

No es posible, en apunte sintético sobre la extensa y fecunda vida de Codazzi, llegar ni a mencionar sus principales hechos, pero ni entregándolos como títulos de capítulos de viajes, aventuras y lances famosos. Lo esencial es conocer la íntima y honorífica alianza entre el progreso nacional y la existencia de aquel memorioso extranjero, que no vaciló en tener a nuestra patria como la suya propia por causa de generosa adopción.

Las peligrosas contingencias que la Comisión Corográfica corría llevaron al congreso de 1855 a dictar una ley para el evento desgraciado de que el jefe y director pereciese mientras estuviese el contrato pendiente. Al efecto dictó la del 30 de abril, cuyo texto rezaba así: "La República reconoce los útiles servicios que ha prestado el coronel de ingenieros Agustín Codazzi, encargado de la Comisión Corográfica para levantar las cartas de las República"; y proseguía ordenando el reconocimiento de una gratificación de diez mil pesos por los diez años de servicio a que estaba obligado. Y terminaba la ley: "En caso de muerte del coronel Codazzi recibirá su familia la cantidad decretada, aun cuando no hubiese concluido la obra".

Esa ley lleva las firmas del doctor Justo Arosemena, presidente del senado, del doctor Rito Antonio Martínez, presidente de la cámara de representantes, y de los respectivos secretarios don Lázaro María Pérez y don Manuel Pombo. La sancionó el presidente de la república doctor Manuel María Mallarino.

A partir de la expedición de aquella ley contó el ilustre Codazzi con cuatro años más de vida. Aunque su organismo se hallaba inmunizado contra las aniquilantes pestes del trópico, gracias a su régimen y a la ingestión de zumos recomendados por los aborígenes, una destructora fiebre maligna contraída en los terrenos anegadizos, a uno y otro lado del río Cesar, con la serranía de los Motilones a la vista, lo llevó a la presencia de Dios. "El caserío, dice Vergara y Velasco, es regular y simétrico, con paredes de tierra roja y casi sin abertura en las fachadas; parece un campamento de toldos de campaña. Detrás de la iglesia está la casa donde murió Codazzi, en cuya memoria la ley dio su nombre al lugar, llamado antes Espíritu Santo o Pueblito. En la plaza del poblado tuvo el ilustre geógrafo su postrer día de trabajo".

El infausto acontecimiento que privó al país de los frutos de una labor sapientísima se produjo el 7 de ferbero de 1859.

BIBLIOGRAFIA

QUE VIVA EL PUENTE

Paúl Foster: **Hurrah for the bridge!** —¡Que viva el puente! Bogotá, Canal Ramírez, Imprenta y Fotograbado, 1964.

Por: **EDUARDO CAMACHO GUIZADO.**

Sale ahora la edición bilingüe, en la traducción castellana de Carlos Patiño, de la obra de Paul Foster estrenada no hace mucho en Bogotá por el grupo teatral de la Universidad de los Andes. El texto va precedido de una Introducción de Sidney Schubert Walter, quien dirigió la función inaugural en Nueva York, la cual esclarece en más de un punto importante esta “obra compleja, pero no (...) difícil”.

La pieza se caracteriza por su gran simplicidad estructural. “Estructuralmente hablando (dice Walter), se puede decir que “Que viva el puente!” se desarrolla en una línea recta con la inevitabilidad de la tragedia. La obra tiene un molde estructural con un contenido dramático claro, pero cada escena no sigue a la precedente en una forma necesariamente lógica”.

La línea central de la trama es un largo monólogo de Pepe, un viejo que arrastra una carretilla cubierta de harapos, dentro de la cual se encuentra una mujer. Al comienzo, en medio y al final, el escenario es invadido por un grupo de matones juveniles cuyos continuos actos de violencia culminan en la muerte del viejo.

A simple vista, las escenas están marcadas por las entradas y salidas del grupo de violentos:

1. Tres matones torturan a otro y luego lo llevan al puente para arrojarlo desde allí.
2. Entra Pepe y comienza su monólogo —o bien, su “diálogo unilateral” con Rubí.
3. Entran los tres jóvenes de nuevo. Atacan a Pepe, pero luego dos de ellos se vuelven contra el tercero y se lo llevan al puente.
4. Continúa el “diálogo monologado” de Pepe.
5. Entran los dos jóvenes, perseguidos por la policía. Pepe parece confundirlos con alguien a quien busca y les obstaculiza la huida. Uno de ellos lo hiere, después de haber revisado el interior del carro y haberlo encontrado vacío. Al final, ante Pepe moribundo, sale Rubí del carro; Pepe expira y ella abandona, flotando, el escenario.

Este sería tan solo el movimiento escénico: un contraste entre la acción violenta a cargo de los matones y la trabajosa palabrería de Pepe.

Naturalmente, el elemento fundamental de la obra es el oscuro drama de Pepe. En términos generales consiste en que el viejo está atado a una decisión inquebrantable: llevar a Rubí en la carreta hasta “el puente que hay sobre el río”. Pero Pepe solo está seguro de su decisión, pero no de los motivos ni de las circunstancias en que la tomó. Un par de datos tan solo se alcanzan a vislumbrar con claridad en su penoso recordar: una entidad, un grupo de gentes a quienes, por orden de Rubí hizo la promesa y el juramento de arrastrar la carreta, y ante los que debe presentarse finalmente al cumplir su propósito; además, una catástrofe en la que fue sepultada mucha gente y en la que Rubí, al parecer, tuvo culpable y directa intervención. Estos datos se centralizan en la construcción del puente, que constituye el vínculo “objetal”, pudiéramos decir, entre todos los elementos de la obra.

Sidney Schubert Walter señala las siguientes características en la obra de Foster, todas ellas negativas: a) no cae dentro de lo convencional ni literaria ni socialmente; sus personajes están situados fuera de los engranajes usuales de la sociedad y su modo dramático rompe con la tradición teatral occidental; b) su estructura y su contenido son indefinidos y no se debe buscar en ellos moldes lógicos ni tratar de asimilarlos a experiencias paralelas del espectador; c) se “debe evitar la tendencia a asignar un valor simbólico a los caracteres y a los objetos”; d) es una “visión que ve las más veneradas creencias del hombre occidental deshaciéndose en una masa sin forma”. Así, pues, la verdadera situación pasada de Pepe, por ejemplo, los sucesos que conformaron su presente son elementos que no pertenecen a la obra; “lo que se dramatiza es la obsesión de Pepe hacia la autoconciencia, y los obstáculos que hacen que el esfuerzo sea inútil”.

En un ensayo reciente, “El teatro del absurdo”, Andrés Holguín afirma: “Puede pensarse que este (...) factor —el influjo del análisis y del psicoanálisis sobre el hombre actual— es uno de los que integran, con más fuerza, el contenido mismo del teatro del absurdo”. Y más adelante señala “(...) la técnica o procedimiento, común a muchos de los principales representantes del teatro del absurdo—, de emplear largos diálogos, o inacabables monólogos —recuérdese a Beckett, a Brecht, a Ionesco—, diálogos o monólogos que tienden a revelarnos el mundo del inconsciente del autor y personajes— en forma simultánea (...)”.

Creo que estas dos frases nos dan una clave segura para comprender la obra de Foster. En verdad, el monólogo de Pepe llega desde el diván del analista. Sin embargo, lo que precisamente no aparece por parte alguna es el analista. Tal vez el autor pretenda hacer participar al público activamente colocándolo en cierto modo en el lugar de aquel; acaso la obra solo pueda poseer pleno sentido para quien pueda colocarse plenamente en esa posición.

El “sentido general” es evidente: “Es la historia de un hombre sometido a una lucha; una lucha que finalmente lo conduce a la locura y a la muerte”, dice Walter. Pero el mismo nos pone sobre la pista al describir el drama: “El elemento importante en la lucha de Pepe con su memoria se expone claramente: su memoria precipita un conflicto de culpa y orgullo que debe resolverse, y hay un intento, incosciente de su parte, de adaptar a la memoria para que agrande la importancia personal”. Para un espectador desprevenido sin duda es posible captar el drama humano de miseria y desquiciamiento, de crueldad y absurdo, pero para un entendido en psicoanálisis la situación tiene que ser más familiar en sus elementos y mecanismos internos.

Esto, como veíamos, no es una novedad literaria, desde luego. Es casi un lugar común en el teatro del absurdo, y precisamente en lo que parece tener de inusitado respecto a planteamientos tradicionales: el presentar exclusivamente un aspecto de la cuestión, el del “paciente”, sin más perspectivas, sin otros puntos de referencia. Por otra parte, la obra es fragmentaria no solo por ello: el espectador vislumbra, entrevé las profundidades sombrías del alma de Pepe, llega hasta el borde del abismo psíquico, pero en ese instante un estallido de estúpida y descarnada violencia trunca trágicamente la situación.

Sin embargo, la obra no se agota en el drama de su viejo protagonista. Este drama, y todos los demás elementos de la pieza, se integran en un marco más amplio: el drama de alguien en cuya interioridad se enfrentan, como en el escenario, confusamente, la violencia, el deber, el sexo, el extravío, la muerte; Rubí, Pepe, Ene, Mene, Tuy, puentes antropófagos, trapos violáceos, flores secas, Juntas de Inspección...

A pesar de sus notorios antecedentes y de su relativa falta de novedad literaria, me parece sentir en este “psicodrama” —si se puede llamar así— de Foster una auténtica angustia humana, especialmente en esas tremendas ráfagas de violencia que atraviesan la obra dándole su mejor calidad dramática y mostrando la presencia de un promisorio sentido teatral.

Dos palabras antes de terminar, y perdóneseme el tono personal. Tengo que lamentar que las circunstancias más cercanas a mí en este caso —la traducción realizada por mi muy estimado profesor de Lingüística, y su montaje, llevado a cabo por el grupo de mi universidad—, contribuyeran, más que nada, a desorientarme inicialmente en la valoración de la obra. En efecto, el tono gesticulante, la grandilocuencia, cierta demagogia —por qué no decirlo— utilizados en el papel de Pepe —por otra parte a cargo de un actor de excelentes posibilidades—, unidos a un lenguaje falsamente popular —una mezcla abstracta de habla campesina y urbana—, me produjeron un fastidio que solo la lectura del texto inglés pudo disipar dándome oportunidad de acceder a la obra más directamente.