

Klaus Pörtl

Fragmentos de identidad en el teatro contemporáneo colombiano y ecuatoriano *

La problemática de una búsqueda de identidad se tematiza en muchas piezas del teatro contemporáneo de Colombia y Ecuador de muy diferente forma.

He escogido una serie de autores destacados de ambos países y algunas de sus obras que muestran fragmentos de una identidad o de una búsqueda de identidad, a veces perdida.

Enrique Buenaventura¹ trata en la obra *En la diestra de Dios Padre* (1960) un misterio popular inspirado en una leyenda europea que a finales del siglo XIX fue adaptado a la realidad colombiana por el colombiano Tomás Carrasquilla. Buenaventura llama su obra una *mojiganga*, o sea, el diálogo y la trama tienen un tono de fondo humorístico. La pieza está escrita en la jerga de una obra teatral popular: el lenguaje es un dialecto colombiano, directo, humorístico, a veces pesado. De vez en cuando se intercalan versos en estrofas que sirven para unir diferentes escenas o que resumen la trama. Esta obra tuvo mucho éxito: Buenaventura y su Teatro de Cali fueron invitados por el Teatro de las Naciones en París, donde representó a su país Colombia con *En la diestra de Dios Padre* en 1960.

Pero tras esta bonita leyenda popular se esconde la problemática actual de ayudar a los pobres, o, en otras palabras, a los países en desarrollo. La *mojiganga* de Buenaventura proyecta una luz hiriente sobre la compleja problemática de todo tipo de ayuda a los países en desarrollo en que están implicados remitentes y destinatarios.

Resumiendo se puede decir que nos encontramos ante una identidad difusa y quebrada representativa más o menos para la situación actual de América Latina.

En su pieza *Tirano Banderas*, Enrique Buenaventura diseña según el modelo de Valle-Inclán una imagen esperpéntica de un tirano vil de Latinoamérica, que significa una identidad traumatizada para todo el continente. Esta pieza lleva el mismo título que la famosa novela de Valle-Inclán.

Beatriz Rizk constata cómo Buenaventura diseña una imagen esperpéntica de un tirano vil que se mantiene hasta el final inevitable de su vida, cuando lo decapitan y descuartizan, igual de cruel como lo fue con sus acciones estando en el poder. Buenaventura quiere mostrar cómo el poder pasa de unas manos a otras y cómo perduran las instituciones con carácter seudodemocrático. No le es tan importante mostrar cómo uno se puede librar de un dictador, sino la actitud reaccionaria de los líderes que da pie a la formación de movimientos de liberación.

Por ello, la pieza de Buenaventura sigue siendo hoy un tema candente.

* Agradezco la traducción a Araceli Marín Presno.

¹ Enrique Buenaventura nació en el año 1925 en Cali (Colombia). Tras diversos intentos de realizarse profesionalmente como arquitecto, pintor o escultor, se dedicó finalmente al teatro. Trabajó una temporada como periodista en Caracas, viajó por diversos países latinoamericanos hasta que en el año 1955 fundó en Cali el *Teatro de Cali* en el que integró una escuela de arte dramático que dirigió él mismo. Sus obras fueron galardonadas con muchos premios, tanto nacionales como internacionales, y es uno de los dramaturgos colombianos más prestigiosos.

Una temática muy diferente es la pequeña burguesía bogotana de los años 60 que trata Carlos José Reyes en *Los viejos baúles empolvados que nuestros padres nos prohibieron abrir*.

Es un escenario muy macabro que muestra la decadencia imparable de una familia, cuya existencia desde un principio se basaba en mantener las apariencias y refleja el sino de muchas familias de la pequeña burguesía en Colombia, representativa para toda una capa social decadente y en este caso también equivalente a una identidad traumatizada.

Miguel Torres muestra en su melodrama *La siempreviva* (1992?) el trauma que supone la guerrilla colombiana, un problema que hasta hoy no halló solución.

*Julieta Marín salía a trabajar la mañana del 6 de noviembre de 1985 y desde entonces no ha regresado a su casa. Fue vista por última vez caminando entre las palomas de la plaza de Bolívar*².

Esta cita describe el quid de la trama del melodrama *La siempreviva*. Julieta fue una de las más de cien víctimas durante el asalto al Palacio de Justicia en Bogotá el 6 de noviembre de 1985 por parte de la guerrilla M-19. Nunca regresó, ni nunca se encontraron rastros de ella. Solamente vive en el recuerdo de su madre Lucía, a quien de vez en cuando se le aparece en sus delirios nostálgicos.

Su tragedia es, como ya se mencionó más arriba, el quid del melodrama, representativo como sino personal de una catástrofe nacional que azota el país hasta hoy en día con el problema del movimiento guerrillero en Colombia.

La obra recibió una crítica muy positiva, sobre todo por su autenticidad sobrecogedora³.

Con *Amantina o la historia de un desamor* (1975) José Manuel Freidel⁴ proyecta una crisis de identidad local y nacional ante el trasfondo de la violencia colombiana de los años 40 del siglo XX.

El grupo *Fanfarría* debutó con *Amantina* y con un estilo propio. Las características las resumo con algunas palabras claves: un estilo de diálogo propio exaltado, con deformaciones grotescas, valleinclanesco, con metáforas fantásticas y a veces carentes de sentido, un tono de fondo lírico dramático en el discurso, se utiliza el dialecto de la población rural de Antioquia. Joe Broderick habla con razón de un léxico de "tono arcaico" y de un "lirismo de lo sórdido"⁵, pero que en el ambiente ru-

² Carlos José Reyes, (1990), "La siempreviva: El dolor de la memoria", en: *Tres dramaturgos colombianos*, Colcultura, Bogotá, p. 185.

³ Véase las citas de reseñas del programa de mano del teatro *El Local* 1999.

⁴ José Manuel Freidel fue asesinado vilmente a la edad de 39 años en Medellín. Nació en el año 1951 en Santa Bárbara, Antioquia. Al igual que Federico García Lorca, la labor de este dramaturgo de carne y hueso y apasionado del teatro fue interrumpida brutalmente, sin haber llegado al punto culminante de su carrera literaria. El apellido Freidel nos dice que sus antepasados fueron alemanes. Con sólo 15 años de edad, en el año 1966, escribe la adaptación dramaturgica de la obra de Tomás Carrasquilla, *En la diestra de Dios padre*, sin conocer la adaptación de Buenaventura. Funda en Medellín en el año 1975 la Corporación de Teatro y Títeres la Fanfarría donde lleva a escena prácticamente sólo sus propias obras.

⁵ Joe Broderick, (1993), "El teatro de José Manuel Freidel: Golpear la insensibilidad con la cruda belleza", en: José Manuel Freidel, *Teatro*, Ed. Autores Antioqueños, Medellín, p. 11.

ral no es disonante, si se caracteriza el exceso poético de este lenguaje dialectal como recurso retórico. Este lenguaje dramático lo utiliza Freidel también en obras posteriores.

La mentalidad, el lenguaje y el trasfondo histórico real son criterios infalibles de una identidad muy nacional, si bien de una identidad rural-nacional. La fatalidad como tono de fondo ante el abuso de los poderosos, bajo el que sufre el pueblo, marca el teatro de Freidel. Según Monleón, Freidel escribe en un "lenguaje de delirio"⁶, que quiere decir que Freidel se halla dramáticamente en un estado de éxtasis continuo.

Con *Luterito o El Padre Casafús* (1990) Freidel traslada la acción a la guerrilla colombiana del siglo XIX.

Esta pieza es la adaptación dramática de una novela de Tomás Carrasquilla. En la sucesión rápida de las escenas se expone claramente el trasfondo histórico: nos hallamos en la guerra civil del siglo XIX en Colombia entre liberales, en la obra los impíos, y los conservadores, en la obra los religiosos, concretamente en San Juan de Piedragorda en Antioquia.

Se puede afirmar que en la obra se encuentran rasgos que determinen una identidad nacional, en concreto una identidad rural, que se manifiesta con el dialecto utilizado y con las costumbres y comidas regionales⁷. También se puede vislumbrar una identidad nacional difusa en relación con las guerras de liberación, desde el punto de vista actual, del pasado con motivaciones religiosas o antirreligiosas que se tematizan emocionalmente en el discurso, siempre y cuando exista actualmente una conciencia colectiva y recuerdo o conocimientos sobre estas disputas.

En el mismo contexto histórico de la violencia colombiana de los años 40 del siglo XX se ubican los conflictos en *Aníbal es un fantasma que se repite en los espejos* (1986) o *Crisanta sola, soledad Crisanta* (1988) de Víctor Viviescas.

En *Aníbal es un fantasma que se repite en los espejos* el pueblo ve en Aníbal una persona desalmada y un maleante, responsable de los asesinatos y atracos cometidos en el pueblo.

Viviescas introduce escenas caleidoscópicas que describen los asesinatos y los incendios provocados sin motivo alguno como un caos puro y como crimen contra la población indefensa. José Carlos Reyes dice con razón que son "reminiscencias del esperpento valleinclanescas"⁸, que le otorgan un cierto ambiente a las escenas.

El dramaturgo mexicano Emilio Carballido expresa en su introducción, cómo Viviescas tocó con esta pieza en la llaga de la identidad, representativa para toda América Latina:

*Cuánto quisiéramos no reconocer a ningún otro de nuestros países, pero ¡ay!, en verdad el espectro de Aníbal se refleja en todos los espejos*⁹.

⁶ *Op. cit.*, p. 15.

⁷ Véase escena XI: ¿De cómo Milagros narra "El Banquete"?, en: *op. cit.*, pp. 422-423.

⁸ José Carlos Reyes, (2000), "Presentación", en: Víctor Viviescas, *Teatro*, Editorial Universidad de Antioquia, Medellín, p. XVIII.

⁹ Emilio Carballido (2000), "Introducción", en: Víctor Viviescas, *Teatro*, Editorial Universidad de Antioquia, Medellín, p. XXV.

Al igual que *Crisanta sola, soledad Crisanta*, esta obra tiene gran similitud con el teatro expresionista y exaltado de José Manuel Freidel.

Crisanta huye del pueblo a la ciudad para hacerse famosa como cabaretera. La ciudad escogida es Medellín, llena de inseguridad y violencia brutal, crímenes, terror y tráfico de drogas incesante. Cae en las garras de un haragán embustero quien le promete que la va a introducir en el mundo del cabaré. Tras una larga espera la abandona en medio del terror de esa ciudad inhóspita. Crisanta se queda sola con los recuerdos de compañeros sentimentales como Amado o Próspero Eliécer a quienes los asesinaron los terroristas. Este último se le aparece como fantasma en un espejo.

Carlos José Reyes compara al *paisa* Víctor Viviescas (nacido en Medellín en 1958) y su teatro innovador con Heiner Müller o Bernard-Marie Koltés¹⁰. Yo añadiría que sobre todo por el lenguaje exaltado se le puede comparar también en cierta manera con José Manuel Freidel.

Me pregunto si el terror y el pavor que se vive en este rincón del mundo cuñan un estilo común. En efecto se toma como lugar de acción la ciudad de Medellín para una trama ficticia y fantasmagórica. En las acotaciones se puede leer: "Medellín de noche se muestra como un feroz fantasma"¹¹. Crisanta expresa cómo Medellín puede afligir los ánimos: "[...] a esta Medellín no la salva nadie y de machos ya está ahita"¹². En el fondo se oyen las salvas de las ametralladoras, el pánico se refleja en la cara de Crisanta¹³.

Una situación en la que uno sólo puede gritar con desesperación:

*¡Horror de Medellín, ciudad con vértigo!*¹⁴

Pasemos al análisis del teatro ecuatoriano.

La aversión y la dependencia simultánea frente a los extranjeros no solamente en cuestiones económicas es el tema de la Comedia New Age *Cholo soys* (2001) del ecuatoriano José Miguel Morán González.

Según el diccionario un *cholo* es un indio o mestizo civilizado u occidentalizado.

El tema es la farsa de crear una obra teatral: se quiere salir de la crisis teatral que vive Ecuador. Para ello se encontraron tres teatreros. Uno es el gringo europeo Christoph, haciendo alusión a Christoph Baumann, a quien, entre otros, va dedicada la obra y quien desde hace más de quince años desempeña un papel muy importante e innovador en el teatro ecuatoriano. Los otros son Pepe y Mosco, dos teatreros ecuatorianos.

Tras ponerse de acuerdo quién dirigirá la obra, improvisan, es decir, ensayan un juego, un "melodrama campesino"¹⁵ lleno de humor que el autor denomina "Comedia

¹⁰ Véase Carlos José Reyes, (2000), "Presentación", en: Víctor Viviescas, *Teatro*, Editorial Universidad de Antioquia, Medellín, p. XIII.

¹¹ Víctor Viviescas, (2000), "Crisanta sola, soledad Crisanta", en: Víctor Viviescas, *Teatro*, Editorial Universidad de Antioquia, Medellín, p. 3.

¹² Op. cit., p. 4.

¹³ Op. cit., p. 6.

¹⁴ Op. cit., p. 7.

¹⁵ José Miguel Morán González: *Cholo soys*. Comedia New Age. Tiposcrito, s.a., p. 12.

New Age"¹⁶. En el diálogo se tematiza la responsabilidad y la culpabilidad por parte de los indiferentes *cholos* de la decadencia del pueblo, o sea de que ya no hay *fiestas* en el pueblo. Con ello se hace alusión a la miseria general en el país:

*(...) culpa es de esos cholos, que no tienen valor patriótico (...). A esos cholos les encanta que los pisoteen (...). Esos no luchan por sus hijos ni por sus tierras*¹⁷.

Es seguramente una cuestión de la propia identidad de Ecuador. La corrupción en el país también es la responsable de que el país vaya de mal en peor: "[...] el cáncer de la corrupción ya había hecho metástasis por todos lados"¹⁸.

La aversión entre *cholos* y *gringos* se disputa verbalmente y mediante estereotipos conocidos, como que los foráneos y extranjeros nada tienen que buscar en este país o por lo menos no tienen nada que decir. Resumiendo, no se pueden poner de acuerdo sobre una cooperación sensata. Al final no ha cambiado nada. ¿Es el reflejo de la situación política y social actual en Ecuador o incluso de América Latina?

El argentino Arístides Vargas, que desde hace 25 años trabaja en Quito, incluye en sus piezas *Nuestra Señora de las Nubes* (1998) o *Jardín de pulpos* (1992) reminiscencias de una violencia que él mismo vivió. Estas piezas intentan ahondar los recuerdos y la memoria de una identidad quebrada.

En *Nuestra Señora de las Nubes* los exiliados Oscar y Bruna recuerdan épocas en común de sus vidas en su pueblo Nuestra Señora de las Nubes.

A los exiliados se les mira como si fuesen maricanos, se les hace notar y sentir que son foráneos y en el mejor de los casos se les tolera, ya que no nacieron en el país en el que se exilian.

La identidad perdida a causa del exilio se expresa también en el comentario de Bruna cuando dice:

*Verá, cuando niña abrazaba a mi perro, entonces mis padres se enfadaban y me exiliaban en mi cuarto; en mi adolescencia abracé a un chico y él me exilió en la soledad, luego de grande, abracé ideas y me exiliaron en este país (...)*¹⁹.

El *Jardín de pulpos* es el "jardín de mi memoria", según pone en la dedicatoria y quiere decir la memoria o el recuerdo del autor. El lugar de acción es un lugar "desmemoriado, sordo"²⁰. José perdió su memoria y Antonia, una mujer misteriosa, debe ayudarlo a recuperarla a través de sueños. La playa, en donde tienen lugar estos sueños, tiene mala fama, ya que aquí habían matado a jóvenes que echaron al mar. Antonia ve en su sueño a estos jóvenes en un enorme jardín de pulpos, donde son felices:

*Un inmenso jardín de pulpos donde viven los jóvenes que murieron jóvenes. Y por las noches se puede escuchar una canción que habla de lo felices que son en su jardín de pulpos. También se pueden ver sus ideas flotando junto a la espuma*²¹.

¹⁶ Op. cit., p. 12.

¹⁷ Op. cit., p. 9.

¹⁸ Op. cit., p. 9.

¹⁹ Op. cit., p. 64.

²⁰ Arístides Vargas: "Jardín de pulpos", en: Vargas: *Teatro*. Quito 1997, p. 15.

²¹ Op. cit., p. 79.

Francisco Tobar García muestra la soledad trágica que sufren los latinoamericanos en el extranjero anglófono (Nueva York) en *Las ramas desnudas* (1965).

La historia tiene lugar en el Nueva York del año 1964. Las frases o expresiones intercaladas en inglés documentan dónde viven los *latinos*. La componente latina la introduce sobre todo David, la figura clave de la pieza, que procedente de Ecuador hace una escala larga en Sudáfrica antes de llegar a Estados Unidos²². El problema existencial que tienen todas las figuras de la pieza es la soledad.

En un tugurio de mala muerte de Nueva York se habla de banalidades cotidianas. Se emborrachan hasta perder la conciencia y se engañan a sí mismos creyendo en un mundo mejor, aunque cada uno esté desesperado ante su existencia fracasada y sin futuro. La falta de madurez humana, malicia y necedad caracterizan el trato que tienen estas personas entre sí, que como extranjeros son foráneos en el país. El título de la obra se parafrasea con una pregunta: "¿cómo pueden ser hermosos los árboles si las ramas están desnudas?",²³ una metáfora que expresa la vida tan triste de las figuras en esta obra. El joven David se decide a casarse con Bárbara, una mujer ciega y de color, y desata una escena de celos entre los vecinos de la morada, siendo él, al final, la víctima. Bárbara desesperada y que queda defraudada en su fortuna agrede con un cuchillo al asesino de su amado novio David.

Resumiendo se puede constatar que las obras analizadas del teatro colombiano muestran fragmentos de una identidad difusa, quebrada y traumatizada y en gran parte debido a la vivencia con una guerrilla siempre amenazante en el pasado y en el presente. En las obras analizadas del teatro ecuatoriano se hallan fragmentos de una identidad perdida a causa de un exilio fuera o dentro del país, que es motivo de una soledad existencial.

Bibliografía

Colombia

Buenaventura, Enrique, (1964), "En la diestra de Dios Padre", en: Carlos Solórzano, *El teatro hispanoamericano contemporáneo. Antología*, Fondo de Cultura Económica, México, Buenos Aires, pp. 260-307.

– (1996), "Tirano Banderas", en: *Tres dramaturgos colombianos*, Gestus Separata Dramatúrgica, Bogotá, pp. 27-101.

Freidel, José Manuel, (1998), "Amantina o la historia de un desamor", en: Freidel, *Amantina o la historia de un desamor y otras obras*. Teatro Edición Crítica: Medellín, pp. 39-106.

Reyes, Carlos José, (1992), "Los viejos baúles empolvados que nuestros padres nos prohibieron abrir. Melodrama y crónica de las desaventuras de una familia", en: Reyes, *Dentro y fuera*, Universidad de Antioquia, Medellín, pp. 61-189.

Torres, Miguel, (1996), "La siempreviva", en: *Tres dramaturgos colombianos*, Gestus Separata Dramatúrgica, Bogotá, pp. 195-276.

²² Francisco Tobar García, (1991), "Las ramas desnudas", en: Tobar García, *Teatro: Trilogía del mar*, Libresca, Quito, p. 215.

²³ Op. cit., p. 265.

Víctor Viviescas, (2000), "Aníbal es un fantasma que se repite en los espejos", en: Víctor Viviescas. *Teatro*, Editorial Universidad de Antioquia, Medellín, pp. 157-204.

– (2000), "Crisanta sola, soledad Crisanta", en: Víctor Viviescas, *Teatro*, Editorial Universidad de Antioquia, Medellín, pp. 1-23.

Ecuador

Morán González, José Miguel, *Cholo soys*. Comedia New Age, Tiposcrito, s.a., pp. 1-24.

Tobar García, Francisco, (1991), "Las ramas desnudas", en: Tobar García, *Teatro. Trilogía del mar*, Libresca, Quito, pp. 207-303.

Vargas, Arístides, (1998), "Nuestra Señora de las Nubes (Segundo ejercicio sobre el exilio)", en: *Primer acto 275*, pp. 57-72.

– (1997), "Jardín de pulpos", en: Vargas: *Teatro*, Quito, pp. 11-80.

Crítica literaria

Adamíková, Zita, (2002), *Die Welt des Theaters in Ecuador*, CELA, Germersheim.

Broderick, Joe, (1993), "El teatro de José Manuel Freidel: Golpear la insensibilidad con la cruda belleza", en: José Manuel Freidel, *Teatro*, Ediciones Autores Antioqueños, Medellín, pp. 7-20.

Carballido, Emilio, (1993), "Introducción", en: Víctor Viviescas: *Teatro*, Ediciones Autores Antioqueños, Medellín, pp. XXIII-XXVI.

"**Colombia**", (1998), en: M. Pérez Coterillo (ed.): *Escenarios de dos mundos. Inventario Teatral de Iberoamérica*. Tomo 1, Centro de Documentación Teatral, Madrid, pp. 303-381.

"**Ecuador**", (1988), en: M. Pérez Coterillo (ed.): *Escenarios de dos mundos. Inventario Teatral de Iberoamérica*. Tomo 2, Centro de Documentación Teatral, Madrid, pp. 123-159.

Jaramillo, María Mercedes, (1992), "La labor teatral de Carlos José Reyes", en: *Dentro y fuera*, Editorial Universidad de Antioquia, Medellín, pp. 9-28.

N.N., (2000), *Hitos del teatro colombiano del siglo XX*, Alcaldía de Bogotá D.C., Santafé de Bogotá.

N.N., (1997), *Teatro La Candelaria 1966-1996*, Santafé de Bogotá.

Reyes, José Carlos, (1995), "Últimas producciones del teatro colombiano", en: *Taller Nacional de Crítica Teatral de Bogotá*. Instituto Colombiano de Cultura Colcultura. Gestus, número especial, pp. 111-115.

Rizk, Beatriz, (1990), "Enrique Buenaventura", en: *Tres dramaturgos colombianos*, Colcultura, Bogotá, pp. 23-26.

TPB. *25 años. Centro de Artes Dramáticas y Audiovisuales 1968-1993*, Santafé de Bogotá 1993.