

Bolívar como personaje en la ficción dramática colombiana

Darío Gómez Sánchez

Personaje histórico y teatro colombiano

En el Museo Nacional de Colombia hay una galería con siete retratos de Simón Bolívar, los cuales sorprenden por las notables diferencias fisonómicas entre ellos, hasta el punto de dudar que sean el mismo sujeto. En el teatro el asunto es aún más complejo, pues dejando de lado los rasgos físicos, son bien diversas las actitudes y rasgos emocionales atribuidos al magnánimo personaje, y, particularmente, son muy diferentes las formas de tratamiento dramático.

Entre las casi 70 obras sobre acontecimientos históricos registradas en nuestra pesquisa sobre el teatro histórico en Colombia, encontramos una decena de obras con “El Libertador” como personaje central.¹ El número no es tan grande si tenemos en cuenta que en algunas de ellas el protagonismo recae sobre la figura de Manuelita Sáenz (la reconocida amante del prócer) y si, además, lo comparamos con otros personajes o momentos históricos elaborados por el teatro colombiano. Así, sobre la revuelta de los Comuneros de 1781 (antecedente de nuestra revolución de independencia) registramos catorce obras; sobre la masacre de las Bananeras en 1928 (asesinato colectivo de trabajadores de la United Fruit Company) logramos inventariar diez textos para escena; y ocho sobre el fusilamiento de Policarpa Salavarrieta en 1817 (heroína que se opuso a los edictos de la corona española). Pero aunque Simón Bolívar – con o sin Manuelita – no sea el personaje histórico más elaborado en el teatro colombiano, sí es el que más reaparece en diferentes épocas; pues mientras la figura de Policarpa fue motivo de inspiración para los escritores de finales de siglo XIX, los Comuneros para los dramaturgos de mediados del siglo XX y las Bananeras para la creación colectiva de los años 60 y 70; Bolívar es considerado como personaje teatral desde 1830 hasta nuestra época.

Digamos de entrada que en nada se parece el héroe apologizado en los dramas decimonónicos con el conflictivo Bolívar imaginado por el teatro moderno o con el desarticulado libertador de la escena contemporánea. Y así como en el Museo Nacional nos causa inquietud la diferencia fisonómica entre los siete retratos, en las obras sobre Bolívar nos sorprende la diversidad en las formas dramáticas de tratamiento; y es sobre eso que queremos reflexionar en los siguientes párrafos.

Bolívares

Los textos registrados en nuestro inventario en los que Simón Bolívar (1783 – 1830) aparece como personaje central son los siguientes:

1. *La madre de Pausanias* (1829) – Luís Vargas Tejada
2. *El iluminado* (1926) – Luís Enrique Osorio
3. *El drama de Bolívar* (1930) – Celso Romero Peláez
4. *Manuelita la libertadora* (1946) – José Gnecco Mozo
5. *El libertador y la guerrillera* (1970) – Germán Arciniegas
6. *Las tardes de Manuela* (1989) – José Manuel Freidel
7. *Ensueños de Bolívar* (1994) – Eddy Armando
9. *La conspiración de septiembre* (1856) – José María Samper
10. *Bolívar descalzo* (1970) – Manuel Zapata Olivella

Es importante anotar que de las tres últimas obras no hemos ubicado hasta el momento los textos dramáticos concretos. Y es que la dificultad de publicación, conservación y registro bibliográfico de las piezas dramáticas en Colombia es una problemática del que tendría que ocuparse una sociología del teatro, pues muchas veces los autores escriben sus obras para la representación y luego no queda ningún registro de ellas. Esto es más evidente con las obras del siglo XIX, como es el caso de *La conspiración de Septiembre*, pero también ocurre con la producción dramática del siglo XX, y *Bolívar descalzo* es un buen ejemplo, e incluso a veces es difícil tener acceso a textos dramáticos escenificados recientemente, como *Ensueños de Bolívar*.²

De otro lado, las dos primeras obras referidas reclamarían un estudio particular sobre formas alegóricas de tratamiento del personaje histórico: *La madre de Pausanias* – escrita cuando Bolívar aún vivía – trata de un héroe que debe ser sacrificado para beneficio colectivo y, dado que Luís Vargas Tejada fue acusado de participar en una conspiración política para asesinar al libertador, la obra ha sido entendida como una justificación alegórica de su posición política.³ Y *El iluminado*, de Luís Enrique Osorio, trata de un presidente intelectual e idealista traicionado para beneficio del sector

conservador en los inicios de un país llamado Tartuja, dando también cabida a una posible lectura alusiva a la vida de Bolívar en los primeros tiempos de la República.

Desconsiderando, entonces, de nuestra lista los dos primeros y los dos últimos textos referidos – bien por su desconocimiento o bien por el tratamiento alegórico que vehiculan – conformamos un corpus de cinco obras sobre Simón Bolívar escritas entre 1930 y 1996; lo que, además de permitirnos reflexionar sobre las formas de elaboración dramática del personaje histórico, nos posibilita una perspectiva sobre el teatro moderno en Colombia, es decir, sobre el momento más dinámico de nuestra creación escénica.

Fidelidad vs. referencialidad

Es importante precisar que cuando decimos que nos sorprenden los diversos Bolívares propuestos por el teatro no estamos, en modo alguno, basándonos en un criterio de fidelidad histórica; nuestra atención se centra en las diferencias que el mismo personaje puede alcanzar en diversos niveles y momentos de elaboración dramática.

Así como no existe una fotografía de Bolívar a partir de la cual los pintores comiencen a pintar, sino descripciones del personaje que han sido consideradas o desconsideradas por cada pintor para realizar su retrato particular; así tampoco hay una Historia ‘real’ desde donde los dramaturgos empiecen a elaborar, sino narraciones históricas a partir de las cuales cada uno configura un episodio especial. No se trata entonces de comprobar la (supuesta e imposible) fidelidad histórica de los bolívares dramáticos, pues nos encontramos frente a obras artísticas donde predomina la libertad creativa; se trata de revisar y comparar cómo la escena asume la elaboración de un personaje histórico, cómo el dramaturgo recupera elementos de las narraciones históricas para crear una ficción teatral.

Ahora bien, siendo Bolívar un héroe de la historia nacional, es imprescindible tener en cuenta esa Historia al momento de reflexionar sobre su aparición teatral; pero sin considerarla como un punto de referencia inalterable, una instancia definitiva o incuestionable que el dramaturgo se encargaría de reproducir o alterar. Y es que la Historia no es una realidad unidimensional de la cual partiría el escritor para elaborar su propuesta dramática; es otra construcción textual, un discurso narrativo con algunas acciones centrales que sirven de base para construir otros discursos, esta vez teatrales.

Al momento de analizar los textos para escena en los que Bolívar aparece como personaje central y buscando superar la dificultad que implica el manido criterio de fidelidad histórica, nos será de gran utilidad la diferenciación propuesta por Umberto Eco entre Mundo Real y Mundo Posible – que para el caso equivaldrían a mundo histórico y mundo teatral –, teniendo presente que ambos mundos son construcciones textuales y, por ende, tienen un estatuto similar: “La realidad no es una entre muchas alternativas posibles, sino una junto con las demás [...] se trata de considerar al mundo real como estructuralmente similar al mundo posible, ni más rico, ni más privilegiado” (Eco 177).

A partir de la propuesta de Eco implementamos la noción de Referencialidad: relación establecida al interior del texto dramático entre la imagen o versión histórica que conforma el mundo real de la Historia y la creación o versión dramática que conforma el mundo posible de la ficción teatral. Existirán diferentes niveles de referencialidad (y no grados de fidelidad) según la mayor o menor proximidad entre los mundos relacionados; y esos niveles estarán vinculados con formas de encadenamiento e intenciones dramáticas particulares. Y, muy posiblemente, con estadios específicos de la historia del teatro, pues como observaremos en el caso concreto de las obras sobre Bolívar, la distancia entre los mundos real y posible (histórico y dramático) se hace mayor a medida que aumenta la distancia temporal entre el hecho histórico y el hecho teatral. Como en la pintura, cuando aumenta la distancia con respecto al modelo, el retrato se va desconfigurando hasta el punto de no parecerlo.

Hechos y situaciones

“Mi drama lo escribió la historia,” afirma José Gnecco Mozo de su *Manuelita la libertadora*, buscando dejar constancia de la fundamentación histórica de su creación dramática. Y en efecto, cartas, proclamas y expedientes son el material a partir del cual se construyen los diálogos que dan cuenta de los principales eventos que determinaron la vida de Manuela Beltrán, Simón Bolívar, José María Córdoba, Simón González, entre otros personajes, entre 1822 y 1856.

Esa referencia explícita a los datos históricos nos remite al docudrama o teatro documental, surgido en Alemania a mediados del siglo pasado, y el cual, al menos en teoría, ofrece la aproximación más cercana a la realidad histórica, tal y como Gnecco Mozo se propone. Pero es precisamente la presencia de diálogos lo que nos aleja de la pretendida proximidad histórica,

porque mientras exista diálogo como elaboración dramática el hecho histórico se relativiza y se torna una situación ficcional. Aclaremos aquí que no nos interesa la relación o semejanza entre el teatro documental y lo que desde nuestra perspectiva denominaremos teatro histórico factual, pues aunque asimilables, se trata de conceptos que obedecen a presupuestos e intenciones diferentes (el docu-drama es una denominación surgida en el espacio de la creación dramática y consolidada en la historia teatral, mientras el teatro histórico factual es una categoría analítica inscrita en el reducido marco de nuestra aproximación a la historia como material dramático); lo que nos interesa realmente es diferenciar a partir del diálogo un teatro histórico factual de un teatro histórico situacional.

Y es que dentro de la planteada relación teatro-historia, si tuviéramos que pensar el mundo posible más cercano al mundo real, tendríamos que recurrir a las formas narrativas como recurso teatral; pues sólo en ese caso la ficción dramática estaría (casi) ausente para dar cabida a una reproducción sintética de la Historia; de tal modo que el mundo posible aparecería como una síntesis narrativa del mundo real y el texto teatral funcionaría como un relato-reseña del texto histórico, generando una referencialidad absoluta propia del teatro histórico factual y asimilable a la pretendida objetividad histórica del teatro documental; aunque incluso en tales casos sería imposible alcanzar la 'fidelidad histórica' total, pues además de la elaboración del material histórico propuesta por el dramaturgo, el historiador, a su vez, ha elaborado previamente ese material.

Ahora bien, entre las obras 'bolivarianas' no encontramos ninguna elaborada exclusivamente con el componente narrativo que evidencie un tratamiento factual⁴; pero en *Manuelita, la libertadora* la referencia explícita a los documentos que sirvieron de fuente para la creación y la amplitud del lapso temporal abarcado (de más de 30 años), implica síntesis históricas por medio de narraciones informativas que son muestra parcial de este tipo de tratamiento factual:

BOLÍVAR. Parece que para la fecha del baile se preparaba contra mí una conjura.

MANUELA. Hasta diez conspiraciones puede haber... ¡Con tan buena acogida como tú das a los avisos y a las prevenciones! Recuerda cómo recibiste a la señora que vino ayer a ponerte en alerta; porque mencionó a Córdoba, tú enviaste a decir que era una infamia complicar en estos asuntos a un oficial valiente como él Y yo vengo

diciéndotelo: no te fíes de Córdoba... ¿Y cómo ha sido esto de la conspiración para el baile de la embajada?

BOLÍVAR. El capitán Benedicto Triana, tomando licor con oficiales del batallón Vargas, tuvo un altercado y se le escapó decir que después del 28 ya los amigos del gobierno serían infelices prisioneros; que ese día ocurrirían sucesos tan graves que hasta Simón Bolívar quizá muriera. Detenido y sometido a confesión, algo, aunque muy poco, se ha sacado en claro.

MANUELA. ¿Quién te ha dado la noticia?

BOLÍVAR. El coronel Guerra, Jefe del Estado Mayor.

MANUELA. Otro de quien temo mucho.

BOLÍVAR. No confías en nadie, Manuela.

MANUELA. Mi instinto se equivoca pocas veces. ¿Y qué medidas ha ordenado Guerra?

BOLÍVAR. Me ha dado seguridad que todas las precauciones están tomadas. Mañana se harán las primeras detenciones de gentes comprometidas. El poeta Vargas Tejada, a quien nombré hace poco secretario de Santander, para ir a Washington, parece que reúne en su casa el centro de la conspiración. (Gnecco 57, 58)

Es a partir de síntesis narrativas, propias del tratamiento factual, que se dramatizan las reacciones particulares de los personajes frente a los acontecimientos, desarrollando un tratamiento situacional. Así, Bolívar aparece no sólo como el personaje histórico que participa de los hechos conocidos del mundo real, sino además como el personaje dramático que protagoniza (junto con Manuelita) las situaciones del mundo posible. En el primer caso hay un énfasis en las acciones centrales o nudales⁵ propias del texto histórico (por eso la utilidad del componente narrativo); en el segundo caso el énfasis está en las acciones secundarias o catalisis manifiestas en el diálogo dramático como elaboración ficcional; y de allí que reconozcamos un tratamiento relativo de la referencialidad. Pero si bien la obra de Gnecco Mozo parte de eventos históricos para elaborar diálogos dramáticos, proponiendo un tratamiento situacional del personaje histórico por medio de una referencialidad relativa, también es cierto que ésta aparece explícitamente subordinada al predominio una referencialidad absoluta propia de un teatro histórico factual.

Mientras en la obra de Gnecco Mozo se recurre con frecuencia a síntesis narrativas de acciones nudales, en la obra de Celso Romero se dramatizan esas acciones mediante el diálogo; por eso, en *El drama de Bolívar*

hay un mayor predominio de la referencialidad relativa, propia de un teatro histórico situacional. La obra de Romero consta de tres actos y en el segundo se representa el momento histórico de la conspiración contra Bolívar que culminaría en el atentado de la famosa noche septembrina, mas no con síntesis narrativas del acontecimiento (como en Gnecco), sino a partir de diálogos ficcionales entre los personajes históricos que provocaron el evento:

FLORENTINO GONZÁLEZ. Señores, ya Uds. Se harán cargo de que la cosa ha cambiado. Teníamos ensayada una comedia y vamos a tener que representar un drama. Todo, menos fracasar. Esta noche tenemos que apoderarnos de Bolívar, vivo o muerto. Sólo por el terror que esto ha de causar en sus adictos, podemos hacernos dueños de la situación.

CARUJO. El asalto al palacio, corre de mi cuenta. Con esto, dicho está que no habrá bromas.

HORMET. Y yo a su lado, con mis estudiantes.

DR. ARGANIL. Yo soy un modesto hombre de estudio, pero sabré dar la vida como cualquiera. Uds. Dirán donde puedo ser útil.

ZULAIBAR. Yo estaré aquí, hasta la última hora, cumpliendo modestamente las órdenes de todos ustedes. Mi casa será hasta el último momento la sede del comité revolucionario y cuando no haya nada que hacer aquí, acudiré al sitio de mayor peligro, en busca del mayor honor.

VARGAS TEJADA. ¡Amigos y correligionarios!: Es posible que este modesto poeta, no tenga el genio suficiente para ser el vate de esta gloriosa cruzada, lo cual sería la ilusión de mi vida; pero nadie podrá impedirme el honor de hacer como soldado lo que tal vez no sepa hacer con mi pluma. (Romero 43, 44)

Pero aunque menos narrativo y más dialógico, este tipo de tratamiento situacional sigue estando subordinado a lo histórico o factual; y se diferencia del tratamiento situacional predominantemente dramático característico del primer acto, donde Bolívar reflexiona sobre el destino de la República, y del tercer acto, donde aparece desencantado y moribundo: personaje menos histórico que teatral:

BOLÍVAR. Desgraciadamente la naturaleza no formó a los personajes históricos de distinto barro que a los demás y a mí menos que a nadie. Mi inteligencia podrá adoptar ante los hombres y los acontecimientos una absoluta comprensión, pero mi sensibilidad no puede acostumbrarse a ciertas cosas. (Romero 78)

En la obra de Celso Romero, lo factual histórico y la referencialidad absoluta del segundo acto funcionan como puente entre dos situaciones que son elaboración dramática con referencialidad relativa; ofreciendo un equilibrado ejemplo de tratamiento dramático de un personaje histórico en donde lo histórico está a servicio de lo teatral y viceversa.

La extensión temporal de *Manuelita la libertadora* determina un predominio de la referencialidad absoluta sobre la relativa, de lo factual sobre lo situacional; mientras la precisión del hecho en *El drama de Bolívar* implica un predominio de la referencialidad relativa y, por ende, de un tratamiento situacional de la historia. Ambos textos se proponen testimoniar las contradicciones de un personaje histórico para, finalmente, reivindicar sus hechos en la historia y en el teatro a partir de la ficcionalización de sus intenciones personales o de las emociones particulares que lo motivaron al momento de ejecutar las acciones por las que se destaca. Pero en la obra de Gnecco Mozo hay una tentativa implícita de hacer apología del personaje histórico, de subrayar sus hechos como heroicos a partir de la invención de situaciones dramáticas; mientras en la obra de Romero hay una intención de humanizarlo, de mostrar, a partir de situaciones concretas, sus emociones y contradicciones, sin abandonar el marco de la historia y sus protagonistas como eje a partir del cual se construye el texto dramático. En ambos casos, Bolívar es un héroe humanizado, lo que varía son los énfasis en lo heroico o en lo humano.

Situaciones y circunstancias

En el teatro histórico factual y en el situacional la Historia se concibe como el resultado del quehacer de un hombre (o un grupo) con respecto a un estado de cosas particular. De allí la función de testimonio: apologético, humano o crítico; pero en cualquier caso con la intención de destacar el sujeto de una acción concreta que genera una transformación social. En el teatro histórico circunstancial, en cambio, el contexto de la acción adquiere tanta o más importancia que el sujeto, en consonancia con una visión dialéctica de la historia y la sociedad.

Esa visión dialéctica – según la cual, más que los hombres particulares en situaciones específicas, son las circunstancias sociales las que determinan los acontecimientos – se manifiesta en el teatro colombiano a partir de los años sesenta. En tal perspectiva, Bolívar no aparece más como un héroe destacable o un hombre con motivaciones especiales sino como el producto de una necesidad histórica sentida en diversos ámbitos sociales, y así lo

presenta Germán Arciniegas en *El libertador y la guerrillera*; obra en donde se alternan escenas protagonizadas por Bolívar (especialmente sus encuentros con Manuela Sáenz en diferentes momentos de su vida) con escenas protagonizadas por personajes anónimos y colectivos: frailes de la Colonia, esclavos en Cartagena, indígenas en Perú; además de criollos, mercaderes, soldados y otros integrantes del pueblo que acompañan, motivan o rechazan los acontecimientos.

En el teatro circunstancial los personajes anónimos (colectivos o individuales, creación dramática en cualquier caso) cobran mayor relevancia que el personaje histórico. Obviamente, la presencia imprescindible de los personajes históricos reclama un tratamiento situacional, pero el énfasis está, no en las motivaciones personales sino en el contexto, en las condiciones, en las causas y consecuencias sociales que generan los hechos; de allí que hablemos de una referencialidad contextual caracterizada por el énfasis en las coordenadas espaciotemporales y en los indicios socioculturales en los que se inscribe el personaje: Colonia, Colombia y Perú, esclavitud, abusos de poder, intervención de la iglesia, necesidades insatisfechas, moralismo, amor, traición, anhelos de libertad... tal sería el comienzo de una enumeración de los diversos temas en la obra de Arciniegas.

Más que los personajes o hechos históricos, lo que se tiene en cuenta en este tipo de elaboración dramática son espacios, tiempos, rasgos culturales, atmósferas, costumbres o episodios ajenos a la historia oficial. Se trata de presentar la forma en que los individuos y los grupos sociales afectan y son afectados de manera directa e indirecta por la concreción de los hechos del personaje histórico, alternando el foco de atención entre el personaje con sus acciones y el contexto sociocultural donde ocurrieron. Así, en la obra de Arciniegas, el protagonismo de Manuela y Bolívar es compartido con los indígenas, los negros, los pordioseros; lo que permite un mayor nivel de ficcionalización dramática con relación a los niveles de referencialidad referidos hasta el momento.

EL LIBERTADOR. Vamos amigo: ¿Qué le ocurre?

EL CIEGO. Señor: estos malditos muchachos se han llevado mi bastón. No me han dejado cómo atravesar la plaza...

EL LIBERTADOR. Así es la humanidad: idéntica a esos muchachos. Vamos, yo le sirvo de bastón, déme el brazo [...]. Apóyese en mi, con confianza.

EL CIEGO. No reconozco la voz del señor... Será nuevo en este pueblo... son tan pocas las gentes que pasan por Soledad.

EL LIBERTADOR. Vengo del Reino. Estoy de paso.

EL CIEGO. Vendrá acompañando al general Bolívar... Dicen que ha posado en casa de Don Braulio Henao, y que va a embarcarse para Inglaterra. ¡Ah, si yo lo viera! ¡Solo por verlo querría tener sanas las vistas!

EL LIBERTADOR. Es cierto, por aquí anda (Tose) [...].

Que mi Dios lo proteja, Valerio. Tenga aquí esto... (Le da una moneda de oro y se aleja)

EL CIEGO. (Sobando la moneda que le ha dado el Libertador) [...].

¿Qué oigo? ¡Oro, oro, oro! ¡Un patacón! ¡Dios mío! Dios mío! ¡Ese era el general Bolívar! El Libertador. (Arciniegas 77-79)

Pero si bien la historia funciona aquí como un pre-texto para presentar la forma en que los personajes anónimos se relacionan o son afectados por los acontecimientos, estos personajes anónimos no afectan el desarrollo histórico en el mundo posible, pues son sólo creaciones dramáticas sustentadas en circunstancias contextuales, en indicios e informantes, no en acciones nudales ni en catálisis. Es decir que lo factual los compromete en sus causas y consecuencias, pero sin que ellos intervengan o transformen los hechos.

Por lo anterior y con todas sus libertades, la elaboración circunstancial de la historia sigue obedeciendo a una lógica en la concepción del personaje y en el desarrollo de la acción dramática; es decir, se inscribe dentro de la tradición del drama que caracteriza unos personajes y presenta un conflicto a ser resuelto a partir de unas acciones determinadas y, lo que es más notable, sin alterar en lo fundamental el texto de la historia, sin cuestionar o poner en entredicho en el mundo posible la esencia de los acontecimientos del mundo real. Esa puesta en entredicho del mundo real, esa crisis dramática de lo histórico sólo empieza a materializarse a finales del siglo pasado.

Situaciones y eventos

En la historia del teatro colombiano existe una anécdota según la cual, a finales del siglo XIX, en una representación teatral sobre Policarpa Salavarrieta – heroína de la independencia fusilada por la corona española – la platea alcanzó tal nivel de identificación con la causa de la protagonista que obligaron a los actores a cambiar el desenlace del fusilamiento por el de la condena al exilio.

Es posible que el teatro que parte de acontecimientos históricos llegue a alterar en el mundo posible los hechos de la Historia (acaso un Bolívar desertor que cansado de las intrigas políticas decide pasar sus últimos años

exilado en Inglaterra), o renuncie a la lógica espaciotemporal para generar anacronismos (un Bolívar contemporáneo) o desarticulaciones (un Bolívar en el infierno) con respecto al mundo real. Esa es un poco la propuesta del teatro histórico eventual que está en relación con una concepción de la Historia como discurso posible, como versión a elaborar.

El teatro histórico eventual busca elaborar situaciones posibles o versiones simbólicas del acontecimiento histórico. Documentos, fechas, lugares, personajes funcionan sólo como punto de partida para proponer un nuevo acontecimiento, no tanto histórico como teatral. En este tipo de tratamiento el texto dramático lleva a cabo una elaboración ficcional o figurativa del texto de la historia; de tal modo que el mundo posible surge como una creación de la Historia mediante su alteración, incluyendo en ella circunstancias, situaciones, eventos y contextos históricamente improbables. En esta pseudoreferencialidad – o no referencialidad – la creación de una nueva versión de los hechos se impone sobre su reproducción factual y va más allá de la invención dramática de situaciones o de la ampliación circunstancial.

Además de la exploración de nuevos y/o diversos desenlaces, otro procedimiento frecuente en este tipo de elaboración es la multiplicación del personaje histórico. Así ocurre en *Ensueños de Bolívar* de Eddy Armando, con cuatro Bolívares en escena – Simón Antonio de la hamaca, Simón el guerrero, Simón del cuadro y Simón de la tina –, y en *Las tardes de Manuela* de José M. Freidel, donde Bolívar aparece acompañado de tres Manuelas – amante, guerrera y vieja. La diferencia esencial entre ambas piezas radica en el tono: mientras *Ensueños* es más surreal, más simbólica, *Las Tardes* es más emotiva, más lírica. Pero lo que nos interesa destacar es que en ambas se da un tratamiento eventual de la historia a partir del mismo recurso, alterando con ello el texto histórico mediante una renuncia intencional a la referencialidad y dando primacía, a partir del juego escénico, a la teatralidad. Esta multiplicación del personaje histórico – además de otros recursos ficcionales y teatrales – da cuenta de una relativización o deconstrucción del mundo real de la historia, entendido como discurso. Aquí ya no importa tanto el acontecimiento o personaje del mundo real como el personaje y acontecimiento teatral.

BOLÍVAR. Cambiemos de baraja, Manuela... ¡Y no fumes!

MANUELA Amante. ¿Estás nervioso?

MANUELA GUERRERA. Detestas perder en la mesa.

MANUELA VIEJA. Y en la vida... ¿qué?

BOLÍVAR. En la vida también pierdes tú. Veamos un mano a mano, Manuela Sáenz de Thorne: espada.

MANUELA AMANTE. Veamos un mano a mano, Bolívar de nadie: oro.

MANUELA GUERRERA. Bolívar de la Gran Colombia: ¡Juega!

BOLÍVAR. Lo has perdido todo y te queda el cansancio: sota en copa.

MANUELA GUERRERA. Basto en tres y basta. Bolívar agoniza, ni tus proclamas ni tu constitución sirven.

BOLÍVAR. Sin heredad, sin tierras, sin descanso y con tu camino eternamente derrotado, te tiro este pobre cinco de oro para ver si con él haces estrella.

MANUELA VIEJA. El estrellado eres tú, Bolívar, mi rey de oro aún no declina.

BOLÍVAR. Declinas en la mierda de tu peste. Tu oro brilla menos que el carbón de tu destino.

MANUELA AMANTE. No insultes, amor y pon tu carta.

MANUELA GUERRERA. Ponla, sigue mi rey brillando en el juego.

BOLÍVAR. ¡Brillando! ¡Brillo de mofas y oscuras carcajadas del tiempo! (Freídel 368-69)

A propósito de este tipo de tratamiento dramático de la historia podemos citar a Patrice Pavis cuando afirma: “El teatro histórico no ambiciona ya reconstruir los acontecimientos pasados en forma dramática, no presume de fidelidad histórica, renuncia incluso a reabrir el proceso del pasado y a reconsiderar la narración fosilizada que se ha hecho” (13). Y es que en este nivel de tratamiento, ni la temática ni la preocupación son históricas; se trata de una reflexión sobre las posibilidades del discurso dramático más que sobre los hechos del mundo real. Más aún, este tratamiento pseudoreferencial nos permite pensar la desaparición de la noción misma de teatro de la historia porque aquí el drama ya no reconstruye o reproduce los acontecimientos ni sus protagonistas, tampoco amplía circunstancias ni inventa situaciones; la temática es histórica sólo en apariencia, la preocupación es dramática y hasta existencial; es decir, se trata de una reflexión sobre lo humano más allá de lo circunstancial. El protagonismo ya no está en el personaje histórico sino en el discurso de la historia, por eso el punto de partida – y de llegada – ya no es la Historia sino la escritura: de la escritura a la historia, no para contarla

de nuevo o en nuevas formas sino para fundarla desde una nueva óptica, para escribirla desde la teatralidad.

Ahora Bolívar interesa no por ser un personaje histórico sino por su fuerza escénica, y, en general, la historia importa como materia prima sólo en la medida en que puede ser fundada desde una nueva óptica en el mundo posible del teatro. La elaboración dramática de la posibilidad, sustentada en la capacidad de creación de una nueva versión del personaje, se justifica en tanto que el personaje ya no es concebido como héroe o ser humano a destacar, sino como una eventualidad que puede adquirir concreciones diversas. El texto dramático renuncia así a toda función testimonial para adquirir una función reflexiva, no sólo sobre la historia, sino particularmente sobre la escritura y el teatro, y de manera especial, sobre el estatuto de la realidad.

Los Bolívares de Armando y de Freidel se suman al reparto de los demás Bolívares del teatro colombiano, multiplicando las posibilidades de un personaje que ha dejado de ser histórico para tornarse exclusivamente dramático. Y esos Bolívares del teatro son, incluso, más perturbadores que los disímiles retratos del Museo Nacional, pues en los cuadros aún es posible vislumbrar un Bolívar 'real' a partir del cual surgieron los demás, mientras que con los personajes teatrales llegamos hasta dudar de que haya existido un Bolívar en la realidad.

Universidad Federal do Rio de Janeiro

Notas

¹ La investigación *El teatro de la historia en Colombia: la historia como fuente de la ficción teatral* se planteó dos objetivos fundamentales: realizar un inventario de las obras dramáticas sobre acontecimientos históricos colombianos y proponer una tipología o clasificación sobre los tipos de tratamiento dramático del acontecimiento histórico (ver Gómez).

² Las posteriores referencias a la obra de Eddy Armando serán realizadas a partir de nuestro conocimiento de la representación de *Ensueños de Bolívar*; es decir, como espectadores y no como lectores.

³ La tesis de lectura alegórica de la obra de Vargas Tejada es desarrollada por el investigador Alvaro Garzón Martha en su conferencia *El sentido de la actitud trágica en el teatro de la Independencia (1790-1830)*, ofrecida en la Biblioteca Nacional en Agosto 8 de 2000 (texto sin publicar).

⁴ Los ejemplos de textos dramáticos con referencialidad absoluta son escasos, pero en nuestro inventario sobre el teatro histórico colombiano registramos la obra de Archibald MacLeish: *Los comuneros*; escrita para radio-teatro, género dentro del cual el componente narrativo propio de este tipo de referencialidad es esencial. Véase: MacLeish, Archibald. *Los comuneros. Para ser dramatizado por la radio.* (Traducción: Enrique Uribe White) En: *Revista de América* n°2, (Febrero de 1945): 161-75.

⁵ “Acciones nudaes” y “Catálisis,” además de “Indicios” e “Informantes,” son categorías propuestas por Roland Barthes para el análisis estructural del relato, aplicables en este contexto en tanto consideramos la historia un relato a partir del cual se elabora un texto dramático. Véase: Barthes, Roland. *Introducción al análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1970.

Obras consultadas

- Arciniegas, Germán. *El libertador y la guerrillera*. Bogotá: Milla Bartes, 1990.
- Armando, Hedí. *Ensueños de Bolívar*. Bogotá: Teatro Experimental La Mama, 1994.
- Eco, Humberto. *Lector in fabula*. Barcelona: Lúmen, 1981.
- Freidel, José Manuel. *Las tardes de Manuela*. En: *Teatro*. Medellín: Autores antioqueños Vol. 83, 1993.
- Gnecco Mozo, José. *Manuelita la libertadora. Drama histórico o alta comedia en cuatro actos*. Quito: Fray Jodoco Ricke, 1957.
- Gómez Sánchez, Darío. *El teatro de la historia en Colombia: la historia como fuente de la ficción teatral*. Cuaderno de investigación n° 18, Universidad Autónoma de Colombia, Bogotá, 2006.
- Pavis, Patrice. “Rumbo al descubrimiento de América y del drama histórico.” *Revista Repertorio* 32 (1994): 13.
- Romero Peláez, Celso. *El drama de Bolívar*. Bogotá: Centro, 1942.