

## **La Gaitana, de Oswaldo Díaz Díaz: del mito colonial a la historia del siglo XX**

Betty Osorio  
Universidad de los Andes

El término historia aparece comúnmente relacionado con la reconstrucción del pasado a partir de archivos y bases documentales, de tal manera, que se captura en la escritura una realidad que supuestamente correspondió a los hechos reales ocurridos en determinados momentos de la vida de una sociedad. Sin embargo, las teorías contemporáneas sobre la producción de discursos señalan que la cultura es un campo heterogélico muy complejo donde constantemente se transforman y cruzan diferentes hilos narrativos formando una red que orienta la producción de sentido. Una de tales narrativas construye una versión del pasado, cuyo rasgo más distintivo es crear la ilusión poderosa de lo real: el discurso histórico. Por ejemplo, las novelas de Umberto Eco sobre la Edad Media: *El nombre de la rosa* (1980) y *Baudolino* (2001), están totalmente tejidas sobre datos de archivos medievales, pero en ellas se filtran a menudo, enmascarados como temas propios de esa época, debates que conciernen a nuestro propio momento. De esa manera se rompe la linealidad temporal y se hacen visibles los elementos retóricos y lingüísticos mediante los cuales el pasado se inventa desde el presente. El proceso de contar el pasado no es una narrativa sobre un hecho verdadero sino que lo construye, no existe un referente en espera de ser descubierto en un archivo, sino un proceso de semiosis no anclado en un antes, sino en el momento mismo de la enunciación. Estudios como los de Hayden White, Dominick LaCapra, Edward Said, y James Clifford, entre muchos otros, han permitido una relación muy fructífera entre la literatura y las ciencias sociales ya que descubren las prácticas discursivas mediante las cuales se elaboran interpretaciones sobre las sociedades.

En el mundo hispanoamericano, y por supuesto en el colombiano, le ha correspondido a la novela producir imágenes históricas mediante las cuales se construyen los símbolos de pertenencia de las identidades continentales y nacionales. Para la América hispánica, uno de los casos más complejo e interesante de este tipo de proceso textual, es el de Simón Bolívar. Durante las últimas dos décadas en Colombia, “El Libertador” ha sido objeto de una indagación creativa que proyecta sobre él los rasgos de una sociedad multiétnica, plurilingüística y con diferentes credos religiosos. Un héroe de la patria, que reflejara los rasgos anteriores, hubiera sido totalmente inaceptable para un miembro de las elites colombianas del siglo XIX que, aunque se habían independizado política y económicamente de España, continuaban dependientes culturalmente de las sociedades europeas. Un ejemplo de este proceso de renovación se da en la novela *El general en su laberinto*, de Gabriel García Márquez. Este Bolívar refleja más una situación aceptada y reconocida a partir de la Constitución de 1991, que a un hombre real que hubiera podido ser reconocido como un líder por los criollos que apoyaron el proceso de nuestra independencia. Esta novela presenta a un “Libertador” que tiene una fisonomía marcada por la herencia de antepasados africanos, que habla como un hombre del Caribe y que prefiere los platos criollos<sup>1</sup>. Este nuevo héroe que desafía el repertorio simbólico de la historia tradicional, es una ficción posible después de los logros sociales de los sectores antes considerados periféricos.

El movimiento del Nuevo Teatro Colombiano, aparecido en la década del sesenta, tomó como uno de sus compromisos construir puentes entre el pasado y el presente para construir una dialéctica brechtiana que pudiera revelar las contradicciones históricas de nuestro propio momento y desenmascarar cualquier proyecto hegemónico<sup>2</sup>. Este movimiento propone prácticas estéticas descolonizadoras, como lo ha manifestado muchas veces Enrique Buenaventura:

Sólo un proceso de producción que organice la participación creadora de los actores en todas las etapas y niveles del discurso del espectáculo puede ser el genotexto de textos que no sean meras

---

<sup>1</sup> Lucía Ortiz estudia este proceso detenidamente en un capítulo titulado: “La manipulación poética del héroe histórico” de su libro *La novela colombiana hacia finales del siglo veinte*.

<sup>2</sup> María Mercedes Jaramillo en su libro *Nuevo Teatro colombiano: arte y política* (1992) examina cuidadosamente este proceso y su relación con el desarrollo político colombiano, especialmente a partir de la década del sesenta.

imitaciones o adaptaciones de la tradición o la vanguardia del teatro occidental, de textos que elaboran su lenguaje y sus personajes con las realidades que hoy aquí vivimos, mediante esa asimilación de todas las influencias que sólo da la madurez de una expresión artística (Cit en Jaramillo 103).

Obras clásicas del repertorio del Nuevo Teatro Colombiano en las que se indaga fuertemente en el contenido histórico nacional son, entre otras muchas : *Réquiem por el padre las Casas* (1963), de Enrique Buenaventura, *Soldados* (1966), de Carlos José Reyes y *Guadalupe años sin cuenta* (1975), de Santiago García y el grupo La Candelaria. Las obras de Oswaldo Díaz Díaz<sup>3</sup> (1910- 1967) pueden ser situadas dentro de esta perspectiva. Piezas como *La Gaitana* (1937), *Galán* (1944) y *Claver* (1961) se adelantan por varios años a hacer planteamientos sobre nuestra sociedad que sólo hoy forman parte de nuestra arena política. Estas piezas abren un debate temprano que permite la inclusión en el imaginario simbólico del colombiano, al indígena, al afro-colombiano y al campesino como actores de nuestra historia. Nos centraremos en el caso de *La Gaitana*.

Esta pieza fue estrenada por el Grupo Escénico de la Radiodifusora Nacional de Colombia el 7 de Abril de 1940, bajo la dirección de Hernando Vega Escobar; hay que recordar que este proyecto radial estuvo comprometido con la integración de vastos sectores de la población rural, a los debates que permitieron la conformación de un entramado social más moderno.

*La Gaitana* es uno de los pocos símbolos de la resistencia indígena en el sur de Colombia que continúa vigente y que ha sido objeto de procesos de interpretación muy contradictorios de acuerdo a la ideología desde la cual se interprete. En la cultura letrada tenemos una tradición que se remonta a la colonia. Dos de los nombres del canon histórico nacional son: Juan de Castellanos con sus *Elegías de Varones Ilustres de Indias* (1589) y Fray Pedro Simón, con sus *Noticias historiales de la tierra firme y de las Indias Occidentales* (1627). Estos textos son el referente más temprano del mito de la Gaitana. En ambas obras ocurre un proceso de definición de los rasgos de los nativos americanos que permitió legitimar la conquista y la guerra arrasada desencadenada por la expansión del Imperio Español. Los estudios de Álvaro Félix Bolaños sobre Simón, de Luis Fernando Restrepo sobre Castellanos revelan las estrategias retóricas de estos autores usadas para promover y dar piso legal a los actos de los encomenderos y paramilitares que se enriquecieron a costa de los territorios de los habitantes nativos: altiplano Cundiboyacense, los valles situados entre las cordilleras central y occidental y el sur de Colombia. La historia oficial ha invisibilizado la resistencia heroica de estos grupos, que aparecen representados en estos textos como salvajes que comen carne humana y que por estar en el límite de lo humano deben ser exterminados, como el caso de los paeces y de los pijaos; o como adoradores de ídolos que deben ser evangelizados y sometidos a servidumbre y su universo simbólico desmantelado, como en el caso de los muiscas.

El caso de la Gaitana es muy interesante porque representa la extrema otredad: una mujer guerrera que lidera un proceso de resistencia indígena y que logra frenar el avance de las tropas de Sebastián de Benalcázar, que venían desde Quito en busca de El Dorado. El encuentro entre la Gaitana y Pedro de Añasco, un lugarteniente de Benalcázar, representa el arquetipo de la amenaza del otro. Este peligro, desde la perspectiva del español, es el de ser consumido, convertido en alimento y ser ingerido por el caníbal. Desde la perspectiva del nativo es el miedo a ser quemado vivo y a la desaparición de esta manera de la posibilidad de una vida de ultratumba.

Los sucesos anteriores se encuentran ya en las crónicas de Castellanos y de Simón, pero distanciados por acontecimientos que los enmarcan dentro de una lógica que puede ser aceptada por un lector europeo de los siglos XVI y XVII. Estos hechos, en la pieza de Díaz, están condensados en una estructura dramática de tres actos, en la que las situaciones se contraponen haciendo evidente el conflicto y la violencia del proceso de conquista. Este contrapunto prepara al espectador para que entienda las razones históricas que tienen los grupos indígenas del sur de Colombia para defender su cultura.

---

<sup>3</sup> Oswaldo Díaz nació el 19 de septiembre de 1910 en Gachetá, Cundinamarca. Estudió derecho en la Universidad Nacional y se destacó como historiador y por su labor en este campo fue nombrado miembro de la Academia Colombiana de Historia. Escribió dos volúmenes para la *Historia extensa de Colombia*, donde trabajó el período de la Reconquista española. También incursionó en la literatura infantil con colecciones de cuentos entre las que se destacan: *El país de Lilac* (1938), *Otra vez Lilac* (1942), *Cuentos patrióticos* y *Cuentos tricolores* (1967). Díaz recopiló en cuatro volúmenes su obra dramática, *Teatro: 1937-1961*. Produjo también libretos para radio-teatro (Castro Lee 1-13).

Que el guerrero que duerme abandone el calor del lecho y de la caricia para descolgar la lanza; que el sembrador deje de regar el grano; que el que cosecha abandone los frutos y los deje secar en las ramas; que el pescador olvide la red que tendió la víspera; que el cazador deje escapar la presa. (335)

Al otorgar voz al indígena, la obra de Díaz permite imaginarlo como un ser humano que defiende su sociedad y los rasgos de su cultura. El espectador es obligado a observar, desde la perspectiva del otro, los procesos violentos implícitos en la conquista. Sin embargo, la sintaxis y el vocabulario no pertenecen al mundo indígena. Es decir se trata de un texto que construye al nativo desde la perspectiva lingüística y retórica hispánica, pero esta ficción a su vez desestabiliza el estereotipo del bárbaro y del salvaje para convertirlo en un semejante que está siendo víctima del despojo y la opresión. Tal posición obliga a un juicio ético que se inclina a favor del indígena.

El juego polifónico va aun más allá, pues al público se le sugiere que imagine que los diálogos, las invocaciones y las arengas, que son las formas discursivas más frecuentes en este texto, se desarrollan en lenguas indígenas, y no en castellano. De esa manera, no es el personaje indígena tratando de hablar una lengua que no es la suya, sino un español que se expresa torpemente en la lengua de los americanos. De esta manera se invierte el mito de que el castellano, en nuestra tradición histórica, ha sido la única lengua en que se han expresado sentimientos heroicos y de amor. Un ejemplo de tal contrapunto ocurre cuando La Gaitana se dirige a su prisionero de la siguiente manera:

No sé si las pocas palabras que has aprendido de nuestra lengua te alcancen para entenderme, yo no sé nada de tu maldita lengua extranjera. Pero aún cuando no me entiendas las palabras, sabrás el significado, cuando cumplas tu sentencia. (343)

La inversión de la perspectiva desde la cual se construyen los acontecimientos que llevan a la muerte de Añasco, invierte la óptica de los textos oficiales de nuestra historia y obliga, por lo tanto, a un distanciamiento crítico que propone una versión descolonizada del pasado.

Los rasgos anteriores indican un tipo de teatro que propone nuevas lecturas e interpretaciones de la cultura colombiana, esta posición sería suficiente para darle un puesto importante a este autor en la dramaturgia de Colombia, pues como lo sostiene María Mercedes Jaramillo sobre Oswaldo Díaz le “hace un homenaje a las razas americanas,…” (50). Otros aspectos de esta pieza le dan también un sentido actual, y convierten a *La Gaitana* en precursora de uno de los debates más importantes del siglo XX: el reconocimiento de la mujer como un sujeto histórico y político. Los textos de los cronistas mencionados no sólo están inscritos en una perspectiva eurocéntrica sino también patriarcal que es erosionada profundamente por esta obra de teatro.

La historia de la Gaitana es una anomalía en un discurso colonial cuyo propósito más evidente era la construcción de un mito fundacional basado en las hazañas de ilustres varones: encomenderos, capitanes, adelantados y hombres de religión. Al recortar el episodio de la Gaitana del contexto anterior, Díaz permite que el discurso del poder se articule desde la perspectiva de una mujer indígena. Examinaremos a continuación las estrategias dramáticas y sus implicaciones para el juego del poder.

Las crónicas de Castellanos y de Simón elaboran una figura femenina retórica cuya identidad es borrosa y que ni siquiera tiene un nombre indígena. Es una etopeya o sea la descripción de atributos morales, la mayoría de ellos negativos. Un rostro anónimo, sin nombre propio, que permite interpretar en términos éticos el derecho de conquista. Tal vacilación no existe en la pieza de Díaz. El dramaturgo imagina una genealogía femenina: la Gaitana tiene una hija llamada Hicsa. El nombre de la segunda incorpora a la madre dentro del campo semántico nativo, ya que es un nombre muisca. Ambas se presentan como líderes religiosas y representan en términos idealizados la capacidad que tiene las naciones indígenas para hacer unas reflexiones trascendentes. El discurso de Hicsa está totalmente ligado a la naturaleza: a los ríos, las montañas y los animales de la selva. Ella Invoca una geografía sagrada, precedida por el sol, con la cual mantiene una relación de cooperación y de respeto:

Te adoro porque eres la fuerza y la vida. Tú haces brotar los tallos y calientas los huevos en el nido. Tú inflamas el viento que transporta las semillas y haces que los animales se persigan en la

selva. Tú das el agua al gran río que desde la montaña baja a las llanuras y cuya desembocadura no conocen ni han conocido nuestros guías más atrevidos. (327)

Las palabras de Hicsa la identifican como una mujer chamán, es decir una posición impensable desde el catolicismo donde el diálogo directo con la divinidad es potestativo de un sujeto masculino. Madre e hija hacen parte de una casta sacerdotal capaz de convocatoria política.

El sacrificio en la hoguera del hijo de la Gaitana, Gaira, convierte a esta mujer en una Dolorosa. Esta imagen es uno de los símbolos femeninos más prestigiosos de la tradición cristiana: la mujer redimida del peligro de su cuerpo por el intenso dolor de la pérdida del hijo. Hay que señalar que este juego simbólico está presente en la crónica de Castellanos. A pesar de ello, la simpatía que tal símbolo pueda despertar en lector, está supeditada a la impotencia de María, quien asume la posición de la víctima absoluta: su dolor la anula como sujeto político. Por eso cuando la Gaitana se convierte en líder militar, venga la muerte de su hijo y somete a Añasco a la mutilación y la tortura, se convierte en el prototipo de la maldad y la barbarie, es decir en la síntesis de la crueldad animal que la aparta de su condición humana. Lo que comenzó como una apertura significativa se cierra sobre los aspectos más temibles y represivos de la ideología de la Contrarreforma.

Por lo anterior, Díaz imagina otra posibilidad, la Gaitana vive la muerte de su hijo no desde la impotencia mariana, sino desde la posición de autoridad y poder que le concede su dignidad religiosa. De allí proviene su capacidad de convocatoria; su dolor no es el de las lágrimas que conducen al silencio y a la anulación de la voluntad, sino son “las lágrimas de sangre” que llevan a la acción: “Mi dolor ahora comienza pero no será dolor de lagrimas sino dolor de sangre” (335). Desde esta posición, el martirio de Añasco es un acto ritual necesario para restaurar la armonía que él mismo ha roto al quemar por avaricia a Gaira. La naturaleza es el tribunal ante el que se juzga al conquistador y, ella con sus fuerzas irreductibles a la ideología humanas, venga la muerte del joven cacique.

Ya está hecho. El fuego de dios y las hierbas han hecho el milagro, ya está consumida y vuelta cenizas tu joya dorada. Tu voluntad se ha consumido como la jaya y tu entendimiento se ha evaporado en el aire como el humo de las hierbas sagradas. Capitán don Pedro de Añasco, tu voluntad, tu entendimiento ardieron ya en el frágil brasero de barro cocido; en el frágil y secular brasero ardieron. Ahora, ya no necesito las sombras; ahora puede venir la luna y pueden parpadear las estrellas sobre las cenizas de tu alma, Capitán don Pedro.

(Sale, Añasco prorrumpa en alaridos de loco). (349)

Estos gritos de Añasco llevan a comprender que la violencia no puede ser legitimada desde ninguna racionalidad. Díaz enmarca el suplicio de Añasco dentro del ámbito de la pesadilla y el sueño. El conquistador, al despertar se convierte en ejecutor de su propio castigo y se ahorca al no poder aceptar su posición de cautivo. La Gaitana es el espejo donde él reconoce su violencia; las artes mágicas de la Gaitana, como las de una Medusa americana, lo sumen en el delirio, lo privan de su voluntad y lo llevan al suicidio. Esta interpretación del mito es muy cercana a las versiones orales indígenas que circulan en el territorio paez, donde Joaquina, como es llamada desde la perspectiva indígena, lleva a cabo un ritual de expulsión del invasor<sup>4</sup>:

Y luego enfrente de toda esa gente, ella saltó al río Páez y dijo: “Fuera de aquí! ¡Váyase a España!!No quiero verte más!!Que el río te lleve y te deje en España!” eso fue lo que dijo la mujer vieja. (cit. en Rappaport 166)

Es decir la pieza, al hacer evidentes las relaciones entre el patriarcado y la violencia de cualquier ejercicio de dominación, muestra la imposibilidad de construir relaciones de solidaridad y convivencia, sobre las cuales se construyen los proyectos de los estados modernos, sin tener en cuenta estos aspectos traumáticos de nuestro pasado.

---

<sup>4</sup> Esta versión oral, que circula en Tierradentro, Departamento del Cauca, la he analizado en “La Gaitana mito de autonomía y resistencia”.

La pieza podría terminar con una recuperación de la armonía tanto en la naturaleza como en la cultura, en una utopía donde el conflicto ha sido por fin controlado. Sin embargo, el tercer acto reconstruye en territorio colombiano el mito de Malinche, la amante indígena de Hernán Cortés. Hicsa ha sido violada por un capitán blanco, lleva en sus entrañas un hijo de él. La Gaitana, al descubrirlo, se arroja a un abismo y la joven, al carecer de apoyo en ninguno de los dos espacios culturales, se mueve por una geografía que se vuelve la partera de la nueva raza. Según Díaz, este hijo mestizo logra integrar la valentía del español con el respeto ancestral por la tierra del americano. Es decir, el final de la pieza presenta el mestizaje como la utopía donde se une lo mejor de la cultura europea con aquellos aspectos más positivos y profundos de las culturas nativas americanas. La propuesta de Díaz es totalmente vigente a comienzos del siglo XXI cuando la relación entre los aspectos globales de la cultura, promovidos por las tecnologías de la información, encuentran sus interlocutores más válidos precisamente en sociedades que defienden su derecho a ser diferentes. De esta forma se contrarresta la homogenización cultural que empobrece todas las esferas significativas de la actividad humana: una nueva versión del mestizaje de hace cien años.

### Oswaldo Díaz Díaz, obra dramática<sup>5</sup>

*Teatro*. Tomos 1-2. Bogotá: Publicaciones Editoriales, 1963-1964.

*Teatro*. Tomos 3-4. Bogotá: Editorial Nelly, 1966.

*Tomo I*. *Blodinette*, 1-76; *Desdémona ha muerto*, 77-163; *La señal de Caín*, 165-270; *Claver*; 271-389.

*Tomo 2*: *Diana Valdés*, 11-118; *La jaula de cristal*, 119-196; *El Fénix y la tórtola*, 197-275-313; *La Gaitana*, 315-367.

*Tomo 3*: *Galán*, 9-84; *Y los sueños sueños son*, 85-174; *Cada mayo una rosa*, 175-253; *Comedia de Antonia Quijana*, 255-309; *En vela*, 311-33.

*Tomo 4*: *Reina Juana*, 9-115; *Expreso*, 117-163; *La boda de caperucita*, 165-189; *Dos estampas del 20 de julio*, 190-223; *Hora azul* 3ª.M., 235-319; *Sueño de una noche de septiembre*, 321-402.

*El pretor*. Bogotá: Editorial Nelly, 1967.

### Obras consultadas

Bolaños, Álvaro Félix. *Barbarie y canibalismo en la retórica colonial. Los indios pijaos de Fray Pedro Simón*. Bogotá: Cerlac, 1994.

Castro Lee, Cecilia. "Blodinette en el teatro y universalista de Oswaldo Díaz Díaz". *Antología latinoamericana de teatro para niños*. Ed. María Mercedes Jaramillo, Medellín: Universidad de Antioquia, 2002.

La dignidad humana en el teatro de Oswaldo Díaz Díaz, tesis de maestría "University of Georgia, Athens, 1975, sin publicar.

Jaramillo, María Mercedes. *Nuevo Teatro Colombiano: arte y política*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1992.

Osorio, Betty. "La Gaitana: mito de autonomía y resistencia". *Las desobedientes: mujeres de Nuestra América*. María Mercedes Jaramillo y Betty Osorio, eds. Bogotá: Editorial Panamericana, 1997.

Ortiz, Lucía. *La novela colombiana hacia finales del siglo veinte. Una nueva aproximación a la historia*. New York: Peter Lang, 1997.

Rappaport, Joanne. *La política de la memoria. Interpretación indígena de la historia en los Andes colombianos*. Tr. José Ramón Juvé Martín. Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2000.

Restrepo, Luis Fernando. Un nuevo reino imaginado. *Las Elegías de varones ilustres de Indias de Juan de Castellanos*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 1999.

---

<sup>5</sup> Esta bibliografía está basada en la investigación de Cecilia Castro Lee en su tesis de maestría.

