



Boletín de Antropología Universidad de
Antioquia
ISSN: 0120-2510
bolant@antares.udea.edu.co
Universidad de Antioquia
Colombia

Mächler Tobar, Ernesto

"Conserve su puesto. ¡Este no es su escenario!". Aproximación a la invisibilidad del indígena en el
teatro colombiano

Boletín de Antropología Universidad de Antioquia, vol. 19, núm. 36, 2005, pp. 299-336
Universidad de Antioquia
Medellín, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=55703614>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Dossier: Investigaciones sobre literatura

“Conserve su puesto. ¡Este no es su escenario!”.¹

Aproximación a la invisibilidad del indígena en el teatro colombiano

Ernesto Mächler Tobar

Escritor, Maître de Conférences

Universidad de Picardie Jules Verne

Dirección electrónica: ernesto.machler@u-picardie.fr

Resumen. El teatro permite una aproximación a la noción y a la representación del poder. Nos interesaremos por el teatro de tema indígena, que en Colombia no ha sido muy estudiado, pese a existir una representativa calidad en la producción y en el arte escenográfico. Desafortunadamente, el repertorio publicado es relativamente escaso o de difícil acceso. Partiendo de una imitación del teatro europeo, los colombianos han ido consolidando un teatro nacional sólido, especialmente en forma de creación colectiva y de teatro comprometido. A pesar de la obra de dramaturgos como Buenaventura, Fernández Madrid, Díaz Díaz, Reyes, Zapata Olivella o los hermanos Ortiz Rojas, entre otros, el indígena sigue esperando una obra que borre su invisibilidad en la escena.

Palabras clave: teatro colombiano, indígenas, invisibilidad, radioteatro, creación colectiva, teatro indio.

Abstract. Theater permits an approximation to the notion of the representation of power. We are interested in the representation of indigenous topics in theater, something not examined in Colombia in spite of the existence of quality productions and set design. Unfortunately, the published repertoire is scarce and difficult to access. Imitating European theater tradition, Colombia has developed a solid national theater, especially as regards collective creation and committed theater. In spite of the works of Buenaventura, Fernández Madrid, Díaz Díaz, Reyes, Zapata Olivella, the Ortiz Rojas brothers, among others, the indigenous people continue to wait for a work that raises them from the invisibility they experience in the theater.

Keywords: Colombian theater, indigenous peoples, invisibility, radio theater, collective creation, indigenous theater.

Mächler Tobar, Ernesto. 2005. “Conserve su puesto. ¡Este no es su escenario!. Aproximación a la invisibilidad del indígena en el teatro colombiano”. En: *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia*, Medellín, volumen 19 No. 36, pp. 299-336. Texto recibido: 15/03/2005; aprobación final: 01/06/2005.

1 Carlos José Reyes, *El carnaval de la muerte alegre* (1996: 88).

No lo veían porque no lo querían ver. Era invisible como invisibles eran todos los reclamos, los abusos, las quejas [...]. ¡Esa fuerza remontaría el desaliento! ¡Sería invisible! El mismo difundiría la soberbia impostura. ¡Sería invisible para todos los hacendados y vigilantes del mundo, y transparente, inaprensible, intocable, invulnerable, prepararía una magna sublevación!

Manuel Scorza (1984: 163-165)

¿Y si todo no fuera sino teatro? El famoso gran teatro del mundo, donde toda acción, toda vida, toda existencia forma parte integral e indispensable de la comprensión del conjunto. Georges Balandier (1980: 1) ya insistía en la importancia de la “teatrocacia”, pues sostiene que “detrás de todas las formas de adecuación de la sociedad y de organización de poderes se halla, siempre presente, gobernante de la tras-escena, la ‘teatrocacia’. Ella controla la vida cotidiana de los hombres en colectividad”.² Jean-Luc Lagarce avanza un poco más, proponiendo una “aproximación particular de la noción de poder ‘a través de una confrontación con el teatro’” (2000: 15). Teatro y poder están, entonces, profundamente ligados, casi justificándose mutuamente. Es evidente que una lectura de la producción teatral de un país puede ofrecernos una visión panorámica de la ideología imperante. Interesémonos particularmente a lo que el escritor blanco produce en dramaturgia sobre las poblaciones indígenas.

A pesar de que la producción no es tan abundante como pudiera parecer a primera vista, el teatro de tema indígena es sin embargo tratado por varios autores célebres en Colombia, pese a lo cual no ha sido muy estudiado en nuestro país.³ Tal vez el estudio bibliográfico general más completo es el indispensable trabajo del profesor Héctor Orjuela, *Bibliografía del teatro colombiano* (1974); para el siglo XIX es preciso recurrir a las investigaciones de Carlos José Reyes, *Teatro colombiano del siglo XIX* (1977b), y de Marina Lamus Obregón, *Teatro en Colombia: 1831-1886* (1998), mientras que para el periodo más moderno es necesario apoyarse en el estudio de María Mercedes Jaramillo, *Nuevo Teatro colombiano: arte y política* (1992).

Desde el momento del encuentro entre el europeo que desembarcaba de las carabelas y el indígena que poblaba las tierras del Nuevo Mundo, el tema del otro no ha dejado de fascinar a los pensadores y escritores, no sólo de lengua española sino del mundo entero en todas sus variedades idiomáticas; tal fue la importancia del cambio que generó en la comprensión y confrontamiento con un “Otro”. La percepción inicial fue de ambos lados equivocada: si los indígenas veían en los recién llegados

2 Tanto ésta como cualquiera otra que se halle en este texto son traducciones nuestras. De lo contrario, será especificado en la bibliografía.

3 Agradecemos muy especialmente a Nicolás Buenaventura, Jacques Gilard, María Mercedes Jaramillo, Alfredo y Ernesto Laverde, Juan Carlos Mondragón, Oswaldo Obregón y Carlos José Reyes por sus consejos y ayudas en esta primera aproximación al teatro de tema indígena en Colombia; obviamente, ninguno de ellos es responsable del resultado obtenido.

unos centauros rubios, controlando el fuego a distancia e insaciables ansiosos de oro, los españoles verán primero a una criatura que desciende directamente del paraíso terrenal, para hacerla pronto centro de todos los vicios y degeneraciones posibles, antropófagos, sodomitas e idólotras, justificación que permitirá hacerles la guerra, robarles y esclavizarles sin miedo a perder el cielo prometido por la evangelización. Con el tiempo, los enfrentamientos, la muerte y la sedimentación del proceso histórico, una infinita variedad de concepciones va a nacer, enriqueciendo el imaginario popular y poblándolo de manera maniquea de monstruos y de santos, de defensores y criminales, buenos y malos, civilizados y bárbaros, españoles e indios.

Nuestro interés por este tema en particular nace como corolario de nuestra investigación de doctorado, donde analizábamos la producción novelística de tema indígena en el país (Mächler, 1998). Partiendo de un corpus de 53 novelas analizadas (y 10 que no logramos conseguir) para el siglo xx, y apoyándonos como punto de partida en la clásica aunque limitada división indianista e indigenista, analizábamos no solamente la denuncia en sí, sino su relación con el pensamiento social e histórico del momento, y la articulábamos con los conocimientos que la antropología nos ofrece. Salvo raras y honrosas excepciones, en general el desconocimiento de la realidad indígena es flagrante, y el indio es apenas un decorado exótico, un pretexto para ambientar la novela.

Si nos proponemos analizar ahora este problema de la representación del otro a través del teatro, no debemos olvidar que este medio de expresión es doble, pues es intelectual (es decir, que posee un contenido ideológico) y estético, simultáneamente. Nos interesaremos principalmente por su manifestación intelectual, aunque no podemos dejar de lado la certeza de que ciertas formas de teatro, como el teatro colectivo y la ruptura de los principios estéticos que este conlleva, son fundamentales para comprender y completar la transmisión del mensaje ideológico inmerso en el texto. No hay que olvidar que “la verdadera crítica es un proceso de deconstrucción que analiza los elementos ideológicos y culturales que fueron materializados en el proceso de construcción artística”, cual señala Jaramillo (1992: 67).

Captatio Benevolentiae

Si los viajeros de siglos pasados, tan cargados de petacas y anhelos, al plasmar sus recuerdos de viaje en un libro, solicitaban un perdón por adelantado con este latinajo por las fallas que se pudieran hallar en el texto, al mismo tiempo que establecían una cierta intimidad y complicidad con el lector, diversos inconvenientes nos llevan a clamar por la misma indulgencia. Un complejo problema que se presenta al investigador de teatro en Colombia es la inexistencia de piezas publicadas en ciertos períodos históricos. Por ejemplo, se sabe de muchas obras representadas durante la primera mitad de siglo xix especialmente, gracias a críticas o notas de periódico, o por recuerdos de algunas compañías, pero que jamás fueron publicadas. Algo similar ocurrirá para la segunda mitad del siglo xx, en especial para obras de teatro de creación colectiva.

Sabemos que en algunas de las sedes de las escuelas o grupos teatrales se pueden conseguir las notas de base a partir de las cuales se improvisó el desarrollo posterior de la obra, lo cual en un futuro puede ayudar a completar esta visión.

Este problema de publicaciones de las primeras obras de teatro propiamente colombianas puede deberse a varias razones, entre las cuales destacamos: la relativa rapidez con la que se crean ciertas obras, y las consecuentes correcciones de acuerdo con la reacción del auditorio; el escaso público que asistía a las representaciones (Reyes, 1985: 68-69); el hecho de estar estrechamente ligadas a los problemas políticos del momento; el repetitivo caos social debido a las frecuentes guerras civiles e inestabilidades políticas; y una falta de “profesionalismo” de los autores, que muy a menudo tomaban parte activa en la vida política del país, y que utilizaban las tablas para hacer propaganda política o condenar el partido de la oposición, lo que explica igualmente las prohibiciones que cubrieron algunas obras. Para comprender otras razones que llevan a la no publicación de las obras de creación colectiva del Nuevo Teatro colombiano, debemos recordar que los grupos rechazan de manera frontal la cultura tradicional considerada como elitista y comercial, por tanto deshumanizante.

Puesto que desafortunadamente estos son los primeros pasos de una investigación que se pretende más extensa, y ante la imposibilidad de acopiar por el momento más textos impresos, hemos optado por hacer una presentación lineal, cronológicamente hablando, y dejar para más tarde una visión temática y comparativa de los mismos, la que nos permitirá tener una comprensión más amplia de la percepción de una etnia concreta, o de la representación de un problema particular. Un inconveniente adicional que resulta como corolario es que asumimos, por el título, que algunas obras (de las que tenemos escasa información) son de tema indígena, lo que ciertamente deberá certificarse y corregirse cuando tengamos acceso a las piezas.

Decorados

Vale la pena recordar, para comenzar, que la primera representación de la que se tenga noticia en Bogotá, se efectúa en 1580 (Reyes, 1997a: xi). En el siglo xvi, el teatro gira primordialmente alrededor del tema religioso (Shelly y Rojo, 2000: 319), ya sea en representaciones para indígenas o para criollos; la importancia y el peso de la Iglesia católica en toda América son evidentes. Por aquel entonces, la mascarada, forma parateatral de origen español, fue ampliamente utilizada por las compañías españolas que se presentaban durante las celebraciones de alguna fiesta. En general los temas variaban alrededor de algún episodio histórico, “de preferencia hechos heroicos de conquistadores, vasallaje de algún cacique, derrota indígena o intríngulis de la política colonial”, como destaca Lamus Obregón (1998: 24).

Otras formas como los diálogos, entremeses, petipiezas, sainetes, misterios, milagros y pasos eran representaciones corrientes en lugares distintos a los teatros propiamente dichos tal y como se conocen hoy; era usual verlos montados en aulas

de clase o patios de universidades y colegios, así como en los salones de las casas de familias pudientes, donde los improvisados actores eran primos o parientes del dueño de casa. A veces estas representaciones estaban asociadas a las famosas "tertulias", donde el intercambio de lecturas recientes y opiniones políticas era cosa frecuente. También se utilizaban los "Corrales de Comedias", herederos del Siglo de Oro español (Reyes, 1997b: 14-15). En general, en esta primera época las obras de teatro se escriben en verso, pues como lo sintetiza la escritora Rosario Castellanos (1984: 135), las circunstancias: "exigían un lenguaje que se apartara de lo cotidiano y al que fuera posible producir (gracias a la armonía, al ritmo, a las imágenes) la emoción estética que dispone al auditorio para entender una determinada concepción del mundo, de la vida y del destino del hombre".

Hasta bien avanzada la primera mitad del siglo XIX, es decir, en los albores de nuestra consolidación como nación independiente, la mayor parte de la población es analfabeta. El teatro es un medio fácil para diseminar ideas, y por ello las representaciones religiosas de la liturgia católica —Semana Santa, pesebre, autos sacramentales (Alaix de Valencia, 1996: 261-261), pasos— eran un sistema que permitía que el pueblo aprendiera de memoria la historia religiosa; Marina Lamus (1996: 245) lo llamará teatro evangelizador. Poco importaba que los indígenas no comprendieran el latín o el español de la pieza, lo importante era que las imágenes se grabaran y se impusiera así el Dios de los ejércitos vencedores. Sin embargo, algunas de estas obras fueron escritas por indígenas ya castellanizados (Lamus, 1998: 19). Constituirían así el inicio de lo que va ser después un marcado sincretismo cultural o teatral. Era posible utilizar a veces las lenguas indígenas, por claras razones: la comprensión y la conversión por el ejemplo se facilitaban así. Desafortunadamente gran parte del teatro en lenguas indias desapareció, un poco de manera voluntaria y buscada, pues parece que existía la tendencia por parte de los indígenas a "corregir" o adaptar las piezas de acuerdo con las tradiciones orales locales (Shelly y Rojo, 2000: 321-342). La destrucción habría sido coordinada, deliberada y ciertamente, por las altas jeraquías de la Iglesia.

Por otra parte, a su vez estas obras teatrales debían permitir tomar ejemplo de los modos y maneras correctas de la nueva "civilización" que se imponía: *Castigando mores*, es decir, enmienda las costumbres riendo. Esta utilización como medio educativo hace que el Estado tenga temprano interés en controlar las obras que se representan y en asegurar una censura, lo cual explica las varias estratagemas que las compañías utilizaban para burlar dicha censura. Fernando González Cajiao sostiene sin embargo, lo que parece curioso dado el volumen de pruebas en contra, que existe "una incomprensible y radical ruptura entre el ritual indígena y el teatro de la Colonia" (1992: 14), lo que felizmente promete nuevos campos de investigación.

Durante los bellos *momentos de efervescencia y calor* que aprovechamos para hacer brotar nuestra Independencia se recurre a una idealización del indígena, con el objetivo de volverlo una especie de aglutinante político, exaltando la idea de asumir la libertad a todo precio. Puesto que había sido el habitante natural de América y

sojuzgado por el español, “en el teatro, el indígena, desde las tragedias neoclásicas [...] ocupó un lugar simbólico como representante del país y como el real opositor que había sido a los invasores españoles”, sostienen Lamus Obregón (1998: 284) y Rodríguez (1999: 361). Como la Independencia tiene que consolidarse, el tanteo de estructuración de una nueva nación, en esa permanente búsqueda de la nueva identidad, asumiendo o negando una herencia colonial española, el teatro necesariamente florece, aunque el tiempo no ha permitido a los dramaturgos tomar una distancia histórica con respecto a los eventos sobre los cuales se escriben las piezas.

Algunas formas parateatrales sincréticas, como los “alabaos” y los “chigualos”, pertenecientes a la costa Pacífica, y las “mojigangas” de Antioquia, así como otras varias manifestaciones populares tales la “Danza del Garabato” o la del caimán (Reyes, 1985: 62), son pruebas claras de las huellas indias influyentes en el teatro criollo y posteriormente nacional. Ciento es que no solamente se guardarán trazas de varias formas parateatrales indias en las primeras creaciones dramáticas de nuestra historia, especialmente aquellos ligados a ritos y ceremonias, incluso a la elección de jefes (Alaix, 1996: 261), sino que varias piezas teatrales en lengua indígena van a ser conocidas y representadas innumerables veces, casi siempre transmitidas durante largo tiempo de manera oral, y posteriormente de manera escrita, gracias a lo cual han podido llegar hasta nosotros. Las más destacadas en Quechua serían *Ollantay*, representada ya en 1780 (ante José Gabriel Condorcanqui, Túpac Amaru), *Usca Páucar* (quien vende su alma al diablo buscando recuperar su antiguo poder) y la *Tragedia de Atahualpa*, que parece ya se representaba en 1555 (Shelly y Rojo, 2000: 350-351). En lengua Maya-Quiché la más importante es sin duda el *Rabinal Achí*, que relata la historia del dignatario guerrero Varón de Rabinal. Estas piezas se representan aún en nuestros días.

Heredando las antiguas formas de la Colonia, donde se posee la tierra pero se vive en la ciudad, los dramaturgos son conscientes de esta dualidad. “El choque entre el campo y la ciudad será una de las características más notables del teatro del siglo xix” en Colombia, sostiene Carlos José Reyes (1997b: 390). Se nota entonces la aparición de grupos de teatro aficionado, en general con gran movilidad y versatilidad. Similarmente comienzan a aparecer también los debutantes en los colegios, que incluso permitían experimentaciones y representaciones en otros idiomas. Se destacan principalmente el grupo del Colegio del Espíritu Santo, dirigido por Lorenzo María Lleras (1811-1865), y algunos años después el grupo del Gimnasio Moderno, dirigido entre otros por Oswaldo Díaz Díaz, de quien hablaremos más adelante.

De 1927 en adelante, como afirmaba en 1935 Gustavo Otero Muñoz (1945: 224), “la escena colombiana ha permanecido poco menos que muda, semejante a un cadáver soterrado quince años ha, que espera una voz poderosa, ordenadora de su resurgimiento definitivo”. La estructura de la nación colombiana va a sufrir a partir de entonces una serie de acelerados cambios, entre los cuales podemos destacar: la consolidación de un cambio hacia la modernización industrial; el recrudecimiento

del antagonismo conservadores/liberales, que se concretizará en la vergonzosa Violencia; la importante migración hacia las ciudades, de cierta manera consecuencia del punto anterior, y ante el espejismo de una mejora de las condiciones de vida; y el rápido avance de los medios de comunicación masivos.

Estos eventos llevan al “cuestionamiento de una serie de ‘principios sagrados’, y” su revelación como farsa. “La vida política y social aparece así, cada vez con más claridad, como una representación [...]. La autoridad de las generaciones adultas es entonces cuestionada”, sostiene Eduardo Gómez (1991: 124). Este cuestionamiento agrandará la brecha generacional. El teatro colombiano era en ese momento, de acuerdo con este crítico, “una serie dispersa de representaciones, tal vez afortunadas esporádicamente, pero en donde predominaba la herencia del teatro declamatorio y comercial” (1991: 130).

A pesar de los conflictos bélicos europeos y de la violencia que se desató en el país, el teatro se continuaba representando de tanto en tanto, pero los grupos españoles y extranjeros ya no visitaban con la misma asiduidad a Colombia. Sin embargo, esto permitirá la evolución de grupos nacionales, dedicados a colmar el espacio liberado por sus competidores, pero la tendencia se dirigirá hacia un teatro comercial. “El despegue inicial y, posteriormente, el sostenimiento por tanto tiempo, se debió a la utilización de fórmulas que resultaron exitosas y que se repitieron por varios años”, como sintetiza Lamus Obregón (1996: 259).

Es también por estos momentos que la Radiodifusora Nacional de Colombia, fundada en 1940 y orientada por el dramaturgo Rafael Guizado, quien con una destacada labor por parte de Bernardo Romero Lozano (1909-1971), efectúa una gran labor transmitiendo piezas famosas del teatro universal. Balandier sostiene que “la radio establece la omnipresencia de la palabra, permite la dramatización sonora, hace posible captar la atención de audiencias numerosas, el establecimiento de una especie de radiocracia” (1980: 161). El público colombiano se familiariza con autores de talla mundial y adquiere o perfecciona su gusto teatral; los dramaturgos incrementan la posibilidad de ver sus obras estrenadas; los teatralistas se interesan de nuevo por fundar diversos grupos. Significativa es al respecto la Compañía Renacimiento, de Antonio Álvarez Lleras (1892-1956); y la compañía de Amira de la Rosa (1903-1974) en Barranquilla (1943). Nóveles grupos entran al escenario, como el Orfeón Obrero de Popayán, constituido por alumnos de música y dirigidos por Leonardo Pazos, que “llevó a las tablas obras de tema indígena”, en general con música asociada (Lamus, 1996: 258). También corresponde a esta época el nacimiento de las radionovelas, muchas de las cuales alegraron las veladas de las familias colombianas, entre las que destacamos, desde nuestro interés particular, *Tanané, Tangaré, el hijo de Tanané* y *Mapaná*, serie de aventuras en la zona Guajira, escrita por Luis Serrano Reyes, y transmitida por la Emisora Nueva Granada (Villa, 1996: 316).

El “Nuevo Teatro colombiano”, segunda mitad del siglo xx pero básicamente durante la década de los setenta, marca no solamente la profesionalización del tea-

tro en todos sus aspectos, sino que el oficio quedará subordinado al compromiso político. “El teatro representa y dramatiza entonces los propios conflictos del grupo, sus contradicciones, sus necesidades, sus rechazos, sus angustias y sus esperanzas”, como acota Jean-Luc Lagarce (2000: 20). En general, los directores-autores conforman la “generación del Che”, como la denomina Juan Monsalve, para añadir: “Creo que si ha existido un drama en las últimas décadas no ha sido el drama propio de una revolución, sino el drama de la imposibilidad de esa revolución” (1985: 116). Básicamente se puede reducir el problema diciendo que la solución política no corresponde sencillamente a una extrapolación o importación de la revolución triunfante en otras latitudes y con otras circunstancias sociopolíticas dadas. La búsqueda prioritaria de una eficacia en la agitación política dará como resultado un teatro en el cual “el montaje le lleva una enorme ventaja a la escritura de textos”, como destaca Eduardo Gómez (1991: 168). Será altamente influenciado por las ideas de teóricos como Konstantin Stanislavski (1863-1938),⁴ que destacaba la importancia del actor como creador, tanto como la necesidad de la observación y estudio permanente de la realidad, así mismo por la obra tanto teórica como práctica de Bertold Brecht (1898-1956);⁵ igualmente el teatro esperpético del español Ramón del Valle-Inclán (1866-1936), apoyándose en un “recurso estilístico que deforma para develar nuevos ángulos del mundo real” (Jaramillo y Osorio, 2005), ya que esta deformación (locura, ebriedad, infantilismo, etc.) permitirá burlar sutilmente la censura.

Este “Nuevo Teatro” será duramente reprimido por las autoridades gubernamentales, temerosas como siempre del contagio de las ideas de izquierda.⁶ Las instituciones estatales comprenden que, parafraseando a Manuel Vázquez Montalbán (2003: 22-23), el peligro no es el teatro en sí mismo, “sino su capacidad de comunicar a las masas hechos e ideas opuestos al poder establecido”; el interés no es pues el poder de comunicación en sí, sino el poder de controlar la comunicación misma. Esta persecución tendrá dos consecuencias importantes para el desarrollo de nuestro teatro: la primera, el exilio de autores y actores, que al buscar rumbos nuevos menos agresivos a su discurso, logran impregnarse de las últimas tendencias del teatro, de las técnicas de actuación, y de otras formas nuevas de expresión; y la segunda, al tratar de pasar un mensaje de tal manera que los censores no logren identificarlo, se enriquece la lectura polisémica del texto, es decir, “se amplió el contenido semántico de la obra al tener una plurivalencia de significados”, como acota María Mercedes Jaramillo (1992: 60). Esta autora destaca una tercera con-

4 Una aproximación a la influencia de este teórico en el teatro de América Latina se halla en Gené (1996: 19-27).

5 Para un amplio estudio de la influencia de Brecht en el teatro colombiano véanse, por ejemplo, Gómez (1991: 140-161) y Jaramillo (1992: 85-87).

6 Un ejemplo especial es el del director japonés Seki Sano, que había trabajado con Stanislavski, invitado por el general Gustavo Rojas Pinilla en 1956, y expulsado poco después del país por considerar que propagaba ideas contrarias al gobierno dictatorial.

secuencia, que sería ayudar al conocimiento en el exterior de nuestro teatro, y del teatro latinoamericano en general.

Esta tendencia del teatro se concretiza en lo que se llama "Creación colectiva", es decir, a partir de una idea del director y como resultado de una investigación histórica del grupo de actores, diversas posibilidades se van ensayando hasta lograr una coherencia final, que se lleva luego al escenario (Arcila, 1992: 9-18). El objetivo fundamental es político, una concientización de las clases marginadas, de los trabajadores y obreros. Ello explica la gran importancia concedida a los foros y discusiones abiertas al público, que se efectúan al final de la obra, y que permiten "re-adaptar" la obra teniendo en cuenta las expectativas del auditorio, y de acuerdo con la recepción que el público ha tenido de la pieza y del significado político inherente. "La heterogeneidad del público enriquece el teatro debido al proceso de retroalimentación que se halla presente en todo fenómeno artístico", sostiene Jaramillo (1992: 88). El lado negativo de esta experiencia tan politizada es evidentemente su limitación, ya "que en una gran parte de los casos no va más allá de un panfleto ideológico, caricaturesco y esquemático", como sintetiza Reyes (2000: 8). Pasadas las concretas circunstancias o la efervescencia del momento, muchas de las obras de esta época pasan sin dolor al olvido.

Se procede igualmente a una ruptura del espacio mismo de la representación: el teatro. En efecto, se invaden otros espacios como la fábrica, la calle, las zonas de invasión, las huelgas, las plazas universitarias, las cárceles y el campo. La ruptura del espacio permite la eliminación de cualquier intermediario entre el público y el grupo teatral con su mensaje para transmitir (Lagarce, 2000: 24-25); la interacción con el auditorio se amplía y genera así el incremento del miedo estatal. "La cultura establecida se conmociona si el público se convierte en actuante y se violan los recintos sagrados culturales para trasladar la cultura a la calle o a las cloacas", sostiene Vázquez Montalbán (2003: 64). Ello implica además que, en el grupo, cada miembro debe estar en capacidad de cumplir con todos los oficios necesarios a la representación, es decir, ser a la vez y por turnos autor, director, actor, tramoyista, productor, músico, iluminista, cantante, etc.; en un reflejo espejular de la ciudad, el miembro del grupo se convierte en un "todero". Es decir, "el concepto de grupo opuesto al de compañía", donde el interés fundamental no es el éxito económico (Jaramillo, 1992: 37).

Grupos de protesta, estudiantes y teatreros universitarios que colectivamente darán libre rueda a la creación, adaptando e improvisando sobre las realidades sociales actuales, constituirán los más sólidos experimentos teatrales y de creación colectiva en la historia del país. En Colombia, los representantes por excelencia de la concretización de este resultado son el TEC, Teatro Experimental de Cali, fundado en 1963 por Enrique Buenaventura, y heredero del *savoir faire* del antiguo Teatro Escuela de Cali, fundado en el año 1956 (Obregón, 2000: 159-171); el Teatro Popular de Bogotá, fundado en 1967 por Jorge Alí Triana (1942) y la argentina Fanny Mickey (1936); el Teatro La Candelaria, fundado por Santiago García en 1972, y

posteriormente el Teatro Libre de Bogotá, bajo la dirección de Ricardo Camacho en 1973. Varios festivales de teatro contribuirán no solamente al conocimiento por parte del público de autores y actores nacionales sino también al contacto de éstos con grupos, técnicas y dramaturgos del extranjero; vale indudablemente la pena destacar dos, el Festival Internacional de Teatro de Manizales, creado en 1960, y el Festival Iberoamericano de Bogotá (1988). Curiosamente puede hacerse un paralelo entre dos épocas (inicios del teatro en Colombia y década del setenta del siglo xx) a nivel de la marginalidad de los grupos de actores y por la miseria de los locales donde se representan las obras.

En los años 80, más o menos, se vuelve al teatro de autor. La caída del Muro de Berlín, terminando para algunos con la prioridad del teatro politizado, y la ampliación y facilidad del contacto con el teatro contemporáneo internacional, marcarán el fin del experimento colectivo. Este periodo conlleva una proliferación de nuevos grupos como El Águila Descalza y La Casa del Teatro (Medellín), pero significará la desaparición de importantes agrupaciones teatrales como el TPB.

Más tarde llegará un teatro abiertamente comercial (con inmenso despliegue publicitario y mecenazgo de grandes compañías), de carácter internacional, con obras en las cuales prima la utilización de las nuevas tecnologías escenográficas, y que han cosechado ya triunfos en otros escenarios. Éxitos como *Amadeus* de Peter Shaffer o las piezas teatrales de Peter Weiss (1916-1982), como *Marat/Sade* (1963) y *El Proceso* (1974), por ejemplo, son traducidas, adaptadas y montadas para seguir la innovadora tendencia teatral de otras capitales. Seguirá la moda del café-teatro y sus banalidades decoradas de actrices medio desnudas, donde de nuevo los problemas de la clase media decadente y la influencia de la moda exterior toman el puesto argumental principal. El primer café concierto será “La gata caliente” (1974), de la argentina Fanny Mickey. El contenido pasa a segundo plano, para ser opacado por una diversión ligera, pasajera y sin complicaciones: el público no viene para pensar, viene para divertirse y olvidar. El teatro se trivializa, y toma así mismo otras formas importadas y novedosas como los florecientes shows musicales, hacia 1989.

Cuando todavía éramos la Nueva Granada

Durante esta primera época, base y cimientos de lo que será después nuestro teatro como país independiente, las piezas de teatro están obviamente influenciadas de manera radical por el teatro religioso, en especial, y por el glorioso teatro del Siglo de Oro español. Para nuestros artistas locales esto va a significar un peso adicional en lo que al montaje de una pieza se refiere: el teatro ya tiene un cierto carácter comercial que se agudizará con los años. El artista local debe montar sus obras invirtiendo económicamente en la representación, lo que no era el caso cuando la obra era española y ya conocía un cierto éxito comercial, o cuando el renombre de su autor así lo permitía esperar (Shelly y Rojo, 2000: 328).

El gran problema para esta primera etapa de nuestra dramaturgia es la imposibilidad de encontrar ciertas obras, aún inéditas, o en ediciones de difícil consecución. Podemos citar en este periodo a Hernando de Ospina (ca. 1605), con su *Comedia de la guerra de los Pijaos*, inédita, tal como la obra del presbítero bogotano Juan Manuel García de Tejada (1774-1845), encargado de la conocida *Gaceta de Santafé*, quien escribió la comedia *El canto del Fucha* (1803) para festejar la llegada a la capital del virrey Amar y Borbón. Otros autores la denominan *Canto al Fucha* e incluso *El cantor del Fucha* (Reyes, 1996: 264). Escrita a finales del siglo XVII o principios del XVIII (Orjuela, 1998: 52) es la pieza *Comedia nueva: La Conquista de Santa Fé de Bogotá*, de Fernando de Orbea (siglo XVII), a quien algunos autores mencionan como español, otros lo sitúan sin ninguna acotación entre los dramaturgos colombianos; ello puede deberse al total desconocimiento que se tiene de este autor. Vargas Bustamante (1985: 16) sostiene que este autor español seguramente escribió de oídas y que no conoció el continente americano, y añade: "El texto teatral resulta ser una obra sobre tema americano, pero con una ignorancia de la materia sobre la cual escribe, sin embargo es una curiosidad histórico literaria". Por su parte, González Cajiao (1992: 14) afirma que esta pieza de Orbea "bien pudo haber sufrido la influencia de algún teatro indígena poco conocido", pero no ofrece más pistas de análisis.

El franciscano Fray Felipe de Jesús, que vivió a finales del siglo XVIII, nos dejará su exquisito *Poema cómico, dividido en dos partes y cinco Actos. Soñado en las costas del Darién* (1789), que tal y como sostiene Héctor Orjuela en su estudio crítico, "se perfila como un antecedente de la nueva dramaturgia de espíritu americanista y de atención al entorno natural y al personaje indígena que tomaría fuerza en la etapa emancipadora y con el advenimiento del Romanticismo" (1998: 16). La obra es una alegoría "narrada" por un personaje sin nombre (¿el autor mismo?), donde los actores son por un lado, un español y su criado, y por el otro las Damas Nueva España, Lima y Santa Fe, con algunas otras apariciones. El tono alegórico se facilita gracias al sueño del narrador, que incluye viaje en Pegaso y llegada al teatro, al Coliseo de Comedias: "así nuestro espíritu mientras dormimos lo obra todo en ideas como si el mismo cuerpo le ayudara" (De Jesús, 1998: 57). Cada personaje americano se irá presentando enumerando sus riquezas, razón final de la conquista; dice Nueva España:

*Toda estoy rica por dentro
y más brillo desde fuera.
[...] porque aunque los españoles
sean por su naturaleza
belicosos y guerreros,
sólo con razón pelean
y por eso en las conquistas
de las dos grandes Américas
les protegió con milagros
la divina omnipotencia*
(63).

Las potencias extranjeras, representadas por El Escocés, El Inglés y El Francés, críticas y celosas de la actividad española, muestran cómo también para ellas el indio es, o debe ser, invisible:

*Parece indio del Darién
gente poco agradecida,
inconstante en sus palabras
bárbara, soez, y atrevida,
inclinada a la traición
[...] en todo parecen brutos.
¡Quita ese hombre de mi vista!*
(80-81).

En 1681, el cirujano inglés Lionel Wafer no tenía la misma impresión sobre el Darién, donde logró sobrevivir, salvado y curado por los indígenas, varios años en espera de oportunidades mejores para continuar con sus actividades de pirataje.⁷ Pero sigamos con Fray Felipe. Santa Fe declarará que los indios a pesar de ser numerosos eran cobardes, y los españoles pocos, pero llenos de fe cristiana; sin embargo, se constata después de las batallas que en el fondo ambos tienen las mismas creencias: en tiempos antiguos alguien vino a predicarles la buena nueva a los indios (¿San Bartolomé?). La resistencia física no es sin embargo la misma, pues “raro es el español / que aquí dura mucho tiempo” (123). La Imparcialidad recuerda, después de evocar *La Araucana* de Alonso de Ercilla y Zúñiga (1533-1594), la similitud de la resistencia: “Sólo el Darién, ¡es cosa de admirar! / jamás se ha podido del todo conquistar” (132). Santa Fe enumera todos los maltratos que han sufrido los indios: “Continuamente los tienen / oprimidos y atareados / y les pagan con azotes / muchas veces sus trabajos” (137). Culpa de ello a la avaricia de los españoles, que al final se mostrará contraproducente: “España lo quiere todo, / quiere almas, cuerpos y tierras, / y es preciso que quien todo / lo quiere, todo lo pierda” (204). ¿No se dice que la avaricia termina por romper el saco?

Fray Felipe de Jesús concluye indicando, de manera metafórica, que la conquista tuvo dos caras, que él representa como la de Cortés y la de Juan Martín de Valencia, evangelizador franciscano. Por un lado, la conquista militar, la masacre, la expropiación y la muerte, y por el otro, el hombre trabajador, la lengua, la religión, la cultura. Sin embargo, si asumimos que la conquista tenía como objetivo fundamental la acumulación de oro, al final, como reconoce el español mismo, “Si hubo algún oro al principio / de ese, amigo, ya no hay ripio” (224). Lo que no supo Fray Felipe es que esa expliación iba a continuar con los siglos, a pesar de haberse acabado el oro, hasta nuestros días. La obra de este franciscano constituye, para su

7 Wafer se ha quemado la rodilla hasta el hueso, y en su diario escribe: “Reducido a vivir con esos bárbaros parecía que no tuviera ningún medio de aliviar mi dolor; sin embargo, emprendieron curarme con ciertas yerbas que mascaban hasta la consistencia de pasta y que extendían sobre una hoja de plátano para cubrirme la herida”, y el resultado será perfecto (Wafer, 1990: 29).

época, una valiente denuncia de la opresión que la Corona española ejercía sobre los indígenas del Darién y del Chocó.

"Viva el veinte de julio, patriotas"⁸

Si tratamos de teatro colombiano como tal, propiamente dicho, la primera época corresponde a la inmediatamente anterior a la Independencia, piezas escritas por precursores o activos independentistas, que habían nacido en los años inmediatamente anteriores y comenzaban a ser reconocidos en los años que seguían a la libertad de la nación. Laverde Amaya (1963: 106) explica que en este momento histórico, a pesar de la complejidad sociopolítica: "El teatro se sostuvo a despecho de todo, porque era una especie de templo profano, en donde resonaban en las tragedias acentos de amor a la libertad que la multitud oía con delectación sublime, encarnando en esas imágenes que herían su fantasía, sus más fieles aspiraciones sociales y políticas".

En este periodo encontramos a varios escritores que mezclan la escritura y la espada en los combates liberadores. Por ejemplo, Pedro Felipe Valencia (?-1816), del cual escasamente sabemos que muere en el patíbulo, ejecutado por órdenes del pacificador Morillo, y que nos dejará su *Diálogo entre el viejo chapetón, don Diego Rota y la vieja doña Tecla Moncada* (1814), impreso en Bogotá.

A pesar de que cronológicamente no le corresponde el segundo lugar, comenzaremos por razones prácticas con un escritor de Valledupar, Francisco de Paula Torres (1808-1885), quien nos legará su pieza *Los Natchez*, basada en la obra homónima de François-René de Chateaubriand (1768-1848). Este autor francés se propone escribir una obra que se aproxime a *Les Incas* (1777) de Jean-François Marmontel (1723-1799), que había causado sensación, comenzaba a despertar interés por el tema indígena que será central en el romanticismo posterior. Para ello, Chateaubriand decide ambientarse directamente en las fuentes, y en 1791 viaja a los Estados Unidos para observar los indígenas desde la Florida hasta el Canadá. La masacre que hicieron los franceses en 1727 de la tribu Natchez en Luisiana concentra su atención, trocándola en un símbolo de libertad e independencia, sin dejar de mostrar lo que considera el atroz aspecto salvaje de los indios. El resultado es una "epopeya de la naturaleza [...] y paradójicamente una apología de los opresores puesto que son cristianos", escribe Maurice Regard (Chateaubriand, 1969: 151). El resultado final es triple: *Atala* (1801), ambientada a finales del siglo XVII, que relata los amores de la indígena Atala y Sachem Chactas, salvado por ella, ya secretamente católica; *René* (1802) y *Les Natchez* (1827), donde se narran los amores de Céluta y René, quien se ha refugiado entre los indígenas.

Quizá los autores más significativos en este periodo son Fernández Madrid y Vargas Tejada, a quienes se les puede atribuir la paternidad del teatro colombiano

8 Del poema de Lorenzo María Lleras, "El 20 de julio", citado por Laverde Amaya (1963: 154).

propriamente dicho. El cartagenero José Fernández Madrid (1789-1830) es el dramaturgo de dos piezas muy conocidas y varias veces editadas, *Atala* (1822), basada en la obra homónima de Chateaubriand, como ya vimos, y *Guatimoc* o *Guatimozín* (1827), sobre el final de la monarquía azteca. Ambas obras fueron representadas en el teatro de Bogotá, y con ellas este autor marca claramente el paso del clasicismo al romanticismo en el teatro colombiano. La primera, *Atala*, nos presenta los últimos días de Atala, mestiza de padre español y madre india, que debido a un difícil parto ha sido ofrendada por su madre para que sea religiosa. A causa de ello, sabe que no podrá ser la esposa de su amado Chactas, indio Natchez que ha vivido entre los españoles, y por ello se suicida. La obra, en la cual Fernández Madrid utiliza como personajes a indios, mejor, mestizos, como hubiera igualmente podido utilizar seres de cualquier parte del mundo, para contar su historia de amor imposible, es un panegírico de la labor evangelizadora y de los sacerdotes (en este caso franceses), y un discurso filosófico sobre el cumplimiento de los compromisos adquiridos, aun a costa del amor ideal. La obra corresponde, evidentemente, a un interés político, como era “unir a los pueblos, para poder luchar por la causa de la libertad”, nos recuerda Reyes (1996: 265).

Chactas es consciente de la técnica española de *divide ut regnes*, y afirma:

*Si alguna vez parece que nos tratan
como aliados, sólo es por dividirnos
y sojuzgarnos unos tras los otros
por los medios más bárbaros e inicuos.*

[...]

*Perdona, si te ofendo, sacerdote;
aunque con los cristianos he vivido,
hipócrita no soy, y las costumbres,
y la noble franqueza de los indios
conservo inalterables en mi pecho.*

(Fernández Madrid, 1936: 36).

La segunda, *Guatimoc*, tiene como tema la Conquista de México por Hernán Cortés, evento histórico varias veces recreado en dramaturgia (Meyran, 1999). Esta obra recibirá elogios del general La Fayette, de Santander e incluso una crítica del libertador Simón Bolívar, en la que le escribía que “Generalmente hablando, el pueblo no gusta de acciones tan sencillas, que dan tan poco a trabajar al pensamiento, que desea divertirse en su propia curiosidad”, y abogaba por más acción y movimiento en la pieza (Reyes, 1997b: 17), crítica que Fernández Madrid le aceptó dignamente. Otero Muñoz (1945: 68) aclara que “sus versos arden de amor por todo lo americano y en odio por todo lo español”, lo cual está obviamente impregnado de la ideología de la época, interesados como estaban los criollos en buscar paralelos para sublimar su interés de independencia. Vale la pena destacar que curiosamente la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873) escribirá una novela con el mismo nombre, *Gua-*

timozín, en 1846.⁹ La pieza gira alrededor del combate de Guatimoc (Cuauhtémoc) contra el invasor Hernán Cortés y sus oficiales castellanos, aliados para la ocasión con los Tlascaltecas, en 1521. Dice Guatimoc para arengar sus huestes:

*Hay recursos aún; no les cedamos,
sin combatir, ni un palmo de terreno.
¿Qué importa que muramos como caiga,
por dos mil de nosotros, uno de ellos?
Limitado en su número, y un día
libres de los malvados nos veremos.
Sí, libres o morir; esclavos, ¡nunca!*
(1936: 75).

Y considerando a su enemigo, el propio Cortés declara a sus oficiales que quieren restarle importancia militar a los mexicanos:

*[...] Un hombre solo
de talento y valor que ama a su patria,
y la ve en servidumbre, es muy temible,
la menor favorable circunstancia
que se presenta, basta a decidirlo;
reúne a sus amigos, los inflama,
los conduce al peligro, y de repente
revienta la explosión, todo lo abrasa*
(135).

El paralelo con el interés criollo de Independencia es evidente. Fernández Madrid, por boca del mismo Guatimoc sostiene que la obra española es producto exclusivo de la avaricia, “por el oro y la plata solamente / abandonó Cortés su propio suelo” (79), y el emperador esconderá el tesoro de Montezuma. El conquistador ensayarán todos los medios a su disposición, el chantaje y la tortura incluidos, para descubrir el paradero, y como uno de los generales mexicanos le diga que tendrá, si lo quiere, que recuperarlo de las entrañas de la tierra, Cortés contesta: “Lo arrancaréis vosotros, ¡miserables! / Lo arrancaréis con vuestras propias manos: / somos vuestros señores, siervos viles” (94).

La mujer de Guatimoc, Tepoczina, hija de Montezuma, es tan fiera con el español como su esposo, y después de rechazar las salamerías de Alderete, “Es muy bella a mis ojos esta india; / más bella aún en su dolor; merece / por un héroe español ser protegida” (109), sintetiza el sentir de los indígenas, declarando: “¿Por qué os sufre la tierra y sus entrañas / no abre para tragarlos, gente inicua, / tigres de faz humana?” (113). Entregará parte del tesoro para engañar a los españoles, que se manifiestan por Alderete, herido en su orgullo de macho: “¿Somos o no españoles?

9 María Mercedes Jaramillo nos recuerda que en 1819 José Fernández Madrid estuvo en Cuba (Jaramillo, 1995).

“¿Sufriremos / el orgullo insolente con que ultraja / a sus conquistadores generosos / de estos indios rebeldes de arrogancia?” (133). Guatimoc, Tísoc y otros fieles seguidores serán quemados vivos sin decir dónde está el tesoro;¹⁰ Alderete muere a manos de Tepozcina, que tiene la última palabra: “¡Oh dioses! ¿sufriréis a estos malvados, / y quedarán impunes sus delitos?” (150), dejando abierta la esperanza hacia un futuro posterior.

Desaparecido muy prematuramente, el bogotano Luis Vargas Tejada (1802-1829),¹¹ poeta de la errancia permanente, patriota que de un inmoderado amor al libertador Bolívar pasará a ser uno de los conspiradores septembrinos, tiene varias obras teatrales de juventud, casi todas de tema indígena. *Aquimín* (1819), inédita pero representada en el Coliseo Ramírez, con varias repeticiones, desafortunadamente parece estar perdida. Se sabe que fue representada por la Compañía de Aficionados al Arte Dramático, fundada en 1833 por Juan Granados. *Witikindo o Vikindo* (1820), también inédita; *Sugamuxi* (1824)¹² es una tragedia en cinco actos, y al decir de Miramón (1970: 27), su acción “se desarrolla en el templo del Sol que existió en Iraca” y como en otras obras de inspiración francesa, “los poetas americanos prefirieron también tratar temas propios del Nuevo Mundo, sobre todo los relacionados con los héroes indígenas”. Sin embargo, Laverde Amaya (1963: 58-59) acota que “su argumento no responde a ninguna tradición indígena”. Poco después Vargas Tejada escribirá *Sacresagipa o Saquesagipa o Sacresazipa o Zaquesazipa*: la grafía varía según los autores. Desafortunadamente casi todas sus piezas teatrales, así como *Nemequene* (González, 1992: 15) han desaparecido, tal vez por los problemas políticos del autor.

Su obra póstuma es el drama aborigen *Doraminta* (1829), estrenado algunos años después de la muerte de su autor y publicado en 1928. Esta pieza fue escrita en una cueva en los alrededores de Fúquene, donde se ocultó varios meses para huir de la persecución por haber participado en el atentado contra Bolívar, poco antes de desaparecer; tiene, por ello, ciertos elementos autobiográficos. Laverde Amaya (1963: 112-113) anota lacónicamente que “no agrado al público”. Tulcanir, protagonista de la obra, es un sueño, “pero es el sueño de un poeta que tiene [...] manifiesta nostalgia de la realidad”, como acota Alberto Miramón (1970: 76), puesto que la naturaleza que le rodea le permite olvidar el cotidiano al reelaborarlo. La obra estará impregnada de vivencias personales del autor:

*¡Oh! cuán bella, Natura, resplandeces
con el cándido albor de la mañana
cuando el sutil aljófar de la noche*

10 En realidad Guatimoc fue ahorcado fuera de Tenochtitlán (Vargas Bustamante, 1985: 24).

11 Para una biografía de este apasionante autor, véase Alberto Miramón (1970).

12 Representada en 1833 por la compañía de Juan Granados. Publicada en Bogotá, por la Imprenta de Ortiz, 1857, en el volumen titulado *Poesías*.

*de hermosos brillos tu ropaje esmalta;
¡con qué dulce placer; con qué ternura
mi pecho tu belleza contemplara,
si el placer no estuviera desterrado
de este asilo fatal de mi desgracia!*
(Miramón, 1970: 77).

Pocos años más joven que Vargas Tejada, el escritor cartagenero José Manuel Royo Torres (1805/10-1891) es autor de la pieza *Balboa o el descubridor del Istmo* (1838). Este drama permanece todavía inédito, pero se sabe que fue representado en Cartagena por la compañía de Pedro Iglesias, así como por la compañía de Eduardo Torres, ambos españoles, en el año 1838 (Lamus, 1998: 32-33 y 295). Como asegura Laverde Amaya (1963: 113), esta y otras obras similares tuvieron el problema de pasar rápidamente de moda, ya que “se hacen a un lado después de apreciar con un solo golpe de vista el corte particular que tienen y los ricos pero empolvados alamares con que están recamados”.

Caso raro pero no único en las letras colombianas, es el de los hermanos dramaturgos Ortiz Rojas. El más viejo, Presbítero, era Juan Francisco Ortiz Rojas (1808-1875), quien se destacará escribiendo el monólogo *La virgin del sol o la sacerdotisa peruana* (1830), publicada en Bogotá en el mismo año. Esta pieza tenía música de Valentín Franco para acompañar los coros. Como lo indica su nombre, la acción se desarrollaba cerca al templo del Cuzco. El coro que inicia la pieza dice:

*Aligera tu paso
Virgen del sol hermosa
Y en esta selva umbrosa
Desplega tu dolor
[...]
El cruel terrible brazo
del Dios del mar airado
Sin duda ha reposado
Y reina aquí el amor.*
(Laverde, 1963: 122-123)

El hermano menor de Juan Francisco era José Joaquín Ortiz Rojas (1814-1892), quien nos ha dejado la tragedia *Sulma* (1834), publicada en Cartagena, y que otros autores presentan como *Zulma*. Se representó en casa de un amigo en 1833, y está cariñosamente dedicada a su hermano. La pieza consta de cinco actos y trata de los sacrificios humanos y del Moja (ciertos autores lo citan como Moxa o mohán), cuya escena se desarrolla en el pórtico del templo de Sugamuxi. Reyes (1997b: 208) sostiene que se trata de “una de las primeras tragedias nacionales”. La fuente de información que utilizó José Joaquín fue la obra de Lucas Fernández de Piedrahita, como lo reconoce su autor, quien además explica que “para nuestro vulgo, vale lo mismo una tragedia de invención que una sacada de la historia; porque ambas son para él ficciones, y sus personajes, desconocidos, no tienen la ventaja de interesar al mismo punto de presentarse en las tablas” (Reyes, 1996: 267-268).

Caso excepcional en este periodo en la historia teatral de Colombia, aunque no en la de otros países como Perú o Cuba, son las mujeres escritoras como doña Walldina Dávila de Ponce (1823-1900), nacida en Neiva, quien retendrá nuestra atención con su pieza *Zulma* (1892), drama sobre la enfermedad de una virreina en el Perú incaico. Otros autores que podemos evocar son Samuel Mesa y Posada (1824-?), del cual se sabe que escribió tanto *Sol de Urabá* como *La familia Tambimba*, pero no hemos logrado rastrear más información. El conocido hombre político Santiago Pérez Manosalva (1830-1900), dejó de lado algunas veces su intensa actividad pública para pensar en las tablas, con obras como *Nemequene* (1855), y una pieza sobre una leyenda india, *Leonor* (1855), ambas inéditas. Nacido en Sotaquirá (Boyacá), Felipe Pérez (1834-1891), además de dejarnos algunas novelas indianistas es el autor del drama histórico en verso y en cinco actos, *Gonzalo Pizarro* (1857), representado y editado el mismo año. Otros dos dramaturgos son José Joaquín Borda, de Boyacá, (1835-1878), autor de *Uno de los mohicanos*, pieza inédita; y el historiador y escritor cachaco José María Rivas Groot (1865-1923), quien incursionó en el género con *El Templo del Sol*, pieza inconclusa, con referencia al famoso templo de Sugamuxi.

Originario de Santa Rosa de Viterbo, el reconocido filósofo Carlos Arturo Torres (1867-1911) nos deja una obra curiosamente poco conocida, *Lope de Aguirre* (1891), drama en tres actos, estrenada en su momento y posteriormente montada exitosamente por el Teatro Libre de Bogotá. El sometimiento y caída final de los Muiscas será el tema de la tragedia en verso y en dos actos, *Raza vencida* (1905), editada en Bogotá, del manizalita Maximiliano Grillo Jaramillo (1868-1949); González (1992: 23) sostiene que el tema parte de “una anécdota, apenas pintoresca, de las leyendas muiscas”. Comentando el prólogo a la obra, Rafael Gutiérrez Girardot (1991) acota lo siguiente: “En él intentó una recuperación del pasado indígena colombiano, más exactamente chibcha, pero no lo hace con intención ‘indianista’ o ‘indigenista’, sino como reconocimiento de una realidad hasta entonces menospreciada y que, por eso, plantea problemas de su asimilación”.

Jacinto Albarracín C., que firmaba sus críticas de arte como Albar (1876-?), escribirá el drama *Por el honor de una india* (1916, Premio de la Sociedad de Autores de Colombia) y la pieza *Furatena* (19?), todavía inédita. Este curioso personaje, sobre el cual es difícil conseguir información, merecería amplia investigación: era un indígena nacido en Arauca, anarquista convencido y practicante que, debido a la persecución del dictador Reyes, fue el primero en fundar una comuna autogestionada en las selvas del Magdalena medio, llamándola “Otanche, una sociedad sin autoridad ni concepto de propiedad ni poderes judiciales”.

Joaquín María Pérez escribirá una epopeya en tres actos y en verso, *El Moctezuma* (1877), estrenada por el Teatro Francés de Nueva York en el mismo año. Las críticas de la época destacan su carácter ideológico, y “tendieron a destacar los contenidos que subyacían en ella en torno de la idea de libertad, predominante en las democracias americanas, en contraposición a la de autoridad”, aclara Lamus

Obregón (1998: 282). Y podríamos cerrar este apartado con dos autores más, el uno de Tunja, Alfredo Gómez Jaime, (1878-1946), autor del drama *El enigma de la selva*; y Manuel Castell, con su obra *La fundación de Bogotá* (1866), drama igualmente. Laverde Amaya (1963: 121) cita a este último autor como uno de los importantes escritores de teatro en la primera mitad del siglo xix, muy representado en el antiguo teatro El Coliseo, fundado en 1793. González (1992: 20) presenta a este autor como Manuel Castello, y acota que tenía una compañía dramática en Chapinero, asociada a la famosa tertulia de la Gruta Simbólica de Bogotá; esto podría explicar y corroborar el comentario de Laverde Amaya.

Los embigotados autores centenaristas

Aunque consideramos que es difícil enmarcar en un periodo histórico tan corto una gran variedad de autores, aceptemos por comodidad en la elaboración de este panorama la acepción de Teatro Centenarista (1900-1930), propuesta por Jorge Plata (1996: 276); el rango de años corresponde aquí a la fecha de publicación o de presentación de la obra. Seamos generosos y concedámosles algunos años de más en esta variación. Para este primer tercio de siglo, se puede afirmar que en general las obras son escritas más para ser leídas que para ser representadas, “sin que lleguen a ser confrontadas con el público”, afirma Reyes, quien denomina la dramaturgia de este trentenio como “de salón” (1989: 216).

Antonio García (1902-?), situado en la línea de la dramaturgia político-social, es autor de la obra *El resguardo* (?), pero aunque desconocemos su temática precisa muy seguramente es de tema indígena. El antioqueño Alejandro Mesa Nicholls (1892-1920), es autor del drama *Lauro candente* (premio concurso Sociedad de Autores de Colombia, 1919), basado en episodios indígenas de la Conquista y sometimiento indio, que al decir de Otero Muñoz (1945: 223) “ostenta en la pompa de sus versos toda la grandeza del alma primitiva de América”. Por su lado, Joaquín Piñeros Corpas (1915-1982), quien ya había escrito otros textos de tema indígena, novelas y algunos relatos para niños, es el autor de *La muerte sonreída* (1955), que tiene como tema “una leyenda aborigen que relata la dramática e ingeniosa lucha de los indígenas contra los perros agresivos de los conquistadores”, y que estaría ambientada en los páramos de la Sabana de Bogotá, en el siglo xvi (Plata, 1996: 284).

Para cerrar este apartado, mencionemos otros autores como fray Francisco de Igualada, quien no solamente efectuó importantes trabajos sobre la musicología indígena de la zona amazónica (1938) e intervino en la clasificación de las lenguas indígenas de la misma región, sino que nos dejó su obra *Chohi* (1939), editada en Bogotá. José Enrique Gaviria (1890-1959), escribe *Kaiyou* (1942), editada en esta misma ciudad, y gracias a su permanencia como diplomático en Haití, “supo captar el complejo significado social de ceremonias y rituales de ascendencia africana” (González, 1992: 28); y Roberto Serpa Flórez (1925), bumangués, autor de la obra *Sagipa* (1963), editada en su ciudad natal. Quedan dos autores más: Ramón María Bautista (1905-?), de Pamplona,

autor de la obra *Mutiscua* (1943), editada en Cúcuta, y Túlio Barrientos, cuya pieza *Zoratama* (196?), permanece inédita. Desafortunadamente no hemos podido tener en las manos hasta el momento ninguna de las obras listadas para este periodo.

De las tablas a los alto-parlantes

La llegada de la radio y sus innovaciones tecnológicas permitirá acceso a un muy amplio público, y algunos dramaturgos verán estrenadas sus piezas gracias a este medio. El reconocido poeta tolimense Arturo Camacho Ramírez (1910-1983), tal vez a la manera del genial Eduardo Zalamea Borda, sacará provecho de sus experiencias personales para escribir *Luna de arena* (1942), estrenada radialmente por el grupo de la Radiodifusora Nacional de Colombia en 1943 y publicada poco después. Esta obra gira en torno a la Guajira y de los celos y amoríos de los contrabandistas en el desierto. De esta obra acota Ayala Poveda (2002: 193): “Los fantasmas que pueblan sus páginas ya no son artificiales: tienen nombre propio: guajiras, mujeres de la vida pública, llaneros de piel dura y ronco acento metidos en su drama, Colombia en su sangre y en su sangrar”. Édgar O’Hara (1987), más crítico, sostiene que “todos los personajes parecen gitanos de Lorca y se comunican en metáforas. Se trata de una pieza para oírla sin hacerles mucho caso a los personajes”. Quizá por ello González (1992: 27) la presenta más como una ópera que como una pieza de teatro. Jacques Gilard (1989: 205-211) destaca por su lado que la protagonista es una princesa guajira, presentada de manera idealizada y subraya la influencia que esta celebrada obra¹³ tendrá en la escritura de la obra de teatro *A orillas del mar Caribe* (hacia 1943) de Ramón Vinyes i Cluet (1882-1952), el sabio catalán.

Oswaldo Díaz Díaz (1910-1967), autor nacido en Gachetá (Cundinamarca) y muy dedicado al radio-teatro, escribe la obra *La Gaitana* (1937), tragedia al modo clásico y en tres actos, que será estrenada y trasmisida por la Radiodifusora Nacional de Colombia en 1940, bajo el nombre de *Conquistista*. Él mismo reconoce en una “escena prólogo” el interés particular de su obra, puesto que tiene “el carácter y la intención de un testimonio [...] El teatro en su forma viva es esencialmente fugaz. Se esfuma al cerrarse el telón, muere al apagarse las candlejas” (Díaz, 1972: 5-6). La acción de *La Gaitana* se desarrolla en el valle del río Grande de la Magdalena en 1540, momento en el cual la visión del conquistador es ya la de un ser mortal, capaz de traición. En apoyo a lo que se aproxima los presagios han sido claros: “Gaira dejó caer la macana al suelo, y cuando la macana del jefe cae, es que va a pasar algo terrible; así lo interpretó el brujo a quien fui a consultarla” (106).

La confianza en los dioses indios es total y ello podría explicar la ingenuidad de los nativos. La Gaitana y su hijo se presentan a la cita con el español Pedro de

13 “La lectura de la prensa colombiana de ese año demuestra que *Luna de arena* fue todo un acontecimiento teatral: en los años 40, ninguna otra obra alcanzó en Colombia un éxito comparable” (Gilard, 1989: 230).

Añasco (alférez de Pizarro y Belalcázar), y la madre es obligada a presenciar la muerte de su hijo Gaira en una pira: "ante mí, ante su madre, ante su raza, prendieron fuego y atizaron la hoguera" (111). La declaración de guerra total al blanco queda pues sellada y el clamor de venganza de la madre brama en el templo: "Que a la mañana las lanzas aparezcan erguidas y ordenadas como una nueva sementera que maduró en la noche del odio" (113-114). Hecho prisionero después de una derrota total a manos de los indígenas y enfrentado a La Gaitana, Añasco altivo confiesa: "Sé bastante de tu pobre idioma y no tengo miedo de oírté" (120). Escucha así toda la suerte de muertes posibles que le enumera la Cacique, antes de comenzar a delirar por el humo de ciertas hierbas quemadas por ésta, delirios que le permiten recordar el pasado, como si desfilara su vida ante sus ojos para luego perderlos vaciados por la punta de una flecha. Finalmente, en un momento de descuido de sus captores, se suicidará.

La hija de La Gaitana, Hicsa, ya preludia el mestizaje, arrobada como está bajo el encanto del blanco: "Sólo pienso en él, en el caudillo de las manos blancas y la barba negra" (135). Pero una vez seducida, es arrojada fuera como flor marchita. La Gaitana se suicida, y su hija queda a la espera: "Espera el destino, no te arrojes al fondo del agua, que en tu cuerpo se cumple el prodigo, de que nazca de nuevo una raza. Por el sol y la fuerza y la vida, no te arrojes al fondo y aguarda", le dicen las voces del coro (148-149). Tal vez más allá del odio espera agazapada una nueva raza, producto de una mezcla obligada, única ofrenda posible para acallar el odio y la venganza.

La conquista de los Yalcones y la historia de su personaje cumbre, la Cacica Gaitana, es igualmente evocada por Luis Hernando Vargas Villamil (1916), quien escribe *La Gaitana* (1959), heroína de su ciudad natal, Timaná. Más que una novela, tal y como se la presenta en la carátula, es evidentemente un guión radiofónico, con diálogo permanente y mínimas descripciones o recuentos de acción a cargo de un "narrador". Esto hace que el texto esté lleno de onomatopeyas, sin duda destinadas al oyente de radio, pero que no convueven al lector. Tiene como personaje central a La Gaitana, quien representa uno de los momentos cumbres de la resistencia indígena (Gómez Picón, 1981: 121-146), y la venganza de la muerte de su hijo Buponga, quemado vivo por órdenes de Añasco, pese a las súplicas y protestas de su madre, y de haber pagado el rescate correspondiente. No hay ninguna censura de los españoles, quizá porque esta posición crítica pertenece más a la novela que a la radionovela; y a pesar de la bibliografía del final, hay poca investigación, lo que se nota en la superficialidad del texto.¹⁴

Esta obra, como acota el crítico McGrady (s. f.: 104), está llena de artificios, sin duda exigidos por la acción necesaria a toda radionovela: "Estos consisten so-

14 Hay, sin embargo, varios críticos que conceden gran valor novelístico a esta obra. Ver por ejemplo los cuatro artículos altamente laudatorios que se hallan al inicio de la novela (Vargas Villamil, 1959: 7-20).

bre todo en una acción muy movida y variada y la nota de misterio". Hay un abuso de la acción frenética y absurda, y los finales de capítulo se cierran en un misterio necesario a mantener al público en suspense hasta la emisión siguiente, con gritos estridentes o la promesa de nuevas aventuras inverosímiles. Existe un carácter alternado, español-indio, de la narración.

No hay que olvidar que *La Gaitana* hará que con su ejemplo la resistencia continúe durante muchos años. Milcíades Chaves (1958: 221) destaca que "Paeces y Pijaos permanecieron libres debido a la resistencia activa y pasiva que adoptaron, amparados por su organización y defendidos por su aislamiento". Y Juan Friede (1982: 172) nos recuerda la permanente hostilidad Pijao, desde inicios del siglo XVII: "La hostilidad de los pijaos se acrecentó de tal modo que todos los vecinos desde Timaná hasta Mariquita en el valle del Magdalena y desde Buga a Cartago en del Cauca, clamaban por una intervención oficial". Y como si fuese una regla matemática, menos atención prestaba el blanco, mayor cantidad de operaciones efectuaba el Pijao.

El lenguaje del indio, lenguaje radiofónico por cierto en *La Gaitana* de Luis Hernando Vargas Villamil, no establece diferencia entre indios y blancos. Para comprenderlo mejor, veamos un discurso de *La Gaitana*: "Oye tú, gran eliani blanco, asesino de mi hijo y de mi pueblo: ¿quieres decir algo antes de que pierdas la palabra? Te voy a cortar la lengua y a romper la mandíbula; esa lengua que no se movió para conceder el perdón a una víctima inocente por la que tanto imploraron una madre y una esposa transidas de dolor y de angustia" (Vargas Villamil, 1959: 277).

En el lenguaje de los indígenas, como certamente asegura McGrady (s. f.: 107), "coexiste un lenguaje tan elegante y refinado que no parece propio de un pueblo primitivo, al lado de fórmulas artificiales para expresar los conceptos más elementales". Y ello hace que sea poco creíble y verosímil el discurso, y por ello la novela-pieza de teatro.

Todos para uno, uno para todos

A partir de los años 1970 comienza el fastuoso periodo del teatro colombiano que se conoce como Nuevo Teatro, que tan conocidos y variados autores y grupos de teatro ha legado a la dramaturgia nacional. Sin lugar a dudas uno de los más respetados teatristas, directores y escritores dramáticos colombianos en la escena internacional es el caleño Enrique Buenaventura (1925-2003), quien varias veces se aproximó al tema indígena; ¿tiene algo que ver el hecho de que tuviera ancestros indios? Ya desde 1945 se mostró muy interesado en las manifestaciones populares, en las culturas indígenas (Obregón, 2000: 59) y en las fiestas y ceremoniales de los negros: anécdotas, narraciones orales, cuentos, cantos, etc., cualquiera de las infinitas variaciones en que esta raza se expresa desde tiempos inmemoriales. Jaramillo y Osorio (2005) destacan que este autor, "consciente del mestizaje étnico y cultural que atraviesa la

sociedad colombiana en su triple origen, lo hizo objeto de estudio y lo transformó en material artístico", lo que lo convierte en un humanista contemporáneo.

En lo que al tema indígena se refiere, este prolífico autor, "pleno de fe y de invención", como acotara André Camp (Obregón, 2002: 71), se destaca con varias obras: *Cristóbal Colón* (1957), pieza en la que retraza la saga de este navegante y su triste final. Los indígenas aparecen exclusivamente en el último acto, en el cual ya hay un cuestionarse sobre los efectos y ventajas del contacto entre las dos culturas. La mirada crítica está en manos del Estudiante, de quien comenta Colón ante su ayudante indígena aladínado: "Es un loco ese hidalguito, Andrés. ¡Irse a vivir a una tribu de indios! Sostener que el salvajismo vuestro es mejor que la civilización..." (Buenaventura, 1997: 84). El Estudiante critica la labor evangelizadora y civilizadora de los españoles, ante la risa cínica del Almirante; pero los papeles se invierten, y en vez del cacique Caonabó, es ahora Colón quien es encadenado y enviado a España para ser juzgado, mientras se cuestiona: "¿Es que otro hubiera hecho otra cosa? [...] ¿Es posible asentar la civilización sobre la barbarie sin hacer los cimientos con cadáveres y la argamasa con sangre?" (94). En medio del delirio, o del sueño, el Almirante constata: "mi voz no hace más que azotar el viento" (100).

El mundo no es redondo, afirma Colón, sino que es "como una pera y la parte más alta, el pezón de ese seno de mujer, está en las Indias" (103). Podemos leer en esta afirmación una metáfora de lo que América será para la Corona española, un cuerno de la abundancia, un seno nutritivo que será mamado hasta agotarlo, hasta convertirlo en un odre sin vino, como se le agota la vida a Colón esperando que los Monarcas Católicos lo llamen de vuelta. El interés es "que el personaje no resulte mitificado sino más bien entendido en plena forma como un hombre que se debate contra toda clase de dificultades en medio de unas determinadas circunstancias", como sostiene Reyes (1997a: xvii), es decir, escapándose a los maniqueísmos de las leyendas rosa o negra.

Un réquiem por el padre Las Casas (1963), estrenado por la Escuela Departamental de Teatro de Cali, es una evocación del combate lascasiano por la defensa de los indígenas. El dominico fray Bartolomé de Las Casas (ca.1474-1566) es presentado, sin maniqueísmos, como un contradictorio personaje que si bien se interesó por la defensa del indígena, propuso la traída de esclavos negros para las duras labores en América. La pelea no es fácil, puesto que el español, representado por el Gobernador, menosprecia totalmente al indio, quejándose: "¡Oh raza pusilánime, débil y para poco!" (Buenaventura, 1992: 198), y puesto que se suicidan para escapar a la opresión, añade: "¡Es completamente ilegal! ¡No pueden disponer de sí mismos! ¡Son propiedad mía! El Papa los entregó al Rey de España y el Rey me los entregó a mí" (199). Frente a lo cual debe resonar el discurso de los dominicos:

¿Con qué derecho y con qué justicia tienen en tan cruel y horrible servidumbre a esos seres inocentes? ¿Con qué autoridad han hecho y hacen tan detestables guerras a estas gentes que estaban en sus tierras mansas y pacíficas, donde tan infinito número de ellos,

con estragos y muertes nunca oídos, han perecido? ¿El oro y únicamente el oro tiene valor para ustedes? (202).

Los dominicos deciden enviar a España, a abogar ante el Rey por su causa, a fray Bartolomé, quien presentará el problema como un asunto económico, creyendo que es el lado flaco de los españoles: “Sin indios no hay rentas para la Corona” (206). Una vez que ésta le ha concedido las tierras que solicita para instaurar su República de Indios, Las Casas tiene la férrea voluntad de “seguir luchando desde abajo, porque muy abajo están los que defiendo” (208), para enfrentarse a un sistema que no muestra un real interés por cambiar la realidad americana, preocupado como estaba en seguir acumulando riquezas. Y recurre al chantaje de la no absolución en la confesión. Un viejo moribundo se confiesa:

No me quedaba tiempo en medio de mis cacerías de indios. Nadie los destruyó y esclavizó tanto como yo. Los enterraba en las minas sin darles descanso. A los lacayos los hacía bajar una y otra vez al fondo del mar en busca de perlas. Bajaban agarrados a una gran piedra... Una y otra vez... hasta que les estallaban los pulmones y ensangrentaban el agua... (218).

Vendrá luego la famosa Controversia de Valladolid (1550) contra Juan Ginés de Sepúlveda, perfecta confrontación de dos puntos de vista con respecto al modo de hacer la Conquista y de ver al otro. Y también la Inquisición tratará de hacerlo callar por miedo a un juicio... pero Las Casas continuó denunciando y escribiendo. “No es una simple fantasía que el único retrato conocido de Las Casas, por otra parte apócrifo, representa al personaje con la pluma en la mano”, recuerdan Bataillon y Saint-Lu (1976: 64).

Crónica (1986), Premio Centro Cultural Guadalupe (San Antonio, Texas) en 1992, es una pieza que evoca la historia de Gonzalo Guerrero y Gerónimo de Aguilar, soldados españoles, y su posición por y contra Hernán Cortés en la Conquista de Yucatán, vista y narrada por la comunidad indígena; el conquistador está “ya integrado a la cultura del otro” (Jaramillo y Osorio, 2005). Guerrero había optado por vivir como un indio, aprender su lengua y tomar esposa; bella es la evocación que hace del personaje el escritor Pablo Montoya, cuando se acerca el combate: “Me pregunto en estos últimos instantes qué defiendo. [...] La respuesta como un cuchillo de piedra me penetra: el ser de los indios que también es el mío” (1999: 53). Viene luego *Crónica de los indios Taínos* (c. 1989?), monólogo para cuentistas donde el ermitaño fray Ramón Pané, servidor de Cristóbal Colón, narra varios mitos de la creación Taíno, así como curiosas costumbres y usos ceremoniales. El fraile reconoce sus limitaciones: “yo recuento una historia como me la contaron pero Baraguabael, antes de desaparecer dijo profecías, cosa que yo no puedo hacer”. Una de esas profecías es la inminente llegada de los españoles, pues “se trataba de nosotros, de la gente que vino con el Almirante, con Cristóbal Colón”, dice fray Pané después. Enrique Buenaventura estaba de nuevo trabajando en el tema indio, como lo prueba la pieza, desafortunadamente inconclusa, *Los dientes de la guerra* (2003).

El dramaturgo y actor bogotano Santiago García (1928) estrenará en 1985 con el Teatro La Candelaria su obra *Corre, corre Carigüeta*¹⁵ (1982). Es una pieza de teatro ritual, basada en *La tragedia del fin de Ataw Wallpan* (anónimo de 1555), obra en quechua que narra los últimos momentos de una cultura arrasada por el conquistador; se apoya igualmente en otros textos indígenas como el *Chilám Balam de Chumayel*. García centra su pieza desde el punto de vista indígena, para presentar el final del imperio Inca en labios de Carigüeta, un chasqui narrador que explica al público la acción, guardando "su espíritu de testimonio ritual de una civilización aplastada por la ambición y la prepotencia", como afirma el autor en la introducción.

Ataw Wallpan se despierta con presagios funestos, en los cuales: "la razón me abandona como ciego y sin rastro soy traspies y caigo" (García, s. f.: en línea). Procede a narrar el sueño, en el cual el elemento importante es la llegada inminente de los extranjeros que vienen por encima del mar: "Dos veces me muestra una visión terrible, difícil de ser admitida, imposible de ser narrada, como si mi boca al describirla se negara. Tal vez sea evidente que hombres vestidos de agresivo hierro han de venir a nuestra tierra a demoler nuestras viviendas, a robar mis dominios con su zarpa de pavoroso metal" (en línea).

El único personaje no indio es Pizarro, que no habla; sólo mueve los labios y emite grandes ruidos que son traducidos por Felipillo, cuyo verdadero nombre es Guancabilca, un Tumbe ya bautizado. Esta necesidad de traducción permanente, fuera de ser una realidad histórica, parece evocar en esta pieza el problema de la incomunicación, de la imposibilidad de comprenderse mutuamente; el discurso del blanco es constante fragor, amenaza, inquietud, prepotencia.

Para Ataw Wallpan, la duda permanece: son enemigos que vienen a destruir su imperio, o son Viracochas, dioses que vuelven a la tierra como prometido, después de un largo periplo. Su respuesta es incierta, su miedo de hombre lo empuja a recibir a los recién llegados con los brazos abiertos; su investidura de Inca lo empuja a combatirlos y rechazarlos hasta el mar para que embarquen de nuevo. Es apresado, y promete rescate por su liberación, y a pesar del pago, es bautizado rápidamente y ejecutado: "¡Que el agua corra teñida en sangre y no alimente la tierra que ha dejado de ser nuestra!" (en línea), dice profético Carigüeta al final de la pieza, condenado a errar narrando la destrucción que se expande como una mancha roja de muerte al paso de Pizarro con sus huestes. No olvidar la historia será la razón de su existencia, "para que la memoria de la sangre derramada sea el polvo púrpura que alimente el sol que ha de iluminar el nuevo día!" (en línea), afirma Inkaj Churin, uno de los nobles de la corte. García, a través de su chasqui, perpetúa la denuncia, vivifica la memoria.

15 En algunos textos aparece mencionada como *Corre, chasqui Carigueta*, y en otros como *Corre, corre, Chasqui Carigüeta*, por ejemplo Arcila (1992: 106).

Igualmente cachaco, el dramaturgo Carlos José Reyes Posada (1941) no solamente ha enriquecido valiosamente con sus propias obras el repertorio teatral en Colombia, sino que es quizás el más reconocido historiador y crítico de teatro en nuestro país; editor de varias antologías, su labor de recolección y salvaguardia de piezas de difícil consecución no tiene desafortunadamente los émulos suficientes para garantizar la estructuración y la permanencia de una real conciencia teatral en Colombia. Se destacó inicialmente con la obra para teatro infantil *El hombre que escondió el sol y la luna* (1973), tejida alrededor de leyendas de los indios Chamíes (Valle del Cauca) recogidas por el Instituto Colombiano de Antropología; esta pieza presenta la problemática de la tenencia de la tierra y los problemas del equilibrio ecológico (Jaramillo, 1992: 237-238). La crítica María Mercedes Jaramillo sintetiza así la labor de este autor:

Reyes persigue dos objetivos básicos: condensar teatralmente su investigación y develar las falacias históricas. Para obtener este resultado, hay que observar que no se busca el planteamiento directo del momento histórico, sino una representación crítica de esa realidad a partir de una anécdota individual y ficticia, que condensa una historia colectiva auténtica. Latente en la pieza está la intención crítica y el cuestionamiento de la función de la historia (248).

Aunque este comentario corresponde a otra pieza de Reyes, es por cierto evidente que es posible extrapolarlo para comprender mejor toda la obra de este dramaturgo. Años después escribirá *El Carnaval de la muerte alegre. Periplo de Balboa y Pedrarias* (1991), pieza que se apoya en una bibliografía citada al final, y que se enmarca dentro del Proyecto Acuerdos de San José, gracias al cual se proponía una reflexión sobre la Conquista de América por parte de algunos escritores iberoamericanos. Esta obra con gran contenido de tradición oral (Obregón, 2000: 100), representa un Carnaval donde los personajes están enmascarados, e intenta una improvisación dentro del teatro; como lo aclara uno de los personajes al inicio, el tema “lo inventaremos sobre la marcha... No importa que no tengamos texto escrito” (Reyes, 1996: 22). Ello los llevará a implorarle a la Muerte la posibilidad de recordar, de recuperar y revivir algunas horas de la historia colombiana, con el interés de poder “verlas con nuevos ojos” (33). Y el momento seleccionado es aquel en el que se cruzan Vasco Núñez de Balboa, el Bachiller Martín Fernández de Enciso, Diego de Nicuesa, Pedro Arias Dávila y Francisco Pizarro.

Al fundar Santa María la Antigua del Darién, Balboa y los suyos tratan de dejar atrás las ciudades europeas, adaptándose a la naturaleza americana, lo que genera las protestas del Bachiller Martín Fernández de Enciso, quien grita enfurecido: “¡Basura! ¡Casuchas levantadas sin orden ni concierto! ¿Van a imitar a los salvajes en vez de procurar que ellos los imiten?”, en la escena denominada lúcidamente “¿Civilización o barbarie?” (70). Para este personaje los salvajes son solamente evocados como flecheros perfectos y eficaces. Si la sirvienta indígena, entra como todas las

mujeres en escena, se le niega la entrada con gritos destemplados: "Conserve su puesto. ¡Este no es su escenario!" (88). El encuentro de Balboa y Anayansi se hace en la evidente incomprendición idiomática, pero pronto el deseo inicia el mestizaje: es bautizada, vestida a la castellana e iniciada al castellano... la incomprendición será entonces ideológica o filosófica, no idiomática.

Cuando se traba el combate, Balboa recuerda que algunos indígenas han sido ya bautizados, a lo cual responde Pedrarias: "¡Eso no es posible! Ni siquiera se sabe si tienen alma... Además, quedan pocos espejos y cascabeles con qué contentarlos, por eso hay que responderles con pólvora" (137). La violencia del encuentro no cesa de crecer, y ello generará el nacimiento de los milenarismos, del desquite que se hará más tarde. En el momento en que Balboa evoca la muerte de uno de los principales caciques, Anayansi contesta convencida: "¡No! ¡El no puede morir! Dicen que se convirtió en jaguar, o en serpiente, en pájaro, en guacamaya y que espera volver algún día a reclamar sus territorios..." (151). Sin embargo, al final, los indios se presentan de nuevo preguntando: "¿Ahora sí podemos entrar?" y la respuesta inexorable cae como una guillotina al caer el telón, "¡No! Todavía no. ¡Esperen su turno!" (172-173).

Destacada miembro del Teatro La Candelaria, la santandereana Patricia Ariza (1946) se destaca con su obra *El viento y la ceniza* (1986), premio de teatro (Brasil, 1992), basada en las expectativas y decepciones de un conquistador que vuelve a su patria. Jaramillo (1992: 338) acota que esta obra representa "la estéril cosecha de América, conquistadores y conquistados, vencedores y vencidos perdieron en esta epopeya llena de heroísmo y mezquindad". La pieza se abre con una evocación del pasado, o un delirio, con pesadillas y alucinaciones por parte de los conquistadores mendigos, descastados y sin gloria, de nuevo en su Castilla donde no poseen sino los recuerdos, pues "se escuchan voces como de seres resucitados" (Ariza, s. f.: en línea), dice la autora. Para el entorno del conquistador, en España, las Indias representan la posibilidad de futuro, la riqueza fácil, las pepitas de oro, aunque esas nuevas tierras estén llenas de "nubes de indios bárbaros que aún no se sabe por cierto si tienen almas" (en línea), como afirma el sacerdote. Los conquistadores "han enloquecido todos de esperar la gloria" (en línea), y por ello, desilusionado pero dispuesto a comenzar de nuevo, el personaje Conquistador afirma a la Reina: "Sólo traigo conmigo un hastío enorme de muerte. Un desencanto de los sueños y una insaciable sed de continuar descubriendo el infinito. Estoy dispuesto a volver... a entrar por ahí río abajo, selva adentro hasta el tesoro del Dorado y de los Omaguas. Están ahí, brillantes, esperando ser descubiertos" (en línea).

Queda permanente un vacío, ya que, dice el Conquistador al Indiano, poco antes de morir, "de nosotros heredarás el viento" (en línea). Pero si todo se pudiese volver a hacer, se haría de nuevo a conciencia, a pesar de "las narigueras y pendientes que se volvieron cenizas en la Corte de la Reina Madre" (en línea). Esta obra de teatro muy seguramente más imaginada por Ariza para ser vista representada que para ser

leída; tal vez por ello, como destaca Jaramillo, “el maquillaje y el vestuario fueron los mecanismos que fijaban la trama, adquirieron un importante valor icónico e indicial porque organizaron los sintagmas narrativos” (1992: 115).

El filósofo y teatrero de Tunja, Luis Alberto García (1937), se destacará especialmente por su controvertida y comprometida obra *I took Panamá* (1974), montada por el Teatro Popular de Bogotá. Este dramaturgo se acercará al tema indio en obras como la inédita *Toma tu lanza, Sintana* (1972), cuyo tema está basado en la tradición indígena, estrenada en un montaje colectivo del TPB en 1973, y posteriormente con la pieza *La Gaitana* (1980). Fernando González Cajiao (1938-1997), que es también un destacado crítico e historiador de teatro colombiano, a quien hemos citado varias veces a lo largo de este estudio, es autor de la obra *Atabí o la última profecía de los Chibchas* (1971), escrita a partir de una recopilación de tradiciones populares de la Laguna de Tota en Boyacá, realizada por la antropóloga colombiana Lilia Montaña de Silva Celis. González Cajiao trabaja de nuevo el tema indígena en *Papón, el brujo y el sueño de Tisquesusa* (1990), obra que obtiene el premio Plural (Méjico, 1990).

Otros autores que quedan por estudiar más ampliamente son: Juan Monsalve (1951), del grupo Acto Latino, cuya obra *Historias del silencio* (1982) trata sobre aspectos míticos de las comunidades indígenas. A partir de leyendas muiscas y con un montaje del TPB, Rosario Montaña escribe dos obras de tema indígena, *La Conquista de la miel*, basada en leyendas muiscas (TPB), y *Atabí*. Por su lado, Juan Carlos Moyano (1959), del Teatro Taller de Colombia, elabora a partir de las leyendas mayas del famoso libro sagrado *Popol Vuh* su obra *La cabeza de Gupuk* (1973), especialmente concebida para representaciones de teatro callejero, montada en 1979. Nelly Domínguez Vázquez es la autora de una pieza de tema precolombino, *Uyumbe* (1985). La Escuela de Teatro de Cali, bajo la dirección de Jorge Vanegas, estrena *Huakar-Ri*, que parte del mito de Guacarí (región del Valle del Cauca), y narra “la historia de la hermosa doncella que se sacrifica arrojándose al río Cauca para calmar al dios del mal, El Eliani y acabar con las inundaciones y tormentas que destruyen los cultivos”, sacrificio que sacia al dios y permite el nacer de una garza blanca (Jaramillo, 1992: 331-332), representación alegórica evidente.

Fernando Peñuela Ortiz (1948), bogotano con larga experiencia en teatro, es el autor de la obra *La tras-escena* (1984), estrenada por el grupo La Candelaria en el mismo año. Nicolás Buenaventura (González Cajiao, 1992: 253-254) acota que el autor “se caga en el Quinto Centenario antes de que lo hicieran en broma las juventudes españolas y en serio, los indios y los mestizos de América”. En esta pieza donde el humor brota como un saltimbanqui, los indios no están presentes... Bueno, sí están, pero hacen huelga. La trama se estructura en torno al montaje de la comedia *El Mundo Nuevo descubierto por Cristóbal Colón*, escrita en 1614 por el español Félix Lope de Vega y Carpio (1562-1635); en esta obra, Lope colocaba en escena varios indígenas, y evocando la masacre de los mismos, cuestiona el encuentro de las dos civilizaciones. En la versión Peñuela, durante el estreno de la obra los indios que

deben aparecer en la pieza se demoran en llegar, lo que genera conflictos no sólo entre los actores sino con el director que afirma que “¡Yo sin indios no estreno esta obra!” (1992: 856). Los indios, cuyo jefe es Chuya-Chaqui, se declaran en huelga por considerarse mal pagados; el diálogo es imposible, de sordos. Frente a las preguntas concretas del director al traductor indígena (portavoz de los huelguistas), éste ofrece respuestas como: “Tengo la preciada flor de tigre, perforando mi esmeralda...” (865). El problema se soluciona cuando se les ofrece el pago de la mitad del dinero inmediatamente, y la mitad pocos días después; el director de la compañía de teatro puede pues desahogarse, diciéndoles: “Y ahora se me van bien lejos. Que yo no los vea” (883), para insistir poco después: “Ahora que no me vengan a hablar a mí de raíces telúricas, de identidad cultural... Ya no hay nada sagrado...” (885).

Para terminar este apartado, veamos otras creaciones colectivas de las que poseemos escasa información. Escrita especialmente para ser montada por el grupo de títeres Cocoliche (creado por la autora en colaboración con Hernando Tejada en 1964), la obra *Sirikó y la Flauta*, de Julia Rodríguez “relata la forma como el pequeño indio Sirikó inventó la primera flauta ya que su deseo era imitar el canto del Tucán”, como anota Jaramillo (1992: 342). Entre los personajes encontramos el Sol, la Luna y varios niños indígenas, que pertenecen a una tribu indígena imaginaria. El Teatro La Mama, y bajo la dirección de Eddy Armando Rodríguez, estrena la obra colectiva *Chaupi Punchapi Tutacaya* (¿hacia 1980?), basada en la conquista y aniquilamiento del imperio Inca. Por su parte, Danilo Tenorio, quien había formado parte del TEC, escribe las piezas *Túpac Amaru* (1972), y *Suicidio y ejecución de Atahualpa*, en colaboración con el grupo Teusacá de la Universidad de Cali.

De la experiencia de grupo al nuevo autor personalizado

Algunos autores, que corresponden igualmente a la segunda parte del siglo xx, no trabajaron según la propuesta de teatro colectivo que acabamos de considerar, sino que se mantuvieron al margen, dedicados a un trabajo más clásico aunque no por ello menos comprometido. Herederos de la violencia que había (¿podemos utilizar el pasado?) azotado al país durante tantos años, estos escritores de teatro nos dejarán una obra “de carácter testimonial y casi periodístico; el reflejo de la situación social produce un tipo de dramaturgia que oscila entre el costumbrismo y el realismo, la mayor parte de las veces, con claras intenciones políticas” (Reyes, 2000: 7). Podemos comenzar citando una pieza de un autor que desconocemos, y sobre el que nada hemos podido rastrear: Eduardo Osorio, autor de la obra *El ocaso de Tisquesusa* (1971).

La permanente preocupación por la suerte de las razas india y negra, ambas invisibles en Colombia, marca de manera indeleble la obra del creador y director de la Fundación Colombiana de Investigaciones Folclóricas, el cordobense Manuel Zapata Olivella (1920-2005), como veremos con sus piezas de teatro *Los pasos del indio* (1958), drama estrenado por el grupo El Búho, y *Caronte liberado* (1959).

Curiosamente, en sus inicios, este autor escribió para radioteatro en emisoras de Bogotá y Cartagena. Sus experiencias al prestar el servicio médico en la Guajira, en estrecho contacto con los Wayúu y su mundo, así como la denuncia de la explotación inmisericorde del hombre y la tierra, en general por compañías extranjeras, serán el meollo de su pieza *Los pasos del indio*, que retrata las tribulaciones de la vida miserable de Guarulac, indígena guajiro, y sus dos hijos, Itakushi, varón, y Guarulapi, niña que tiene sus primeras menstruaciones. La acción va siendo presentada por el Piache, narrador, chamán sagrado, brujo, hombre medicina, que se introduce en escena al iniciarse la obra: “Soy la conciencia del indio guajiro. Soy la tradición, que no muere: la brujería, la experiencia, la malicia, la resignación, la rebeldía. Yo no sé lo que soy. Soy la esperanza. Me llaman el Piache, el brujo, algo más que la brujería: la raza. No sé si estoy con el indio que muere o con el mestizo que nace” (Zapata Olivella, 1992: 155).

Se evoca el trabajo en las salinas, bajo el ojo buitre de los capataces mestizos, que mienten insensibles cuando llega la hora de anotar lo recolectado, de calcular las deudas, estableciéndolas hereditarias en una esclavitud no declarada: deben ser redimidas con el trabajo de los hijos, o vendiendo las hijas a viejos caciques poderosos. Se evoca igualmente el trabajo en la extracción del petróleo, controlado también por capataces vendidos al misterio: “Fíjate que tiene los cabellos rubios y los ojos azules. Son los dueños de los pozos de petróleo, de los barcos, de la tierra, de todo. Ellos pagan y ordenan” (163). Y el trabajo en las bananeras, cargando bultos de sol a sol por escasas monedas arrojadas por el patrón entre el barro; la venta indiscriminada de alcohol, la prostitución, las pesadas tradiciones ancestrales.

Guarulac, exhausto, fallece dejando sus deudas impagadas a su hijo, que escapa para liberarse. Pero la tierra llama de nuevo, y aunque Itakushi insiste en que “el guajiro no tiene tierra”, el Piache le recuerda que “no se puede vivir lejos de ella. La ausencia de la tierra, mata” (172), y más adelante nos ofrece el panorama del futuro del Wayúu: “Vieja es la historia del indio. Una tras otra se enlazan las noches. ¿Quién será el rebelde que traerá la luz? Todos miran esperanzados un rostro nuevo en la salina, extraño, pero tan viejo y conocido como el sabor de la sal” (176). La ley no se coloca jamás del lado del indio. Si Itakushi termina por vengar con su propia mano la muerte de su padre y hermana, no tendrá otra salida que la muerte misma, porque según la ley guajira las deudas de sangre se pagan con sangre.

Nacido en Armenia, en la zona cafetalera del país, y Premio Nacional de Dramaturgia (1992), Henry Díaz Vargas (1948)¹⁶ crea, en compañía de Marta Ofelia Pisa, la Academia Teatral de Antioquia, con la cual va a estrenar su obra *Más allá de la ejecución* (1984), genial diálogo entre dos actores que representan, después de la muerte, al mariscal Jorge Robledo y al adelantado Sebastián de Belalcázar.

16 De este autor es también la obra *Euma de Illapa, Balam y Jaisana* (1992); es altamente probable que esta pieza teatral sea igualmente de tema indígena, pero desafortunadamente hasta ahora ningún elemento nos permite comprobarlo.

Recordemos que el segundo ha hecho eliminar al primero, dentro de ese largo sinsentido que fue la guerra entre conquistadores celos de gloria y riquezas; de Robledo sólo veremos durante la mayor parte de la pieza la cabeza clavada en una pica, y de Belalcázar su cadáver amortajado. En una obra llena de ironía y de humor negro y desesperado, estos dos conquistadores evocan su vida y los momentos en que estuvieron con los indios Pozos, temibles caníbales. Belalcázar presenta su visión del conquistador (Díaz Vargas, 1992: 744):

En vida siempre hice con los vivos y los muertos lo que quise. No llegué a pensar qué me sucedería después de muerto. No tenía tiempo para pensarla. Además no sabía hacerlo. Un conquistador no sabe pensar. Sólo necesita aprender a buscar el oro, el territorio donde establecerá su imperio y a esquivar el lance matrero del más allegado y saber golpear al enemigo sin dar tregua a la respuesta mortal.

En esta pieza, nuevamente aparece la invisibilidad del indígena, no solamente porque nunca aparecen en la obra, sino porque inclusive los conquistadores mismos los desaparecen, los deshumanizan ignorándolos. Robledo sentencia (747): “Los caníbales van desnudos y en desorden... Están como puestos ahí por alguien, quietos... Sonríen asustados. Parece ser otra sección. Deben ser almas en pena. No veo bien...” Así, para el ansia desaforada de estos aventureros, el otro, el indio, es inoperante, inexistente, no se le puede ver bien, permanece sin definición precisa. “Maravillosa y gran metáfora de la vida y de la muerte, de la justicia y la injusticia, del pecado y la inocencia, del mundo y del más allá”, sintetizaba González Cajiao (1986), después de destacar la gran calidad dramática del texto, y de calificar a su autor como uno de los más prometedores dramaturgos actuales.

De Mario Cardona Osorio solamente conocemos su drama *El hábito sólo viste al monje* (1984), donde los indígenas presentados pertenecen al mundo inca peruano. Es una pieza imaginada a partir de dos personajes históricos, que dialogan en “modo metafórico y en gran parte ritual, o sea rígidamente codificado”, como sostiene Jaime Mejía Duque en la presentación (Cardona, 1984: 5). Los dos personajes son el inca Yahuar Huacac, cabeza del Imperio, y su hijo Pachacuti Yupanqui, que tomará posteriormente el nombre de Viracocha, creador y salvador del Imperio inca, dotado de poderes y protegido de los dioses. Su autor sostiene en la introducción: “Viracocha se reconstruye en su nacimiento y hechura, es drama pensado sin pretensiones de reconstrucción histórica, pero al final ¿qué es la historia sino el gran sentido o la captación del gran ritmo? Logro que deviene más de lo estético que de extensa documentación” (12).

La obra se abre con dos presagios, durante la fiesta del Raymí en el Cuzco: dos cóndores, uno viejo y uno joven, que se esquivan volando sobre la multitud sobre-cogida de miedo; y el confuso mensaje de las entrañas oscuras de una vicuña virgen sacrificada. Ambos augurios son considerados nefastos. Diríase un enfrentamiento entre el antiguo orden establecido que sólo busca su mantenimiento, dedicado, como sostiene Vázquez Montalbán, “a la simple liturgia de la permanencia de un orden

que sólo se autolegitima porque permanece" (2003: 60), y un nuevo y joven orden, fogoso, impetuoso, que busca liberarse de la tradición.

El enfrentamiento padre hijo se radicaliza, y el hijo será condenado a ejercer de incógnito como pastor de vicuñas, lejos del Cuzco. Durante la rebelión de los Chancas, en la cual no quiere creer Yahuar Huacac, Yupanqui/Viracocha decide actuar, interesado en reforzar el imperio, como él mismo lo proclama: "En la actualidad la quiebra del imperio no sólo arrasará la casa real sino que será la ruina de toda organización conocida y vendrá el caos. En mi boca no habla la ambición, no hay deslealtad en mi pecho; es la sangre reclamando acción para conservarse" (Cardona, 1984: 38).

Sometida la sublevación de los Chancas, el hijo toma el poder supremo, obligando al padre a tomar una jubilación forzada en la cual puede guardar su calidad oficial de alto dignatario. Triunfador, Viracocha puede entonces afirmar con suficiencia, "Yo soy mi propia creación" (82). Digamos que el indígena, en un momento histórico *avant la lettre*, ha tomado en sus manos su propia redención.

Cae el telón

"Vencer a la muerte no puede ser otra cosa que vencer al silencio y la invisibilidad. Liberar o recuperar la palabra y la imagen, interpretar, es alguna de sus múltiples interpretaciones", sosténía Manuel Vázquez Montalbán (2003: 141). Si iniciábamos esta aproximación al teatro de tema indígena en Colombia utilizando como premisa la invisibilidad del indio, es porque constatamos que un verdadero teatro indígena (sea escrito por indígenas mismos o por blancos respetuosos pero conscientes de la diferencia) está aún por venir, y que las obras aquí listadas representan un estado iniciático y de magma en ebullición, buscando un volcán para salir a la superficie; el estadio es pues el de una pre-puesta en escena. De todos los autores evocados, el único que aparece mencionado como indígena es Jacinto Albarracín; sabemos de creación en lengua indígena, especialmente en Wayúu y básicamente en el campo de la poesía (Ferrer y Rodríguez, 1998), pero no hemos tenido conocimiento de obras de teatro escritas en alguno de los innumerables idiomas indios que comprende el país.

Una de las manifestaciones de esta invisibilidad está en la presencia física misma del indígena. Es decir, varias obras de teatro tienen ciertamente un argumento que gira alrededor del indio, pero este no aparece en el escenario, es sencillamente el otro sobre el cual se reflexiona: cómo desposeerlo de sus riquezas, cómo hacerles la guerra con la menor cantidad de pérdidas posibles, cómo poseer a sus mujeres, cómo saber si es justa la Conquista y cómo deducir si los indios tienen o no un alma... Esta constatación no es válida únicamente en lengua española; por ejemplo, en la pieza de teatro *Walsh* (1973), de la canadiense Sharon Pollock, obra que evoca los últimos días de líder guerrero Sitting Bull durante su exilio en el Canadá, los soldados afirman que no hay testigos de la muerte de Custer, olvidando a todos los indígenas presentes en la batalla de Little Big Horn. Igual ocurre en las negociaciones de la rendición del

jefe Lakota: el general Terry ignora abiertamente la llegada de Sitting Bull "haciendo como si los indios no estuvieran presentes" (Pollock, 1991: 68). Entonces, la única propuesta del general es el asesinato: "Una pesada responsabilidad para usted y yo, ciertamente. Y lo que es imperativo... seguridad, progreso... es la eliminación del salvaje [...] Control del salvaje, eliminación de los aspectos salvajes del carácter del indio" (69). Y la propuesta se hace frente a los delegados indígenas que acompañan al jefe y hombre-medicina Lakota. Interesante anotar que algunos de los diálogos de esta pieza están en lengua Creek, como ocurre también, pero esta vez en Mapuche, en la pieza *Mientras viva Quilapán...* (1971-2003) del chileno Oswaldo Obregón, obra que dramatiza uno de los muchos intentos que el gobierno chileno ha efectuado para someter a los indómitos Mapuches, y "traerlos" al mundo occidental, creyendo sin embargo que el encuentro jamás será posible: "Mantengo que es absurdo colocar en un mismo plano de igualdad la civilización y la barbarie", declara henchido de etnocentrismo el ministro del Interior, Manuel Recabarren.

Pueden aparecer incluso como empleados del servicio doméstico. En la muy importante obra de creación colectiva *Guadalupe años sin cuenta* (1975), del Teatro La Candelaria (véase Arcila, 1992: 60-70), sobre el final de la vida del guerrillero liberal José Guadalupe Salcedo Unda, asesinado por el Ejército colombiano en 1957 a pesar de haber sido amnistiado por el Gobierno, aparece el indígena como empleado en una cantina. La obra tiene una estrecha relación con los Llanos Orientales, donde una importante presencia indígena existía en la época, y donde horribles masacres de guahíbos, sálivas y otras etnias no cesan de existir. En esta obra aparece una indígena guahíba, sirviendo en un bar, donde la Dueña la apostrofa: "Guahíba de mierda, ¿dónde estaba? Se desaparece ahora, precisamente cuando la cantina está más llena [...] ¿Dónde estaba metida? ¡A ver, conteste! Quién sabe en qué andanzas estará la india esta!", y un soldado ebrio la confunde con su "madrecita" antes de darse cuenta que es una indígena, para entonces arrojarla al suelo e intentar ahorcarla gritándole: "¡Es una india! Una puta guahíba!" (Teatro La Candelaria, 1986: 186-187). Nos llama la atención puesto que el indígena no aparece, y cuando lo hace es ignorado o confundido: aquí no se distingue fácilmente si el calificativo *indio* corresponde a la etnia o es francamente un insulto, como ocurre tan a menudo no solamente en Colombia sino en toda América Latina.

Sería interesante poder estudiar, una vez tengamos un repertorio más extenso de obras analizadas, en qué momento se usa el genérico "indios" y en qué momento se hace referencia a grupos étnicos concretos, guahíbos, pozos, muiscas, wayúus, paeceas, etc., y si esa utilización conlleva una connotación ideológica concreta. ¿Depende de si la obra trata de presentar una recreación histórica? No es, evidentemente, un sencillo problema de fechas cronológicas de la pieza de teatro, pues Fernández Madrid, por ejemplo, presenta algunos de sus personajes como tlascaltecas, concretando la etnia, como también lo hace Zapata Olivella, mientras que otros escritores como Fernando Peñuela recurren al genérico "indios"; en este último caso bien es cierto que están en huelga. Curiosamente, la mayor parte de las obras presentan a un indígena del

pasado, sobre el cual es posible elucubrar e imaginar, en general basándose en las crónicas de la Conquista, parcializadas e interesadas como estaban en trastocar la realidad americana, y muy especialmente en lo que al indígena se refiere. ¿Será el indio muerto el mejor indio para la dramaturgia?

El humor (¿negro?) aparece en varias de las obras mencionadas, muy posiblemente como una especie de catarsis colectiva del dolor y del absurdo histórico, como bálsamo para enfrentar una revisión de la historia explotada y ocultada del país que hemos tratado de construir los colombianos. No parece estar en relación concreta con el momento en el que se escribe la pieza dramática, pues ya está presente en fray Felipe de Jesús, y brota plenamente en obras como la de Fernando Peñuela o Carlos José Reyes.

Del listado incompleto, tentativo y provisional que hemos propuesto, debemos anotar que somos conscientes de que nuestras informaciones son por el momento fragmentarias y algunas incluso inciertas. Dado que no hemos tenido acceso a varias de las obras, nos es difícil asegurar la importancia del indígena dentro de la pieza mencionada, pero las diferentes fuentes sobre las que hemos trabajado para efectuar dicho listado nos permiten imaginar que pueden contribuir a completar un estudio más extenso sobre la presencia del indígena en el teatro colombiano.

La recuperación integral de la tradición oral aún está por hacerse, y constituye una forma válida de construir y completar la literatura nacional. Es evidente que el teatro colombiano ha marcado de manera certera la historia del país, como destaca confusamente el grupo de reflexión Arco (2001: 5):

La historia oficial se vio reencauzada en Guadalupe Salcedo, como creación colectiva, como negociación de la memoria. Es un ejemplo claro de que la literatura oral, en este caso el teatro, permite la reformulación de la concepción de la historia. De allí que la masa de lo ya escrito pero olvidado o no rescatado de las memorias regionales tiene una potencia para aclarar, que es necesario activar.

A pesar de las duras condiciones económicas, de la persecución estatal a ciertos grupos, de la forzada emigración de los actores y autores, del ciclo comercial, esperamos que la escritura, el montaje y el deseo de hacer teatro, ya sea de tema indígena o no, continúe y no vuelva a ser necesario publicar la apocalíptica visión que publicó el periódico *El Aviso* en 1848: “El día que el Teatro se cierre y veamos su hermoso edificio convertido en casa de ejercicios, convento u otra cosa de la laya, preciso será emigrar de Bogotá como de un pueblo bárbaro, que merece ser conquistado de nuevo” (Laverde Amaya, 1963: 138).

Bibliografía

Obras de teatro

Ariza, Patricia (s. f.). “El viento y la ceniza”. En: *Cuatro obras del Teatro La Candelaria*. Biblioteca Virtual, Banco de la República, Bogotá. [En línea] www.banrep.gov.co/blaavirtual/letrac/cuatro2.

- Buenaventura, Enrique (1989). *Crónica de los indios Taínos*. Copia facilitada por Nicolás Buenaventura.
- _____(1992). "Un réquiem por el padre Las Casas". En: González Cajiao, Fernando (coord.). *Teatro colombiano contemporáneo*, pp. 183-247.
- _____(1997). "Cristóbal Colón". En: *Teatro Inédito*. Biblioteca Familiar Presidencia de la República, Bogotá, pp. 1-109.
- Cardona Osorio, Mario (1984). *El hábito sólo viste al monje*. Editorial Percepción, Medellín, 89 p.
- De Jesús, Fray Felipe (1998) [1789]. *Poema cómico*. Edición y estudio de Héctor H. Orjuela, Editorial Kelly, Bogotá, 238 p.
- Díaz Díaz, Oswaldo (1972). *Blondinette. La Gaitana*. Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 152 p.
- Díaz Vargas, Henry (1992). "Más allá de la ejecución". En: González Cajiao, Fernando (coord.). *Teatro colombiano contemporáneo*, pp. 729-765.
- Fernández Madrid, José (1936). *Atala. Guatimoc (Tragedias en verso)*. Editorial Minerva, Bogotá, 152 p.
- García, Santiago (s. f.). "Corre, corre Carigüeta". En: *Cuatro obras del Teatro La Candelaria*. Biblioteca Virtual, Banco de la República, Bogotá. [En línea] www.banrep.gov.co/blaavirtual/letrac/cuatro2.
- Peñuela, Fernando (1992). "La tras-escena". En: González Cajiao, Fernando (coord.). *Teatro colombiano contemporáneo*, pp. 803-895.
- Reyes Posada, Carlos José (1996). *El carnaval de la muerte alegre. Periplo de Balboa y Pedrarias*. Panamericana, Bogotá, 176 p.
- Teatro La Candelaria (1986). "Guadalupe años sin cuenta". En: *5 obras de creación colectiva*. Teatro La Candelaria, Bogotá, pp. 121-225.
- Zapata Olivella, Manuel (1992). "Los pasos del indio". En: González Cajiao, Fernando (coord.). *Teatro colombiano contemporáneo*, pp. 143-182.
- Vargas Villamil, Luis Hernando (1959). *La Gaitana*. Editorial Minerva, Bogotá, 288 p.

Obras de referencia

- Alaix de Valencia, Hortensia (1996). "Autos sacramentales en Popayán". En: Jaramillo Agudelo, Darío (director académico). *Gran Enciclopedia de Colombia*. Círculo de Lectores, Bogotá, Tomo 5: Cultura, pp. 261-262.
- Arcila Ramírez, Gonzalo (1992). *La imagen teatral en La Candelaria. Lógica y génesis de su proceso de trabajo*. Ediciones Teatro de La Candelaria, Bogotá, 200 p.
- Ayala Poveda, Fernando (2002). *Manual de Literatura Colombiana*. Panamericana, Bogotá, 471 p.
- Gómez, Eduardo (1991). *Reflexiones y esbozos. Poesía, teatro y crítica en Colombia*. Fundación Simón y Lola Gubereck, Bogotá, 221 p.
- González Cajiao, Fernando (1986). "No sólo de café vive Colombia". En: *Boletín Cultural y Bibliográfico*. Biblioteca Virtual, Banco de la República, Bogotá, Volumen xxiii, No. 7. [En línea] www.banrep.gov.co/blaavirtual/boleti4/bol17.
- _____(coord.) (1992). *Teatro colombiano contemporáneo. Antología*. Sociedad Estatal Quinto Centenario-Fondo de Cultura Económica-Centro de Documentación Teatral, Madrid, 995 p.
- Jaramillo, María Mercedes (1992). *Nuevo Teatro colombiano: arte y política*. Universidad de Antioquia, Medellín, 373 p.

- Jaramillo, María Mercedes (1995). *La autonomía cultural en el teatro colombiano*. [En línea] <http://www.iacd.oas.org/Interamer/Interamerhtml>. Originalmente publicado en: Vergara, Isabel (ed.). *Colombia: Literatura y cultura en el siglo xx*. Interamer, OAS.
- Jaramillo, María Mercedes y Osorio, Betty (2005). “Enrique Buenaventura y su proyecto político y cultural”. Presentado ante el Congreso del Latin American Theater Review, Connecticut, abril de 2005, 13 p. Comunicación gentilmente facilitada por sus autores.
- Lamus Obregón, Marina (1996). “El movimiento teatral en Colombia”. En: Jaramillo Agudelo, Darío (director académico). *Gran Enciclopedia de Colombia*. Círculo de Lectores, Bogotá, Tomo 5: Cultura, pp. 245-260.
- _____. (1998). *Teatro en Colombia: 1831-1886. Práctica teatral y sociedad*. Ariel Historia, Bogotá, 400 p.
- Laverde Amaya, Isidoro (1963). *Ojeada histórico-crítica sobre los orígenes de la literatura colombiana*. Banco de la República, Bogotá, 201 p.
- Monsalve, Juan (1985). “El teatro colombiano: la muerte de un mito”. En: Vargas Bustamante, Misael. *El teatro colombiano*, pp. 113-119.
- Orjuela, Héctor H. (1974). *Bibliografía del teatro colombiano*. Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 313 p.
- _____. (1998). “Estudio”. En: De Jesús, Fray Felipe. *Poema cómico*, pp. 7-54.
- Otero Muñoz, Gustavo (1945). *Resumen de historia de la Literatura colombiana*. Librería Voluntad, Bogotá, 323 p., 5^a ed.
- Plata Zaray, Jorge (1996). “La dramaturgia en el siglo xx”. En: Jaramillo Agudelo, Darío (director académico). *Gran Enciclopedia de Colombia*. Círculo de Lectores, Bogotá, Tomo 5: Cultura, pp. 275-292.
- Reyes Posada, Carlos José (1985). “Aspectos del teatro colombiano en los siglos XVIII y XIX”. En: Vargas Bustamante, Misael (comp.). *El teatro colombiano*, pp. 59-87.
- _____. (1989). “Cien años de teatro en Colombia”. En: Tirado Mejía, Álvaro (director académico). *Nueva Historia de Colombia, Tomo VI: Literatura y Pensamiento, Artes, Recreación*. Planeta Editorial, Bogotá, pp. 213-236.
- _____. (1996). “El teatro en el siglo XIX”. En: Jaramillo Agudelo, Darío (director académico). *Gran Enciclopedia de Colombia*. Círculo de Lectores, Bogotá, Tomo 5: Cultura, pp. 263-274.
- _____. (1997a). “El Teatro de Enrique Buenaventura”. En: Buenaventura, Enrique. *Teatro Inédito*. Biblioteca Familiar Presidencia de la República, Bogotá, pp. xi-xxxvii.
- _____. (1997b). *Teatro colombiano del siglo XIX*. Biblioteca Nacional de Colombia, Bogotá, 639 p.
- _____. (2000). “Prólogo”. En: *Teatro Americano Actual: Henry Díaz Vargas, Víctor Viviescas, Fabio Rubiano Orjuela*. Casa de América, Madrid, pp. 7-15.
- Rodríguez, Orlando (1999). “Teatro del siglo XIX”. En: Madrigal, Luis Iñigo (coord.). *Historia de la literatura hispanoamericana, Tomo II: Del Neoclasicismo al Modernismo*. Cátedra, Madrid, 3^a ed., pp. 361-385.
- Shelly, Kathleen y Rojo, Grínor (2000). “El teatro hispanoamericano colonial”. En: Madrigal, Luis Iñigo (coord.). *Historia de la literatura hispanoamericana, Tomo I: Época Colonial*. Cátedra, Madrid, 4^a ed., pp. 319-352.
- Vargas Bustamante, Misael (comp.) (1985). *El teatro colombiano*. Ediciones del Alba, Bogotá, 122 p.

Otras obras consultadas

- Arco (2001). *Literatura de crisis y proyección de futuro*. Texto No. 3, París, 7 p. [En línea] <http://www.arcomundo.net>.
- Balandier, Georges (1980). *Le pouvoir sur scènes*. Balland, Paris, 188 p.
- Bataillon, Marcel y Saint-Lu, André (1976). *El padre Las Casas y la defensa de los indios*. Traducción de Javier Alfaya y Bárbara McShane, Ariel, Barcelona, 318 p.
- Castellanos, Rosario (1984). *Juicios Sumarios II. Ensayos sobre literatura*. Fondo de Cultura Económica, México, 224 p.
- Chateaubriand, René de (1969). *Oeuvres romanesques et voyages*. Gallimard, Paris, Tomo I, 1420 p.
- Chaves, Milcíades (1958). "Los indígenas del Cauca en la Conquista y la Colonia". En: Academia Colombiana de Historia. *Homenaje al Profesor Paul Rivet*. Editorial ABC, Bogotá, 335 p.
- Ferrer, Gabriel Alberto y Rodríguez Cadena, Yolanda (1998). *Etnoliteratura Wayuu: estudios críticos y selección de textos*. Fondo de Publicaciones de la Universidad del Atlántico Barranquilla, 182 p.
- Friede, Juan (1982). *Los Quimbayas bajo la dominación española. Estudio documental (1539-1810)*. Carlos Valencia Editores, Bogotá, 295 p.
- Gené, Juan Carlos (1996). *Escrito en el escenario. (Pensar el teatro)*. Celcit Teatro, Buenos Aires, 145 p.
- Gilard, Jacques (1989). *Entre los Andes y el Caribe. La obra americana de Ramón Vinyes*. Universidad de Antioquia, Medellín, 407 p.
- Gómez Picón, Rafael (1981). *Timaná. De Belalcázar a La Gaitana: Parábola de violencia y libertad*. Editorial ABC, Bogotá, 277 p.
- Gutiérrez Girardot, Rafael (1991). "Las revistas colombianas de fin de siglo". En: *Boletín Cultural y Bibliográfico*. Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, Vol xviii, No. 27 [Biblioteca Virtual].
- Lagarce, Jean-Luc (2000). *Théâtre et Pouvoir en Occident*. Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 173 p.
- Mächler Tobar, Ernesto (1998). *Vision de l'Indien à travers le roman colombien du xxe siècle*. Thèse pour le doctorat sous la direction de M. le Professeur Claude Fell. Université de Paris III, Sorbonne Nouvelle, Paris, 2 tomes, 713 p.
- McGrady, Donald (s. f.). *La novela histórica en Colombia (1844-1959)*. Editorial Kelly, Bogotá, 189 p.
- Meyran, Daniel (ed.) (1999). *Théâtre et Histoire. La Conquête du Mexique et ses représentations dans le théâtre mexicain moderne*. Crilaup-Presses Universitaires de Perpignan, Perpignan, 314 p.
- Meyran, Daniel; Ortiz, Alejandro y Sureda, Francis (eds.) (1998). *Théâtre, Public, Société*. Actes du III Colloque International sur le théâtre hispanique, hispano-américain et mexicain en France, 1996. Crialup-Presses Universitaires de Perpignan, Perpignan, 559 p.
- Miramón, Alberto (1970). *Luis Vargas Tejada. Estampa de un poeta conspirador*. Editorial Kelly, Bogotá, 87 p.
- Montoya, Pablo (1999). *Viajeros*. Editorial Universidad de Antioquia, Medellín, 103 p.
- Obregón, Oswaldo (1971-2003). *Mientras viva Quilapán...* Texto en preparación. Copia gentilmente facilitada por su autor, 27 p.
- _____. (2000). *Teatro latinoamericano: un caleidoscopio cultural (1930-1990)*. Crilaup-Presses Universitaires de Perpignan, Perpignan, 376 p.

- Obregón, Oswaldo (2002). *La diffusion et la réception du théâtre latino-américain en France, de 1958 à 1986*. Presses Universitaires Franc-Comtoises, Besançon, 515 p.
- O'Hara, Édgar (1987). "Tres piedras para un cielo". En: *Boletín Cultural y Bibliográfico*. Banco de la República, Bogotá, Vol. xxiv, No. 11, [Biblioteca Virtual].
- Pollock, Sharon (1991). *Walsh*. Talonbooks, Vancouver, 129 p.
- Scorza, Manuel (1984). *Garabombo, el invisible*. Plaza & Janés, Barcelona, 254 p.
- Vázquez Montalbán, Manuel (2003). *La palabra libre en la ciudad libre*. Debolsillo, Barcelona, 141 p.
- Villa Esguerra, Jaime (1996). "La radiodifusión en Colombia". En: Jaramillo Agudelo, Darío (director académico). *Gran Enciclopedia de Colombia*. Círculo de Lectores, Bogotá, Tomo 5: Cultura, pp. 305-320.
- Wafer, Lionel (1990). *Los viajes de Lionel Wafer al Istmo del Darién. Cuatro meses entre los indios*. Traducidos y presentados por Vicente Restrepo. Colección Biblioteca Popular de Urabá, Medellín, 129 p.