de septiembre no se aprueba el Tratado. Manuel Marroquín envía al general Tobar a Panamá.

Los barcos de guerra norteamericanos se acercan a Panamá. Mientras, el tres de noviembre, al general Tobar se le toma preso; el coronel Torres, sin entrar en batalla con los marines, se reembarca hacia Colombia; y Varilla se convierte en el nuevo ministro plenipotenciario que iniciará las negociaciones sobre el Canal.

El Reportero, ante el vuelco que ha tomado la situación, recoge las diferentes opiniones de los personajes. El presidente Theodore Roosevelt dice: «I took Panamá». Varilla en su nueva calidad de Ministro Plenipotenciario, dice que el dieciocho de noviembre de 1903 firmó el nuevo tratado sobre el Canal que no difiere del anterior, salvo en los términos, dejando claro que es a «perpetuidad». Amador in-

forma que los diez millones del acuerdo no son ahora para Colombia sino para Panamá. Lorenzo Marroquín nos advierte que mienten todos los que dicen que recibió cuarenta mil dólares para hacer que su padre nombrara a Obaldía como Gobernador de Panamá. El presidente Marroquín se siente orgulloso porque los colombianos «le han entregado una patria y él les devuelve dos».

La habilidad esperpéntica de esta soberbia escena y el dinamismo que impone Luis Alberto García es un gran logro. La información histórica ha sido recreada con efecto a través de ese Reportero, el cual tan pronto nos informa de los hechos a distancia como toma parte activa en los hechos e interviene avisando, entrevistando, preguntando. Ante los ojos del público se despliega la estrategia de la historia, la corrupción, la estupidez humana, el abuso del poder y de la fuerza, en clave de solemne y trágica carcajada.

El Segundo Episodio, titulado, *El heroísmo de «no ser» yanqui*. Conocida la separación de Panamá del estado de Colombia, los colombianos se amotinan y reclaman responsabilidades ante Manuel Marroquín. Manuel Marroquín, después de un encendido discurso en favor de la unidad de la patria, envía una fuerza expedicionaria hacia Panamá. La fuerza expedicionaria sale con cantos patrióticos hacia la recuperación de Panamá. Entretanto, Manuel Marroquín pide permiso a EEUU para desembarcar en Panamá, pero EEUU contesta que considerará la presencia de tropas colombianas en Panamá como una declaración de guerra contra EEUU. Manuel Marroquín inmediatamente envía al general Reyes para que se ponga a disposición del coman-

dante de las fuerzas de EEUU en Panamá, da órdenes al Jefe de Policía para que disuelva la Sociedad de Integridad Colombiana, y comunica con el Ministro de Guerra, Sánchez Cobo, que por ningún motivo ayude a las fuerzas que marcharon a Panamá.

Se oyen las voces fatigadas de los expedicionarios a quienes se ha abandonado durante seis meses sufriendo hambre y enfermedades en los pantanos de Darién. La mitad han muerto, cuando en abril de 1904 el Ministro de Guerra colombiano, Alfredo Vázquez Cobo, llega a un acuerdo con EEUU por el cual se reconoce la actual situación de hecho: que Panamá queda bajo el control de EEUU. En 1914 una Ley reconocerá la independencia de Panamá.

A partir de este momento es el pueblo colombiano el que interviene, en diversas voces de hombres y mujeres, dando testimonio de lo que en Panamá sucede bajo el mando de EEUU. Panamá y sus hombres también han perdido, pues no ganaron el Canal y acabaron cargados de deudas y obligaciones. Lo que nos recuerda inmediatamente el caso del indio pobre, siempre bajo una deuda perpetua, en *Los pasos del indio* de Manuel Zapata Olivilla, comentada más arriba.

Continúan oyéndose voces de hombres y mujeres dando fe de los hechos. El 12 de enero de 1906 el pueblo de Malambó es incendiado por el Departamento de Sanidad de EEUU durante los trabajos del Canal. EEUU no paga indemnizaciones. En Septiembre de 1906 es destruido el pueblo de Gatún por los zapadores durante las obras del Canal, sin previo aviso. EEUU no paga indemnizaciones. Panamá en 1905 regala a EUU parcelas de terreno

junto a la Embajada. La Zona del Canal ha sido separada de Panamá por una verja de alambre. EEUU menosprecia a los habitantes de Panamá por mulatos, por mestizos, por indios y por españoles.

El 9 de enero de 1964 Panamá quiere colocar su bandera en la zona del Canal y el resultado es veinte muertos y más de trescientos heridos por balas que durante dos días y dos noches las ametralladoras y los tanques de EEUU dispararon contra la multitud.

El general Omar Torrijos el 15 de marzo de 1973 declara en el Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas que Panamá nunca será un Estado Asociado, ni colonia, ni protectorado, ni una estrella más en la bandera de EEUU.

El espléndido efecto trágico de esta representación teatral, de este espectáculo de opresión y vergüenza, de violencia, codicia y traición, termina con un canto a la libertad y a la unidad de todos los países Latinoamericanos.

La agonía del difunto (1997), de Esteban Navajas

Obra de denuncia social, situada en un territorio bien conocido por el autor, como nos señala la útil y precisa introducción de Jorge Plata. Es éste una zona de inmensas propiedades, fértiles valles en manos de unos pocos dueños, situado en las tierras de la Costa Caribe y correspondiente a los Departamentos de Córdoba y Sucre. Inquietud y expectativa animan esta pieza de teatro. Un lenguaje rico en expresiones autóctonas de plásticos y vívidos símiles. El humor negro crea la distancia necesaria entre la horrenda escena que presenciamos y la injusticia so-

cial que empuja a quienes la padecen a la exasperación. La escalonada y progresiva partición de segmentos, como podemos observar de la mano de Jorge Plata, nos da la pista de la firme estructuración que traba el cuerpo de la obra: 1. El velorio y los rasgos de los personajes, 2. La corraleja, 3. El amortajamiento, 4. La desesperación y el miedo de los terratenientes, 5. La ejecución de la venganza campesina, 6. La recordación al vengado de los crímenes que se le imputan. Estos segmentos no quedan señalados en el texto, que se desarrolla en un único cuadro.

Las escenas van suministrando paulatinamente las piezas que articulan y razonan una escabrosa y cruel venganza. Dosis de humor y complejidad en el carácter de los personajes causan en el espectador el efecto de un espectáculo de títeres, donde los títeres aquí son más humanos, para bien y para mal que las figuritas usuales movidas manualmente.

En el primer tramo que presenciamos, vemos el velorio de Agustino Landazábal, a su esposa Carmen Zuleta en responsorios, y a dos campesinos que la asisten. Doña Carmen lleva día y medio de responsorios sin cesar y ya la va venciendo el sueño. Los criados Otilia y Benigno la asisten, mientras van recordando a los seres queridos que ellos perdieron. Benigno recuerda a su mujer Natalia que murió bajo las balas. Sabremos luego que fueron las balas del ejército al que Agustino Landazábal recurrió contra su peonada, que le había invadido las tierras altas en su propiedad. Doña Carmen espera noticias de Demóstenes, el capataz. Luego sabremos que Demóstenes fue enviado de urgencia por don Agustino con el mensaje de que acudiera el Ejército a toda prisa

ante la nueva invasión de los terrenos altos. Otilia insinúa que difícil que llegue, con los ríos crecidos y la lluvia arreciando. Sabremos luego que Demóstenes fue matado a machetazos por los trabajadores levantados y tirado al río.

La lluvia para los campesinos es maldición, porque las crecidas repentinas arrastran sus enseres y el ganado y a todo aquél que no se pudo poner a salvo. La descripción que hace Otilia del río crecido es toda una vivencia anímica del río: «El río se vuelve monstruoso, le salen mil brazos engañosos y otros tantos ojos que se tragan una piragua en un santiamén». Doña Carmen nada sabe de eso, sólo sabe que a los cebúes la inundación no les hace mal. Los campesinos pidieron a don Agustino que pusiera muros al río, pero no les prestaba atención. La conversación se troncha con las palabras insensibles de doña Carmen: «Quejas con penas no riman» Van así creciendo los agravios y va creciendo la tensión de la rabia contenida.

En un momento del velorio doña Carmen rememora como la festejó don Agustino y cómo ella le aceptó. Benigno ensarta, al recuerdo de la patrona, el suyo propio con su esposa Natalia que murió bajo las balas. Diferencias de costumbres y formas de hacer, que muestran más humano y menos brutal al campesino que al hacendado. Es un bello y mínimo cuadro de modos de ser y ver el mundo, donde el campesino sale ganando, quizás idealizado.

Doña Carmen quiere quedarse sola, sabremos que todos sus rezos y arrodillados son simulación de la fingida muerte de don Agustino. Sola queda al fin, sabedora de que Otilia y Benigno se van a las

tierras altas con los invasores. Las razones que Otilia y Benigno le dieron para justificar su ida a las tierras altas sirvieron sólo para saber que eran falsedades. Todos están al corriente de la invasión. También de que don Agustino se hacía el muerto para ganar tiempo y evitar que la peonada lo matara a machetazos.

Entramos ya en la segunda secuencia, cuando idos los criados campesinos Otilia y Benigno, quedan solos doña Carmen y don Agustino. Uno y otro se lamentan del esfuerzo que les está costando hacer el engaño. Ella de sus varices por tener que estar arrodillada. Él de la inmovilidad que requiere simular estar muerto. Don Agustino tiene instalado un catalejo en el balcón desde el que observa las tierras altas donde están los campesinos levantados. Menciona al alborotador de los trabajadores del que desearía verse pronto vengado, verlo muerto quiere decir.

Ni don Agustino ni doña Carmen demuestran mucha perspicacia, se creen haber engañado a sus trabajadores con el simulacro de la muerte y el velorio. Y todavía menores muestras de su inteligencia van a dar en la fiesta que organizan recordando su matrimonio, donde acabarán borrachos perdidos. La situación espéptica requiere su representación de peleles y la imagen estereotipada. Aquí los campesinos muestran la superior agudeza de la supervivencia. Con todo, al fin y al cabo, hemos de vivir la farsa trágica, en su efecto más grotesco, y el contraste ayuda.

Solos quedaron en la casa, los hacendados, los criados unos por una razón otros por otra, se alejaron del lugar de la tragedia. Don Agustino y doña Carmen tienen hambre y no hay qué comer. Queda a mano el trago.

Entramos en la alegría revivida del festejo de su matrimonio. Van a darse en la fiesta los cantos del valle con letra compuesta especialmente para don Tino, «El matri de don Tino». Ahí presenciamos a los principales en el balcón y al pueblo apiñado en la plaza. Sueltan en la plaza a los cebúes que acornean a diestro y siniestro. La naturaleza brutal de don Agustino aparece plenamente en el espectáculo del cebú corneando por la plaza: «¡Si no hay muertos no hay fiesta buena!... Ya murió el mocho Mendoza con un billete en la mano... Al primero que ensarta es a Juaco García ¡Quinientos pesos a la viuda para que no lllore! Campeón persigue a tres, cuatro manteadores y atraviesa a Quique Riaño. Suelta al pobre Quique y vuelve a revolcarlo, ¡le mete el cacho por un ojo! Ése no tiene viuda, ¡qué carajo!».

Los recuerdos brutales de aquella corraleja siguen acumulando agravios en los campesinos. A Demetrio, lo sabremos luego padre de Otilia, le estallaron los pulmones a cuando llevaba ya tres noches tocando el bombardino borracho y sin parar. El recuerdo de la escena sangrienta atiza las carcajadas de dona Carmen y don Agustino. A la esposa de Demetrio por el bombardino le dio, don Agustino, una novilla, y llenaron cien veces de ron el bombardino para beber a su memoria. Así creyó compensar don Agustino la muerte del campesino Demetrio. Pero la esposa de Demetrio, la madre de Otilia, se volvió loca al ver muerto a su esposo reventado borracho por tocar sin parar el bombardino durante tres días seguidos.

Intérvalos de alteración hielan las venas de los hacendados, cuando en medio del sarao creen oír voces y pasos de campesinos que los espían. Es una alegría a la

desesperada a las puertas del peligro inminente, que no es menos que muerte.

Y llegaron de regreso Benigno y Otilia, con lo cual se inicia el segmento tercero de la tragedia. Don Agustino va a ser amortajado. La borrachera de uno y otro de los hacendados los hace menos sagaces y más vulnerables. Don Agustino comienza a hipar por su borrachera. Doña Carmen no puede ocultar el alboroto. Pero todos siguen el simulacro de que don Agustino está muerto, si bien, un alma en pena que conviene amarrar firme. Benigno atará de pies y manos el cadáver de don Agustino. Mientras, Benigno le recuerda a doña Carmen que el mayor terror de su esposo era ser enterrado vivo, como le había sucedido a un antepasado que dio muestra a tiempo para remediar el equívoco. Ya finalmente lo dejan amortajado y no con costales como pretendían Otilia y Benigno sino con un manto de seda traído del Vaticano que la doña Carmen tenía guardado. Se van los criados a buscar lo que resta para el entierro.

La desesperación y el terror de los hacendados completa el segmento cuarto. Don Agustino, a saltos, por sus pies amarrados que no puede soltar su esposa, mira por el catalejo si ve acudir a los soldados. En su borrachera, recuerda la carga de la invasión anterior y anima a los soldados al asalto, a quemar las chozas, a dar culatizo a las mujeres que huyen. A una que se resiste, Natalia, la esposa de Benigno, le dan bala. Doña Carmen aprueba su furia y su decisión de que el Ejército disparara sin compasión sobre los invasores, estaba en su derecho. Sabemos que nada de eso volverá a suceder, porque el emisario Demóstenes fue asesinado, y el Ejército no acudirá esta vez en socorro de don

Agustino. La radio que tienen oculta en el noyero no funciona, luego sabremos que Benigno le quitó un fusible. Y don Agustino lanza su llamado desesperado y cruel para que el Ejército acuda a balear de nuevo a su peonada levantisca. A la valerosa doña Carmen no le falta instinto para comprender que están perdidos, toma una pistola y se dispone a defender a su marido y a morir matando. Pero el tosco maquiavelismo de don Agustino se lo impide.

Doña Carmen trastornada corre a vomitar al excusado. Cuando llegan Benigno y Otilia con el ataúd está solo don Agustino. Luego sabremos que atrancaron la puerta del excusado, y allí quedó encerrada doña Carmen.

La operación de meterlo en el ataúd completa el segmento quinto. El cual, se afila en su crudeza, con la superposición del segmento sexto, donde ya en la caja, comienzan a oírse los golpes que da don Agustino. A cada golpe, corresponde un clavo con el que va quedando cerrado el ataúd con su tapa. Y por cada clavo se le va recordando al vivo don Agustino los crímenes por los que le condenan a morir enterrado vivo: la locura de la vieja Roncha la mujer de Demetrio, y la madre de Otilia; la muerte de Demetrio, el padre de Otilia; el asesinato de Natalia, la mujer de Benigno. Y con esta letanía se lo llevan a lugar donde nadie pueda encontrarlo.

Al llegar doña Carmen, que hasta este momento no le franquearon la salida del excusado, no ve a su esposo e imagina que se ha encaprichado con alguna broma o chiquillada para asustarla. Reacia a admitir la realidad, inventa uno y otro escondite, más y más aterrada a cada vacío que encuentra. Su pánico le obliga a resis-

tirse a la evidencia. Entra entonces Otilia recitando las preces del responso. Doña Carmen con un grito de agonía entra en la pavorosa conciencia.

Reseño, ahora, con los textos de los presentadores las piezas del realismo de carácter histórico.

Un réquiem para el padre Las Casas, de Enrique Buenaventura

Cito el texto de la presentadora Beatriz J. Rizk:

La trama de la obra está resuelta a manera de «crónica de acontecimientos», en la que se desarrolla el referente histórico. En este caso, el papel que el padre dominico Bartolomé de Las Casas representó durante la Conquista de América y los primeros años de la Colonia, con respecto a la población indígena.

Desde un principio en el proceso de la colonización, la visión del indio por el español fue, en su abrumadora mayoría, falseada. Falseada por las convenciones que estaban en vigor en la época, por la ambición de muchos expedicionarios sin escrúpulos o por el mismo asimilismo cristiano de los menos mal intencionados. La cuestión, más adelante, se polarizó alrededor de los dos campos que se formaron a raíz del famoso debate de las Cortes (Valladolid 1550) entre Las Casas, defensor de los derechos de los indios y Juan Ginés de Sepúlveda quien, de hecho, prestaba oído a las «crónicas oficiales» cuyas descripciones de las poblaciones indígenas no pasaban, en muchas instancias, de los

niveles primarios. Buenaventura nos brinda las dos perspectivas, encarnadas en varios personajes como el Gobernador, por un lado, para quien una mula, «bestia noble y útil», tenía mucho más mérito que el indio de «raza pusilánime, débil y para poco», y Las Casas, del otro, cuya visión del indio se acoplaba, en parte, a su capacidad para recibir y propagar la «única fe».

A pesar del referente histórico de fondo, la obra no se resuelve en blanco y negro. El énfasis está puesto en la trayectoria de este contradictorio personaje que aceptó moralmente la traída de los negros, para reemplazar a los exhaustos indígenas en la labores agrarias y mineras, pero que también al final de su larga vida, a través de sus escritos (sobre todo la *Apologética*) empezó a elaborar ciertos principios totalmente revolucionarios para su época, que se han calificado hoy en día como el antecedente más directo de la actual Teología de la Liberación. Bajo esta luz, Buenaventura nos entrega su segunda versión del padre Las Casas. Apoyado en el Evangelio y en el «perspectivismo» que le infiere la doctrina primitiva, el dominico se enfrenta ante el poder en su lucha por la defensa de los indios de manera progresista, con un rigor equiparable al de Pablo de Tarso, con quien se compara en la obra, o al más contemporáneo monseñor Oscar Arnulfo Romero, de El Salvador.

El grito de los ahorcados, de Gilberto Martínez Arango

Cito el texto del presentador Rodrigo Zuñiga G.:

La obra desarrolla el tema de la explotación del campesino dedicado a la siembra de tabaco, una actividad controlada y exacerbada por el Estado alcahalero y dominada por toda clase de estancieros y cobradores. Yace en el subtexto, en una compleja y bien resulta trama, la rebelión de los comuneros sucedida en 1789 en las poblaciones de El Socorro, Charalá y Mogotes, al Oriente del país.

El primer acto está basado en la novela de Luis Castellanos *El alzamiento* y, a la manera brechtiana, muestra un texto reescrito literario, poéticamente, incluyendo elementos distanciadores que permiten una mejor comprensión del tema y sus situaciones dramáticas por parte de los espectadores y lectores. Centra su fabulación en la tragedia de Tomás Serrano y su familia, un campesino que es ahorcado después de que su mujer enloquece, su hija es violada y su único hijo desaparece, todo esto a causa de haber sobrepasado el límite permitido en la siembra de matas de tabaco. Los parlamentos dan vueltas alrededor de este cultivo y sus circunstancias, que constituye su seguridad económica y al mismo tiempo es causa de su desazón y desgracia, matizados ambivalentemente por los sentimientos excesivamente religiosos y las fantasías estimuladas por las crecientes necesidades económicas.

El segundo acto, conformado por tres escenas, desarrolla con maestría las intrigas e inquietudes del poder, la traición que lo envuelve todo, que puede ser dirigida hacia la misma clase o hacia las clases desposeídas y

humilladas. En este segundo acto se cuenta, por parte de don Juan Francisco Berbeo, don Enrique y don Salvador Plata, la historia de las luchas populares desde un punto de vista, el de los poderosos.

El tercer acto está influenciado por la presencia de José Antonio Galán, el líder comunero, sus luchas sin cuartel, sus enfrentamientos con lugartenientes y demás funcionarios del Estado alcahalero. Muestra su apresamiento, su condena a la horca y su posterior ejecución como escarmiento contra todo intento de sublevación. Finaliza la obra con los cantos de «María la loca», que cierran el relato y dan luces de esperanza en las luchas de los desposeídos.

Más allá de la ejecución, de Henry Díaz Vargas

Cito el texto de la presentadora Marlene García Sánchez:

En el argumento de *Más allá de la ejecución*, participan tan sólo dos personajes, lo que constituye un acto de maestría narrativa y dramática, puesto que el autor logra, sólo de esta manera y con escasísima escenografía, mantener una expectativa y una tensión constantes durante el desarrollo de la obra.

»La obra se centra en el conflicto que, durante la conquista del territorio colombiano, se desarrolló entre el adelantado Sebastián Belalcázar y el mariscal Jorge Robledo. El autor aborda el tema desde el sueño del narrador, a partir del cual manipula la actuación, las vivencias y la historia

de ambos personajes. Ellos, más allá de la muerte, cuestionan y confiesan su papel de conquistadores frente al público, jurado de conciencia. De esta manera se asiste a una recreación crítica y analítica de un suceso de la conquista, cuyas puertas se abren a voluntad del soñador, manipulador, titiritero de almas o, en este caso, dramaturgo.»

El autor demuestra madurez creativa al aprovechar no sólo del teatro sino de la literatura, como el empleo del sueño como engranaje narrativo, medio del que se han servido múltiples creaciones dramáticas y literarias; el aprovechamiento del juego o manipulación de que son objeto los personajes por parte del autor, quien los sueña y los obliga a autocriticarse y confesar sus faltas, como si hicieran un acto de contricción frente a Dios o frente a un jurado de conciencia.....; la abolición de la cuarta pared, que posibilita la inmersión del público dentro de la actividad escénica; la propuesta escenográfica del empleo de la caja negra, es decir, de un espacio totalmente oscuro donde flotan, como apariciones, no sólo los objetos sino los personajes mismos.

Reseño, ahora, los esquemas temáticos de las obras realistas de temática contemporánea:

***El paso*, de Santiago García**

Dice el presentador Nicolás Buenaventura:

Es ésta la obra de la sociedad [colombiana]. A la orilla de un camino

bloqueado por la naturaleza y emboscado por las guerras, hay una posada donde se desvelan y cumplen los destinos de todos; del pastor de almas, de la puta, del gamonal, que es dueño del agua y de la tierra, de la gente bien, que todavía sigue gozando y padeciendo el pobre pecado del adulterio, del poeta que es inventor y contador y estudia mecánica por correspondencia, del marica que hace el aseo y es el correveidile, de la posadera viuda y analfabeta y su hija letrada y encinta. Allí se hacen los nudos de todas esas historias de grupos más o menos familiares.

Es el país de la soledad. Pero no de la soledad temprana y apacible de aldea. Porque precisamente la aldea ha sido violentada y descompuesta y vivimos en la fabulosa urbanización del rebusque. El crimen en este drama es el asesinato del pequeño cacique del pueblo.

Allí, en la posada, en *El Paso*, todo el mundo está atrapado, sin salida. Es el doble bloqueo de una naturaleza polucionada, deshecha, sin controles propios, sin equilibrio interior y una violencia social oscura y pertinaz que vuela los puentes posibles. Y los únicos que tienen pasaje de ida y regreso a esa posada, que entran y salen de ella, por aire o por tierra, cuando quiere, los únicos huéspedes «extraños», de afuera, son aquellos que siempre dejan a su paso una estela de billetes nuevos para cubrir la retirada.»

Nuestro país se quedó bloqueada, hace rato, por factores que tienen mucho que ver con la «violencia».

Se quedó al margen del proceso de internacionalización del mercado, proceso que es algo así como la ley de la gravedad en la economía mundial actual. Y, en realidad, la única «apertura económica» real que se ha logrado es la de los «extraños», la del drama de Santiago García.

***Los viejos baúles empolvados que nuestros padres nos prohibieron abrir*, de Carlos José Reyes**

María Mercedes Jaramillo presenta la obra con estas palabras:

La pieza no ha perdido su vigencia y frescura, recrea los problemas económicos, ideológicos y sociales de una familia de clase media, que evita enfrentar la corrupción y la violencia a pesar de que éstas han penetrado su espacio. El humor negro es el mecanismo que desenmascara las miserias espirituales y materiales que afligen a la familia Salvatierra en su afán de medrar y sostener su “status quo”. Objetivo que se hace cada vez más difícil, pues las mentiras se hacen trágicas y de tanto repetirse empiezan a gobernar la vida doméstica y a borrar las fronteras entre realidad y ficción. La pieza tienen dos niveles de significación: la verdad escueta que se oculta y la mentira que se desea creer. Todos simulan: que creen lo que no creen, que no saben lo que saben, que son los que no son, y al engañarse unos a otros, terminan engañándose a sí mismos. Se critican mordazmente los esfuerzos de la clase media por aparentar un nivel de vida superior a su capacidad económica. La obra

dramatiza la cosificación de las relaciones humanas por medio de personajes que se deshumanizan, mientras que la casa y los objetos muestran los síntomas del dolor y la decadencia.

***El Monte Calvo*, de Jairo Aníbal Núñez**
Copio el amplio texto de Eduardo Gómez:

El Monte Calvo es la pieza maestra de la producción teatral de Jairo Aníbal Niño. Con sólo tres personajes, Canuto el músico-mendigo, Sebastián el exsoldado-mendigo, y el sargento loco que se cree Coronel, esta densa obra de cámara configura un drama nacional con claras resonancias universales. El episodio inicial es de una desnuda sencillez: Canuto, que paga la comida que le dan con musiquilla de su dulzaina y que ha sido payaso de un circo, y Sebastián exsoldado del batallón de colombianos que fue a Corea y que, por haber quedado inválido, se convirtió en mendigo, van a un basurero de la estación del tren a esperar a un antiguo conocido del ejército de Sebastián que se ha comprometido a ayudarlos. Mientras llega, el diálogo entre Sebastián y Canuto pone en evidencia que el exsoldado sigue admirando al ejército y manifiesta un patriotismo convencional. El creer que ha «luchado por la patria» induce a Sebastián a tratar con arrogancia a Canuto, lo mismo que el hecho de que éste no sabe leer.

Pero la honestidad ingenua e irreductible de Canuto, que precisamente por no saber leer, no usa un

lenguaje contaminado por el falso patriotismo, desenmascara los consuelos imaginarios de Sebastián, que mitifica su experiencia militar para compensar su fracaso. Mientras Sebastián considera que ha luchado por la patria, Canuto dice: «No sé qué será eso. Yo he luchado por la comida». Mientras que Sebastián se jacta de que una montaña llamada Monte Calvo, era «muy importante estratégicamente», Canuto pregunta si en ella se hubiera podido sembrar o construir una casita y le recuerda a su amigo que allí fue donde le volaron la pierna. Acosado por las preguntas de Canuto, Sebastián tiene que reconocer que ni siquiera supo quién era el soldado que le hizo tanto daño y tampoco puede explicar qué estaba defendiendo ni en qué consiste la patria. Canuto vive esa patria con hambre y frío y no se impresiona por la condecoración que le muestra Sebastián, sino que comenta: «¿Quieres decir que te dieron este pedazo de lata por tu pierna?» Con sólo atenerse a su experiencia directa, Canuto hace tomar conciencia a Sebastián, al menos parcialmente, de que ha sido estafado por la grandilocuencia de ciertas expresiones.

En su autenticidad, el músico-mendigo se parece a los niños cuando investigan lo elemental con preguntas esenciales, y hacen así caer en la cuenta a los adultos de que, muchas veces, ignoran lo fundamental o se han mentido... Canuto, como es obvio, posee limitaciones, pero las asume con valor, a diferencia de Sebastián que trata de idealizarlas porque

está penetrado de una retórica convencional. Asumir estas limitaciones consiste, ante todo, en no olvidar por ningún motivo las diferencias de clase. Por ejemplo, mientras el Comandante, que dirigió el batallón colombiano en Corea, es ahora Ministro, Sebastián es un mendigo inválido porque su defecto y la psicosis de guerra provocan el rechazo de los propietarios que le dan trabajo... Los soldados que regresaron, mutilados física o psíquicamente, fueron abandonados por el Estado que antes halagó con los argumentos del heroísmo y el amor por la patria.

Sin embargo, Sebastián se resiste a reconocer plenamente su derrota, mucho más cuando se la hace ver alguien que no sabe leer. No obstante, ahora se muestra más atento con su amigo y se interesa por su pasado. Éste le cuenta sobre su vida de payaso en un circo de pueblo y cuánto amó esta profesión, que abandonó cuando descubrió la crueldad del público.

A petición de Sebastián, Canuto actúa y revive con intensidad sus experiencias circenses por medio de la narración y de la representación. De ese modo, Canuto adquiere otra dimensión y se convierte en una especie de figura de artista popular que opone su mundo sencillo, humano y malicioso a las construcciones aparatosas de los poderes dominantes.

Esta oposición se aclara y se afianza frente al Coronel, supuesto amigo de Sebastián, que resulta ser un exsargento que se cree Coronel y sufre graves consecuencias de psicosis de guerra y de algunas heridas. La ca-

ricatura de una parada militar que viene a continuación, insinúa la relación entre una autoridad arbitraria y personal y dos hombres hambrientos e impotentes, a quienes pretende manipular como títeres. Las citas deshilvanadas que hace el «Coronel» de algunos versos ridículos del himno nacional colombiano, su angustia delirante cuando recuerda algunas batallas y su servilismo ante los oficiales, configuran un cuadro sarcásticamente alusivo a la situación de los ejércitos latinoamericanos. Inevitablemente las diferencias más radicales entre Canuto, el artista popular que se resiste a la degradación de este juego que quiere convertirlo en instrumento, y la locura militar del «Coronel», cada vez más arrogante debido a la complicidad y el oportunismo de Sebastián, estallan y el juego esquizoide se convierte en tragedia.

La tras-escena, de Fernando Peñuela

Son las palabras de la síntesis que hace Gonzalo Arcila Ramírez en la presentación:

La obra reproduce las peripecias de un grupo de actores convocados por una compañía estatal de teatro para montar *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón* de Félix Lope de Vega. Los funcionarios gubernamentales van convirtiendo el acontecimiento escénico en un acto político de respaldo al general golpista Patricio Antonio Torres Ortiguera, contra quien se organiza una huelga general el día mismo del estreno.

Los conflictos íntimos de los actores

van aflorando en la trasescena al ritmo de las dificultades derivadas de los cambios de fechas que el director se ve obligado a efectuar para satisfacer los deseos del General golpista. Así mismo, es un detonante de los conflictos entre los actores, los limitados recursos con los cuales se trabaja y, por último, las consecuencias políticas promovidas por la huelga general al realizarse el día del estreno.

En la obra se van desgranando situaciones de diferente orden en las que las acciones de los personajes entran en oposición formal con sus intenciones, sus convicciones íntimas en oposición con los supuestos compromisos públicos de respaldo a las autoridades militares. El flujo de las situaciones coloca los intercambios público-grupo en términos de la eficacia y picardía. Los actores y los funcionarios gubernamentales se comportan pragmáticamente: luchan por mantener la ficción del compromiso con una tarea en la que no creen. Esa lucha por lo inmediato envuelta en gestos espectaculares, tiene su punto culminante en la escena donde la hija del General visita a los actores para agradecerles su respaldo político.

A modo de gran primer plano que concentra toda la dinámica de las situaciones vividas y se proyecta sobre las esperadas en lo inmediato, Luz Mary, la hija del General, se dirige a todos en tono «operático»: «Yo quise venir a saludarles personalmente, para agradecerles a nombre del Gobierno y de mi padre, el esfuerzo tan loable que ustedes han realizado, conjuntamente con nosotros, para

celebrar esta fecha histórica: el Día de la Raza... Rescatando del umbral de los clásicos, esa maravillosa obra del inmortal Lope de Vega que veremos esta noche...»

El grupo de actores, tramoyistas, funcionarios, detectives, personal de servicio, que giran alrededor de la hija del General, van atando y desatando situaciones movidas por el choque de los más disímiles intereses. Estas situaciones van desde la alarma por un supuesto atentado a la hija del General hasta la petición de un alza de salarios.

La retórica de las situaciones macro en contraposición con las limitaciones efectivas que traban toda la acción, se despliega en cada una de las situaciones que se anudan en este primer plano. En él cada personaje es en algún momento el centro ordenador de la peripecia: Manolito (tramoyista), Andrés, Mario, Rodrigo e Isabel (actores), Celso y Esteban (funcionarios) y Luz Mary la hija del General.

Esta lógica de las situaciones que se sintetizan en un solo gran movimiento, está enriquecido en la obra por la emergencia de los conflictos políticos de algunos personajes fundamentales: Andrés, Martha, y Juan Antonio. El escenario que simboliza la trasescena, se transforma cíclicamente en los espacios de los compromisos políticos con la acción huelguística. Las tensiones que sostienen las acciones de los personajes ya no son cómico-situacionales. No se trata de perseverar en una tarea en la que no se cree. Andrés, Martha y Juan Antonio se ven

comprometidos en situaciones cuyos desenlaces están marcados por la incertidumbre de la acción política. El conjunto de la imagen teatral alcanza así una densidad especial en esta *ópera prima* de Fernando Peñuela.

Paso, ahora, a trabajar un resumen comentario de algunas de las obras con tratamiento simbólico.

Si el texto literario marca la cota referente, no menos observamos en estas obras el uso y la integración de técnicas que refuerzan el texto y su efecto, así como la utilización de elementos imaginativos, superrealistas o alucinatorios, si no fantásticos, que dan dimensión y veracidad a las experiencias emotivas que viven los personajes. Podemos verlos en las tres obras de esta antología en que más se ahonda en los recursos emotivos y los mecanismos de la mente y la memoria.

***El cuadrado de las astromelias* (1971), de Guillermo Enríquez Torres**

Obra que plantea la confusión de los yoes, o de las identidades, en un diálogo que sostienen dos mujeres negras prostitutas.

Guadalupe, que trabajaba en una hacienda bananera, ensueña que su descendencia, un hijo y una hija, se debe a un príncipe tayrona que la visita. A la llegada de los españoles y la destrucción de la capital del pueblo tayrona, Posiqueyca, el príncipe tayrona tuvo que huir y esconderse selva adentro.

Manuela, prostituta, que la patrona ha expulsado por vieja de la mancebía, la vuelve a la realidad. Le recuerda a su hermana Guadalupe que ellas descienden de Cretona, una esclava negra, que fue vendida en el pleno siglo de las luces ante

la presencia del excelentísimo Gobernador de Riohacha, José Medina Galindo, y testimoniada su venta por el Escribano del Registro Real Miguel Cotes. Cretona huyó de la hacienda donde era esclava. Y como hechicera o curandera vivió cómodamente aprovechándose de la ingenuidad de sus iguales.

De los amuletos y conjuros de Cretona queda una tabla con una Santa que ha perdido la cabeza. Manuela venera esta antigua tabla del siglo XVII y rechaza su venta a un Extranjero a pesar del mucho dinero que le ofrece. Su hambre nunca vencerá el sagrado respeto y la esperanza de providencia que tiene puesta en esta tabla, por la que fue salvada Cretona de morir en la crecida del río. Manuela asume su destino, ahora transformada en Guadalupe, con una fatal resignación: no salir de pobres y transmitir pobreza a sus hijos.

Pero, al dato sabido de Cretona, Guadalupe añade una historia que les entronca con los antepasados más flamantes de la estirpe local precolombina. Así, pues, Cretona, que para Guadalupe era la hija del rey Carabalí, se asentó en la selva y se encontró con el príncipe tayrona, que huía de la destrucción de su pueblo. El príncipe, desde entonces, visita a todas las hembras de la estirpe. Ello hacia que el jardín de las astromelias se mantuviera en flor. Guadalupe es la última de la estirpe en recibir tales honores, ahora quien la visita es el hombre, y es la causa de que las astromelias estén secas.

Manuela y Guadalupe mueren de hambre debido a la crisis bananera que se da a causa de la Guerra Mundial. En su mezcla de ensueño y realidad Manuela quiere que Guadalupe se prostituya para conseguir alimento. Manuela, por artes de

brujería e invocación a Satanás, hace que Guadalupe recoja su pasión y su arrebato, no por nada fue llamada en el prostíbulo Polvo-loco. Guadalupe, a su confusión de yoes, añade la personalidad de Manuela, y en el jardín de las astromelias espera al hombre rubio apasionado por las negras. En el encuentro aparece su hijo, Trompeta de Ángel, que rompe las posibilidades financieras del goce que esperaba el hombre rubio.

Guadalupe, que sigue asumida por la personalidad de Manuela, en su estado demencial, mata a su hijo, Trompeta de Ángel, porque es fruto de blanco, con el fin de que nuevamente florezcan las astromelias.

Las últimas palabras que dice Guadalupe a su hermana Manuela recogen su confusa conciencia: «No somos, parecemos el reflejo de lo que somos, y yo no sé lo que soy, ni tú tampoco. No haré nada para evitar tu venganza. Estamos condenadas, hermana, a morir de hambre».

Las tardes de Manuela (1989), de José Manuel Freidle

Presenta las diversas personalidades que anidan en la heroína Manuela Saénz de Thorn amante de Simón Bolívar.

En el abandono y el destierro, en el desértico paraje peruano de Paita, junto a su criada negra Juana Rosa, Manuela Saénz rememora su vida junto a Simón Bolívar, en los momentos de la gloria de Bolívar, en los momentos de peligro de Bolívar, en el juego del tresillo con Bolívar, ante la muerte de Bolívar. Hasta que llegamos al momento final de la conciencia de la propia muerte de todas las Manuelas.

Las duras condiciones del pobre son vividas ahora por Manuela, el hambre, la

enfermedad, el abandono en que deja la miseria. La peste venta su guadaña por la aldea y ya se ha cobrado varias víctimas. Cuando Manuela se duerme, es su criada la que rememora el encuentro de Manuela con el Bolívar victorioso que llega aclamado a Quito. Manuela, la mujer atrevida, desafía el escándalo social, rompe con las normas y se une a Bolívar: «Lánzate Manuela, atraviesa el límite, mi adorada loca, es un solo paso, no te detengas, lánzate».

Ahora Manuela despierta y vive sus personalidades o sus yoes con la pasión de la Manuela Amante, con el arrojo de la Manuela Guerrera, con el nudo del afecto y el recuerdo de la Manuela Vieja. Y allí la vemos vivir con Bolívar el complot que buscaba derribar una mentalidad profética que no podían ni soportar ni comprender, y oímos el ánimo que le insuflan las palabras de la Manuela Guerrera: «Hacia la noche, hacia el infinito de una creación primaria siempre cambiante». Oímos las quejas de la Manuela Amante atrapada en la red de los celos. Oímos por el criado negro de Simón Bolívar, Jonatán, las murmuraciones de los curas y las ricas beatas escandalizadas de la vida amorosa de Bolívar.

Llegan los momentos de peligro, la noche septembina, y Manuela quiere protegerlo de la conspiración. La Manuela Guerrera quiere ser arrullada por Bolívar en el momento del precipicio, de la hecatombe, cuando se precipita la vida hacia un instante desconocido. Ese momento en que el arrullo del amor se hace uno, también Bolívar quiere ser el arrullado, cuando se siente «la vida lacerante, en ese frío, en esta agua yerta que destila venenos».

Y aparecen en la memoria de Manuela las tres Manueles actuando al unísono, cuando comparte juego con el Bolívar aficionado al tresillo. Y Manuela va ganando en el juego todos los atributos de Bolívar, sus cintas, sus espadas, sus ojos, sus armas, sus condecoraciones, su alma. Manuela Guerrera sigue, «Bolívar de la Gran Colombia: ¡Juega!». Bolívar lo pierde todo, sólo le queda el cansancio. Y ríe Bolívar «de ese esputo sangrante que cubre la Gran Colombia sin parar y la carcome».

La pasión verbal y expresiva que hace vibrar esta pieza dramática se corresponde con la trágica personalidad de su autor. Esta pasión vibrante, mantenida en la resurrección de estos dos amantes históricos, logra hacer comprender la permanencia de la pasión, el ardiente soplo de un instante que al parecer vuela y se desintegra y se dice queda en nada.

El penúltimo cuadro pone a las tres personalidades de Manuela ante la muerte de Bolívar. Para acabar en el último cuadro con la muerte de Manuela, la Manuela Vieja, la Manuela Amante, la Manuela Guerrera, que reclaman cada una a su modo un total Simón Bolívar que la historia deshizo y desagarró. Y Bolívar, en su inextinguible existir, más allá de los hechos que negaron su empeño y sus proyectos, más allá de sus derrotas y de la incomprensión de las gentes, eterniza a esta mujer que fue su amante y la recoge en la disolución de la muerte: «Aquí estoy, mi amada, mi amada y paralítica Manuela...Cierra los ojos y esfúmate, es tan fácil... apenas falta una inmensa distancia, te veo ausente aunque lejos de ti. Ven, ven, ven, luego te amaré siempre.»

Crisanta sola, Soledad Crisanta (1986), de Víctor Viviescas Monsalve

Es otra de estas sorprendentes piezas dramáticas donde la realidad adquiere su dimensión de irrealidad para descubrirnos, tras lo aparente, la inmensidad contenida en la existencia. A la ciudad de Medellín, «la ciudad que mata a sus hijos sin dolor de madre», llega Crisanta que se fue del pueblo para encontrar en la ciudad su profesión de cantante y bailarina de tangos. Con su último compañero, el fotógrafo ambulante, Aurelio Arturo, Crisanta desgana el rosario de sus recuerdos desde que puso el pie en Medellín. Los recuerdos la invaden, pueblan los espejos, surgen de los objetos que ha ido acumulando en el camino del dolor y de la soledad. Aurelio Arturo saca unas cartas de la pequeña maleta de Crisanta, y le pregunta por el nombre que allí aparece: Amado.

Fue el segundo encuentro que tuvo en la noche ebria de Medellín. Atrapada ya en la enmarañada red de las calles de Medellín. Amado tiene un café donde ella puede cantar y así se juntan, tras su fortuito encuentro en la calle. Pero Amado se niega a ser extorsionado por la mafia. Por las vidrieras del local de Amado arrojan un perro degollado al interior, amenaza de la muerte que le espera. La suerte está echada para el hombre valiente que no se pliega al chantaje. Crisanta sabe de fatalidad: «Tu cuerpo buscan, el lugar donde se esconde el alma»

No hay modo posible de percibir el entramado de esta bella y triste historia sin entrar en el laberinto de los recuerdos que se revuelven en la mente de Crisanta. Y con el ir y venir de las imágenes de su vida y sus encuentros va emergiendo la

tenebrosa silueta de una ciudad de muerte y de crimen. Las acotaciones y un lenguaje desgarrado y poético, hasta el filo agudo del lirismo, van dando cuerpo al estruendo del choque del amor y la esperanza arrollados por la codicia y la violencia. Imágenes que se hunden y vuelven a surgir, los recuerdos de la mente cobran forma física en la fantasmal ventisca que arremolina la vida de Crisanta.

Cuando al inicio llega a la estación de Medellín, Crisanta va buscando su referencia que no ha venido a esperarla como habían quedado. En la cantina usando del teléfono sabe que la amiga que tenía que encontrarse con ella cerró la academia de baile y huyó con su galán de zarzuela. Allí da con un Rodolfo Valentino que se las sabe todas y le propone hacer con ella pareja de tango en espectáculos únicos. Fulgencio, este es el Rodolfo Valentino, busca tapadera para su actividad de sicario. Fulgencio tiene su actividad marcada por un horario preciso y un aviso en forma de ataúd cuando su actividad se requiere. Llega el día de la huida del sicario y del abandono a Crisanta en la noche abierta de Medellín, la necesidad de abandonar la casa que habitó, señalado ahora por la muerte.

Pero hay un recuerdo que, desde que se inició la presencia peregrina de Crisanta, aparece y vuelve una y otra vez. Surge una historia, se termina, y el recuerdo de nuevo emerge con su liviandad de remordimiento y su emergencia de culpa. Es el recuerdo de Próspero Eliécer. Ese recuerdo que se encuentra y vuelve a reencontrarse en el espejo donde Crisanta se mira. El recuerdo del hombre al que traicionó: buscándole y descubriéndole abrió a sus seguidores el camino para su muerte en-

señándoles su escondite. Crisanta rompió su promesa, su afán de amante la traicionó, se llegó a la casa de Próspero Eliécer y descubrió su escondite. Es esta culpa la que flota sobre sus recuerdos incansablemente. Próspero, piensa Crisanta, en su «aguda observación de poeta incendiario descubrió que a mi esqueleto todavía le faltaban pinceladas para ser el de una viuda». Implorando reposo, Crisanta cede a Próspero doce horas, de las veinticuatro que tiene el día, «las doce horas nocturnas de la pesadilla».

Con esta invocación parte Crisanta con Aurelio Arturo el fotógrafo ambulante. «A lo lejos se oye el cantar de un gallo», y, con esta acotación, da fin Victor Viviecas Monsalve a la soledad viviente de la tragedia Crisanta, Soledad Crisanta

Escuetamente menciono ahora las otras obras de carácter simbólico que recoge la antología del Quinto Centenario.

El gran guiñol, de Arturo Laguardo

La presentadora Marina Lamus la resume con estas palabras:

La obra está dividida en los tradicionales tres actos, las escenas del primero ocurren entre bastidores. Muestran un mundo cerrado -el circo- que se encuentra en crisis. Las relaciones de los personajes están edificadas sobre la contradicción. Aparentemente este mundo se ha mantenido unido porque dentro de esa crisis existe un equilibrio y, sobre todo, porque todos desean y aman —a su manera— a Melusa, la trapecista, esposa del dueño del circo, una proyección de los deseos de cada uno.

En el segundo acto, la acción es interior. Las primeras escenas ocurren entre cajas y las finales en la arena del circo, frente a un público inexistente. Los personajes cambian sus relaciones en la medida en que Melusa encuentra un «alma» diferente a la que tenía. En el tercer acto ocurre el desenlace, completamente inesperado. El circo se acaba y Melusa muere.

Además de referirse a los elementos realistas de un decorado «económico», sugiere una serie de movimientos y gestos que son fundamentales, porque ellos en sí mismos son como un parlamento y forman parte del simbolismo de la obra. En ciertos aspectos, por ejemplo, en los nombres de algunos personajes y en la divertida escena de los zapatos, el simbolismo es obvio; en otros casos no.

Varios aspectos introduce Laguardo para mostrar la falta de límites entre realidad e irrealdad: la paradoja en la estructura misma de la obra: el destino de los personajes está en manos del mago Salimbene; él ha gobernado a todos los payasos, a Atlas, el dueño del circo y le ha modelado una nueva «alma» a Melusa. Al final y de manera sorprendente Vala, esposa del mago, ayudada por Pulic -quien ha llegado al circo en el primer acto y no conoce ningún oficio circense- mueve los hilos del destino a su antojo.

Por otro lado, lo público y lo privado no constituyen una dicotomía: cada personaje subraya su papel frente al público como diferente de su mundo privado. Sin embargo, ambas son actuaciones que se imbrican. La obra

también invierte los conceptos de lo moral y de lo inmoral. Y finalmente, la vida y la muerte son tan sólo actuaciones que pertenecen a la misma farsa.

Dentro de la misma simbología entran el espacio escénico y los diálogos. Estos últimos, bastante cortos, marcan el ritmo. Frases y paradojas le imprimen humor, aunque algunas de ellas forman parte de los juegos mentales del hombre de la calle.

***Cenizas sobre el mar*, de José Assad**

Fue resumida y comentada en el texto correspondiente al trabajo de Fernando Duque Mesa.

Con esta extracción de los textos de los presentadores que dan una idea sucinta

de las obras seleccionadas en *Teatro colombiano contemporáneo*; con la introducción de los objetivos de la obra en cuanto a las obras compiladas; y con un tratamiento más extenso en el que se resumen y comentan algunas piezas teatrales elegidas entre las que reúne el trabajo de Fernando González Cajiao —con idea de completar el resumen comentado de las obras que presenté al tratar del trabajo de Fernando Duque Mesa en *Antología del teatro experimental en Bogotá*— pretendo despertar en el lector el interés en la completa y detenida lectura de la obra *Teatro colombiano contemporáneo: antología*, donde encontrará una detallada historia del desarrollo del teatro en Colombia así como una cronología en la que se enlazan política, cultura y teatro, trabajos que dejo a la atención y curiosidad del lector.