

Guadalupe años sin cuenta: acercamiento al Nuevo Teatro Colombiano como tribuna política

La relación de la dramaturgia colombiana con la situación histórico-política en Colombia tuvo como consecuencia un cambio en las formas de concebir el relato histórico con las formas de ser contado. El Nuevo Teatro Colombiano, como movimiento artístico, influido por un fenómeno latinoamericano de nuevo cuño, comienza a perfilarse como una herramienta cultural que cuestiona la situación política en su realidad próxima; es esta forma de hacer teatro la que recoge los frutos del trabajo colectivo y de una conciencia nacional sobre sus propios destinos artísticos y sociales encarnados en el teatro.

Este teatro, con nuevas perspectivas, comienza a ser parte de un cambio artístico, por eso se le denomina Nuevo Teatro Colombiano. Para el caso que nos ocupa, una de sus obras de teatro con gran resonancia internacional fue *Guadalupe años sin cuenta*,¹ a caballo entre el relato historiográfico y su correlato de origen artístico, en su papel transformador y reflexivo de la dinámica social, principalmente sobre el carácter de la política a través del arte, no como panfleto o arma política, sino como escenario político y como eje transformador de la realidad.²

Guadalupe... adopta una relación vinculante entre confianza y traición, como aspectos constantes que aparecen de la misma forma en que comienza y finaliza la obra de teatro. Esta dialéctica entre confianza y traición representada sistemáticamente da cuenta del entorno político de la generación de la Violencia, que ha persistido durante más de cincuenta años en Colombia. Lo anterior permite hacer una reflexión sobre la coyuntura política que se ha dado en Colombia, frente a los intentos de reconciliación y entrega de armamento que supone la dejación de armas para poner fin al conflicto armado.

La última parte de este trabajo plantea la relación del relato historiográfico del inicio del periodo de la violencia en Colombia (1948), con el análisis de *Guadalupe...* y la consolidación de la dramaturgia colombiana como *tribuna política*, en medio de una historia que pareciera repetirse y que plasma con agudeza los problemas neurálgicos de la paz en Colombia.

APUNTES PRELIMINARES

La historia del teatro colombiano se ha transformado paralelamente con las relaciones políticas. En medio de guerras, confusiones y problemáticas sociales, el teatro se ha utilizado como una herramienta para lograr tareas políticas, sociales y culturales, a veces estas tres dimensiones a un mismo tiempo.

¹ Se adopta el título de la obra en su publicación de 1986: *Guadalupe Años sin cuenta*, Ed. Colombia Nueva.

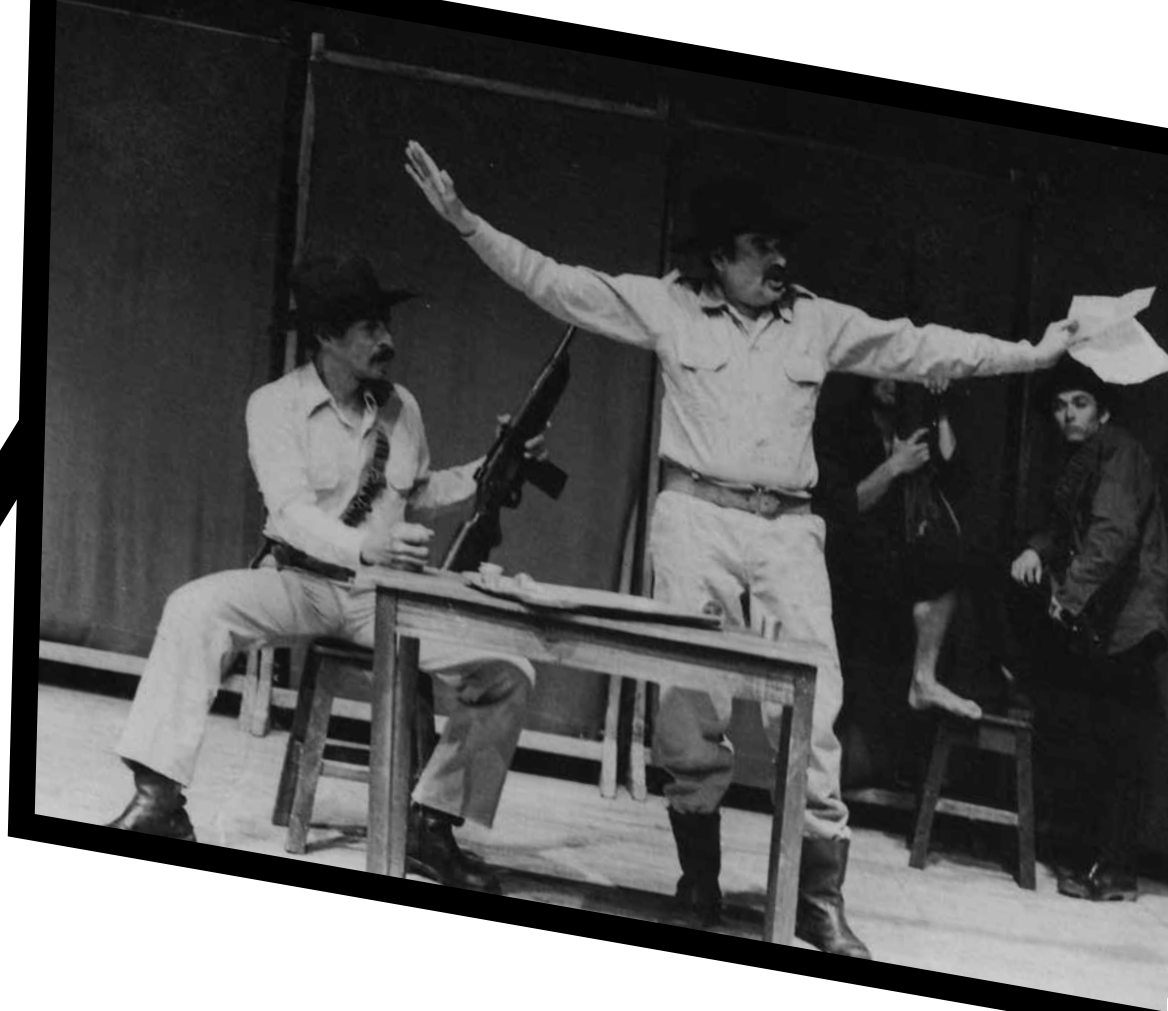
² La obra ganó el Premio Casa de las Américas en 1975 y tuvo su publicación como parte de la colección del Premio ese mismo año. [N. de la R.]



El teatro pasó por el tradicional costumbrismo español en el que se representaba la sociedad, a un teatro cómico y comercial que se reía de las situaciones inmediatas por medio de presentaciones repentistas e improvisadas; luego, fue teatro militante, otro teatro que comprendía su realidad por medio de la representación dramatúrgica como práctica política. Hoy las dimensiones eclécticas y contemporáneas rebasan la propuesta dramatúrgica del siglo pasado.

Este artículo se enfoca en una obra emblemática para la historia del teatro colombiano: *Guadalupe años sin cuenta*, creación colectiva del Teatro La Candelaria en el año 1975, época que la ubica en la integración del teatro militante y la concepción de un teatro nacional que construía sus propias obras, consciente de la labor y función del arte frente a las dinámicas sociales de su realidad cercana.

Esta maduración artística, con otras obras y dramaturgos igualmente destacables como Enrique Buenaventura, Carlos José Reyes, Jairo Aníbal Niño, Esteban Navajas, Gilberto Martínez, Henry Díaz y Mario Alberto Yepes entre otros, muestra la preocupación por hacer un teatro que conjugara el oficio teatral y su concepción del arte con el entorno inmediato, que debía examinar y contribuir a la transformación de esa realidad que afectaba todas las esferas



sociales dentro de una situación política y de una historia complejas.

En la actualidad, *Guadalupe...* ilumina, de forma precisa, simbólica y referencial el proceso de paz colombiano iniciado en 2012 y el anhelo del fin del conflicto armado en Colombia, de enfrentamientos entre el ejército y los insurgentes. Recientes columnas de opinión han vuelto los ojos sobre *Guadalupe...* como recurso didáctico de un pasado que sigue señalando las situaciones sociopolíticas del presente y de una historia que no desea repetirse.

Iniciado el proceso de paz entre el gobierno colombiano y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, FARC-EP, el 10 de junio de 2012, el sociólogo Alfredo Molano Bravo reseña en el periódico *El Espectador* el asesinato del general del llano Guadalupe Salcedo Unda por parte de la Policía, que “convirtió su memoria en un testimonio que contiene toda la verdad de la guerra, de esa guerra, pero también de lo que hoy nos acerca”,³ en medio de una esperanza en el proceso de paz que se plasmó en el *Acuerdo*

[final] para la terminación del conflicto y la construcción de una paz duradera.⁴

Dos años después, en la revista *Arcadia*, el historiador y dramaturgo colombiano Carlos José Reyes, vuelve a referirse a *Guadalupe...*, obra en la que él mismo participó, acerca de aspectos como su forma de creación colectiva, el proceso de investigación y su estructura como rompecabezas de una visión de los inicios del conflicto colombiano, “conserva una gran actualidad”,⁵ en términos del Acuerdo.

Al año siguiente, 2015, el periódico *El Tiempo*, celebra los cuarenta años de creación de *Guadalupe...* como un clásico del teatro nacional colombiano. Se hace breve mención a la importancia de la obra al aludir “...el porqué de la

³ Alfredo Molano: “Guadalupe Salcedo Unda, general del Llano”, *El Espectador*, 10 de junio de 2012. Recuperado el 24 de febrero de 2019, de <http://www.elspectador.com/opinion/guadalupe-salcedo-unda-general-del-llano/>.

⁴ “Acuerdo Final para la terminación del conflicto y la construcción de una paz duradera”. Recuperado el 24 de febrero de 2019, de <http://www.altocomisionadoparalapaz.gov.co/procesos-y-conversaciones/Documentos%20compartidos/24-11-2016NuevoAcuerdoFinal.pdf>.

⁵ Carlos José Reyes: “*Guadalupe años sin cuenta*, Teatro La Candelaria”, *Arcadia*. 24 de enero de 2014. Recuperado el 24 de febrero de 2019 de: <https://www.revistaarcadia.com/impresia/especial-arcadia-100/articulo/guadalupe-anos-sin-cuenta-teatro-la-candelaria/35071>.

guerra absurda que estamos viviendo”,⁶ del sorprendente éxito que tuvo sobre el público colombiano y de los reconocimientos internacionales que obtuvo.

El periodista Daniel Coronell en la revista *Semana* se refirió a la obra, a vísperas del plebiscito por la paz, realizado el 2 de octubre de 2016, “porque quizá el mensaje que lograron no sea solo un mapa artístico de nuestro terrible pasado, sino también una guía –llena de clarividencia– para evitar lo que nos impediría construir un futuro diferente”;⁷ *Guadalupe...* como una metáfora del pasado que cuestiona la situación actual sobre la dejación de armas y el fin de la violencia.

A finales de 2016 el diario *El Espectador* hace una referencia a *Guadalupe...* para informar que el programa de fomento a la lectura del Instituto Distrital de las Artes de Bogotá, *Libro al Viento*, la había editado. El artículo,⁸ al rememorar una entrevista a Santiago García, director del Teatro La Candelaria, indica que en la obra se presentó un viejo conflicto nacional y se planteó la imposibilidad de superarlo porque “casi siempre en todo diálogo ha habido una traición”,⁹ y que a la vez permite evidenciar la importancia de *Guadalupe...* por la delicada situación política que vive Colombia.

Para el teatro colombiano ha sido ineludible la convulsa historia nacional, de la cual ha extraído acontecimientos importantes que quedan en la memoria colectiva, como argumento de sus obras. A través del teatro el arte en Colombia ha logrado, por medio de un proceso de perfeccionamiento y

madurez artística, ser una tribuna política de alta calidad estética.

Entrados los años 60, el teatro latinoamericano comenzó a cuestionar sus dinámicas internas, tales como la autonomía artística respecto al teatro extranjero y la creación de sus propias obras. Es allí donde convergen nuevas estéticas con situaciones políticas particulares de cada país, en las cuales no diferían los contextos nacionales de un panorama continental común que buscaba su libertad y autonomía de maneras distintas, tanto en el ámbito sociopolítico como en el artístico y cultural.

Marina Lamus en *Geografías del teatro en América Latina: un relato histórico*,¹⁰ se refiere a esta situación en la sincronía de un discurso estético influenciado por el teatro europeo y estadounidense que estaba en boga. Algunas de las influencias fueron el teatro épico, el teatro del absurdo, el teatro documental y un discurso ideológico artístico, los que nutrieron la vida cultural y artística del país.

A partir de estas influencias estéticas e ideológicas foráneas que habían conmocionado los escenarios europeos décadas atrás,¹¹ el teatro latinoamericano comienza a perfilarse como un teatro con origen propio. Entonces, los dramaturgos latinoamericanos se creyeron fundadores de sus propios teatros nacionales, y surgió así un discurso ideológico y artístico genuinos.

Desde principios del siglo XX Colombia venía transformándose: la industrialización, el crecimiento urbano, la pauperización del campesinado y la formación de un proletariado, trajo como resultado una profunda crisis social. Así, se ven nacer movimientos y partidos de inspiración socialista, asociados o derivados del Partido Liberal, que tendrían una notable participación en la sindicalización de los trabajadores y en hechos que luego tendrían eco en la dramaturgia del periodo, como la Masacre de las Bananeras de 1928.

Marina Lamus presenta los métodos de creación, festivales, públicos, etc. como un movimiento que desplazó el teatro inmediatamente anterior y fortaleció la creación colectiva. Lamus considera que este fue un movimiento en el que preponderó la agitación política y el arte comprometido con la realidad en la que estaba inmerso, para dar paso a multiplicidad de apuestas artísticas

⁶ “La obra ‘Guadalupe años sin cuenta’ cumple 40 años”. *El Tiempo*, 10 de junio de 2015. Recuperado el 24 de febrero de 2019 de: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-15931924>.

⁷ Daniel Coronell: “Guadalupe años sin cuenta”, *Semana*, 17 de septiembre de 2016. Recuperado el 24 de febrero de 2019 de: <http://www.semana.com/opinion/articulo/daniel-coronell-guadalupe-anos-sin-cuenta/494024/>.

⁸ Aún existe desconocimiento sobre el personaje Guadalupe Salcedo Unda, ya que el artículo de *El Espectador* añadió una imagen del capitán Dumar Aljure, quizá confundiendo a los dos personajes, igualmente participantes de las guerrillas del Llano, pues si el artículo se refiere a Guadalupe, debería aparecer este como imagen del artículo y no Aljure.

⁹ Ángela Martín: “Al viento: Guadalupe años sin cuenta”, *El Espectador*, 27 de diciembre de 2016. Recuperado el 24 de febrero de 2019 de: <http://www.elespectador.com/noticias/cultura/al-viento-guadalupe-anos-sin-cuenta-articulo-672215/>.

¹⁰ Marina Lamus: *Geografías del teatro en América Latina. Un relato histórico*, Luna Libros, Bogotá, 2010.

¹¹ *Ibíd.*, p. 321.

contemporáneas y al vuelco estético frente al movimiento del Nuevo Teatro Colombiano para relacionarlo con propuestas dramáticas dentro una red que, a su vez, fue transformándose.

Esta perspectiva histórica del teatro latinoamericano de 1960 al 2000 permite observar las influencias y rechazos del *nuevo teatro*, desde la perspectiva continental, para entrar a considerar que el caso del Nuevo Teatro Colombiano fue similar a otros procesos teatrales en la América Latina, en los que sobresalieron la cultura popular, la creación colectiva y la perspectiva histórica frente a las consecuencias políticas que explicaban su presente histórico.

Por otra parte, Mario Alberto Yepes Londoño en *Historia y política en el teatro: una especulación sobre sus lenguajes. El caso de dos obras de Enrique Buenaventura*,¹² propone estudiar las artes representativas como herramientas o instrumentos para contar los acontecimientos históricos, en sus aspectos políticos, con su respectivo correlato historiográfico y la efectividad y verosimilitud con el acontecimiento.

Por medio del estudio de caso de dos obras de teatro de Enrique Buenaventura: *Soldados* y *La denuncia*, la tesis de Yepes está estructurada sobre los postulados del dramaturgo Georg Büchner sobre la función del dramaturgo frente a la historia en sus aspectos políticos y con su respectivo análisis de “la historicidad de lo escrito en los textos dramáticos, en relación con una época crucial en la larga y conflictiva etapa de transición a los primeros intentos de iniciar la modernidad en la sociedad colombiana”.¹³

Esta investigación es útil para entender el teatro como tribuna política porque devela la doble perspectiva de un acontecimiento, y dos visiones simultáneas de un hecho histórico: el público al que va dirigido y la materialidad de cada discurso. Además, Mario Yepes ofrece una contribución de primera mano sobre el movimiento del Nuevo Teatro Colombiano, sus logros y la perspectiva política del teatro frente a la historiografía, y su conquista por un teatro nacional diferente al de tradición española. Además de la materialidad de cada uno de estos lenguajes, de una parte, el relato historiográfico y de otra, el relato dramático.

¹² Mario Alberto Yepes: *La historia y la política en el teatro: una especulación sobre sus lenguajes. El caso de dos obras de Enrique Buenaventura*, (Tesis de maestría), Instituto de Estudios Políticos, Universidad de Antioquia, Medellín, 1999.

¹³ *Ibid.*, p. 4.

El teatro y la política, particularmente en el contexto colombiano, también han sido tratados por Mayra Natalia Parra y Sebastián Maya en *¡A teatro camaradas! Dramaturgia militante y política de masas en Colombia (1965-1975)*.¹⁴ Por medio del análisis histórico, revisan los acontecimientos más destacados del teatro colombiano como herramienta política durante el periodo 1965-1975. Parra y Maya estudian las experiencias teatrales desatendidas por la historiografía teatral colombiana y su relación con las vanguardias artísticas y políticas en la problemática del arte y sus posibilidades de transformación social.

Esta investigación reivindica la importancia de mirar de nuevo esta época en la que “la pared que separa el arte de la política se hizo tan porosa que casi pareció disolverse y, por otra parte, la necesidad de profundizar la militancia como concepto extensible al arte”;¹⁵ así como también se pregunta por las rupturas y proyectos que vincularon a las masas desde el ámbito artístico y político, que alcanzaron a ser durante este periodo parientes muy cercanos como actores del acontecer inmediato.

Dicha mirada histórica del teatro militante del periodo remite, necesariamente, al fenómeno del Nuevo Teatro Colombiano y a la contextualización de *Guadalupe...* como una reflexión histórica que examina el fenómeno social dentro de la práctica teatral en Colombia y frente a la historiografía oficial de la situación política colombiana llamada de la Violencia.

Por último, la investigación del teatro colombiano desde una perspectiva política también ha sido trabajada por Claudia Montilla en *Del teatro experimental al nuevo teatro, 1959-1975*.¹⁶

En su artículo, Montilla hace una crítica a lo que ella considera la entronización del movimiento del Nuevo Teatro Colombiano por parte de una crítica [bi]partidista, que excluyó otras tendencias igualmente provenientes del teatro experimental, pero que, según Montilla, fueron opacadas por el Nuevo Teatro Colombiano, adscrito a la Corporación Colombiana de Teatro, y terminó por consagrarse como único teatro de vanguardia nacional.

¹⁴ Mayra Parra y Sebastián Maya: *¡A teatro camaradas! dramaturgia militante y política de masas en Colombia (1965-1975)*. Editorial FCSH, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad de Antioquia, Medellín. 2015.

¹⁵ *Ibid.*, p. 19.

¹⁶ Claudia Montilla: “Del teatro experimental al nuevo teatro, 1959-1975”, *Revista de Estudios Sociales* n. 17, febrero de 2014, pp. 86-97.



El trabajo de Montilla es útil para esta investigación, ya que analiza, desde otra perspectiva, el Nuevo Teatro Colombiano al considerar algunas propuestas teatrales de vanguardia sobresalientes, frente a otras iniciativas, para evaluar si efectivamente la propuesta del NTC fue ensalzada acríticamente como verdadera vanguardia y qué reflexiones de acuerdo con los acontecimientos presentes, pueden rescatarse.

AÑOS 50 EN COLOMBIA

El periodo de la Violencia en Colombia puede comprenderse a partir de oleadas y treguas,¹⁷ desde el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán al inicio del Frente Nacional en 1958. Después de la tensión popular creada por la división política entre conservadores y liberales, a mediados del siglo XX, antecedida por atropellos como el de la masacre de las bananeras de 1928 y la imposición de un gobierno conservador a la cabeza de Laureano Gómez, se da “la primera ola de violencia, de 1948 a 1949”,¹⁸ de allí en adelante, términos como *masacre* y *genocidio* comenzaron a ser habituales en el lenguaje periodístico,¹⁹ el

cambio de credo político se utilizó como estrategia de supervivencia y la Violencia empezó a extenderse por todo el territorio nacional.

La política de “sangre y fuego” contra los liberales en 1950 respondía a la preferencia política de tendencia fascistoide por la cual se inclinaba el presidente conservador Laureano Gómez, tanto es así que la metáfora del “basilisco” enconaba a sus adalides de guerra, es decir, *chulavitas* campesinos boyacenses “en especial de la vereda llamada Chulavita, de donde les vino el nombre que más tarde se convirtió en una denominación genérica de la nueva policía”,²⁰ que atemorizaba campesinos liberales a los que se denominaba *chusmeros*.²¹

De esta forma, el recrudecimiento de la Violencia comenzó a perfilarse como mecanismo de resolución de conflictos y de intolerancia ideológica y exterminio, respaldado y legitimado por el gobierno, provocando desplazamientos campesinos de vastas proporciones, desde la región central de Colombia: Boyacá, Cundinamarca, los Santanderes, Tolima y Huila, al piedemonte llanero y a otras regiones.

Estas condiciones permitieron la conformación de una insurgencia campesina compuesta de fugitivos, “desertores del ejército, pequeños

¹⁷ Germán Guzmán, Orlando Fals y Eduardo Umaña: *La Violencia en Colombia*, Punta de Lanza, Bogotá, 1977.

¹⁸ *Ibid.*, p. 37.

¹⁹ Gonzalo Sánchez: “La violencia: de Rojas al Frente Nacional”, A. Tirado. (Ed.) *Nueva historia de Colombia. Historia política, 1946-1986*, t. II, Planeta, Bogotá, 1989, p. 138.

²⁰ Carlos José Reyes: *Teatro y violencia en dos siglos de historia de Colombia*, t. III, Ministerio de Cultura, Bogotá, 2015, pp. 62- 63.

²¹ “Chusmero m. coloq. Miembro de un cuerpo armado irregular”. *Breve diccionario de colombianismos*. Academia Colombiana de la Lengua. Bogotá, 2007, p. 74.

propietarios, líderes agrarios, ex oficiales, expresidiarios fugados nueve-abrileños y campesinos pobres, como Guadalupe Salcedo, convertido en símbolo nacional de la resistencia durante el periodo”.²² De esta forma se inicia la primera insurgencia rural armada en Colombia que, en 1953 intenta entregar sus armas por una esperanza de paz nacional.

Lo que se estaba convirtiendo en insurrección llanera pasó de ser un fenómeno regional aislado de la contienda política nacional, a ser una de las preocupaciones más importantes del gobierno nacional y desde muchos frentes se le intentó atacar. Los insurrectos eran llamados *bandoleros* como manifestación clara de intolerancia ideológica.

El General Rojas Pinilla aprovecha la contienda política para dar el golpe militar de 1953; respaldado por una porción de la población que veía en su actuar el regreso del carácter popular gaitanista y la pacificación nacional. “Paz, derecho, libertad y justicia” fue el lema de su gobierno y, comenzó una política de desmovilización y desarme de las guerrillas, ofreciendo una amnistía general e incondicional con la suspensión de cualquier ataque militar.

En este punto es importante mencionar la presencia indiscutible del dramaturgo alemán Bertolt Brecht, a través de sus escritos y piezas teatrales, asimiladas por los dramaturgos viajeros de Colombia: Enrique Buenaventura, Santiago García, Gilberto Martínez, etc., y el aporte de sus teorías teatrales que tuvieron gran acogida en Latinoamérica.

Para este teatro dialéctico el hecho de “historizar los hechos diarios”,²³ instaba a los dramaturgos a escribir obras con temáticas que cuestionaran la realidad nacional. La incidencia de Brecht se observa también en la estructura de la obra misma, que se organizaba mediante episodios o *situaciones* –un perfecto ejemplo es *Guadalupe años sin cuenta*–, o un conjunto de obras de teatro que conformaban una obra completa, como *Los papeles del infierno* de Enrique Buenaventura. La forma en que Brecht propone narrar la historia en *sketches*, “la historia en forma de *shock* o a *saltos*”,²⁴ en la medida en la que cada



salto es autónomo y puede considerarse como unidad independiente, pero en conjunto con los demás sketches conforman una idea sólida y significativa.

AÑOS SIN CUENTA EN COLOMBIA, ¡YA CASI ES LA PAZ!

Guadalupe años sin cuenta dramatiza el contexto sociopolítico del personaje Guadalupe Salcedo Unda, comandante de las guerrillas liberales de los Llanos Orientales y recrea su asesinato en 1957 en Bogotá. Se centra en el periodo de mediados del siglo XX en Colombia, a partir de la leyenda llanera del jefe guerrillero Salcedo Unda y de las promesas e intenciones pacifistas por el gobierno colombiano de ese entonces, acogidas por el movimiento guerrillero.

La estructura de la obra teatral está conformada por catorce episodios o sketches y un intermedio, siempre precedidos por ritmos musicales de la cultura llanera que actúan la acción a la manera de coros griegos del teatro clásico. Los cantares, corridos y otras piezas musicales, facilitan el efecto de distanciamiento brechtiano, en la medida en que llaman la atención del espectador a la vez que enlazan los episodios, y crean una unidad con sentido global. El espacio

²² Gonzalo Sánchez: *Bandoleros, gamonales y campesinos. El caso de la violencia en Colombia*, Áncora Editores, Bogotá, 2006, p. 71.

²³ Mayra Parra y Sebastián Maya: Ob. cit., p. 141.

²⁴ Fernando Duque Mesa: “Brecht y los medios expresivos del teatro épico”, *Revista Universidad de Antioquia*, n. 251, ene.-mar. 1998, p. 35.



escénico de *Guadalupe*... remite a los Llanos Orientales y a la ciudad de Bogotá como epicentro de la discusión entre partidos políticos y decisiones gubernamentales.

Se da inicio a la obra con "*La reconstrucción*" de los hechos sobre el asesinato de Guadalupe Salcedo. Un militar a través de un altavoz advierte al insurgente que "está cercado por las fuerzas del orden"²⁵ y que se le garantizará la vida. De la oscuridad sale un hombre con las manos arriba y comienzan a escucharse disparos. El hombre cae muerto.

Aparecen los personajes que reconstruirán el acontecimiento con distintas perspectivas. "Y el tipo ese no hizo caso, y a mí me parece que salió disparando con dos pistolas en las manos",²⁶ otro testigo dice: "¡Pam, pam, pam! Sale el tipo disparando desafortunadamente contra el ejército. Al ver esto y al no escuchar las voces de rendición, las Fuerzas Militares obraron en legítima defensa".²⁷ El testimonio de la señora de la venta de café interviene: "Bueno, lo que yo vi fue que lo mataron cuando él salió con las manos en alto... eso fue

lo que yo vi".²⁸ Estos testimonios en contrapunto invitan al espectador a tomar un juicio crítico.

A este episodio le sigue el "*Corrido de los años sin cuenta*", que prepara el ambiente teatral y la complicidad del público para

"relatar la historia/ de más ingrata memoria/ que tiene el pueblo llanero./ Fue por los años sin cuenta/ que en toda Colombia entera/ se desató la violencia.../ Nos dicen los sabedores/ que arriba mandaba un godo/ y armó a los conservadores/ para quedarse con todo".²⁹ Lo que explica la escena política del periodo.

El corrido llanero hace referencia al presidente Laureano Gómez, y la conformación de los chulavitas en contra de la oposición encarnada en los liberales. Informa a los espectadores que va a contar historias que nadie cuenta (sin cuenta), que ocurrieron de verdad para recordar la memoria.

La siguiente escena es "*El retén*", en la que se muestra la preparación militar que, para esta época, se extendió a la disciplina del Ejército en sus intervenciones en el ámbito internacional, como la guerra de Corea y la intervención nacional en la revolución llanera. En el soldado Robledo, actúa la "presión psicológica" que derrumba en los militares, como él, "los vínculos que conectan con el ambiente y el sustrato cultural tolimense";³⁰ el olvido, la estandarización como uniformidad, y la remoción de los valores aprendidos en el seno familiar, estos últimos suplantados por la disciplina militar que les inculca sentido patriótico, les arrebató su criterio político, los prepara para la subordinación y la obediencia.

En la escena, el soldado Robledo ha dejado su posición hierática y la vigilancia al campesino Zambrano, para postrarse a su lado, mientras el campesino le recuerda su ámbito cultural originario: "los liberales del Limón",³¹ con lo cual persuade momentáneamente al soldado, para simpatizar con el movimiento insurreccional. Sin embargo, el proceso de alteración mítica analizado por Antei en sus etapas de remoción, preparación y sustitución, ya ha surtido efecto: "las reticencias del joven y su titubeo en aceptar

²⁸ Íbidem, p. 137.

²⁹ Jorge Manuel Pardo y Carlos Nicolás Hernández: *Teatro Colombiano Contemporáneo*. Tres Culturas Editores, Bogotá, 1985, p. 192.

³⁰ Giorgio Antei: "Apuntes sobre 'Guadalupe, años sin cuenta'", M. Watson y C. J. Reyes, (Ed.): *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1978, p. 536.

³¹ Nombre de una vereda en el departamento del Tolima, Colombia.

²⁵ Teatro La Candelaria: *Cinco obras de creación colectiva*. Colombia Nueva, Bogotá, 1986, p. 125.

²⁶ Íbid., p. 127.

²⁷ Íbidem, p. 129.

el diálogo con su paisano nos confirman que ya la represión ha funcionado”,³² y la disciplina de guerra le ha impuesto otros principios valorativos demagógicos: Dios, Patria y Familia.

Este aparato militar, de carácter represivo, lo ha preparado para enviarlo a la guerra de Corea, argumento del quinto sketch “*Envío de tropas a Corea*”. En los términos anteriores, la etapa de sustitución se ha superado, pues los mejores hombres de la patria van a “una guerra de verdad”, “No una guerrita de cobardes escondidos en la manigua y en las selvas de los Llanos, que esperan emboscados a la víctima...”,³³ como lo expresa el sargento Velandia. La escena es sarcástica en la medida en que el gobierno nacional, al subestimar la insurrección llanera, tuvo que prestarle una cuidadosa atención, pues, la situación desbordaba su capacidad militar.

Las fuerzas en pugna presentes en este sketch son tres: la policía conservadora, las nuevas fuerzas del orden encarnadas en el Ejército –el sargento Velandia y el soldado Robledo– y terratenientes como Don Floro, que aboga únicamente por su caporal Jerónimo, pues lo necesita para que administre su hato. “*El Cantar de las razones diferentes*”, que le sigue, explica la distancia política entre el campesino insurrecto Jerónimo, y el soldado oficial Robledo. La razón que motiva a continuar la carrera militar significa para Robledo ascender socialmente de soldado a teniente; para Jerónimo su esperanza era encontrar en los Llanos Orientales un refugio en medio de la violencia bipartidista y entregar su lucha en busca de una condición de vida mejor.

Esta perspectiva del inicio de la insurrección en el recuerdo de Jerónimo se acentúa por la “*Canción de los recuerdos*”, que le da apertura. La Violencia arroja a los campesinos, desde pequeños, a la incertidumbre de la selva y piedemonte llaneros, los guerrilleros avanzan durante el día protegiendo a las mujeres y los niños, estos últimos, actúan como mensajeros de los comandos por la energía propia de la infancia. “Jerónimo, hijo, ¡ándele! [i] Busque alientos y camine! No se me quede, no pare de caminar porque se enfría... ¡Ánde le hijo, que el tiempo del sueño llegará! [i] Saque alientos para vivir la vida de romper la montaña! No se me duerma parado”,³⁴ le grita su madre en medio del recrudecimiento de la reyerta.

La historia de la primera ola de violencia se encuentra precisada en el sketch “*Las puertas*”. Ocurre claramente en la ciudad capital, Bogotá. A medida que diferentes personajes, en medio de la noche, llaman a las puertas, el espectador se va informando por los diálogos de la situación de tensión política: asesinatos a liberales dentro del Congreso y el atentado al candidato liberal a la presidencia Darío Echandía; en suma, la situación del estado de sitio, el ataque conservador a liberales y la “alianza” de estos últimos con el movimiento llanero.

En la conversación entre Armando –quien prodiga, clandestinamente, armas a las guerrillas– y Margarita, ambos pertenecientes a las élites liberales, se plantea la conveniencia estratégica que tuvo el partido liberal tanto en apoyar, de una parte, la insurrección llanera, y de otra, a la dictadura de Rojas Pinilla. Esto también está plasmado en “*La entrevista*”, al encontrarse en la ciudad Armando y Jerónimo el guerrillero, en un ambiente clandestino. Jerónimo le solicita provisiones –armas, pertrechos y medicamentos–, lo que evidencia la carestía en que se encontraba el movimiento guerrillero en la etapa final, y que dificultó la consolidación del triunfo revolucionario. La escena de “*La vaca*” ejemplifica dicha dificultad cuando don Floro Rojas entrena a los peones para la guerra con palos a modo de fusiles imaginarios.

Eduardo Franco en su libro *Las guerrillas de los llanos*, comenta que Carlos Lleras Restrepo al referirse a estas guerrillas expresó: “ni apruebo, ni desapruebo, dígales (sic) a los muchachos que estamos con ellos de corazón”,³⁵ lo que constata Barbosa cuando manifiesta el vaivén conveniente del apoyo del partido liberal a las guerrillas llaneras: “Las accidentadas entrevistas con la Dirección del Partido Liberal son, más que infructuosas, humillantes. Carlos Lleras Restrepo no vaciló en decir cínicamente: ‘Si las guerrillas obtienen su victoria, es gracias al partido liberal; si pierden, será su problema’”.³⁶ Este contradictorio personaje se representa en la voz de Armando, mientras termina la entrevista con el guerrillero Jerónimo, cuando dice: “Dígale a Guadalupe que estamos con sus muchachos, de todo corazón,

³² Giorgio Antei: Ob. cit., p. 537.

³³ Teatro La Candelaria: *Cinco obras de creación colectiva*. Colombia Nueva, Bogotá, 1986, pp. 165-166.

³⁴ *Ibid.*, p. 179.

³⁵ Eduardo Franco: *Las guerrillas del Llano. Testimonio de una lucha de cuatro años por la libertad*. Hombre Nuevo, Medellín, 1976, p. 9.

³⁶ Reinaldo Barbosa: *Guadalupe y sus centauros: Memorias de la insurrección Llanera*. CEREC, Bogotá, 1992, p. 103.



carnavalesco. Allí se presenta al soldado Robledo como sobreviviente de esa guerra coreana ajena a la realidad nacional.

El soldado Robledo, condecorado por su participación en la guerra extranjera, es enviado a los Llanos Orientales y es traicionado; aunque ascendió en su carrera militar, sus aspiraciones de convertirse en teniente se desdibujaron pues, ha perdido el juicio a causa de la guerra. No diferencia la cantina de un escenario bélico, ni la muerte de la vida en tanto que alucina viendo a su madre ya muerta en el rostro de la india guaíba.³⁹

Después del intermedio se presenta, en "*Rueda de prensa*", cómo el gobierno fabricó una versión de los acontecimientos, utilizando las preguntas hechas por los periodistas con el fin de justificar las medidas adoptadas por el gobierno en defensa nacional.

Sobre el supuesto de la historia asumida como una propiedad más de la hegemonía, el Nuevo Teatro Colombiano ejerció un contrapeso, al recalcar la importancia de la generación de la Nueva Historia Colombiana y la indagación en otras disciplinas, las cuales estaban dejando de lado la historia de los grandes eventos políticos, por una historia cultural y de los procesos sociales.

Esas versiones de la historia permiten comprender el "*Corrido el papel aguanta todo*", en el que se explayan traiciones y promesas que no se cumplirán: "El papel aguanta todo/ así se convierte la mentira en realidad/ y con engaño y mentiras/ politiqueros en ascenso/ en ascenso van".⁴⁰ Este corrido presagia lo que promete "*La carta*".

En "*La carta*" y el "*Contrapunteo*", los intereses particulares, sobre todo de los propietarios de los hatos, se inclinan a la protección de la propiedad y los propósitos de la Dirección Nacional Liberal en contra de los intereses de los guerrilleros que se encaminan hacia la defensa por una organización comunitaria. En "*La carta*", Don Floro lee:

...la situación del país está ya casi arreglada. Que hay acuerdos entre la Dirección Liberal, el gobierno y el ejército. Es decir, que ya casi

de todo corazón".³⁷ Luego, Jerónimo sale por la puerta trasera de la casa de Armando con las manos vacías.

Los corridos musicales: "Corrido de la esperanza que no llega" y "Corrido de las ilusiones", evocan la traición y la confianza en la lucha armada, respectivamente.

La escena de "*La campaña de paz*" enfatiza los actores influyentes de la contienda política de los años 50: la Iglesia, las Fuerzas Armadas y los partidos políticos, como emisarios del gobierno. La ausencia del movimiento llanero sugiere la anulación social y política de una fuerza importante de los actores en conflicto, indispensable para una intención de paz.

El discurso eclesial rememora la metáfora del *Basilisco* tanto por la fuerza verbal con la que se expresa el cura, como por el contenido de su mensaje: "Es el monstruo rojo, culebra venenosa que quiere invadir con sus ideas las mentes sanas de nuestro pueblo, telaraña de patrañas y traiciones..."³⁸ Lo que se enlaza con la escena siguiente "*La cantina*". El ambiente litúrgico y solemne se va transformando en un ambiente

³⁷ Teatro La Candelaria: Ob. cit., p.175.

³⁸ *Ibid.*, p. 182.

³⁹ Perteneciente al pueblo indígena ubicado en los Llanos del Orinoco.

⁴⁰ Teatro La Candelaria: Ob. cit., p. 196.

es la paz. Por lo tanto, muchachos, la Dirección Liberal nos ordena, de hoy en adelante, suspender toda acción armada aquí en los Llanos Orientales. ¿Qué les parece? ¡Es la paz! Ni un tiro más.⁴¹

El movimiento llanero teme que no se cumplan las promesas de la carta. Este temor se confirma con la traición a la insurrección por parte del Partido Liberal. Para contrarrestarla, el movimiento se reúne en dos congresos revolucionarios, donde se elaboran la primera y segunda *Ley del Llano*, que le dieron carácter orgánico al movimiento y que se interpreta en la escena a manera de esperanza en el “*Corrido de la reunión llanera*”. A su vez, muestra las distintas tendencias político-militares y la fragmentación paradójica de la insurrección llanera.

“*El complot*” puede interpretarse como la transición de la dictadura civil de Laureano Gómez en 1950 a la dictadura militar del General Gustavo Rojas en 1953, pues la reunión entre los mismos integrantes de la *campaña de paz*, Iglesia, partidos políticos y militares tiene como objetivo presentar una única propuesta como solución política frente al conflicto armado.

La escena de “*Las lavanderas*” supone el proceso de amnistía propuesto por la dictadura de Rojas Pinilla. En escena, cinco mujeres lavan su ropa en el río y son interrogadas por el soldado Robledo acerca del paradero del guerrillero Jerónimo.

Probablemente, este no ha creído en las promesas de paz y amnistía del gobierno, y se ha refugiado en la selva esperando, junto a otros insurrectos, el desenlace de la promesa. Solo Oliva Torres –una de las lavanderas– sabe el paradero de su marido. Las otras lavanderas confirman la

traición al acuerdo de paz por parte del gobierno cuando interrogan a los soldados sobre el empleo que les prometieron a sus maridos, que no les han otorgado, ni las reses que les prometieron.

“*La entrega*” confirma la traición del gobierno a la revolución llanera; el general promete ante el país y ante la historia llevar el mensaje de paz, justicia y libertad del gobierno. Repite varias veces que le garantizarán la vida al comandante Guadalupe Salcedo y a sus hombres. El altavoz repite la escena inicial.

El “*Corrido final*”, interpretado por todos los actores, invita al espectador a evaluar él mismo que el puente entre el pasado y el presente supone preguntas nuevas a situaciones constantes en la historia y que esa historia, que parece lejana, continúa viva reclamando una solución efectiva sin dilaciones.

Guadalupe... evidencia la participación interdisciplinar como aspecto determinante del Nuevo Teatro Colombiano. En ella participó, por ejemplo, el escritor e historiador colombiano Arturo Alape, quien realizaba una investigación sobre Plinio Murillo, el Capitán Veneno, lugarteniente de Guadalupe Salcedo, que como el mismo Alape anota: “es un narrador increíble”.⁴²

La discusión acerca de la entronización del Nuevo Teatro Colombiano sobre otras propuestas teatrales y culturales de vanguardia, como

⁴² Carlos Espinosa Domínguez: “Entrevistas. Sobre teatro y realidad en América Latina, tres experiencias”, *Conjunto*, n. 51, ene.-mar. 1982, p. 83.

⁴¹ *Ibíd.*, p. 198.



expresa Claudia Montilla,⁴³ es una discusión claramente tendencial. Montilla considera que el Nuevo Teatro reivindicó, como suyas, las ideas del teatro experimental, ideas que tenían que ver con una actualización de los clásicos, la búsqueda de una expresión popular, la formación de un nuevo público y una conciencia teatral, sin embargo, el Nuevo Teatro Colombiano en sus representativos y conspicuos grupos teatrales como el Teatro Experimental de Cali y el Teatro La Candelaria, abrazaron todos los presupuestos de un teatro de vanguardia, justamente porque son grupos sólidamente constituidos que no salen del *sombrero de mago*, como muchos en el periodo,⁴⁴ sino por un trabajo constante, con una ruta programática que trascendió la agitada situación política de la cual surgieron. Estos grupos se consolidan con obras dramáticas emblemáticas por su montaje artístico,⁴⁵ consideradas exponentes del teatro nacional, pues, constatan el compromiso político que obliga al arte a devolverle a su sociedad una obra con su propio lenguaje enmarcado en su contexto sociopolítico.

CONSIDERACIONES FINALES

Al acudir al referente histórico del movimiento de las guerrillas de los Llanos Orientales, anidado al fenómeno de la Violencia en Colombia durante los años 50 del siglo XX, se advierte la actualidad de *Guadalupe...* ya que su perspectiva enriquece la versión historiográfica que permite evaluar los procesos históricos de la sociedad colombiana a propósito del *Acuerdo para la terminación del conflicto y la construcción de una paz duradera*, entre el Gobierno de Colombia y las FARC-EP.

Este análisis de la obra teatral como una versión de la historia compartida con el público y ampliamente difundida a nivel mundial –con más de mil quinientas funciones–, debe interpretarse a la luz de la actualidad, a juicio del espectador tal como lo considera el teatro épico brechtiano. El amplio contenido político presente en *Guadalupe...* demuestra la profunda preocupación política del

Nuevo Teatro Colombiano durante estos años que devastaron al país con la violencia.

La situación política y social del país no ha cambiado sustancialmente desde aquel tiempo, y esta obra sigue reclamando cada vez con más urgencia la solución al enfrentamiento bélico, pues en ella subyace una reflexión sobre las relaciones sociales y políticas de Colombia y propone un análisis de las consecuencias históricas en el contexto del presente inmediato: la confianza pareciera conducir a una ineludible traición de la que no se cura la historia colombiana.

La función del teatro –sin que por esto, reste el disfrute inherente al arte– es, siguiendo a Enrique Buenaventura: “mucho más legítima, [siendo] ante todo, un vehículo mucho más honesto y eficaz para el teatro que requiere nuestro tiempo y sobre todo el futuro, un teatro que vuelve a aquel ‘enseñar deleitando’ de los clásicos”,⁴⁶ un teatro que sin dejar su lenguaje estético, cuestiona al público sobre su realidad y su historia.

Cuando el teatro no transmita ninguna pregunta y sea solo una carcajada vacía, dejando a un lado una reflexión individual y colectiva de la sociedad, habrá que replantearse su función.

Finalmente, en vista de la reciente edición de *Guadalupe años sin cuenta* por el Instituto Distrital de las Artes de Bogotá, en su programa *Libro Al Viento*, en 2016 y en el contexto histórico de ratificación del Acuerdo para la terminación del conflicto y la construcción de una paz duradera, invita a la tarea filológica de acometer una cuidadosa edición crítica del texto dramático.⁴⁷ ■

⁴⁶ Enrique Buenaventura: “De Stanislavski a Brecht”, *Revista Mito*, a. IV, n. 21, sept.-oct. 1958, p. 187.

⁴⁷ Para profundizar sobre la puesta en escena, a falta del hecho teatral –efímero e irreplicable–, en el que se dan encuentro obra y espectador, puede consultarse *Guadalupe años sin cuenta*, de 1991 en formato digital en la biblioteca del Instituto Hemisférico de Performance y Política: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/modules/item/1249-candelaria-guadalupe/>. Además, es interesante revisar el CD-ROM con los corridos y cantares llaneros que hacen parte de la obra, se puede encontrar en: Teatro la Candelaria. (s.f.). *Guadalupe/años sin cuenta canciones* (1rd ed.) [CD-ROM]. Teatro La Candelaria-PNUD. La revista *Conjunto* n. 30 de 1976 realizó un reportaje gráfico de Guadalupe: [Fotografía de Valbuena, J y Salcedo, A]. Otro material indispensable de consulta sobre *Guadalupe...* y el Nuevo Teatro Colombiano es M.M. Velasco: *El nuevo teatro colombiano y la colonización cultural*. Bogotá, 1986.

Puede verse también Vivian Martínez Tabares y Luis A. Ramos García (Comp., pról. y notas): *Textos de Santiago García y de/sobre el Teatro La Candelaria en la revista Conjunto*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2016 [N. de la R.].

⁴³ Claudia Montilla: “Del teatro experimental al nuevo teatro, 1959-1975”, *Revista de Estudios Sociales* n. 17, feb. 2014, pp. 86-97.

⁴⁴ Carlos José Reyes: *Apuntes sobre teatro colombiano*. En: M. Watson y C. J. Reyes, (Ed.), *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, Ob. cit, p. 536.

⁴⁵ *Soldados* de Carlos José Reyes, *La denuncia* Enrique Buenaventura, *I took Panamá* de Luis Alberto García, *Guadalupe años sin cuenta* del Teatro La Candelaria, *El grito de los ahorcados* de Gilberto Martínez, son ejemplos representativos del Nuevo Teatro Colombiano.