

Memory and oblivion in *Guadalupe Años Sin Cuenta* **MEMORIA Y OLVIDO EN *GUADALUPE AÑOS SIN CUENTA*¹**

Claudia Patricia Fonnegra Osorio²

Resumen

El texto dramático *Guadalupe años sin cuenta* del grupo teatral La Candelaria de Bogotá, se inscribe en una propuesta estética brechtiana y a partir de ella recrea la forma en que el campesino del Llano recuerda la muerte de Guadalupe Salcedo Unda. Sin embargo, no se trata de mostrar un escueto fragmento histórico que se reduce a la denuncia panfletaria, magistralmente la compañía teatral reconstruye testimonios ignorados sobre las luchas y frustraciones de los campesinos de los años cincuenta. A partir de una interpretación de los planos sintagmático y paradigmático, este texto busca mostrar cómo en *Guadalupe años sin cuenta* se apuesta a la configuración de una memoria colectiva plural, la cual pretende superar visiones parciales y homogéneas de la historia nacional colombiana.

Palabras clave

Teatro colombiano, teatro épico, memoria, olvido, bipartidismo.

Abstract

“Guadalupe años sin cuenta”, a dramatic text performed by a theater group from Bogota called La Candelaria, can be considered as part of a Brechtian aesthetic proposal which recreates the way a peasant from El Llano remembers Guadalupe Salcedo Unda’s death. However, it does not mean to present a brief historical fragment reduced to a pamphlet. The theater company brilliantly reconstructs ignored testimonies about the struggles and frustrations of the peasants in the 1950’s. Based on the interpretation of the syntagmatic and paradigmatic planes, this paper tries to show how “Guadalupe años sin cuenta” aims to shape a plural collective memory in order to put an end to biased and homogeneous views of the Colombian national history.

Keywords

Colombian theater, epic theater, memory, oblivion, bipartidism.

¹ Este artículo es el resultado de una versión revisada del primer capítulo de la tesis de Especialización *Memoria y olvido en Guadalupe años sin cuenta*, presentada en la Universidad EAFIT.

² Magíster en Estudios Humanísticos y Especialista en Hermenéutica Literaria, Universidad EAFIT. Licenciada en Filosofía, Universidad de Antioquia. Docente de cátedra de la Universidad de Antioquia. Correo: claudiafonnegra@gmail.com

Introducción

No sueño para mi teatro con un público serio, solemne, culto, encorbatado. Creo, pues, sin pretender hacer ningún vaticinio, pero jugando a leer en los cielos de mi patria signos de presagios, en un teatro como el alcaraván, que no sólo se recree en la hermosura de su plumaje sino en la acción de su vuelo que atraviesa la inmensa tranquilidad de los firmamentos llaneros. Creo en un teatro que se defina por lo que pasa, por lo que acontece en las tablas. Como lo vería Einstein: dinámico en la precaria quietud de la escena por virtud y magia de la relación entre la acción y el cronotopo. Por la delicada relación entre «lo que sucede» y las tensiones del espacio y del tiempo. (Santiago García, invitado especial al Premio Casa de las Américas, 13 de enero de 2007)

Hablar de teatro colombiano sólo es posible a partir de los años cincuenta, momento reconocido por los historiadores como la época de la Violencia (Ceballos Gómez, 2006), la cual determina la configuración de un teatro político. Si bien es cierto que desde mucho antes se había dado la puesta en escena de diversas piezas teatrales, éstas no lograban dar cuenta de un trabajo autónomo con identidad nacional. Del teatro indígena se tiene poca información debido al proceso sangriento de evangelización y conquista española. En el periodo de la independencia personajes como Nariño, Bolívar, Sucre y Santander, intentaron apoyar la configuración de un teatro propio en el que las costumbres y vivencias del criollo, del indio, del negro, del zambo y del mulato fueran representadas. Según cuenta Fernando González Cajiao “comprendieron ellos que la forma dramática cumple una imprescindible función social de aglutinamiento de la nacionalidad alrededor de sus más altos valores y creencias” (1988, p. 690). Sin embargo, estas propuestas fracasan ante las luchas por el poder llevadas a cabo por los nuevos dirigentes del país. A partir de este momento surgen grupos teatrales que representan obras clásicas o costumbristas; por su parte, los dramaturgos colombianos de entonces escribían obras que por sus difíciles abstracciones teóricas, no eran aptas para ser representadas.

No es lícito desconocer los aportes que en la historia del teatro colombiano presentaron autores como José María Vergara y Vergara, José María Samper, José Eustasio Rivera, Porfirio Barba Jacob, Vargas Vila, Antonio Álvarez Lleras, Luis Enrique Osorio y Manuel Zapata Olivella; no obstante, sus obras se limitan, como ya se mencionó, al teatro de salón, a la representación de costumbres regionales, a la creación poética, a la denuncia social, pero no crean un movimiento que los caracterice y tampoco se da la preocupación por la puesta en escena.

Con la consolidación de la radio en 1940 y más adelante con la llegada de la televisión en 1954 surge una serie de jóvenes actores que tras la influencia del profesor japonés Seki Sano se dedican a la construcción de una dramaturgia propia. Entre ellos se puede citar a Santiago García, quien inaugura en 1972 el grupo de teatro La Candelaria, compañía que propone narrar en sus obras, hechos que conscientemente han querido ser borrados de la memoria nacional.

Para lograr lo anterior el grupo defiende la tesis según la cual el teatro opera como antídoto contra el olvido. Se trata de encontrar a través del arte, la posibilidad de reconstruir fragmentos de la historia colombiana, absurdos y dolorosos, pero que se deben reconocer para dar lugar

a un proceso de afirmación y autocomprensión.³ Se puede recordar en este sentido la tesis de Shakespeare según la cual el teatro es asumido como espejo del alma (Shakespeare, 1945, p. 1348). A su vez, teniendo presente la influencia de Brecht (1976) en el nuevo teatro colombiano, se puede señalar que éste puede producir en el espectador la posibilidad de reflexionar críticamente sobre sí mismo, distanciándose de una actitud pasiva frente a lo representado. La propuesta central de Brecht, retomada por Santiago García y su grupo, consiste en crear en el teatro el efecto del distanciamiento,⁴ esto se hace posible cuando se muestra lo inmediato como absolutamente nuevo; se trata de despertar en los hombres su capacidad de asombro, puesto que, como lo expresan Fernando Duque Mesa, Fernando Peñuela Ortiz y Jorge Prada Prada:

Infortunadamente la cotidianidad, una especie de determinismo ideológico y una actitud de acomodamiento (alienación) nos hace habituarnos a ver los sucesos de la realidad como naturales y lógicos, y en general a no poner en cuestión esos sucesos. (1994, p. 124).

La creación y puesta en escena de *Guadalupe años sin cuenta* sigue los principios de la poética brechtiana y es, sin duda, una de las más exitosas producciones del teatro La Candelaria. En este caso no se trata de la adaptación de una obra dramática reconocida. El grupo, al interesarse por la historia nacional marginada, emprende la investigación de un hecho relevante y, a partir de múltiples versiones, crea escenas sueltas, imágenes que finalmente llevan a la escritura de la obra. Los integrantes del teatro así describen cómo llevaron a cabo este proceso de creación colectiva:

Al comienzo contábamos con un extraordinario material testimonial de personas que sobrevivieron a esa historia, a esos años que aún no se han contado y que son en estos momentos como lo fueron al comienzo de la investigación, documentos precisos, que estimularon e impulsaron la creatividad del grupo. Fue la voz viva de antiguos excombatientes lo que determinó en definitiva la creación colectiva de una obra de teatro sobre la guerrilla de los años cincuenta. En su voz encontramos el presente de una historia que ha tratado por todos los medios enterrarla en el olvido. Para sus autores los de arriba, el perder esta historia en los laberintos de la memoria es el mejor pago para sus intereses. Para los de abajo, su recuperación es imprescindible. Lo necesita el presente para sus luchas como siembra para el futuro. (Teatro La Candelaria, 1975, p. 5).

³ Para comprender los alcances e importancia de esta apuesta cultural y política es imposible dejar de lado el reconocimiento del trabajo que había iniciado Enrique Buenaventura, considerado por muchos “el padre de nuestro teatro”. En 1968, bajo su dirección, se presenta por primera vez en Cali *Los papeles del infierno*, pieza teatral en la que se describe el panorama de violencia y represión que ha vivido el país a partir de los años treinta. Para vislumbrar un poco el espíritu de la obra obsérvese lo que Buenaventura dice de ella:

Este es un testimonio de casi veinte años de violencia y guerra civil no declarada. Por él desfilan muchos personajes en diferentes episodios. No hay orden. Lo único que reúne estos papeles es el desorden, es el viento de la violencia, el huracán que ha soplado casi sin pausa sobre nuestra generación de Estado de sitio. Aquí aparece la gran violencia y la pequeña violencia. La histórica y la cotidiana. La oficial, la de los agredidos. Aquí están, juntos, algunos silencios y algunas respuestas a ese monstruoso intento de mantener a cualquier costo, un estado de cosas, unos intereses. Lo que pretendemos es que se vea la vanidad de este intento y, también, lo que ese intento nos cuesta, y lo que nos enseña. (Buenaventura, citado por Reyes, 1968, p. 100) Buenaventura y García, en tanto alumnos de Seki Sano, compartieron influencias estéticas que los llevarían, en distintos grupos teatrales, a reflexionar sobre su propio contexto social y a emprender, a través del arte, el reconocimiento de una memoria colectiva.

⁴ El efecto de distanciamiento propio del teatro político brechtiano trae consigo un proyecto de educación para el actor quien no debe abandonar su propio yo. Lo anterior se logra acudiendo a técnicas utilizadas por el teatro oriental: el actor debe dar a entender con acciones simples, propias del contexto popular, lo que ha de denotar cada movimiento en escena; de igual manera, éste debe comenzar a asumir una postura crítica ante lo representado en aras de dar lugar a la creación de alternativas que busquen solucionar los conflictos planteados en las tablas. En suma, el efecto del distanciamiento consiste en representar acciones cotidianas como novedosas, no reales, para observarlas en una forma objetiva. Brecht, heredero de la filosofía hegeliana y del marxismo ha señalado que en el teatro se deben representar conflictos humanos que progresivamente le permitan al espectador transformar su visión de la realidad, pasar de la conciencia a la autoconciencia. A esta nueva forma de hacer teatro se le ha llamado teatro épico, dialéctico o didáctico, puesto que busca hacer de cada representación una herramienta que permita vivir mejor en comunidad.

Los integrantes del grupo declaran abiertamente el preocuparse en este momento de su producción artística por fenómenos de violencia en Colombia, los cuales moldean su trabajo. En este texto se presentará, primero, la estructura de la obra y, segundo, las líneas temáticas en ella desarrolladas. Con ello se propone presentar que en *Guadalupe años sin cuenta*⁵ hay un juego con el lenguaje que revela un tiempo definido en el que se relatan biografías e historias que se han pretendido olvidar. De este modo, el grupo teatral denuncia cómo se ha producido una comprensión escindida y parcializada de la historia nacional colombiana en la que el pasado y el presente se confunden porque hechos similares se repiten bajo la lógica de la no reflexión, de la exterioridad, de la pérdida sin sentido, en donde no hay nombres sino estructuras cíclicas que se repiten una y otra vez.

Estructura de la obra. Disposición sintagmática

Armando Arrubla no presta atención a la grafía del texto; en su interpretación de *Guadalupe años cincuenta*⁶ busca mostrar la estructura de la obra y la interpretación de sus signos (Arrubla, 1994, p. 47). María Mercedes Jaramillo asegura que el título del texto dramático connota el recrudescimiento de la violencia bipartidista, así que su intención es ubicar al espectador en un difícil periodo histórico, que no se ha contado por instituciones oficiales (1992, p. 117). En la lectura que este texto propone, se busca mostrar que desde la ambigüedad de su designador hay un alto recurso literario en el que se hace presente el ciclo de memoria y olvido que ha estado presente a lo largo de la historia colombiana.

Al analizar la grafía del texto se puede asegurar que éste, además de aludir a un periodo histórico, busca representar la versión del campesino del Llano acerca de la muerte de Guadalupe Salcedo Unda, de poner en escena testimonios que se han ignorado. El recurrir a palabras homófonas o a los llamados juegos de calambur, es un recurso que le permite al grupo crear una situación ambigua en la que se advierte al lector que debe estar atento al desarrollo del drama y al desciframiento de su sentido.

En *Guadalupe* se denuncia la manipulación de la memoria histórica por parte de las elites políticas de entonces; años ignorados por los liberales burgueses que se aliaron con las guerrillas de Salcedo para recuperar el poder perdido después de perder las elecciones presidenciales de 1946; años ignorados por el gobierno conservador que llevó a cabo múltiples crímenes, primero en contra de los opositores del gobierno de Mariano Ospina Pérez y después, en contra de los opositores de Laureano Gómez; años ignorados por quienes patrocinaron en 1953 la dictadura militar del general Rojas Pinilla.

Tiempo no medido, sepultura del pasado, negación de la temporalidad es lo que se encuentra como principio de la obra. Sucesos perdidos, personajes, valores, corajes, luchas, odios, se traen de nuevo al presente bajo el propósito de rescatarlos del anonimato y de la indiferencia, en suma, del olvido. En *Guadalupe* tiene lugar el reconocimiento de un fragmento del pasado

⁵ En adelante *Guadalupe*.

⁶ La negrilla es mía.

colombiano no contado, en el que se denuncia la traición y asesinato de Guadalupe Salcedo. De manera que *Guadalupe* no se limita únicamente a narrar un suceso particular, se trata, más bien, de devolverle a un pueblo, a una región del país, su voz, su presencia, sus muertos, su pasado, su memoria, por ende, la dignidad de su existencia e incluso la posibilidad de comprenderse en el presente, tal cual han sido forjados por la historia.

Guadalupe cuenta con catorce cuadros en los que se reconstruyen artísticamente momentos de la historia colombiana. Cada uno de estos cuadros presenta situaciones aisladas que, pese a no ser narradas secuencialmente, le permiten al lector de la obra, situarse en unas coordenadas espacio-temporales concretas que luego serán borradas bajo el propósito de mostrar que en Colombia se han repetido una y otra vez conflictos similares. Y aunque no se trata de una lección histórica, las referencias al Llano, a la capital colombiana, a los campesinos del Tolima, a periodistas, a instituciones oficiales, son más que el subtexto que posibilita la pieza teatral; se podría afirmar que son su principio y su fin, su esencia o razón de ser.

La teoría del texto dramático ofrece valiosos elementos que permiten, al acercarse a una pieza teatral, el reconocer su forma, la evolución dramática de los personajes, las líneas temáticas. En tanto estudiosos de la crítica literaria, se tendría que dar cuenta en la primera parte de este trabajo, de la estructura interna de la obra estudiada, de su fábula y de su trama, tratando de encontrar herramientas que permitan comprenderla.

Como ejercicio académico se citará para empezar cómo Armando Arrubla presenta la disposición sintagmática de la obra (Arrubla, 1994, p. 47).

Tabla 1

Disposición sintagmática de Guadalupe

Cuadros	Orden discursivo	Orden fábula
1	La reconstrucción	El retén
2	El retén	Las puertas
3	Las puertas	La vaca
4	La vaca	Envío de tropas a Corea
5	Envío de tropas a Corea	La entrevista
6	La entrevista	El ataque
7	El ataque	La campaña de paz
8	La campaña de paz	La cantina
9	La cantina	Rueda de prensa
10	Rueda de prensa	La carta
11	La carta	El complot
12	El complot	Las lavanderas
13	Las lavanderas	La entrega
14	La entrega	La reconstrucción

¿Para ordenar una obra como ésta basta con tomar el primer cuadro y colocarlo al final? Al poseer *Guadalupe* informantes explícitos sobre la situación política colombiana de los años cincuenta, se puede acudir a textos históricos que ayuden a clarificar el orden de los cuadros. Con este ejercicio se puede determinar, por ejemplo, que sería más plausible colocar el cuadro “las puertas” al comienzo de la fábula y no el cuadro “el retén” como lo propone Arrubla.

En el cuadro “las puertas” un hombre aparece en escena asegurando que “¡Bogotá se encuentra bañada en sangre!”, puesto que “¡Acribillaron al hermano del doctor Echandía!” (Teatro La Candelaria, 1976, p. 35). Más adelante otro hombre anuncia que “Cerraron a la fuerza el Congreso Nacional, decretaron el estado de sitio. Y lo más grave: ¡impusieron la censura de prensa!” (Teatro La Candelaria, 1976, p. 36). Estas referencias aluden a 1949, año en que finaliza el periodo presidencial de Mariano Ospina Pérez, en el que se recrudece la violencia bipartidista perpetuada en esta ocasión en contra de los miembros del partido liberal, quienes decidieron tomar clandestinamente las armas uniéndose a las guerrillas de Guadalupe Salcedo. El cuadro “el retén” dramatiza la detención y aniquilamiento de aquellos que no portaban en sus cédulas el sello electoral.

Ahora bien, al mandato de Laureano Gómez se le llamó dictadura civil, puesto que no tuvo oponentes en su campaña electoral; quienes no votaron fueron juzgados como enemigos del nuevo orden del país. Por otro lado, en 1951 el gobierno aprueba la instalación de retenes militares en diferentes zonas del país para dar lugar a un supuesto mantenimiento del orden público. Así que, al ser estos hechos posteriores al gobierno de Ospina Pérez, no podría iniciarse con ellos la fábula. Las anteriores referencias históricas justifican la revisión del orden de la fábula citada.

En este texto se propone, a modo de ejercicio, un ordenamiento diferente de la diégesis, reconociendo abiertamente que en algunos cuadros no se cuenta con la información suficiente para decir, en estrictos términos cronológicos, cuál fue antes o cuál fue después.⁷

Tabla 2

Propuesta de orden de la diégesis de Guadalupe

Cuadros	Orden discursivo -Trama	Orden fábula	Datos históricos presentes en la obra. (Conforme al desarrollo de la fábula)
1	La reconstrucción	Las puertas	8 de Noviembre de 1949. Es asesinado en el recinto de la cámara de representantes el senador liberal Gustavo Jiménez. 25 de noviembre de 1949. Atentado contra Eduardo Echandía en el que es asesinado su hermano Vicente Echandía. (El partido liberal se abstiene de presentar a sus candidatos para las elecciones presidenciales). 9 Noviembre 1949. Acuerdos dados entre liberales y guerrilla.
2	El retén	La vaca	10 Junio de 1950. Fracasa el envío de armas que suministrarían los liberales a las guerrillas del Llano.
3	Las puertas	Envío de tropas a Corea	10 de junio de 1950. Batallón de tropas colombianas parten a Corea.

⁷ Las precisiones históricas que se presentan en el cuadro se realizaron intentando ampliar los indicios proporcionados en el desarrollo de la obra; para ello se acudió a la cronología de problemas de la época de la Violencia en Colombia presentada por el Teatro La Candelaria en el *Cuadernillo original de presentación de la obra* (1975), al texto *Colombia, país fragmentado y sociedad dividida* de Marco Palacios y Frank Safford (2002) y a *La Gran enciclopedia de Colombia del Círculo de Lectores* (1991).

Cuadros	Orden discursivo -Trama	Orden fábula	Datos históricos presentes en la obra. (Conforme al desarrollo de la fábula)
4	La vaca	El retén	6 de junio de 1951. Se instalan retenes del ejército
5	Envío de tropas a Corea	Entrevista	A partir de este cuadro se inician los acuerdos entre liberales y conservadores. Ante la carencia de nuevos informantes históricos concretos, suponemos que podría ubicarse en este punto de la fábula. Se sigue en adelante la disposición de la trama.
6	La entrevista	El ataque	Orden supuesto
7	El ataque	La campaña de paz	10 de junio de 1952. Marcha con el señor de Monserrate para pedir por la pacificación del país. Asisten liberales, conservadores, representantes de la Iglesia, soldados que fueron a Corea, pueblo.
8	La campaña de paz	La cantina	12 de junio de 1952. Condecoran soldados que regresaron de la guerra de Corea.
9	La cantina	Rueda de prensa	Carencia de informantes históricos concretos para ubicar el cuadro. En éste se defiende a los liberales y se anuncia la amenaza de un golpe militar contra el gobierno conservador.
10	Rueda de prensa	La carta	Orden supuesto.
11	La carta	El complot	13 de junio 1953. Golpe de Estado. Dictadura Militar de Rojas Pinilla
12	El complot	Entrega	13 de septiembre de 1953. Guadalupe se entrega
13	Las lavanderas	Las lavanderas	Carencia de informantes históricos. Orden supuesto
14	La entrega	Reconstrucción	6 de agosto de 1957.

Como se observa, cada uno de los cuadros ilustra momentos diferentes de la historia colombiana, son fragmentos, piezas de un rompecabezas que difícilmente se ordena porque faltan fichas, porque con arduo trabajo los integrantes del grupo La Candelaria han reconstruido testimonios de un pasado difuso que pocos conocen, que para pocos cuenta. Por tanto, resulta estéril dar solidez y contundencia a lo que carece de ella. De ahí que pasemos al plano paradigmático de la obra para desentrañar su sentido.

Temática de la pieza teatral. Plano paradigmático

Es claro que la temática central de la obra gira en torno a la figura del líder guerrillero Guadalupe Salcedo. Sin embargo, éste nunca aparece claramente en escena, no hay una voz, una imagen particular que lo caracterice. En el cuadro “la reconstrucción” es un funcionario público el que “como un actor de cine” personifica a Guadalupe bajo el propósito de recrear cómo fue su muerte. En el de “la vaca”, campesinos insurgentes esperan su llegada, pero el encuentro se frustra por la emboscada militar realizada por el ejército en contra de los alzados en armas. El cuadro “la entrega” da lugar a la aparición de Guadalupe renunciando a la oposición armada, luego se dramatiza su muerte. Lo cierto es que no hay ningún indicio que permita definirlo como un individuo concreto, de ahí que sea lícito pensar que su constante “presencia ausente”

lo erige como símbolo en el que se ven representados los intereses y las esperanzas de un colectivo social. Así justifica lo anterior el corrido llanero que constantemente interviene en la obra:

Si Guadalupe Salcedo
 no aparece en mi cantar,
 su sombra nombra mi canto
 del moriche hasta el palmar.
 Son hombres de todo el pueblo
 los que hicieron esta historia
 Tengámoslos bien presentes,
 recordemos la memoria. (Teatro La Candelaria, 1976, p. 23).

Al comienzo del texto se da una contraposición entre dos versiones acerca de la muerte de Guadalupe Salcedo. La primera, oficial, difundida, pública. La segunda, oscura, reprimida, ignorada. A continuación, los cuadros de la obra se agrupan temáticamente de la siguiente manera:

En los cuadros el retén, la vaca, el envío de tropas a Corea, el ataque, la cantina y las lavanderas se puede encontrar cómo se da en la obra la confrontación entre la guerrilla y el ejército. Aquí tiene lugar una serie de consignas ideológicas, las cuales llevan al campesino a vincularse a uno de los sistemas sociales en conflicto (representados por la guerrilla y por el ejército).

El cuadro las puertas da cuenta del pacto entre guerrillas y los líderes liberales. Claramente se deja ver que el propósito de alianza de los liberales corresponde a la pérdida del poder político y económico.

En los cuadros la entrevista, la campaña de paz, rueda de prensa, la carta y el complot, se trata la traición de los líderes liberales al movimiento guerrillero.

Los cuadros la reconstrucción y la entrega presentan la defensa de testimonios extraoficiales sobre la muerte de Salcedo y la situación política del país. Por otro lado, se ve la corrupción y debilidad del sistema político colombiano de los años cincuenta.

Si bien, cada uno de estos cuadros puede analizarse de forma independiente como un todo, pleno de sentido, el hilo común que los enlaza es sacar a la luz “otra” versión histórica acerca de cómo murió Guadalupe Salcedo y lo que su asesinato significó para el campesino del Llano.

A continuación se describirán y se comentarán las líneas temáticas arriba propuestas, pero antes se expondrá la importancia del coro llanero, que interviene en el desarrollo de la re-presentación.

Coro llanero: una expedición por la memoria

El interés del grupo *La Candelaria* por la estética brechtiana se debe “al saber épico” que ésta propicia en el espectador, es decir que lleva al público a reflexionar sobre lo visto en escena y a asumir una postura política ante lo narrado. Con este propósito, la figura de un coro que comente lo narrado, juega un lugar preponderante. Ahora bien, la unión entre teatro y política no se inaugura con la propuesta de Brecht, puesto que desde el nacimiento de la tragedia griega el teatro se concebía como uno de los más altos exponentes del ideal cultural de un pueblo. Desde Esquilo pasando por Sófocles y Eurípides, el teatro se mostró como el reflejo de una sociedad. El triunfo de los griegos contra los persas aparece en la obra trágica de Esquilo y, con ello, la creencia de que un pueblo puede desplegar sus talentos y destrezas en la *polis* (Jaeger, 1997, pp. 223–247). Sófocles, siguiendo la exaltación de la democracia ateniense, moldeó en el teatro figuras humanas con alta virtud que se conservaba aún en el padecimiento del dolor y la desdicha (Jaeger, 1997, pp. 248–262). Eurípides, a pesar de ser acusado por Nietzsche como el corruptor de la tragedia ática (Nietzsche, 1997, p. 114), muestra bellamente en sus piezas teatrales la descomposición moral de una sociedad en la que prima el bien particular sobre el bien público. Si los personajes de Eurípides dudan de la real existencia de leyes divinas y de un orden social perdurable, se debe a la aguda crisis de su tiempo, a la corrupción que padeció la democracia griega a partir de la guerra del Peloponeso (Jaeger, 1997, pp. 303–324). Tenemos entonces que en el teatro la preocupación por la configuración de un universo cultural y político ha estado presente desde sus orígenes, pero es en la poética brechtiana en donde dicho interés se torna claramente explícito.

Guadalupe, al igual que la tragedia griega, cuenta con un grupo de hombres que constantemente intervienen en el desarrollo de la obra, pero, a diferencia del coro trágico de Esquilo o de Sófocles, esta pieza del nuevo teatro colombiano no tiene como propósito central cantar a una estirpe de hombres, al carácter finito y vulnerable de la existencia humana, a los vaivenes de la fortuna que pueden llevar a un hombre de la felicidad a la desgracia o viceversa (peripecia). No, el coro colombiano es un personaje, que siguiendo ritmos llaneros, contará la historia de un pueblo avasallado por la violencia. Y para comenzar a narrar su historia, solicita al trovero el servirse de su arte: “Pido permiso al trovero / para relatar la historia / de más ingrata memoria / que tiene el pueblo llanero” (Teatro La Candelaria, 1976, p. 22). La solicitud que hace el coro al trovero para transmitir, a partir de sus cantos, el sinsentido de la violencia política de los años cincuenta, es un recurso estético que, apelando al folclor de un pueblo, pide el reconocimiento de una hermandad que ponga fin a las largas y sangrientas luchas que favorecen a pequeñas elites políticas:

Con la honradez de mi canto,
con esfuerzo popular,
con respeto y mil perdones
les vamos a interpretar
historias que nadie cuenta
y ocurrieron de verdad.
Póngale muy bien los ojos

a lo que va a presenciar.
 De los tiempos de violencia contaremos lo preciso,
 pido al trovero permiso,
 permiso a la concurrencia.
 (Teatro La Candelaria, 1976, p. 23).

La denuncia es enfática, la violencia colombiana siempre ha sido igual, y sus víctimas inmediatas son los actores mismos del conflicto, quienes, como piezas de un engranaje social, pierden su propia configuración como sujetos autónomos, dueños de su propia existencia. La excursión por la memoria y su apuesta por el no olvido tiene el propósito de configurar una nueva imagen de la nación colombiana: más responsable, crítica y autoconsciente.

El retén, la vaca, el envío de tropas a Corea, el ataque, la cantina y las lavanderas. En estos cuadros se presenta la situación de los campesinos del Llano en los años cincuenta: su situación es crítica, no hay condiciones sociales que les permita llevar a cabo una vida digna en tanto que carecen, por un lado, de bienes necesarios para sobrevivir, por otro, de seguridad y garantías políticas. La violencia recorre la región, son continuos los retenes y asesinatos de quienes no portan en su cédula el sello electoral, el juicio es simple “si no votaron, chusmeros son”⁸ (Teatro La Candelaria, 1976, p. 26). Ni policía, ni ejército connotan protección, confianza, antes bien, los representantes de las instituciones estatales engañan, persiguen, intimidan, desaparecen a los campesinos. Esto se debe a que el grupo La Candelaria pretende mostrar que en la Colombia de los años cincuenta los mitos y símbolos del Estado no tienen suficiente validez, ya que pierden su oficial contenido semántico.

Jerónimo Zambrano, es un joven caporal de la hacienda de don Floro, terrateniente liberal, aquél es detenido y llevado a un retén militar en el que conoce al soldado Robledo, quien presta su servicio militar obligatorio; en un corto diálogo, ambos jóvenes descubren ser paisanos, procedentes de familias liberales. Este reconocimiento de unas raíces compartidas, de un principio de identidad común induce a Jerónimo a intentar persuadir a Joaquín Robledo para que huyan juntos, pero en este instante aparecen en escena don Floro y el Sargento Velandia. Estos últimos influirán de manera decisiva en el futuro de ambos jóvenes, quienes sin proponérselo, se han inscrito en un bando del conflicto; una fuerza superior a sus voluntades los ha llevado a pelear en una lucha que ellos desconocen, éste es, al parecer, su inexorable destino, del que no pueden huir. Jerónimo se alistará en las guerrillas del Llano dirigidas por Guadalupe Salcedo, el soldado Robledo tendrá que aprender a marchar “como un relojito”. Así presenta a los jóvenes el corrido llanero:

Vamos a contar la historia
 de estos hombres valientes
 que se jugaron la vida
 por razones diferentes.
 Joaquín Robledo el soldado,

⁸ Por falta de garantías políticas los liberales no participaron en las elecciones presidenciales del 50, de ahí que quien no hubiese votado en la contienda electoral era catalogado como enemigo del gobierno.

campesino tolimense,
 antes de ser enrolado,
 ya tenía bien presente
 que si un día era soldado
 llegaría a ser teniente.
 Ya empieza a tener sorpresas
 este muchacho inocente,
 ya está en manos del sargento
 que le va a lavar la mente.
 Y Jerónimo Zambrano
 llegó aquí hasta la llanura,
 venía huyendo del Tolima
 de la violencia tan dura.
 Logró conseguir trabajo
 en el hato de Angosturas.
 Cayó por ser liberal
 para colmo de amarguras.
 Supo que en el Llano o adentro
 los hombres en la espesura
 comandados por Guadalupe,
 luchaban con bravura.
 (Teatro La Candelaria, 1976, pp. 33-34).

En el ejército, el soldado Robledo será formado para luchar al servicio de cualquier propósito. Su comportamiento tendrá que ser mecánico, responder de forma inmediata a las órdenes dadas: “Ahora soy soldado. Y como soldado no me puedo meter en política” (Teatro La Candelaria, 1976, p. 32). Acudiendo al sentido griego del concepto de la política, se puede afirmar que al soldado regular se le ha negado su posibilidad de hablar, de preguntar y de responder, de proponer ideas, de presentar objeciones, de persuadir y ser persuadido (Uribe de H., 1992). No es gratuito el símil del reloj que repetidamente aparece en la obra: la formación militar impartida por el Sargento Velandia busca generar un adoctrinamiento ideológico que imposibilite cualquier acción libre y reflexiva, propósito que se logra de forma contundente cuando éste participa en la guerra de Corea,⁹ de la cual vuelve destruido, solo. En el cuadro “la cantina” se deja ver claramente el proceso de degradación que ha vivido, si bien su participación en la guerra fue exitosa, en ella ha salido vencido, ahora habla *spanglish*, es un ser violento, que no establece relaciones de confianza porque constantemente le persigue la figura del enemigo que hay que eliminar. Ebrio y fuera de sí ataca a una india, símbolo de sus ancestros, de su origen, de su pasado, posteriormente ve en ella a su madre a la que pide perdón por haberla olvidado, vuelve la imagen de la india y nuevamente la ataca. En este cuadro se reconoce en Robledo a un verdugo, pero también a una víctima, de su tiempo, de instituciones nacionales y foráneas.

⁹ En *El monte calvo* de Jairo Aníbal Niño también se recrea estéticamente la mella que deja en los soldados su participación en la guerra de Corea (Niño, 1975, pp. 101-135). A partir de las teorías políticas de Hannah Arendt, se puede afirmar que lo que hay en ambas obras es la narración de dos historias particulares en donde es claro cómo el hombre puede perder, a partir del fiel seguimiento de una ideología, su identidad, su voz, su libertad, en suma, su condición humana (Arendt, 1998).

Jerónimo, por su parte, también ha perdido su inocencia; en las guerrillas de Salcedo comete crímenes que lo llevan a enfrentar nuevamente sus miedos de infancia: la violencia de la que un día fue víctima, la que lo alejó de su región, por la que se incendió su pueblo, la que le quitó seres queridos. Se convierte ahora en el instrumento que le permite ejercer “justicia privada”, sobrevivir y reivindicar sus derechos. El ataque a un grupo de contraguerrilla es el ataque a su propio pueblo, “vida que mata la vida”, enfrentamientos que no terminan. Jerónimo, a diferencia de Guadalupe, no firma la amnistía, no entrega sus armas, no establece pactos y acuerdos, no cree en promesas de paz; es el guerrillero que se mantiene en pie, renunciando a proyectos institucionales y legales. Si en el cuadro “el retén” Jerónimo reconoció en Robledo a un hermano, en el cuadro “las lavanderas” se verá entre ambos un alejamiento absoluto, irreconciliable. De ahí que se torne comprensible uno de los primeros cantos del corrido llanero “pero esta matanza fiera / no era de azules y rojos, / era pueblo contra pueblo, / era hermano contra hermano” (Teatro La Candelaria, 1976, p. 22).

Sin duda, *Guadalupe* es un texto de ficción, son personajes y no individuos reales los que aparecen en escena, pero la literatura, en este caso, amplía el horizonte de la comprensión de la historia, presentando en Jerónimo y en Robledo a dos arquetipos de hombres en los que podría verse reflejada la fatalidad de ciudadanos que han sido víctimas, pero también verdugos del conflicto armado colombiano, quienes han visto en sus opositores políticos enemigos morales absolutos que hay que destruir.

En el cuadro “la vaca” hay otro hecho relevante que merece observarse: mientras campesinos insurgentes del Llano están a la espera de la llegada de Guadalupe, son atacados por tropas del ejército. Entre los bienes atacados por las tropas militares está la primera yegua con la que se fundó el Llano, ésta no es un animal cualquiera, representa un bien fundacional; al lastimarla, se expresa simbólicamente el ataque a las raíces, a la identidad, al folclor, a la tierra en la que viven un conjunto de hombres cuya existencia socialmente se ha marginado.

Las puertas

Como anteriormente se señalaba, este cuadro podría dar cuenta del inicio de la fábula del texto dramático. Colombia atraviesa un periodo coyuntural, los conservadores han declarado la guerra a sus opositores políticos, cinco puertas se abren, los personajes se desplazan de un lugar a otro. La confusión es clara, la violencia persigue a importantes personajes del partido liberal, quienes son asesinados o destituidos de cargos públicos, quedando por fuera del presupuesto nacional.

En este cuadro aparecen referencias a hechos históricos concretos: el despido de técnicos de la Caja Agraria, el asesinato del hermano de Eduardo Echandía, el anuncio de que el gobierno ha declarado estado de sitio y de que se ha impuesto “la censura de la prensa”. Todos estos

informantes remiten, primero, a 1949 y a las drásticas medidas tomadas por Mariano Ospina Pérez para asegurar el poder del partido conservador,¹⁰ después al inicio de los años cincuenta, a la bonanza económica, pero no social que se vivía en Colombia durante aquellos años.

A través de dos amantes, Armando y Margarita, el texto dramático da cuenta de las puertas a partir de las cuales los liberales buscan acceder al poder; si las oficiales se han cerrado, aún aparecen dos salidas a su grave situación: una, unirse a la lucha social armada de grupos clandestinos, haciendo con ello parte de los órdenes alternativos de hecho; otra, viajar a Estados Unidos y desde allí gestionar pactos políticos. Particularmente “las puertas” es el único cuadro de la historia en donde aparece el sentimiento del amor, pero éste está mediado por traiciones. Armando conoce al marido de Margarita y ésta a la mujer de aquél, ambos saben de las dificultades de su romance, así como de las dificultades de retornar al poder, sólo el engaño les permitirá conseguir sus deseos e intereses.

La entrevista, la campaña de paz, rueda de prensa, la carta y el complot

En estos cuadros se presenta la traición por parte de los liberales a las guerrillas del Llano. Si en principio apoyaron las luchas insurgentes, después cierran esta puerta al encontrar la posibilidad de recuperar su posición política y económica, ello a partir de negociaciones clandestinas con importantes representantes del partido conservador. Jerónimo, en tanto representante de los campesinos llaneros, va a la ciudad a pedir a Armando que se hagan efectivas las ayudas prometidas, pero éste tiene nuevos planes: poner fin a la lucha, limpiar su nombre, apaciguar los ánimos de los campesinos.

En el momento en que los rebeldes comenzaban a adquirir fuerza pierden el apoyo del partido liberal, ya que tanto la alta burguesía como los campesinos terratenientes hallan, en recientes acuerdos políticos, el fin de sus luchas. Los primeros al encontrar la posibilidad de hacer de nuevo parte de importantes cargos públicos y, los segundos, al poder desempeñar, sin temores, los dominios en sus hatos; de ahí que Jerónimo reproche a don Floro, su antiguo patrón, el que éste persiga únicamente intereses particulares, sin que se den reformas de fondo que beneficien en general a la comunidad llanera.

En el cuadro “la campaña de paz” hay un nuevo informante histórico presente en la pieza literaria. Se trata de la referencia a una marcha con el señor de Monserrate por la pacificación del país. A partir de este hecho se recrea cómo representantes de la Iglesia y de los partidos

¹⁰ Así describe César Torres del Río el cierre del Congreso:

El presidente Ospina, justo es decirlo, intentó siempre restablecer el entendimiento entre los partidos tradicionales, y con ese fin el 6 de octubre sugirió el aplazamiento de las elecciones presidenciales por medio de una reforma constitucional transitoria y la creación de un consejo de gobierno, integrado por cuatro miembros de las dos colectividades, que actuaría alternadamente de 1950 a 1954. Ospina propuso también que la Corte Suprema de Justicia, el Consejo de Estado y la Corte Suprema Electoral se constituyeran de forma paritaria. Así mismo, que el contralor y el procurador se eligieran por un año, y que el Congreso adoptara las normas constitucionales por las dos terceras partes de sus votos. Tal propuesta, rechazada por los liberales considerados como una “dictadura pactada” fue redactada por estos, casi en los mismos términos una semana después y presentada como fórmula para “salvar la paz”. Después vendrían las renuncias liberales para la Corte electoral y de la rectoría de la Universidad Nacional y el retiro de la candidatura presidencial de Darío Echandía. El 9 de noviembre, los presidentes liberales del Senado y de la Cámara anunciaron personalmente al presidente Ospina que tramitarían una acusación en su contra. En las horas de la tarde, cuando se pretendía dar inicio al proceso contra Ospina, los liberales encontraron el capitolio rodeado de tropas que les impidieron ingresar. El Congreso había sido clausurado y el estado de sitio estaba vigente. (Torres del Río, 1991, p. 540)

políticos tradicionales piden por la paz, censurando de forma contundente a los insurgentes que se oponen al orden y a la seguridad, ya que éstos son acusados de ser los directos culpables de la oleada de violencia vivida en aquellos años, siendo su partido identificado como “El monstruo rojo” que desangra al país, “culebra venenosa que quiere invadir con sus ideas las mentes sanas de nuestro pueblo, telaraña de patrañas y traiciones” (Teatro La Candelaria, 1976, p. 65). Acudiendo a imágenes escatológicas, un sacerdote transmite al pueblo la visión de que los revolucionarios comunistas traerán desorden e inestabilidad a la patria, veamos:

Oigo el galopar de los cuatro jinetes del Apocalipsis en su trajinar de odio y de violencia. Los veo galopar con sus capas negras al aire, y sus espadas sangrientas. Escucho sus risotadas siniestras. Vivimos en el dolor milenario de almas del purgatorio que deambulan como fantasmas en oscuras tinieblas. Su mar de lágrimas es premonición de los días crueles que vendrán, si permitimos afianzarse sobre Colombia cristiana la férula de un Estado totalitario, que disfrazado de ideas liberales no es más que la tiranía de las estepas rusas. (Teatro La Candelaria, 1976, p. 66).

En este cuadro queda claro que los liberales no sólo ponen fin a su pacto con las guerrillas, también niegan el haberse aliado con éstas. Para sustentar lo anterior ante la opinión pública aseguran enfáticamente que sus principios son filosóficos y no subversivos. La pretensión es mostrar que los ataques guerrilleros a la fuerza pública son causados únicamente por bandoleros que nada saben de política. El siguiente es su discurso:

Ante ustedes deseo declarar en forma vehemente: el partido liberal, por propia filosofía, confía más en los métodos civilizados y civilistas, que en las estériles apelaciones a la fuerza bruta que nada crea y todo lo destruye. Somos un partido de ideas, creemos en la controversia filosófica y de principios. Por lo tanto, rechazamos cualquier manifestación violenta, y más aún cuando se trata de envolver el nombre glorioso del Partido Liberal. En circunstancias tan infaustas, rendimos el más emocionado triunfo de patriotismo a la memoria de los jóvenes soldados cobardemente asesinados en los Llanos Orientales. (Teatro La Candelaria, 1976, p. 67).

Si los campesinos se aliaron con los liberales para buscar el reconocimiento de sus derechos sociales, se deja claro que los liberales buscaban en su alianza la reivindicación de sus derechos políticos. Si bien estos derechos no son mutuamente excluyentes, no se corresponden necesariamente (Boaventura de Sousa, 2001), de ahí que lo que para unos es el fin del conflicto, para otros es la intensificación de su comienzo.

Con el cuadro “la rueda de prensa” se recrea cómo se oculta la crisis del país ante la prensa internacional. En el texto se deja en claro que no hay libertades básicas, los medios de comunicación son manipulados y sólo se transmite lo que le conviene al gobierno de turno. Así comienza la actividad periodística:

Señores periodistas de tan importantes diarios mundiales. Es para nuestro gobierno un alto honor tenerlos entre nosotros. El señor ministro de Gobierno y el señor Coronel tendrán con ustedes un amplio diálogo... Les rogamos ser breves, concisos en las preguntas, y por favor no hagan comentarios dentro del recinto. (Teatro La Candelaria, 1976, p. 74).

Los asistentes a la rueda de prensa son de nacionalidades diferentes, sus breves preguntas giran en torno a la próspera economía de Colombia, a la posible intervención extranjera en el gobierno colombiano, al rumor de que existen alianzas entre liberales y guerrillas del Llano, a los temores de que la oposición realice un golpe militar. Con este último punto se cierra de inmediato la rueda de prensa. Lo sorprendente es que antes de ello, los oficiales y representantes del Estado han respondido de forma contundente a cada pregunta, ya que al gobierno le interesa mantener la imagen de que el orden interno está bajo control, sólo se ignora la pregunta de una reportera brasileña (ante la excusa de que no se cuenta con un traductor), en la que se deja ver una crítica al gobierno por no realizar proyectos de fondo que garanticen el mejoramiento de la calidad de vida de los campesinos.

En el cuadro “el complot” se descubre cuál es la razón de ser del acuerdo dado entre liberales y conservadores, e incluso, entre altos representantes religiosos. Si en el cuadro “la rueda de prensa” los periodistas especulaban con la existencia de un plan de golpe de Estado, en este cuadro queda claro que la dictadura militar es asumida como una estratagema de los opositores del gobierno para colocar, después de un periodo transitorio de dictadura, las bases para que los partidos tradicionales gobiernen de forma concertada.¹¹

Reconstrucción, entrega

La obra inicia con la reconstrucción de la muerte de “Guadalupe Salcedo Unda” quien fue asesinado por un teniente de las Fuerzas Armadas de Colombia. En este primer momento el sargento es sometido a un juicio en el que se dan dos versiones de los hechos. Por un lado, la oficial presentada por el abogado que defiende el crimen del sargento y, por otro, la popular, la cual es presentada por el abogado acusador, quien busca dar cuenta de la injusticia del crimen. Al juez le correspondería sopesar de forma ecuánime las tesis en favor y en contra del acusado, pero desde el inicio se torna claro que éste no busca esclarecer la forma en que murió Guadalupe; de hecho, desea que el juicio termine lo antes posible, ya que su función es evitar que se empañe la reputación y credibilidad del gobierno vigente.¹²

El abogado defensor, en tanto ayudante del juez, debe servirse de engaños para “demostrar” que el acusado actuó de forma heroica, “por lo demás patriótica” al dar de baja a un “criminal”, a un “bandolero”, a un “antisocial” nocivo y peligroso para el país, culpable de romper con las promesas de paz que el gobierno le ofrecía. Así que el juicio debe terminar rápidamente para dejar intacta la reputación de las instituciones oficiales del Estado.

El abogado defensor cuenta con dos testigos a su favor, los cuales en lugar de describir cómo murió Guadalupe, parecen recitar una lección aprendida de memoria, sus palabras se reducen a la falaz repetición de hechos aprendidos mecánicamente, pero no presenciados.

¹¹ La referencia histórica es clara, se trata del golpe de Estado realizado en el 13 de junio de 1953 contra del gobierno de Laureano Gómez, quien planeaba retomar el poder después de ser sustituido, por razones de salud, por el presidente encargado Roberto Urdaneta.

¹² Se trata de la dictadura militar de Gustavo Rojas Pinilla.

En este momento el texto presenta la ironía como figura retórica que le permite develar una verdad oculta. El abogado acusador, en tanto oponente del sistema gubernamental, será quien saque a la luz los errores argumentativos de los testigos.

Primera ironía: el primer testigo aseguró que patrullas militares perseguían a Salcedo, los militares le prometían al prófugo que si se entregaba le respetarían su vida, pero éste vio-
 lentamente fue el único que disparó indiscriminadamente en contra del ejército, si esto es así –pregunta el abogado–, ¿cómo murió Guadalupe? “que conste en el acta que Guadalupe Salcedo se suicidó” (Teatro La Candelaria, 1976, p. 15).

Segunda ironía: el segundo testigo describe con detalle la forma en que se produjo el enfrentamiento, en este caso lo que resulta sorprendente es que el testigo no hubiese salido herido en la contienda, ya que se encontraba a tan sólo seis metros de distancia de Guadalupe Salcedo: “¿por lo menos una bala perdida no rozó levemente su cuerpo?” (Teatro La Candelaria, 1976, p. 18).

Sólo un testigo niega la inocencia de las fuerzas armadas: una mujer que a pesar de ser intimidada por el juez, quien le advierte lo perjudicial que puede ser “mentir” en contra del gobierno, asegura que Guadalupe se entregó y que pese a ello fue eliminado; sus palabras crean un amplio desorden en la audiencia, de ahí que el abogado acusador afirme que “El asesinato de Guadalupe Salcedo es una provocación al clima de paz que comienza a vivir el país” (Teatro La Candelaria, 1976, p. 22).

Las dos fuerzas en conflicto son claras, y están en constante pugna, sólo al final de la obra en el cuadro “la entrega” se observa cuál es la versión que el grupo teatral La Candelaria desea reivindicar: Guadalupe y sus hombres entregan sus armas, el gobierno garantiza la protección de su vida y de una serie de bienes para que los desertores y los campesinos del Llano puedan llevar a cabo una vida digna; sin embargo, Guadalupe es traicionado. La pieza teatral denuncia cómo la dictadura militar de Rojas Pinilla, que se perfiló como la salida a la grave crisis de violencia que vivía el país, no logró afianzar un proceso de paz duradero que pusiera fin a años de violencia, privada y política:

Pido permiso al trovero
 para relatar la historia
 de más ingrata memoria
 que tiene el pueblo llanero.
 Son hombres de todo el pueblo
 los que hicieron esta historia.
 Tengámoslos bien presentes,
 recordemos la memoria.
 (Teatro La Candelaria, 1976, pp. 22-23).

Para concluir, es importante presentar la estructura cíclica presente en el texto dramático, el cual empieza con la muerte del líder guerrillero y cierra con ella. Así puede afirmarse que el grupo teatral pretende con esta obra señalar que en Colombia su historia parece repetirse cíclicamente: pactos políticos incumplidos, constantes luchas insurgentes y contrainsurgentes, predominio de la venganza como forma de ejercer justicia, intereses privados que se oponen a los intereses públicos. El primer cuadro de la pieza teatral se inscribe en un presente contemporáneo y poco a poco conduce al lector hacia distintos momentos del pasado; finalmente, se presenta triunfante la versión campesina, que no aparece registrada en la memoria oficial, pero que, como la masacre de las bananeras narrada en *Cien años de soledad*, es la que perdura en la memoria colectiva de un pueblo. “Esta historia que contamos / los invita para que piensen / que los tiempos del pasado se parecen al presente” (Teatro La Candelaria, 1976, p. 108).

La hipótesis que se presentó al comienzo de esta lectura tiene entonces sentido, la apuesta del nuevo teatro colombiano es, sin duda, cultural y política, ya que busca representar a través del arte testimonios de un conflicto social para muchos olvidado. Con ello se busca proponer la urgencia de un proyecto democrático en el que se parta de la importancia de garantizar la justicia social, como también de la protección de libertades públicas y civiles, sólo así la pluralidad de voces puede tener lugar. Lo anterior se torna necesario para la configuración de un Estado de derecho realmente inclusivo y pluralista.

Referencias

- Arendt, H. (1998). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- Arrubla, A. (1994). Descodificación de códigos del teatro de vanguardia en el análisis semiótico del texto *Guadalupe años cincuenta*. *Contextos*, (13), 42-68.
- Boaventura de Sousa, S. (2001). Los derechos humanos en la posmodernidad. *Ciudadanía y derechos humanos*. Medellín: Escuela Nacional Sindical.
- Brecht, B. (1976). *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Ceballos Gómez, D. L. (2006). Desde la formación de la República hasta el radicalismo liberal (1830-1886). En L. E. Rodríguez Baquero, A. L. Rodríguez González, J. H. Borja Gómez, D. L. Ceballos Gómez, C. Uribe Celis, A. Murillo Posada y R. Arias Trujillo, *Historia de Colombia. Todo lo que hay que saber* (pp. 165-216). Bogotá: Taurus.
- Duque Mesa, F., Peñuela Ortiz, F. y Prada Prada, J. (1994). *Investigación y praxis teatral en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

- González Cajiao, F. (1988). *Manual de Literatura Colombiana*. Bogotá: Procultura.
- Jaeger, W. (1997). *Paideia*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Jaramillo, M. M. (1992). *El nuevo teatro colombiano: arte y política*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Nietzsche, F. (1997). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza.
- Niño, J. A. (1975). *El monte calvo*. En *Antología colombiana del teatro de vanguardia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Palacio, M. y Safford, F. (2002). *Colombia. País fragmentado, sociedad dividida*. Bogotá: Norma.
- Reyes, C. J. (julio-septiembre, 1968). El teatro en Colombia durante 1968. *Conjunto*, 3(8), 99-104.
- Skakespeare, W. (1945). *Obras Completas*. Madrid: Aguilar.
- Teatro La Candelaria. (1975). Cuadernillo de presentación de la obra *Guadalupe años sin cuenta*. Bogotá.
- Teatro la Candelaria. (1976). *Guadalupe Años Sin Cuenta*. La Habana: Casa de las Américas.
- Torres del Río, C. (1991). Gobierno de Mariano Ospina Pérez. *Gran Enciclopedia de Colombia. Historia. Vol. 2*. Bogotá: Círculo de Lectores.
- Uribe de H., M. T. (1992). Ética y política. *Estudios Políticos*, (1), 67-75.