

Dos teatreros colombianos

María Mercedes Jaramillo
Fitchburg State College

El quehacer teatral de Enrique Vargas y de Henry Díaz se ha destacado en los últimos años dentro del panorama nacional. Sus obras han sido reconocidas a nivel nacional e internacional por su originalidad y por recrear diferentes aspectos de la realidad social y cultural del país. El teatro de Enrique Vargas recoge tradiciones y personajes populares con los que monta obras y espectáculos que invitan al espectador/a a participar de la creación y del arte como un juego y como un espacio vital para el desarrollo emocional del ser humano. Las obras de Henry Díaz analizan la realidad nacional y los conflictos que enfrentan los seres marginales en las ciudades modernas: desempleo, violencia, discriminación racial, falta de vivienda, de educación, de programas de salud. Con su uso preciso del lenguaje muestra el conocimiento del medio social, y con el excelente manejo del diálogo y la acción dramática recrea, sin dogmatismos, aspectos, actitudes y hechos de la sociedad colombiana que muchos se niegan a ver. Porque no deseamos aceptar una responsabilidad social ante los problemas que nos afectan a todos y en particular a los habitantes de los barrios marginales.

El antiteatro de Enrique Vargas

Enrique Vargas (Manizales, 1944) es actor, autor y director de teatro. Sus obras han ganado premios nacionales e internacionales en los diversos festivales de teatro en los que ha participado. Durante la década del 60 vivió en Nueva York donde pertenecía al grupo La Mama. En East Harlem creó su propio grupo, Gut Theatre con el que montaba obras destinadas al publi-

co puertorriqueño y que se solidarizaban con los problemas de la comunidad hispana en general. Como muchos dramaturgos latinoamericanos de la época, Vargas conectaba su actividad artística con las luchas políticas del momento. Al evocar esos años dice: "Obtuve una beca para estudiar antropología en los Estados Unidos. Al mismo tiempo que estudiaba, escribía muchos libretos. En aquel momento empezaba a preguntarme cuál era la relación entre una emoción —expectativa, miedo, alegría— y una sensación corporal. ¿Cómo una conduce a la otra y viceversa?" (Fernández, 1993, 4). Esta preocupación es la que realmente ha dirigido su quehacer artístico y la que lo ha llevado a realizar algunos de los trabajos más ricos y sugerentes dentro del panorama nacional.

Vargas es también profesor de la Universidad Nacional en Santafé de Bogotá donde dirige Saltamiedos, un taller de representación e investigación de la imagen teatral y donde también dirige un taller de títeres. En su cátedra de teatro destaca la importancia del juego como una de las actividades creadoras del ser humano, que le permiten trascender el mundo que lo rodea y los obstáculos que muchas veces lo limitan y reprimen. Uno de sus postulados más importantes es la relación entre el juego y el arte. El juego como actividad creadora y liberadora es indispensable en el quehacer humano y es la base del arte y del teatro. Así, con sus alumnos juega, experimenta y crea.

El teatro como el juego ayuda al ser humano a asumir de forma dialéctica sus experiencias y lo capacita para la vida, lo ayuda a aceptar lo incambiable y lo prepara a transformar la realidad de acuerdo con sus

deseos. Retomando la teoría de Yuri Lotman sobre el juego, podemos decir que el teatro:

Permite al hombre obtener un triunfo convencional sobre lo inevitable, por ejemplo la muerte, o sobre un enemigo poderoso. Esto determina su contenido mágico y una propiedad psicopedagógica de enorme importancia: ayuda a vencer el miedo ante situaciones similares y forma la estructura emocional necesaria para la actividad práctica (Lotman, 1982, 84).

En varias lenguas occidentales (inglés, francés, alemán) el verbo que denomina el jugar y el actuar es el mismo, lo que indica la profunda relación entre las dos actividades, ya que cuando se juega o se actúa, se pretende algo.

Algunas de las obras de Enrique Vargas son montadas con elementos y en escenarios que recuerdan la estructura básica y las leyes que regulan los juegos infantiles. Por ejemplo, un objeto cumple múltiples funciones y se va transformando de acuerdo con las necesidades del momento lúdico / dramático pretendido. Vargas tiene obras minimales, donde el escenario que apoya el texto teatral se ha reducido a la manipulación de grandes pliegos de papel, de una manta o de un lazo que pueden convertirse en sus manos en montaña, cueva, túnel, árbol. Estas piezas son fruto de su trabajo de investigación en los talleres de animación del objeto, que buscan explorar las posibilidades de los elementos como el agua, el fuego, la tierra, raíces, ramas, cajones, que aparecen en escena y crean el ambiente indispensable para el texto dramático. Cada elemento cumple diversas funciones, así el agua puede representar el mar, un río, la lluvia, las lágrimas. El papel y el lazo se convierten en las manos del actor / narrador en elementos maleables que le permiten recrear todo el universo de las piezas representadas. A medida que narra el relato, anima el objeto y crea la imagen precisa del momento dramatizado.

Con esta técnica recrea una leyenda de los indios pápagos que narra el origen de la comunidad. Los pápagos pasaron mucho tiempo observando las actividades de los hombres en la tierra antes de venir a ella. Sólo deciden bajar a la tierra cuando ven que los hombres han descubierto el juego y han dejado de pelear o de trabajar. La leyenda muestra el juego como el elemento fundamental del mundo pápago y que es opuesto al trabajo como elemento fundamental del mundo occidental. Los dos universos son recreados con el lazo

que muestra las actividades que caracterizan y separan los dos mundos (el juego, el trabajo, las peleas).

Los temas del teatro de Vargas surgen de romances, leyendas indígenas, cuentos populares. Sus personajes se nutren del folclore nacional que tiene raíces en el mundo medieval español, en las culturas precolombianas o en las comunidades afrocolombianas, recogiendo las tres vertientes que fundan la idiosincrasia del ser colombiano. Así, aparecen Faustino Rimales, el conde Lírio, Rosita la desobediente, el culebrero, el carretero Toño, el compadre Lucho, la campesina ingenua, la prostituta de cantina, y toda una serie de personajes populares que adquieren vida propia y que se expresan con un lenguaje vernacular auténtico. Figuras que recrean la vida de un pueblo, los períodos de escasez y los de abundancia, los avatares de cantina, los días de fiesta, los negocios y acomodos del patio de una cárcel, los tejemanejes de los profesionales; en general los vicios y las virtudes de la humanidad y del colombiano en particular.

En 1984, Vargas montó en teatro de títeres *Las aventuras de Faustino Rimales*, obra que fue considerada por la crítica como el mejor montaje colombiano en el Sexto Festival de Teatro de Manizales. Este antiguo cuento popular toma un sabor local ya que Faustino no es el pícaro tradicional de la picaresca española, que logra con sus artimañas subsistir sin trabajar. Por el contrario, es el antipícaro víctima de estafas y sujeto de explotación de quienes lo rodean. La escena de la prisión recrea con humor negro la terrible realidad de los reclusos que deben someterse a las reglas internas creadas por los que han logrado hacerse líderes en los diferentes patios. En la cantina es también la víctima, que pierde lo poco que tiene en manos de otros seres más astutos. Esta pieza de títeres es una parodia de las aventuras de sus famosos antecesores literarios como Fausto, Pedro Rimales, Pedro Remales, Pedro de Urdemalas, que cuando llegaron a América capturaron la imaginación popular con la astucia del pícaro y sus negocios y tratos con el diablo. Para Eduardo Marceles, esta pieza fue una divertida sorpresa ya que recoge "la leyenda fáustica de origen popular que desarrolla las peripecias de un calavera despistado y sus tejemanejes con el diablo. Su sencillo argumento está sazonado con el humor de la picaresca criolla (Marceles, 1984, 19).

Sancocho de cola (1985) es una pieza de tapiz. Esta es una técnica que Vargas conoció en una región del

sur de Colombia cercana al Ecuador. El tapiz es un escenario minimal que permite al narrador / actor / demiurgo / contar / representar / crear la historia. En el tapiz se van colocando las montañas, las casas, la iglesia, la plaza; así, San Juan de los Vientos, la pequeña aldea donde ocurre la historia, va apareciendo ante los ojos del espectador/a. Enrique Vargas representa los diferentes personajes de la obra, Toño, Lucho, Carmen, la muerte, el cura, el carnicero, e incluso el toro; cada una de las figuras es señalada con un sombrero o tocado que las caracteriza y con la gestualidad que las individualiza. Este demiurgo crea la lluvia, levanta el sol, el viento y las nubes de polvo sobre la pequeña aldea, lidia la fogosa res, trae la carreta con la carne y la distribuye de acuerdo con el estatus de los personajes del pueblo. Así, Toño se lleva a su casa lo que queda del toro, la cola; hecho que nos señala de forma lúdica su posición social en el pueblo; a la vez que vemos cómo el alcalde, el cura y los principales se llevan las mejores partes. En la casa pide a Carmen, su esposa, que le haga un sabroso sancocho de cola, que ella sazona con hierbas y especias, mientras Toño saborea de antemano el plato. Cuando Lucho, su compadre y amigo, aparece atraído por el exquisito olor, Toño se hace el enfermo ya que no desea compartir con nadie la comida. Para deshacerse del inoportuno visitante le pide que le traiga medicinas, luego pide que le traiga al cura. Finalmente, se finge muerto porque Lucho insiste en quedarse; todo el pueblo se entera de la súbita "muerte" de Toño y organizan el entierro. Carmen se opone a que lo entierren pero Toño se niega a terminar la comedia ya que Lucho sigue a su lado. Finalmente, la comedia se convierte en tragedia ya que la muerte también aparece y cuando Toño desea salir del ataúd, la muerte se lo impide. Esta pequeña tragicomedia rescata los valores sociales de la vida comunal y muestra cómo la solidaridad y el trabajo en común producen bienestar a los habitantes de San Juan de los Vientos. Por ejemplo, la res fue cambiada con el grano que todos aportaron y que Toño llevó en su carreta. Por el contrario, el egoísmo y el individualismo traen la muerte. En forma lúdica se recrean los vicios y las virtudes humanas que afectan a la comunidad.

Con movimientos que evocan los juegos infantiles vemos a Toño empujando la carreta, al carnicero matando y repartiendo el toro, o al cura bendiciendo el ataúd ya que la utilería tiene el tamaño de juguetes infantiles y el único actor debe actuar / jugar sentado o arrodillado en el suelo. Los pocos elementos de la

escena cumplen múltiples funciones y ayudan al narrador / actor a recrear el ambiente del pequeño pueblo y del humilde hogar del carretero. Con sonidos vocales se imitan los ruidos del pueblo, de la carreta, de la cocina y nos remiten de nuevo a la infancia cuando recreábamos los sonidos del mundo que nos rodeaba. *Sancocho de cola* parte del juego infantil y se apoya en sus técnicas ancestrales, que nos parecen novedosas e inusuales porque las vemos con la mirada del adulto que ha dejado de jugar y de vivir en el mundo de la imaginación.

El interés de Vargas en los romances populares lo llevó a recoger diferentes versiones del *Romance del conde Olinos*. En esta pieza se recrea la anécdota en sus diferentes variantes que reflejan la tragedia de los amantes. El escenario de esta obra es el teatro de sombras. La anécdota dramatizada parte del romance medieval español y luego se continúa con las diferentes versiones del romance recogidas en Colombia. La reina madre, que estaba enamorada del conde Lirio o Niño o Corderillo (Olinos en España), era el personaje opoente a la unión de su hija y el joven en el romance medieval. La muerte del conde por orden de la reina ocasiona la muerte de la princesa. Finalmente, los amantes se transforman en gavián y garza y desaparecen volando juntos en el cielo. En Colombia, las diferentes variantes del romance muestran un oponente diferente que localiza la región donde el romance fue registrado. Así, el oponente es una serpiente en el Chocó, un río caudaloso en los Llanos Orientales, o una ciudad violenta en la región central del país. Estos elementos naturales cumplen la función de la reina y son los verdugos del joven. Cuando la desesperada joven muere de dolor, el sortilegio la transforma en un árbol de lima y al conde en un limonero. La metamorfosis de los amantes, también, se ubica en la fauna y flora de cada región, cambio que se apoya con la música popular de cada zona. Estas transformaciones actualizan el romance y lo acercan al tiempo y al espacio del oyente / espectador/a, ya que puede identificarse con los elementos recreados de su medio: la música, la naturaleza, el ambiente.

El hilo de Ariadna (1992) es una creación colectiva del Taller de Investigación de la Imagen Dramática de la Universidad Nacional con la participación de estudiantes, actores e investigadores vinculados a la Universidad, bajo la dirección de Enrique Vargas. Fue la obra que ganó el premio en el Festival de Teatro de

Cádiz en 1993. Este espectáculo invierte la relación entre escena y escenario, ya que un solo espectador/a es conducido/a a través de un oscuro laberinto por los actores y actrices a los que no ve u oye, pero siente. La travesía en el laberinto es un viaje silencioso al interior del recinto; y a la vez, es un viaje interior, que nos lleva a recobrar experiencias vitales a través del tacto, el olfato y el sabor. Diferentes olores, sabores y texturas son exploradas. Caminamos inseguros en la oscuridad y en los movedizos corredores del laberinto, sentimos la arena en los pies, los guijarros, la madera. Nos apoyamos en las paredes y podemos evocar nuestros primeros pasos, y conocer lo que nos rodea con las manos extendidas porque la penumbra inhabilita la coordinación visual. Los olores también nos guían en el laberinto y nos sitúan en diferentes momentos y espacios: el talco, los inciensos, las velas, la humedad, la madera fresca, las flores, etc., nos permiten ubicar el tiempo y el espacio que son recreados y / o evocados. Así, nos podemos situar en la infancia, en la madurez y en la vejez o en la casa, la iglesia, la escuela, la cocina o el cementerio.

El recorrido por este espacio, silencioso, lleno de olores y rincones que nos deparan momentos inesperados se plantea dentro de la tradición del mundo clásico pues el/la participante, como Teseo, debe encontrar / confrontar al Minotauro, cuyo potencial de destrucción es recreado con un espejo. Nos enfrentamos al espejo que devuelve, al principio, nuestra imagen, pero luego el Minotauro nos reemplaza en la imagen especular, haciéndonos aceptar nuestras varias maneras de ser y de habitar el mundo. Así, cada espectador/a / participante / Minotauro se enfrenta a su imagen y a los monstruos que lleva escondidos consigo mismo/a. En ese momento confrontamos no sólo al "otro" que siempre va con nosotros, como decía Antonio Machado, sino también nuestros propios miedos y limitaciones.

Durante este "viaje interior" experimentamos una serie de sensaciones que nos devuelven a diferentes etapas de la existencia. El espectador/a es arrullado como un bebé, conducido de un lado a otro, encerrado en un ataúd y enterrado. La salida del laberinto es un estrecho túnel que obliga al espectador/a a recobrar una posición fetal que le permita ser expulsado/a de este espacio oscuro que evoca el vientre materno y el momento del nacimiento. Esta travesía recrea en forma invertida (ya que al salir *nacemos nuevamente*) la

experiencia vital del ser humano: desde el momento del nacimiento al momento de la muerte. Se reflejan diferentes etapas cruciales como la infancia con su descubrimiento de olores, formas y sabores; se proyectan la soledad, la ternura, el miedo a lo desconocido, la importancia del contacto humano, la difícil rutina diaria que nos lleva de un lugar a otro atafagados en buses o trenes o en el tráfico de las grandes ciudades, el placer que produce un objeto familiar o un lugar apacible. La pieza destaca las sensaciones que nos acercan a nuestro cuerpo, a la naturaleza y a las actitudes que han sido reprimidas por la cultura judeocristiana en su afán de apartarnos del reino de los sentidos y reforzar lo espiritual / intelectual. Esta separación entre lo sensual / animal y lo espiritual / intelectual ha creado un desequilibrio en el ser humano moderno, que teme el contacto con los otros, que cubre sus olores corporales con perfumes, que ahoga sus necesidades y carencias con sedantes que van desde las drogas, el trabajo o la televisión.

La ausencia de palabras y de imágenes visuales nos hacen agudizar los otros tres sentidos que son generalmente ignorados en el proceso del conocimiento intelectual. La educación formal y académica crea un desequilibrio entre el mundo del intelecto y el mundo de los sentidos. *El hilo de Ariadna* es, por el contrario, una investigación en el mundo de los sentidos y un retorno al interior y a la infancia, cuando nos acercamos al mundo a través del olfato, del tacto y del gusto. El lenguaje desaparece y sólo conocemos y experimentamos a través de sensaciones y nos enfrentamos al cuerpo y sus reacciones. Al hablar de este trabajo Vargas con razón afirma: "Nuestro trabajo en *El hilo de Ariadna* no es de arqueólogos que profundizan en las fuentes del teatro. Nos parecemos más a astronautas o geólogos que exploran una veta desconocida" (Fernández, 1993, 5).

La feria del tiempo vivo fue el espectáculo que Vargas montó en 1994 para participar en el Cuarto Festival Iberoamericano, que se llevó a cabo en Santafé de Bogotá. El escenario fueron 64 metros cuadrados en el Parque del Salitre, donde se montaron carpas, laberintos y plazoleas que permitieran recrear el espacio público de la celebración y la fiesta. Fue un "carnaval" que recogió diversos personajes, elementos y espectáculos de las ferias, que eran populares en los pequeños pueblos y aldeas durante las fiestas religiosas o días feriados. En este evento había diversas obras cor-

tas de teatro, actos circenses, payasos, bazares, juegos de azar, artesanos, laberintos, juegos mecánicos, máquinas inútiles o inutensilios, música, danzas, globos, banderas, vendedores ambulantes, la vaca loca, la ruleta, la vara de premio, crispetas, melcochas, algodón de azúcar, etc. Esta feria juntó a actores y espectadores en un espacio común para la participación y la diversión.

Esta representación reunió aproximadamente 60 personas que trabajaron bajo la dirección de Enrique Vargas para celebrar al aire libre la fiesta del tiempo vivo, opuesto al tiempo medido por el reloj y por las responsabilidades de los días laborales. Artesanos, payasos, vendedores ambulantes, artistas callejeros, tragafuegos, malabaristas, lanzacuchillos, músicos, pintores, actores y adivinos hicieron posible recobrar y gozar de los juegos y tradiciones que poblaban las plazas y calles de los pueblos en los días de celebración.

Discórides Pérez, pintor y profesor de arte de la Universidad Nacional, fue el diseñador de las hermosas banderas que adornaban los callejones y plazoleas de la feria y las carpas. Las diversas pancartas anunciaban con caricaturas humorísticas y llenas de color los diferentes espectáculos que se representaban en las carpas y en la feria. La convocatoria a la feria rezaba:

A todos los habitantes, toda la gente sencilla, que ocupa la bella villa Santafé de Bogotá, a dejar la gravedad, la pulcritud y el decoro. Los armarios son tesoro, la ropa vieja belleza. Hay que cambiar la cabeza y el cuerpo con los disfraces. A los ojos antifaces, para los pies zapatos. ¡Descubrir los corazones y desplegar la alegría! A los caídos del zarzo se anuncia que empieza en marzo, justo el día 23 del año noventicuatro. Cúmplase sin seriedad a la mayor brevedad, dictado el día de San Blando sin saber cómo ni cuándo.

Los "inutensilios" retaban al visitante a medir su ingenio, su fuerza o destreza y a reírse de sí mismo perdiendo la timidez. Se podía tirar al blanco, o participar en la "ruleta criolla" cuyo disparo fatal era el único huevo crudo que contenía la rueda. Los más serios podían competir en el juego de la rana o convertirse en las enormes fichas del ajedrez gigante; los valientes podían desplegar su intrepidez al servirle de silueta al lanzador de cuchillos o desafiar la rapidez de la guillotina. Los curiosos, por el contrario, pedían al prestidigitador que les leyera el futuro. Niños y adul-

tos se pintaban la cara, se ponían máscaras o comían las golosinas vendidas en la feria.

Entre las obras de un acto estaban *Rosita la desobediente*, *Patty la volátil*, *Pola la rocola* y *Huesitos* representadas por diferentes grupos bajo la dirección de Enrique Vargas. En *Pola la rocola* dos actrices remplazaban "los discos" y había doce temas que el espectador/a podía escoger. Cada canción interpretada era una grata sorpresa ya que se cambiaba el contenido original de las canciones populares y se parodiaban los excesos melodramáticos, el machismo, el paternalismo o el sentimentalismo insulso. El humor negro es utilizado como un ingrediente que enriquece el contenido de la canción y devela actitudes que van en contra de la mujer, del niño, del campesino o de los seres más frágiles de la sociedad. Con las fallas "técnicas de la rocola" se reproducían burlescamente los problemas y posibilidades de la tecnología. Así, había discordias entre las dos cantantes que entonaban canciones diferentes. Se deconstruía el contenido de las canciones al trastocar temas, títulos y versos. Se sufrían problemas energéticos —tan comunes en el país— con el intencionado desentono y cambio de ritmo de las canciones. O se evocaban nuestros juegos de infancia, cuando disfrutábamos escuchando una canción en la revolución equivocada, al juntar atropelladamente palabras y versos.

Rosita la desobediente destruye el tema del trabajo laborioso y metódico del científico. En esta pieza el investigador pierde el preciado líquido que lo devolvería a la normalidad en manos de Rosita, su asistente despistada. Ella riega el antídoto y descompone el trabajo del "sabio", quien consternado brinca y gesticula en su cuerpo de gorila. La desesperación del "hombre mono" se termina cuando Rosita bebe de la pócima y se transforma también en simio. La mini pieza muestra que el amor es superior a la muerte, a la labor científica y que es indispensable en la vida del ser humano, a la vez que de forma lúdica cuestiona el trabajo de muchos hombres de ciencia en el mundo moderno.

En el centro de la feria aparece la vaca loca que persigue a todos y corretea incansable por el espacio abierto. La vaca loca y el Minotauro fueron los dos motivos que centraron los dos últimos trabajos de Vargas, y los ubican en dos coordenadas diferentes. El Minotauro pertenece al mundo clásico de los mitos y al reino de la oscuridad, del espacio cerrado, de la experiencia solitaria, del silencio y de la búsqueda. La

vaca loca, por el contrario, pertenece al carnaval, a lo humano y al reino de la luz, del espacio abierto, de la experiencia comunitaria, del ruido y del encuentro. *Vaca loca* y *Minotauro* son dos figuras que han acompañado los juegos del niño y la imaginación del ser humano y que nos ubican en el espacio de la creación, del arte y del juego.

Las obras de este dramaturgo se nutren de historias y personajes populares, generalmente marginados del teatro canónico. Su excelente uso del lenguaje vernacular da un sabor auténtico a sus piezas y refleja el contacto del autor con el mundo que dramatiza. El trabajo de Vargas demuestra una continua experimentación con técnicas teatrales provenientes de diferentes áreas (como las ferias de pueblo, el circo, los juegos infantiles y la gestualidad de la tradición oral) que indudablemente enriquecen su labor artístico y que nos ubican en un entorno criollo y propio.

Historia e intrahistoria en el teatro de Henry Díaz

Henry Díaz (1948) es también dramaturgo, director, actor y profesor. Sus obras han participado en festivales de teatro nacionales e internacionales y han ganado diversos premios y menciones especiales en concursos de dramaturgia tanto en Colombia como en el extranjero. Sus piezas han sido publicadas en libros, periódicos y revistas en el país.

El teatro de Díaz abarca diversas temáticas que indagaban desde la historia nacional hasta los problemas de los marginados en el mundo moderno. Su quehacer teatral surge de su práctica de actor y de su profundo conocimiento del medio social y cultural, que logra recrear con precisión en los diálogos y en las escenas de sus piezas. Mario Yepes señala la importancia del lenguaje vernacular de Henry Díaz porque enriquece sus obras y las ubica en la realidad nacional. Sus personajes cobran autenticidad a través del lenguaje íntegro, despojado de la retórica política que permeó muchas de las obras del teatro colombiano y latinoamericano de los 70. Sin embargo, no pierde de vista la injusticia, la opresión o la miseria, que son recreadas en escena por medio de parlamentos "salpicado[s] de expresiones coloquiales, dichos graciosos, metáforas, proverbios y refranes de la tradición, de la propia cosecha del autor o del río verbal de la calle, que al lector o al espectador que haya vivido estos últimos años en

nuestro medio, le recuerdan usos, giros, chistes, defectos y excesos del lenguaje nacional" (Yepes, 1990, 22).

Las obras de Henry Díaz muestran un interés en la historia nacional y en los eventos vividos por el pueblo en el pasado y en el presente. Los personajes de la historia patria recobran la vitalidad en la escena y pierden el aire acartonado de los héroes nacionales, lo que los acerca al momento presente y permite un diálogo con el pasado y un mejor conocimiento de la historia, de las posiciones ideológicas y de las actitudes culturales que han trazado el destino nacional. Los personajes de la vida diaria son también recreados con todas las contradicciones y conflictos comunes al ser humano, lo que evita idealizaciones o respuestas maniqueas por parte del espectador/a - lector/a.

Algunas de las piezas de Díaz se han centrado en temas históricos y en personajes que han capturado la imaginación de muchos/as colombianos/as; en estos dramas los eventos del pasado cobran vida y los héroes recobran su vitalidad y dimensión humana. Así, por ejemplo: *José Antonio Galán o de cómo se sublevó el común* recoge un evento histórico de trascendental importancia en la vida del país. El levantamiento comunero dirigido por Galán fue la primera rebelión importante en contra de la corona española en el Nuevo Reino de Granada en 1781; aunque la insurrección fracasó y José Antonio Galán fue ejecutado, se logró infundir un espíritu revolucionario en los habitantes del Nuevo Reino y también se señalaron las fallas e injusticias del gobierno español en las colonias. Galán no sólo buscaba reivindicaciones económicas, indispensables para el común que se encontraba agobiado con los impuestos decretados, sino que también buscaba demandas sociales, como la liberación de los esclavos, y políticas, como el acceso de los americanos al poder y al control de la región. La pieza recrea la gesta comunera, sus héroes y las acciones que los hicieron inmortales, como cuando Manuela Beltrán, desafiando a la autoridad, rompió los edictos de los nuevos impuestos. La obra muestra la validez de los ideales por los que lucharon y murieron Galán y sus compañeros, los derechos inalienables de todo ser humano y la importancia de la solidaridad. Las últimas palabras de Galán dirigidas a las generaciones futuras prueban su razón histórica y justifican sus acciones. Desde el presente, entendemos y aprobamos su actitud intransigente contra los servidores del rey y lo absol-

vemos de sus "crímenes" y de la insolencia de que se le acusara.

La encerrona del miedo es un contrapunto a la pieza anterior; pues en *José Antonio Galán o de cómo se sublevó el común* asistimos a la insurrección comuna desde el lado de los rebeldes a la corona española y a los nuevos edictos. *La encerrona del miedo* muestra la reacción y los sentimientos de los representantes del gobierno español ante el evento. El oidor, el visitador, el vicario y otros agentes del rey estaban acorralados por los comuneros en la población de Puente Real en mayo de 1781. Pero es realmente el miedo el que les impidió actuar y los encerró en la inactividad. La obra recrea las actitudes que separaron a los dos bandos en conflicto, la soberbia e impotencia de las autoridades y la determinación del pueblo de liberarse del yugo extranjero. La incapacidad de reconocer los derechos ajenos, la desconfianza y el miedo incapacitaron y acorralaron a los representantes del rey y les impidieron dialogar con el pueblo y escuchar sus justas demandas. La pieza proyecta el poder que tiene el pueblo cuando busca el bien del común.

En *Más allá de la ejecución*, Henry Díaz se remonta a la época de la conquista de Nuevo Reino de Granada y a las rencillas y conflictos entre los conquistadores por ambiciones de poder y de riquezas. La pieza muestra el enfrentamiento entre el Mariscal Jorge Robledo, conquistador de Antioquia y fundador de varias ciudades, y el Adelantado Sebastián de Belalcázar, que venía desde el Perú adonde fue con Pizarro y, quien también había fundado ya varias ciudades. Los dos españoles se disputaron el dominio de la provincia de Popayán. Robledo fue sorprendido en una emboscada planeada por Belalcázar y fue decapitado sin un juicio y Belalcázar murió en Cartagena cuando iba con juicio de residencia a España. Después de muertos los enemigos se encuentran en escena y evocan los episodios de sus vidas y llegan a comprender que fueron víctimas de un juego político que no pudieron o supieron controlar. Hecho que es recreado en escena a través de una fuerza sobrenatural que los retorna a las preocupaciones y conflictos de la vida y los manipula sin dejarlos actuar con voluntad propia. Así, el desarrollo dramático de la pieza rehace las circunstancias

incontrolables que los convirtió en la vida real en víctimas del poder y de la ambición.

El destino de ser un conquistador determinó la experiencia individual. El drama concluye con las mismas escenas que lo iniciaron para representar la rueda de la fortuna que fue similar a todos los conquistadores, como lo expresa Robledo: "Él, siendo otro hombre, buscando y haciendo su gran verdad murió como un hombre cualquiera, como un hombre vulgar. Como mueren casi todos: sin dignidad" (Díaz Vargas, 1985, 99). El surrealismo de la escena permite: recrear los eventos desde la memoria y la conciencia de los personajes, destruir lo anecdótico / cronológico de los hechos, y construir una imagen de un momento histórico y de un destino individual. Para Fernando González Cajiao esta pieza es: "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"¹.

Las siguientes piezas de Díaz se centran en la vida de seres marginales que habitan las grandes ciudades del país. En estas piezas se denuncian el racismo contra las minorías étnicas, la discriminación que padecen los seres marginales, el machismo que deforma al hombre, la paternidad irresponsable, la explotación a los más débiles; actitudes y conflictos que dividen a la sociedad y que deben analizarse para buscar soluciones viables. Así, *Las puertas* recrea la vida de Chila e Ismael, parias que viven en los tugurios de una gran ciudad. La prostituta y el desempleado unidos por la indigencia y la necesidad, se ayudan para tratar de salir de la precaria situación en que se encuentran; pero aun en la presente miseria son explotados por el casero que cobra en ella, las mensualidades atrasadas del cuarto. El drama representa la soledad, el aislamiento y el rechazo que viven los seres humanos cuando no tienen recursos económicos que les permitan desenvolverse y ubicarse en la sociedad. Los seres sin privilegio son invisibles para la mayoría y las puertas de la oportunidad o del trabajo se les cierran constantemente. La séptima y única puerta que se abre a su llamado concluye la obra y proyecta la crueldad imperante en la sociedad moderna. La única puerta que se abre es la del sanitario que los devora, señalando, de esta manera, su destino de seres desechables. Este terrible adjetivo se ha convertido en el apelativo que se asigna a

1 En el planfleto para la pieza del II Festival Iberoamericano de Teatro, Bogotá, 1990.

los marginados del país. El inesperado y grotesco fin de Ismael provoca en el espectador/a, el terror que buscaba Artaud con su estética del *Teatro de la crueldad*, para despertar la conciencia del público apático. Los desechables (pobres, vagabundos, desempleados, locos, gaminés, limosneros) que habitan las calles y plazas de las grandes ciudades modernas son los "invisibles" que la sociedad ignora y de los cuales desea deshacerse. Muchos de los llamados "desechables" son eliminados por grupos paramilitares que cumplen servicios de "limpieza". *Las puertas* recrea las divisiones y separaciones del espacio social en el que muchos seres no logran encontrar un lugar apropiado debido a su condición física, emocional, étnica, económica o política y son convertidos en los indeseables que la sociedad margina y / o elimina.

Con *El cumpleaños de Alicia* ganó Henry Díaz el premio nacional de dramaturgia en 1985. El drama recrea un tema tabú en el medio social colombiano, las relaciones homosexuales. El acierto de la pieza es el haber analizado la unión de las dos amantes dentro de las coordenadas de las relaciones humanas. Así, el homosexualismo no es dramatizado como un caso que merece un tratamiento especial, sino como una experiencia de vida en común de dos mujeres con todos los conflictos y contradicciones de cualquier pareja. Esta pieza se lleva a cabo en la pensión que pertenece a Alicia, y donde viven otras tres mujeres. La pieza tiene la estructura clásica de unidad de tiempo y acción y se divide en cinco escenas, que recrean el día en que Alicia cumple cincuenta años y muere envenenada a manos de su criada y amante. El día y la celebración propician los recuerdos y la evaluación de la vida en común y de los logros y miserias compartidas. Poco a poco se van desnudando los afectos y aparecen los odios y resentimientos de Dévora que se siente doblemente explotada por Alicia. Los episodios de la Biblia, las canciones y los poemas hacen un contrapunto a los sentimientos que experimentan las dos mujeres y ayudan a develar los conflictos enfrentados por la pareja envejecida y cuya relación amorosa ya está agotada. Alicia y Dévora están unidas en unas relaciones de dependencia que fluctúan entre el amor y el odio. La convivencia ha arruinado sus vidas y las ha convertido en seres deformes. Esta deformidad es captada por Miryan en el retrato que hace de Alicia para su cumpleaños. La pieza recrea sin maniqueísmos las difíciles relaciones de pareja y las luchas de poder entre las dos mujeres, que no logran romper las diferencias

de clase y la explotación implícita que éstas conllevan.

La sangre más transparente es la obra que ganó el premio nacional de dramaturgia en 1992, otorgado por Colcultura. La pieza dramatiza el último día de existencia de un adolescente de un barrio popular y muestra las peripecias y vicisitudes de quienes enfrentan las responsabilidades y los conflictos de la vida desde una temprana edad. Muchos elementos del teatro clásico como la unidad de lugar, tiempo y acción, la búsqueda del padre, el espectro que regresa para pedir justicia, enriquecen la obra y le dan un nivel poético. Sin embargo, los tópicos clásicos son tergiversados para adaptarlos a la realidad criolla y a los problemas del mundo moderno. La ausencia injustificada del padre inicia el tema de la telemaquía, pero ya no es la admiración la que mueve al hijo a buscar al padre sino el desprecio. En esta obra es el espectro del hijo el que regresa a enfrentar al padre: como Hamlet actúa y habla en forma misteriosa para develar la irresponsabilidad paterna que causa, en última instancia, la tragedia.

Octavio encuentra al padre sólo en el momento de la muerte pero lo había buscado por muchos años para reprocharle el abandono e irresponsabilidad. El padre ha sido un "faltón" con la familia, con la adolescente indígena, Susana Piñacue, a quien sedujo con la promesa de un vestido nuevo, para que no usara sus vestidos tradicionales. Se devela así el racismo que afecta a la sociedad y que denigra a las minorías del país. Susana con el tiempo adquiere una doble personalidad que la escinde entre ser india o blanca, y la lleva a tratar de cambiar su apariencia física. Por el contrario, Octavio conoce a la mujer / india y se interesa en ella; no le interesa que cambie de aspecto para encubrir su origen.

El hijo se le presenta al padre para recordarle su falta de palabra y de responsabilidad, con una acción que redime sus actos pasados y que hace un contrapunto con la conducta paterna. La ironía es mayor, porque Octavio vuelve de la muerte para enviarle un vestido a Susana y a su madre con el padre, quien no reconoce el espectro del hijo. El padre, aunque no es un delincuente como el hijo, falla a la familia y a la sociedad: su pecado de omisión repercute en la vida del hijo y en la de Susana que se convierte en prostituta. Así, se recrean "los delitos de caballero" tan comunes y socialmente aceptados pero que dejan profundas huellas y cambian el destino de muchos seres humanos. El amor

y la lealtad a la familia alivian las culpas de Octavio. Su apoyo a la madre y a Susana, la mujer seducida y abandonada, es el que lo hace sentirse varón, a pesar de su juventud.

La escena de los corazones palpitantes de los novillos que el carnicero lleva a Susana anuncia la trágica muerte de Octavio y apunta a la violencia irracional que se ha extendido en la sociedad colombiana. Esta imagen evoca los sacrificios aztecas de jóvenes guerreros cuyos corazones palpitantes eran ofrendados al dios Huitzilopochtli. El rito azteca propiciatorio de buenas cosechas y bienestar para el imperio, se convierte en el pago anticipado de favores personales. El carnicero ensangrentado remplaza al sacerdote y las urgencias sexuales remplazan, a su vez, a las religiosas; lo sagrado se vuelve profano. Se muestra cómo la vida social apoyada en intereses comunales se ha remplazado por los valores individuales que han minado el mundo moderno y el futuro de la humanidad. Se conservan los ritos pero vaciados de su valor primigenio, y la grotesca escena de los corazones sangrantes nos señala esa realidad².

A los 17 años Octavio Espejo ya es un "varón" como él orgullosamente lo dice.

Soy un varón. Ya lo he demostrado muchas veces. El barrio es testigo. Lo he demostrado a lo bien, a lo varón. No a lo faltón como esas lacras que andan por ahí amuradas. Nadie puede decir en el barrio que le he faltonado. Por el contrario, han estado a punto de coronarme por defender el barrio. Por defender su gente, sus mujeres...³.

Esta afirmación tiene una doble connotación: por un lado, alude al orgullo de ser y saber ser macho; por el otro, exhibe el machismo como un fenómeno cultural perverso que impele al hombre a la violencia y al conflicto.

Según dice Henry Díaz, la pieza nació de una imagen que se le presentó hace unos cinco años y "consistía en la aparición, de golpe, de un muchacho en una casa, un muchacho que es perseguido. Encontró la puerta entreabierta, se metió y se escondió debajo de las gradas de madera. Allí vive una mujer con muchos hi-

jos. Como se enamoran, el muchacho se queda a vivir allí para toda la vida" (*El Colombiano*, 1992). De esta imagen inicial de la obra sólo cambia el final, pues Octavio Espejo, como muchos otros adolescentes colombianos, no logra evadir a sus perseguidores y muere a los 17 años, sin haber recibido la protección del padre o de una sociedad que le hubiera dado la oportunidad de ser un niño. La conducta del hijo es un contrapunto a la conducta del padre. La madre de Octavio es abandonada por el marido cuando ésta tiene trillizos, pues el hombre se asusta ante la responsabilidad y los desampara. El joven debe pronto asumir un rol de proveedor que aún no le corresponde, pues no tiene la edad ni la preparación necesaria que le permitan hacerlo con honradez. Aprende, entonces, a delinquir para conseguir el dinero que sus hermanas y madre necesitan.

En las calles de su barrio recibe las lecciones indispensables para la sobrevivencia e inicia sus primeros trabajos —*cruces*—. Este es un vocablo que condensa varios significados: a) el trabajo que realizan los adolescentes sicarios; b) el encuentro entre el que paga y el que hace el trabajo; c) el trabajo como algo pesado, difícil de hacer y que marca la existencia: una cruz que cargar; d) las cruces que señalan el lugar de la muerte.

Los personajes viven al filo de la muerte y cada momento se vive con intensidad, las pasiones pierden los parámetros normales y los sentimientos se desquician. El lenguaje de la pieza es un espejo de esta realidad; las metáforas y la jerga utilizada por los personajes permiten asomarse al medio recreado en la escena. La vida de Octavio Espejo, el trillizo, condensa la de tantos otros jóvenes de los barrios pobres del país; su apellido y el hecho de ser trillizo ya apuntan a este significado.

La ausencia del padre en el hogar es la metáfora de la ausencia del Estado, como bien lo anota Henry Díaz: "El Estado no tiene presencia y si la tiene es corrompida" (1992, 9D). Por eso, el autor no juzga ni crea juicios de valor sino que recrea los hechos dentro de los parámetros de la realidad social violenta que impera en el país. El desempleo, la miseria, el abandono paterno, la falta de oportunidades educativas y recrea-

2 Esta escena también deconstruye el tópico de los corazones sangrantes como símbolo de amor y de fidelidad que se pregonan en las canciones y en la imaginaria popular.

3 "La sangre más transparente", en *Antología crítica del teatro hispanoamericano en un acto*. (Eds. María Mercedes Jaramillo y Mario Yepes, Medellín: Universidad de Antioquia, 1995).

tivas, la escasez de vivienda, el racismo, la discriminación y el determinismo que excluyen a los habitantes de los sectores pobres, son los parámetros que definen el medio.

En la pieza también vemos actuar a "las milicias populares", grupos formados por jóvenes de los barrios populares que llenan el vacío dejado por el Estado, ya que velan por la seguridad de las comunas, cuidan a los habitantes del barrio y los protegen de delincuentes. Estos grupos paramilitares se han ganado el respeto en las comunas a través de actos como el que muestra la pieza —robar carne para distribuirla entre los pobres—, ajusticiar a los ladrones y criminales que azotan la comunidad. La compleja realidad social es recreada sin maniqueísmos. La pieza desmonta un momento en la vida de un joven delincuente, muestra el alcance de sus actos, el porqué de sus decisiones y la responsabilidad que al Estado y a la sociedad le corresponden. Es una variante de una historia que se ha hecho común para los habitantes de las ciudades modernas.

El teatro de Díaz es una buena muestra de la dramaturgia colombiana ya que presenta la diversidad de los temas que encontramos en el panorama nacional y señala, también, actitudes e intereses comunes como: recrear la historia nacional, recobrar los personajes históricos dentro de dimensiones humanas, analizar los conflictos sociales y los problemas que aquejan al

pueblo, para encontrar respuestas que nos lleven a un mundo mejor.

BIBLIOGRAFÍA

- Díaz Vargas, Henry. *Teatro*. Medellín: Revista de la Universidad de Medellín, 48 (1985). Contiene: *El cumpleaños de Alicia* (9-46) y *Más allá de la ejecución* (91-121).
- . *Maduras tinieblas*. Medellín: Revista de la Universidad de Antioquia, 215 (1989).
- . *Las puertas, José Antonio Galán o cómo se sublevó el común, La encerrona del miedo*. Prólogo de Mario Yepes. Medellín: Departamento de Publicaciones de la Universidad de Antioquia, 1990.
- . *Más allá de la ejecución. Antología del teatro Colombiano contemporáneo*. Prólogo de Fernando González Cajiao, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 727-765 (1992).
- . "Hoy se entregan premios de Colcultura". *El Colombiano*. Medellín, 17 de diciembre de 1992.
- Fernández, Carlos Alberto. "Teatro para el silencio". En *El Espectador*, 514 (1993).
- Lotman, Yuri. *La estructura del texto artístico*. Trad. Victoriano Imbert, Madrid: Istmo, 1982.
- Marceles Daconte, Eduardo. "Futuro tentador". En *El Espectador*, 92 (1984).
- Yepes, Mario. Prólogo a *Las puertas, José Antonio Galán o de cómo se sublevó el común, La encerrona del miedo*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1990.