

## **“Aquí no ha pasado nada”: narcotráfico, corrupción y violencia en *Golpe de suerte* y *El paso de La Candelaria***

**Lucía Garavito**

Si bien Colombia tiene fama mundial por haber sufrido diversos períodos de violencia brutal a lo largo de su historia, las últimas tres décadas han sido particularmente destructivas para el país. A las masacres de campesinos y líderes políticos y sindicales a manos de los diferentes frentes guerrilleros, grupos paramilitares y del ejército (guerra sucia), a los ataques contra indigentes, gamines, homosexuales, prostitutas (la llamada “limpieza social”), a los conflictos y asesinatos que son producto de los grupos de autodefensa, ha venido a sumarse la violencia originada por la actividad del narcotráfico que ha afectado zonas rurales y urbanas, y todos los estamentos e instituciones de la nación.<sup>1</sup>

Son numerosos los estudios de organismos, instituciones e investigadores extranjeros interesados en analizar las múltiples facetas de la crisis de violencia que afecta al país.<sup>2</sup> Para efectos del presente artículo tienen especial relevancia el capítulo “Quijote” que Tina Rosenberg dedica a Colombia en su libro *Children of Cain*, y los capítulos “Bogotá 1989,” “Medellín 1991” y “Bogotá 1993” de *The Heart that Bleeds* de Alma Guillermoprieto. Estas dos periodistas exploran el desarrollo y las manifestaciones de la crisis contemporánea desde una perspectiva social, histórica y política. Su aproximación es particularmente valiosa por cuánto entreteje cuidadosamente en el análisis las experiencias y percepciones de colombianos de todos los estratos sociales y culturales – dirigentes políticos, asesinos a sueldo (sicarios), abogados, comerciantes, futbolistas y militares – cuyas palabras constituyen un testimonio elocuente de la situación que se vive en el país.

A nivel nacional, como lo anota Rosenberg, “The question of why an entire nation seems bent on dying in the street has produced a new local science called violentology – as far as I can tell, a field of investigation found only in Colombia. The first studies of the roots of Colombia’s social chaos

were done about thirty years ago, and they have increased dramatically in number, a product of the unfortunate need to keep up with events” (38). La Fundación Centro de Investigación y Educación Popular (CINEP), la Corporación Región de Medellín, la Universidad Nacional de Bogotá, Justicia y Paz, la Defensoría del Pueblo y muchos otros centros e instituciones del país están, en efecto, dedicados a indagar en la problemática de la violencia en Colombia. Resultado de esta labor son *La violencia en Colombia* de O. Guzmán Campos, O. Fals Borda y E. Umaña, *Colombia, violencia y democracia* de la Universidad Nacional, y *No nacimos pa’ semilla*, colección de historias orales de sicarios de Alonso Salazar, uno de los textos más destacados y esclarecedores sobre las raíces sociológicas de la violencia.

Además de estos estudios de índole socio-política, han surgido también films, novelas, cuentos, dramas y reportajes que se enfocan tanto en los delincuentes mismos como en los asesinatos, masacres, desapariciones, secuestros, amenazas, y actos de terrorismo que han llegado a convertirse en acontecimientos diarios en el país.<sup>3</sup> Uno de los textos más recientes y de mayor impacto es, sin duda, *Noticia de un secuestro* de Gabriel García Márquez, reportaje que trata del secuestro de diez personas en Colombia a manos del narcotráfico en 1990. En una entrevista concedida a *Cambio 16*, García Márquez alude específicamente a uno de los motivos que lo llevó a incursionar de nuevo en el periodismo: “Siempre quise escribir un libro en el que los colombianos pudiéramos ver nuestro propio horror como en un espejo, y espero que sea éste” (22).

En lo que respecta a la dramaturgia colombiana en particular, siguiendo su acostumbrada trayectoria de profundo compromiso con la realidad del país, La Candelaria ha producido dos piezas que captan desde dos perspectivas diferentes la atmósfera de violencia, miedo, enriquecimiento ilícito y corrupción que ha caracterizado a Colombia en las últimas décadas. La primera de estas piezas, *Golpe de suerte*, estrenada en 1980, gira alrededor del ascenso económico-social y el descenso moral de Pedro Pablo Palomino gracias a su participación en el contrabando de mariguana y cocaína. La segunda, *El paso*, estrenada en 1988, explora una espera compartida por un grupo de personas que se encuentran temporalmente sin salida en una taberna aislada del camino y que se ven obligadas a reaccionar ante un par de desconocidos cuya presencia despierta sospechas y desconfianza.

Dada la obvia conexión entre las circunstancias del país y estas dos piezas de La Candelaria, es de interés examinar las estrategias de representación del fenómeno del narcotráfico, la corrupción y la violencia en

su dimensión ideológica, dentro del marco referencial correspondiente. En efecto, en su examen de la relación entre la historia y la ficción, Linda Hutcheon invita a los lectores “to question the process by which we represent ourselves and our world to ourselves and to become aware of the means by which we *make* sense of and *construct* order out of experience in our particular culture. We cannot avoid representation. . . our access through narrative to the world of experience – past or present – is always mediated by the powers and limits of our representations of it. This is as true of historiographical narrative as it is of fictional” (53-4). Para llevar a cabo tal proceso se hace necesario que el público/lector esté en capacidad de decodificar los lenguajes referenciales que se encuentran inscritos a nivel del texto mediante la incorporación de elementos culturales autóctonos. Santiago García, director de La Candelaria, admite que el desconocimiento del nivel referencial – como ocurre, por ejemplo, en festivales internacionales – empobrece la experiencia de las obras y trunca su función poética (141).

Dado que Colombia se ha incorporado al contrabando de cocaína desde mediados de los setenta, los colombianos han tenido la oportunidad de familiarizarse con las manifestaciones del narcotráfico a nivel social, económico, político y cultural. No cabe duda de que La Candelaria cuenta, entonces, con la complicidad de la competencia referencial del público/lector para establecer la conexión entre la realidad nacional del narcotráfico, de la violencia y de la corrupción, y la representación de los mismos en escena.

*Golpe de suerte* está estructurada precisamente con base en los clichés más vistosos –*flashy*– del narcotráfico, a menudo humorísticos, y fácilmente identificables en un contexto colombiano. Uno de estos clichés es la figura del narco, su trayectoria, sus gustos, estilo de vida e indumentaria. No sorprende, por lo tanto, que el interés de la pieza recaiga en la exploración de la mágica transformación interna y externa de tal individuo en particular, con la ruta mítica del héroe como estrategia de representación. En efecto, tanto el héroe tradicional como el mafioso tienen un origen humilde, oyen la llamada a la aventura, deben pasar por una serie de pruebas, logran ciertos objetivos, y finalmente regresan a la comunidad con un nuevo status. La asociación mafioso-héroe responde adecuadamente a la imagen que algunos de los sectores más desfavorecidos de las clases populares tienen de los narcotraficantes. Pablo Escobar, Gonzalo Rodríguez Gacha, los hermanos Orejuela, etc., son un modelo a seguir, como lo ilustra la carrera de Escobar, que de ladrón de lápidas y carros, pasó en unos años a ser uno de los diez hombres más ricos del mundo “and in the process had told the gringos, the government, and privileged Colombia to go to hell” (Rosenberg, 71).<sup>4</sup>

*Golpe* es, en efecto, una especie de *Bildungsroman* del mafioso. Inicialmente la pieza estuvo inspirada en un individuo real. García dice al respecto: “A partir de la historia de un personaje que conmoción a la prensa amarilla y a las revistas sensacionalistas del país [Lucho Barranquilla en Santa Marta, entre 1972 y 1975] . . . resolvimos hacer una obra sobre el tema del narcotráfico” (52). Posteriormente el grupo abandonó la historia original pero conservó el tema. Palomino, celador de una empresa, arriesga desinteresada y valerosamente su vida y evita que unos delincuentes secuestren a una bebita. Esta niña resulta ser la hija de un poderoso narcotraficante, don Félix Bastidas. En reconocimiento por su heroísmo don Félix les da a Palomino, a Marta (su mujer) y a Julián Matamoros (su amigo) pasajes de ida y vuelta a Miami, y dinero para gastos. Este es, en realidad, el comienzo de la trampa para convertirlos en portadores de marihuana/droga (“mulas”) y vincularlos a su organización criminal. Palomino acepta ésta y otras tareas, va dejando de lado sus escrúpulos y llega a convertirse en un *clone* de don Félix. Sin embargo, su poder, independencia y la competencia que representa en el negocio despiertan el deseo de venganza de su protector, cuya última lección consiste en despojar a Palomino de todos sus valores morales y económicos, integrarlo al lavado de dólares y darle una segunda oportunidad de ser feliz convirtiéndolo de nuevo en su subalterno.

En su carrera a la cumbre, el “aprendiz de narcotraficante” pasa por una etapa conflictiva en que debe escoger entre los valores tradicionales y unos nuevos. La segunda estrategia de representación corresponde, entonces, a la inclusión de voces en contraposición ideológica, correlato escénico de la lucha moral en que se debate el individuo y en que se ha enfrascado la nación. En *Golpe* esta polémica de índole ética se expresa en el triángulo conformado por Julián Matamoros - Pedro Pablo Palomino - don Félix Bastidas. En efecto, la transformación ideológica de Palomino se da entre estos dos polos. A medida que Palomino asciende en el mundo del narcotráfico va dejando de lado los valores que compartía con Matamoros y haciendo suyos los de don Félix.

Matamoros es el trabajador honrado, que quiere surgir gracias a su propio esfuerzo, que sueña con ser modestamente independiente, que ve el peligro de la ambición desmedida y de los negocios ilícitos, que tiene conciencia social, y que se convierte en vocero de las injusticias que se cometen con los trabajadores. Es la voz de la conciencia que Palomino trata de silenciar una y otra vez y que le advierte de las implicaciones nefastas de su ambición ya sea en forma explícita, o a través de una serie de pausas

musicales que van entrelazadas con la acción. García afirma que en el proceso de gestación de la obra se concibió a Matamoros como el “elemento denunciante a través de las canciones, en las cuales puede ‘hablar’ de su rechazo al mito del dinero, de la felicidad o de la suerte” (57). Tal rechazo se hace obvio cuando, en el aeropuerto, se da cuenta de la cantidad de dólares que lleva su amigo para Miami y le dice: “¡ Palomino, no se meta en eso! Es un negocio sucio. Seguro que ese paquete lleva . . . (Baja el tono y mira para todos lados) una porquería de esas . . . Todavía puede . . . Palomino, si usted es mi amigo bote ese paquete (Matamoros arrebató el paquete a Palomino. Este vuelve a quitárselo y lo entrega a Marta)” (32).

El vestuario permite visualizar escénicamente la transformación ideológica de Palomino y su ascenso socio-económico gracias a su “golpe de suerte.” Primero, las “gafas” lo identifican como empleado de don Félix cuando llega al aeropuerto de Miami (354). Posteriormente, ya incorporado al negocio, “Viste ostentosamente” (356), lo que lleva a exclamar a Matamoros cuando se lo encuentra de nuevo: “¡ Palomino! ¡ Pedro Pablo Palomino! ¿Cómo es posible? (Mirándolo de arriba a abajo). ¿ Y eso qué le pasó? Carajo, ¡ usted cómo ha cambiado! Con esa pinta y esas gafas le juro que está irreconocible” (360). En la cúspide de su carrera como contrabandista independiente Palomino “Está vestido igual que don Félix” (372). En términos ideológicos, “Palomino se va transformando de proletario en mafioso y de ahí en burgués” (García, 57-8).

Don Félix, por su parte, es el mafioso estereotípico, una especie de Robin Hood sanguinario.<sup>5</sup> Uno de sus subalternos lo describe como “un hombre muy importante y de gran corazón” a quien no se puede contrariar a riesgo de atraer una lluvia de plomo sobre la ciudad (334). Como su nombre lo indica, representa el camino a la felicidad, entendida en este contexto como la posesión de una fabulosa fortuna, innumerables propiedades y negocios, mujeres, y enorme poder social y político. No tiene escrúpulo alguno en utilizar la fuerza, la violencia, la corrupción, el terrorismo, la traición y el engaño si garantizan el éxito.

Además de Matamoros y don Félix, hay un personaje más que ejerce gran influencia en la vida de Palomino y cuyas sucesivas máscaras tienen una fuerte connotación ideológica. Esta figura polifacética está relacionada con etapas de transformación y crisis y parece corresponder a la proyección en escena de símbolos de autoridad de la psique de Palomino, con los que debe enfrentarse para aprender a evaluar sus fuerzas, medios y objetivos. Se trata de dios - embajador - Mr. Adams (gringo) - padre eterno - estatua de la

Libertad - juez - árbitro. Sus intervenciones son bastante humorísticas y tienen lugar cuando Palomino se encuentra en alguna encrucijada entre el bien y el mal.

La selección de un “nouveau riche - narco - entrepreneur,” envalentonado por su recién adquirido poder, como personaje central en *Golpe* es una estrategia dramática de representación que subraya el obvio papel protagónico del narcotráfico dentro del texto de la realidad colombiana, y la consecuente implantación de una nueva postura ideológica. En efecto, la aparición del narcotráfico ha alterado definitivamente las estructuras de poder del país y ha provocado la re-escritura del discurso hegemónico ideológico nacional, como lo ilustra la trayectoria de Palomino. En primer lugar, los valores asociados con el narcotráfico – éxito, riqueza, abundancia, dominio, control, fuerza, respeto social – se han revestido de un aura de glamour para amplios sectores de la población hastiados de intentar vivir honestamente dentro del fracaso, la pobreza, la falta de oportunidades, la subordinación, la debilidad, el maltrato, la inseguridad y el incumplimiento de programas sociales: “No wealth, no prestige, no self-respect” (Guillermoprieto 95). En segundo lugar, la aceptación de esos nuevos valores ha creado una brecha generacional y afectado la estructura misma de la familia puesto que los padres/hijos que han entrado al negocio ilícito ya no guardan ningún respeto por el trabajo honrado de otros miembros de su familia, trabajo que no les proporcionó el estilo ostentoso de vida que sí les ofrece el narcotráfico. En tercer lugar – y asociado con los dos aspectos anteriores – está el proceso denominado la “democratización de la riqueza” (Guillermoprieto 108). Implica que ciudadanos de la clase ordinariamente desposeída, marginada, de buenas a primeras se encuentran manejando fortunas exorbitantes, compitiendo por territorio social y económico con la aristocracia tradicional. Aunque los poseedores de las narcofortunas experimentan el rechazo de esta élite, su avance es innegable: están ubicándose en la escala social y adquiriendo acceso gradual a tierras, propiedades, negocios, y a todos los bienes más exclusivos de la sociedad de consumo a nivel nacional e internacional.<sup>6</sup> Y lo que es más significativo y de mayor impacto, los círculos de poder que les estaban anteriormente vedados, ahora son accesibles gracias a la corrupción y al mercado de influencias: “the trafficker first buys a Bronco, then a Mercedes, then a mansion, then a ‘político’” (Craig 28).

El poder del narcotráfico y de las figuras con él asociado se enfatiza visualmente y en forma climática al final de *Golpe*. Las acotaciones del fragmento titulado “La apoteosis” especifican precisamente lo siguiente: “En

el fondo del escenario, don Félix. Los andamios se han reunido allí para formar el cuadro alegórico de la felicidad y del triunfo, con las figuras de varios personajes: la hija de don Félix, un militar, los dos industriales, la estatua de la Libertad, Marta, y en la parte más baja, dos gangsters con metralletas. Al otro extremo está Palomino con los brazos abiertos. Don Félix canta en estilo operático su canción” (412). Don Félix le da entonces la bienvenida otra vez en el seno de su organización a un Palomino sonriente y victorioso y el Coro II comenta sobre su triunfo apoteósico: “Ha aprendido que en este loco ascenso / sólo a mordiscos, / patadas, / dentelladas, / es como se ganan los dientes / del tiburón” (413). Esta ceremonia va entretejida con escenas rápidas que evidencian las acciones destructivas de Palomino: la descapitalización de los industriales, el asesinato del ministro que la denuncia, y la muerte de la Popy, amante de don Félix y Palomino. Dentro de este contexto apoteósico, estas acciones están despojadas de sus implicaciones humanitarias, han sido resemantizadas y corresponden más bien a los “escollos, / vientos, / huracanes” del camino que hay que vencer para llegar a la cúspide (412).

García señala respecto a este desenlace que en el proceso de elaboración de la obra, una vez que decidieron dejar de lado la historia inicial de Lucho Barranquilla, inventaron una “cuyo personaje no terminara muerto, sino que finalizara en una apoteosis de triunfo y de poder. No íbamos pues a relatar el castigo, que en este caso no sería la excepción, sino la regla” (52). La ausencia de justicia poética señala, en efecto, que la corrupción y el terrorismo han sido instrumentos claves para silenciar cualquier investigación que se adelante en contra de los narcotraficantes, y la impunidad es el resultado de este proceso.<sup>7</sup>

La imagen que cierra *Golpe* sirve de perfecta transición para *El paso*. Matamoros ha pedido la palabra y las acotaciones indican que “Palomino se lleva lentamente la mano al costado, saca un revólver y encañona a Matamoros. Los gangsters también lo encañonan. Palomino se lleva el índice a la boca muy lentamente y le hace a Matamoros señal de guardar silencio” (414). Esa orden de mantener una complicidad tácita con la violencia permite conectar dentro de una misma comunidad a los individuos “who themselves have pulled a trigger” con aquellos “who have not crossed that unsettling fine line and simply live in ways that allow violence to exist” (Rosenberg 13). Así, mientras que los personajes de *Golpe* se ubican dentro de la primera categoría, los de *El paso* se mueven en una atmósfera de frustración y miedo en la que terminan por acomodarse a la violencia que los circunda.

*El paso* representa un nuevo planteamiento dramático por parte de La Candelaria. Los comentarios de Patricia Ariza en “Sandino y *El paso*” sobre el proceso de gestación de la pieza son esclarecedores. Como resultado de sus viajes a Nicaragua, el colectivo decidió hacer una obra sobre Sandino, “Un Sandino al que pudiéramos ver desde adentro, con sus ademanes, su traje, y su particularísima manera de mirar de lado” (33). Sin embargo, ya de regreso en el país y en las etapas iniciales del trabajo colectivo, se encontraron con la guerra sucia colombiana, sus “centenares de muertos, desaparecidos, masacres y amenazas” (33), y una atmósfera cargada de inseguridad y miedo. Las improvisaciones empezaron entonces a seguir otro rumbo y unos personajes desconocidos “se tomaron la escena y la obra ... por fuera de la razón y la voluntad” (33). Los parámetros dramáticos acostumbrados también sufrieron una transformación. Dice Ariza: “Las improvisaciones eran extrañísimas. Casi siempre silentes. Parecía como si las palabras no sirvieran ... Casi nunca se hablaba y cuando algún personaje decía algo, no tenía nada que ver con lo que estaba sucediendo” (33).

Estas observaciones ponen de presente tres de las estrategias fundamentales de representación de la crisis colombiana en *El paso*: la reducción al mínimo del texto verbal, el manejo de un rico lenguaje corporal y gestual, y la discrepancia entre las palabras y la acción. Gracias a estas estrategias la pieza funciona en dos niveles textuales: por un lado, hay un texto fragmentado, contradictorio, lleno de ausencias, silencios, interrupciones, que corresponde a la incomprensible y contradictoria realidad colombiana. Por otro, hay un texto oculto, un subtexto, en el que se inscriben todo tipo de alianzas y actividades ilícitas relacionadas con la corrupción y la violencia y que son, en última instancia, responsables del estado de postración del país.

El hilo argumental, concebido como “anti-acción,” se encarga de desprender al público/lector del plano dramático aristotélico y de invitarlo a que participe más bien en un juego de alusiones y referencias asociadas con las circunstancias vividas en el país (García 140), permitiéndole así indagar en la interacción texto-subtexto. La trama reúne a dos grupos de personajes. En el primer grupo se incluyen un taxista, una señora muy elegante, su amante, una prostituta, y posteriormente dos extraños que llegan a la taberna en medio de un terrible aguacero. Mientras que los cuatro primeros esperan inútilmente conseguir algún medio de transporte para llegar a la ciudad, los dos extraños están a la expectativa de alguna señal o algún contacto. En el segundo grupo están los lugareños: don Blanco (un finquero), Chela (la dueña de la taberna)



y sus empleados: Doris (su hija), Emiro (amante de Chela), Obdulio (mesero) y un par de músicos. La acción se reduce, entonces, a breves interacciones fragmentadas que no guardan relación causal y que están llamadas a caracterizar situación y atmósfera más que un personaje en particular. Marginalidad social, económica y cultural, aislamiento, desesperanza, frustración, miedo, rabia, estancamiento, parálisis, son rasgos definidores de las situaciones en que se centra la pieza y que también describen apropiadamente el ambiente que reinaba entonces en el país.

Si en *Golpe* se hablaba de una democratización de la riqueza, en *El paso* se trata más bien de la “democratización del dolor” (Guillermoprieto, 111). En la estratificada sociedad colombiana, los campesinos, los pobres, los marginados, han sido por lo general los más directamente afectados por las diversas oleadas de violencia rural y urbana. Con el narcoterrorismo, la clase dirigente, la élite cultural y económica, la clase media intelectual y profesional, han venido a descubrir su propia vulnerabilidad e impotencia ante las fuerzas que controlan violentamente al país. Como lo subraya la pieza, personajes de la más diversa procedencia se encuentran juntos, sin privilegios sociales de clase o fortuna, compartiendo idéntico destino y enfrentando las consecuencias de la irrupción del terrorismo en su vida ordinaria.

El manejo de “un lenguaje polifónico, resultante de la interlocución de los diferentes lenguajes que se emplearon en la obra: sonoros, musicales, gestuales, kinésicos, proxémicos y también verbales” (García 140) es uno de los aciertos de *El paso*. Los múltiples lenguajes escénicos se hacen patentes a través del contraste parlamentos/acotaciones. Mientras que los diálogos son particularmente breves, las acotaciones, por lo general extensas, incluyen toda una serie de indicaciones valiosas sobre el lenguaje no verbal como puede verse en el siguiente segmento que describe la llegada de los dos extraños:

Del fondo aparecen dos hombres casi idénticamente vestidos. Camisa azul y pantalones blancos. Llevan unos maletines negros en la mano. Se paran a la entrada.

Los músicos dejan de tocar.

Después de un momento de silencio el chofer les pregunta:

Chofer: -¿ Ustedes van para Dengues?

Los extraños lo miran sin responder.

Pasan la mirada por todos los presentes y luego uno de ellos, el de más edad, la detiene en el amante.

Después, sin quitar los ojos de la pareja, atraviesan lentamente el recinto hasta llegar a la mesa del extremo.

Por la mitad del camino empieza a sonar la música operática.

Se sientan.

La pareja está muy nerviosa.

La señora empieza a ponerse una pañueleta y unas gafas negras mientras discute con el amante.

Emiro se acerca a la mesa que ocupan los extraños y les pregunta qué van a tomar.

Los extraños hacen su pedido: dos vasos de leche.

Emiro les pregunta algo más pero ellos no responden.

Obdulio va a la mesa de los recién llegados y la limpia cuidadosamente con un trapo.

Les pregunta si ya hicieron el pedido y los extraños apenas le responden . . . (24-5)

Este pasaje es bastante representativo del tipo de dinámica interna de la pieza y podría examinarse en detalle de acuerdo con los planteamientos de la teoría del acto de habla. Para efecto del presente estudio basta resaltar que los dos extraños controlan la atmósfera de la situación dramática y afectan el comportamiento de sus supuestos interlocutores a través de su lenguaje no verbal – las miradas que dirigen a su alrededor – y de sus silencios. En *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Mary Louise Pratt observa apropiadamente que “because nonresponse counts as negative response, we are often made uncomfortable in conversation by the presence of silent third parties who choose not to participate and who we feel are quietly passing judgment on everyone else while refusing to jeopardize themselves. Voluntary nonparticipation in conversation is labeled non- or anti-social” (111). Inclusive en las pocas ocasiones en que los extraños intentan entablar algún tipo de intercambio verbal, infringen algún aspecto del principio cooperativo del acto de habla y aquellos a quienes se dirigen quedan totalmente desconcertados. Tal es el caso, por ejemplo, de la “charla” entre el extraño 1 y el amante en que emisor y receptor no están compartiendo un código que requiere acuerdo mutuo previo:

Todos miran a la pareja.

El extraño 1 se levanta de su asiento lentamente y se acerca al amante.

La pareja queda como paralizada.

El extraño 1 llega junto al amante.

Se detiene y lo mira fijamente.  
El amante también lo mira casi aterrado.  
De pronto el extraño le pregunta:  
Extraño 1: -¿Trae flores para el camino?  
El amante queda desconcertado.  
La señora apenas con hilo de voz:  
Señora: -¿Qué? ¿Qué fue lo que dijo?  
Amante: -¿Cómo?  
El extraño observa un momento más y luego se excusa con un gesto vago. (26)

A través de este juego entre lenguaje verbal y no verbal personajes y público/lector van entretejiendo un subtexto con base en implicaturas establecidas gracias a su competencia referencial. Signos escénicos relacionados con la utilería (carro fabuloso, maletines negros de mano, cajas misteriosas, dinero), sonidos (ruido de helicóptero, tiros) e iluminación (faroles de automóvil cuya luz invade el establecimiento) contribuyen gradualmente a suministrar la evidencia que corrobora sus conjeturas. Al final de la pieza, el subtexto se hace explícito y queda resuelto el enigma de la presencia de los extraños en la taberna: las misteriosas cajas que ocupan la escena tienen balas de fusil. Se deduce que hacen parte de algún contrabando de armas destinado a uno de los tantos frentes violentos colombianos – el narcotráfico, la guerrilla, las actividades paramilitares, los grupos de autodefensa, etc.

El lenguaje corporal y gestual – la segunda de las estrategias de representación – capta con admirable destreza el nivel emotivo asociado con las diversas situaciones y los juegos de violencia y poder. Los extraños generalmente están “impasibles” (26, 28), “sin inmutarse” (27), “no demuestran ningún interés” (32), hablan en “voz muy baja” (45) y apartan del grupo a aquellos con los que quieren comunicarse. Su lenguaje corporal y su manejo del espacio escénico no dejan lugar a dudas de que dominan la situación. Su actitud contrasta marcadamente con la de los otros personajes, que expresan sus emociones espontáneamente y parecen no poder controlarlas. La ira y los gritos de Emiro hacia Chela (16), las “estruendosas carcajadas” de la prostituta y don Blanco (20), la actitud desafiante de Obdulio hacia la dueña (22), las referencias a que “todos quedan sumidos en sus pesares” (51) o que “todos retroceden asustados” (55) muestran reacciones fáciles de decodificar, o de manipular, por los extraños. A mayor control del lenguaje gestual y corporal por los dos hombres, mayores también la vulnerabilidad,

la desconfianza, el temor, la ansiedad y las sospechas del grupo hacia ellos. El contraste así establecido llega a su clímax con el enfrentamiento entre don Blanco y los extraños una vez que se descubre el contenido de las cajas: “El extraño 1 se para violentamente y empieza a protestar por lo que le abrieron las cajas./ Levanta la voz y se pasea por todo el salón exigiendo que le digan quién se tomó el atrevimiento de abrirle sus cajas de mercancía./ Todos le van sacando el cuerpo evidentemente asustados por la violenta reacción del extraño” (54). En el contexto del lenguaje gestual y corporal, la distinción texto/subtexto continúa entonces vigente pues se hace presente a través de los contrastes ya señalados: tranquilidad/violencia (par de extraños), emotividad/vulnerabilidad (grupo).

La última estrategia a examinar en *El paso* es el contraste entre las palabras y la acción. Resulta obvia cuando uno de los extraños, exasperado por los ladridos del perro de la taberna, lo mata a tiros. Chela y Emiro protestan indignados ante los “salvajes” que han cometido tal “canallada” (52). El extraño 1 trata de arreglar la situación ofreciéndole dinero a Emiro, quien inicialmente rehúsa aceptarlo, pero disminuye el tono enérgico de su protesta a medida que se acerca a los billetes, y termina por tomarlos, “casi sin quererlo” (53). Su acusación y su modo de actuar están en abierta contradicción e ilustran el comentario ya citado de Rosenberg de que en Colombia es posible no ser criminal de manera directa pero comportarse en forma tal que se tolera el ejercicio de la violencia (13). Conductas como la de Emiro revelan, entonces, la posibilidad de comprometer valores morales como la honestidad, la integridad, el sentido de justicia, la responsabilidad. Dentro de la ideología alimentada por el narcotráfico y los negocios ilícitos, la conciencia tiene un precio y todo acto criminal podría quedar eliminado del registro colectivo social a cambio de algún tipo de compensación monetaria.

Esta discrepancia entre lo que se dice y lo que se hace en *El paso* tiene implicaciones ideológicas y guarda una relación directa con los contrastes texto/subtexto, discurso oficial/discurso no oficial. En *Criticism and Ideology*, Terry Eagleton observa que “ideology is present in the text in the form of its eloquent silences . . . . An ideology exists because there are certain things which must not be spoken of” (89-90). El contrabando de armas precisamente es uno de esos temas que debe permanecer escondido a nivel de subtexto. Pero hay muchos otros que caben dentro de la categoría de lo no articulable en el discurso oficial en Colombia – la conexión entre el gobierno y el narcotráfico, la procedencia de ciertas fortunas y propiedades, las actividades del ejército relacionadas con labores de contrainsurgencia, el fenómeno de la

guerra sucia, la corrupción en la administración estatal, la impunidad de los individuos en el poder y de los involucrados en actividades criminales relacionadas con el narcotráfico. Si bien se discuten de manera acalorada y exhaustiva en los diversos medios de comunicación y en todos los estratos socio-culturales, el discurso oficial los niega categóricamente y quedan, por lo tanto, relegados/reprimidos a nivel de subtexto.

Precisamente la última estrategia de representación del narcotráfico, la corrupción y la violencia común a estas dos piezas de *La Candelaria* tiene que ver con la imposición de un mecanismo de negación colectiva: “Aquí no ha pasado nada.” Lo dice Palomino cuando se comporta de manera arbitraria e injusta en una crisis con los trabajadores a su cargo: “Beban, muchachos, no pasó nada. . . . Aquí no ha pasado nada” (366). Lo repite Chela en la carta que le dicta a Doris: “aquí no pasa nada . . . o mejor dicho, menos que nada . . .” (20). Es también la frase final de *El paso* y la pronuncia uno de los extraños después de haber matado a don Blanco, de haber completado exitosamente el negocio de contrabando, y de haber puesto sobre el mostrador de la taberna un fajo de billetes: “[el Extraño 1] Se queda mirando a los presentes y les dice muy pausadamente: ‘Aquí no ha pasado nada. Nada’” (58).

Y es cierto. En Colombia nunca “pasa nada” porque el silencio del terror o de la corrupción lleva a que se continúen enterrando los muertos, a que nunca se encuentre a los culpables, a que se vaya socavando paulatinamente la legitimidad de todas las instituciones, y a que se acallen las conciencias. Los líderes políticos, periodistas, profesionales, y ciudadanos que han tenido el valor y la honestidad de enfrentar la crisis y levantar su voz de protesta han sido asesinados y sus muertes han conmovido profundamente a la nación. Pero la esperada transformación radical de la sociedad colombiana no se produce. ¿Por qué? Para muchos – según concluyen Guillermprieto y Rosenberg – la respuesta seguramente tiene algo que ver con la capacidad de adaptación de los colombianos que los lleva a tolerar y a convivir en forma pasiva con las circunstancias más destructivas. Como comenta una mujer entrevistada en la calle después de una explosión terrorista que ha estado a punto de matarla, “It’s really not that scary . . . Once the explosion is over, everything’s fine” (Guillermprieto 22).

Finalmente es importante anotar que *Golpe* y *El paso* no han perdido su vigencia a pesar de que han pasado casi una y dos décadas, respectivamente, desde sus estrenos. En efecto, los acontecimientos vividos en el país en los últimos años a raíz del “Proceso 8000” – la supuesta financiación de la

campaña presidencial de Ernesto Samper con dinero proveniente del narcotráfico – permiten apreciar la validez profética de La Candelaria en el proceso de representación de la realidad colombiana. Las estrategias que se han examinado en este artículo siguen operando en una u otra forma en el país como lo señala García Márquez en la entrevista ya citada:

Me he pasado tres años tratando de que no haya un solo dato falso en un libro [*Noticia de un secuestro*], para un país en el cual ya no se sabe dónde está la verdad y dónde está la mentira. Qué porvenir puede quedarle a la literatura de ficción si un candidato presidencial no se da cuenta de que sus asesores sagrados reciben millones de dólares sucios para su campaña. Donde los acusadores no se toman en cuenta porque en medio de las muchas verdades que dijeron, colocaron también muchas mentiras. . . . Donde. . . tres ministros [del Presidente] están a las puertas de la cárcel por haber manejado un dinero que no existió y encubierto un delito que no se cometió. Donde varios de los 15 jueces que juzgan al Presidente están acusados del mismo delito que deben juzgar. . . . Donde el Gobierno no tiene tiempo para gobernar y el Estado está cayéndose a pedazos, y la sociedad está dividida entre los que lo creen todo y los que no creen nada, sin mucho fundamento para lo uno ni lo otro. Y donde al final los capos presos y acusados de haber dado el dinero sucio dejan sin piso al Presidente, a sus asesores, al país, y a todo el mundo porque aseguran que no dieron ni un centavo. En un país así - (¡ qué carajo! - a los novelistas no nos queda más remedio que cambiar de oficio (22).

Si, como dice Fredric Jameson, “all literature must be read as a symbolic meditation on the destiny of a community” (70), a Colombia le sobran razones para empezar a preocuparse.

*Kansas State University*

## Notas

1. Para una aproximación concisa al complejo fenómeno de la violencia reciente en Colombia en todos estos frentes consultar “Colombia Cracks Up.” *Nacla Report on the Americas* 23.6 (1990): 12-40. La magnitud de la crisis puede apreciarse a través de sus implicaciones a nivel local: con referencia a la ciudad de Medellín, por ejemplo, Alma Guillermprieto señala en *The Heart that Bleeds* que en 1991, además de la banda de Escobar, estaban activos “drug gangs, street gangs, death squads, ‘militias’ (left over from guerrilla groups that passed through Medellín in the mid-nineteen-eighties, now operating

on their own), paramilitary squads, and extortion brigades – all of them up in arms against the police and against each other” (94). Estadísticamente esta situación se refleja en el aumento de las muertes violentas de esta ciudad, que de 730 en 1980, ascendieron a 5300 en 1990 (98).

2. Además de los que se citan en el presente análisis cabe mencionar los siguientes estudios de organismos o investigadores internacionales: Americas Watch Committee, *The Killings in Colombia* (New York, 1989); Amnistía Internacional, *Colombia: una crisis de derechos humanos* (Madrid: Ediciones AI, 1988); Eddy, Paul, Hugo Sabogal y Sara Walden, *The Cocaine Wars: Murder, Money, Corruption and the World's Most Valuable Commodity* (New York: W.W. Norton & Co., 1988); The Washington Office on Latin America (WOLA), *Colombia Besieged: Political Violence and State Responsibility* (Washington D.C., 1989).

3. Victor Gaviria se ha dedicado a documentar en sus films la realidad de los sicarios o “pistolocos” de las comunas de Medellín, vista a través de ellos mismos; *Rodrigo D: No futuro* (1986) es quizá la más conocida de sus películas. En el campo literario cabe mencionar la colección de cuentos *Libranos señor de todo mal* de Fanny Buitrago, y las novelas *El sicario* de Mario Bahamón Dussán, *El panteón de los condenados* de Luis F. Pabón, *Los funerales de América* de Fernando Soto Aparicio, y *Más allá de la traición* de J. R. Vergara Padilla, entre muchas otras. No cabe duda de que representan sólo el comienzo de lo que promete ser una producción bastante abundante.

4 Respecto a la conexión heroísmo-narcotráfico, el director de cine V. Gaviria comenta a Guillermprieto: “The kids [los sicarios] fall in love with whoever has power – you know, young people like values that involve some heroic element, some ability to achieve great things. Killers can do that – the kids have seen it on television, where the heroes have guns” (104).

5. Parte de la dificultad en capturar al fugitivo Pablo Escobar tuvo que ver precisamente con la fuerte red de apoyo y lealtad que supo cultivar en su región, Antioquia. Se ganó a la población proporcionando oportunidades de trabajo, construyendo viviendas y canchas de fútbol, prestando dinero a los necesitados, etc.: “As with Evita, the poor in Colombia feel that they can write a letter to Don Pablo and a magical, powerful person will reach down and take care of them, exactly what most poor people want when they pray to their Catholic saints” (Rosenberg 67). Otros narcotraficantes siguieron el modelo de Escobar y se convirtieron también en benefactores de sus comunidades. Detrás de estas acciones solidarias, está, por supuesto, la búsqueda de poder político, y en especial, de la inmunidad legal a la que tienen derecho los congresistas (69).

6. En cuanto al rechazo de los narcotraficantes por la sociedad, Rosenberg anota: “the traditional bourgeoisie of Medellín has little use for them, or rather for their white shoes, ranchero music, and taste in decorating, which runs to statues of nude women with light bulbs for breasts. In 1990 mafiosos were still barred from membership in the Conservative Union Club and Country Club” (71). Sin embargo, su influencia se siente en todas las áreas del país, lo que se refleja lingüísticamente en la abundancia de neologismos que tienen el prefijo *narco*: narcodinero, narcoedificio, narcofútbol, etc.

7. La impunidad es uno de los problemas más serios que confronta el sistema de justicia en Colombia: “The country's twenty-five thousand judicial employees are not only underpaid and overworked but terrified; a hundred and twenty of them, including thirty-five judges, have been killed in the last few years. On a salary of under four hundred dollars a month, it is not every district-court judge who can afford a bodyguard” (Guillermprieto 13-4). Aunque en los últimos años el gobierno ha hecho notables esfuerzos por dar mayor protección a los jueces criminales y aumentar significativamente su remuneración, el terror y la corrupción continúan siendo las amenazas más graves a la administración de justicia en el país.

## Bibliografía

Ariza, Patricia. “Sandino y *El paso*.” *Revista del Teatro La Candelaria: Autor y personaje* 5 (1990): 33.

- Cato, Susana. "Gabo cambia de oficio." *Cambio* 16 mayo 6 1996: 17-22.
- Craig, Richard. "Illicit Drug Traffic: Implications for South American Source Countries." *Journal of Interamerican Studies and World Affairs* 29 (1987): 1-32.
- Eagleton, Terry. *Criticism and Ideology*. London: Verso Editions, 1984.
- García, Santiago. *Teoría y práctica del teatro*. Bogotá: Ediciones Teatro La Candelaria, 1994.
- Guillermoprieto, Alma. *The Heart that Bleeds*. New York: Random House, 1995.
- Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London, New York: Routledge, 1989.
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.
- Pratt, Mary Louise. *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington: Indiana University Press, 1977.
- Rosenberg, Tina. *The Children of Cain*. New York: William Morrow and Company, Inc., 1991.
- Teatro La Candelaria. *Cinco obras de creación colectiva*. Bogotá: Ediciones Teatro La Candelaria, 1986.
- Teatro La Candelaria. *Tres obras de teatro: El paso, Maravilla estar, La trifulca*. Bogotá: Ediciones Teatro La Candelaria, 1991.