

## DOS GENERACIONES DE LA VIOLENCIA EN EL TEATRO COLOMBIANO CONTEMPORANEO

Suele afirmarse con frecuencia que, dentro de la producción literaria colombiana, el teatro representa un género escasamente cultivado. Si cierto es que no existió expresión teatral prehispánica porque la cultura chibcha era una cultura naciente y, por ello, no llegó a plasmarse en formas dramáticas, las investigaciones realizadas por Fernando Galvis Salazar demuestran la existencia de más de cuatrocientos autores teatrales a lo largo de los tres siglos transcurridos desde la aparición de la primera obra teatral colombiana, *Laurea Crítica*, de Fernando Fernández de Valenzuela, en el siglo xvii, a finales del cual Fernando de Orbea escribe *La conquista de Santa Fe*, que puede ser considerada como la única obra dramática que produjo España en el Reino de Nueva Granada, pero cuyos errores históricos, geográficos y psicológicos hacen evidente que su autor nunca estuvo allí.

El resto de la colonia transcurre sin que la dramaturgia adquiera vigencia alguna, surgiendo el teatro, como actividad generalizada, con la independencia y gracias a la producción de Luis Vargas Tejada (1802-1829) y José Fernández Madrid (1789-1830). A mediados del siglo xix se inicia un movimiento de tono humorístico encabezado por José María Samper (1828-1888), pero como en el fondo de la mentalidad chibcha-española alienta el dolor, coincidiendo con el cambio de siglo muere el costumbrismo y renace el dolor como motivo artístico con Lorenzo Marroquín. Al iniciarse el siglo xx aparece el autor de mayor trascendencia en los primeros años del mismo, Antonio Álvarez Lleras (1892-1956), de cuya producción, que incluyó una gran diversidad de géneros y temas, sólo se han conservado dos títulos: *El virrey Solís* y *Víboras sociales*, que muestran una indudable influencia de Linares Rivas.

En 1896 nace el autor más fecundo de nuestro siglo, Luis Enrique

Osorio, cuya primera obra se estrena en el Teatro Municipal de Bogotá en 1917. Durante cincuenta años, hasta su muerte, Osorio escribe más de cuarenta obras, casi todas estrenadas, que abarcan los géneros más diversos: comedia frívola, sainete costumbrista, comedia musical, drama y tragedia. Como director realiza también una amplia labor, gran parte de la cual desarrolla con su propia compañía, la Compañía Bogotana de Comedias, cuya finalidad era presentar obras de ambiente nacional interpretadas por artistas colombianos. Al ser demolido el Teatro Municipal de Bogotá, donde actuó largamente como autor, director y empresario, Osorio construye el Teatro de la Comedia, con capacidad para más de mil espectadores, que, debido a la falta de apoyo, se ve obligado a dedicar al cine para pagar los plazos de la hipoteca. A pesar de sus frecuentes viajes a otros países de América, e incluso a Europa, Luis Enrique Osorio mantuvo una fidelidad admirable a los temas colombianos y, por ello, su influencia en el desarrollo del teatro de su país ha sido muy importante.

Una breve enumeración de los autores más importantes de la generación de Osorio ha de incluir a Osvaldo Díaz Díaz (1910-1968) y Gerardo Valencia (1911). Díaz Díaz dejó más de veinte títulos, casi todos sin estrenar, por lo cual, según el crítico José Prat, «podía considerársele un autor novel a los veinticinco años de escribir teatro, un teatro ambicioso y de auténtico valor que refleja una sincera preocupación por los valores humanos y una gran calidad literaria». La producción de Valencia es eminentemente dramática y dentro de ella destaca *Chonta*, escrita en 1941, en que utiliza con gran acierto temas folklóricos negros.

Las dos generaciones de dramaturgos posteriores a aquellos cuya producción, sucintamente, hemos analizado, son las que dan título a este trabajo: dos generaciones de la violencia en el teatro colombiano. Antes de iniciar su estudio de una manera especial, quizá convenga que tracemos un esquema de la evolución sociopolítica que lleva a Colombia a desembocar en el fenómeno de la violencia.

Ese fenómeno de la violencia tiene, desde que se inicia en el año 1930, un marcado tono político. En ese año el partido liberal asume el poder interrumpiendo la continuidad de una larga hegemonía del partido conservador. Pero ese poder no puede ejercerlo libremente, ya que ha de enfrentarse a un parlamento mayoritariamente conservador. Ante esa situación, el gobierno liberal no encuentra otra salida que ceder a lo que Jorge Enrique Gutiérrez Anzola define en su documentado libro *Violencia y justicia*, publicado en 1962, como «sectarismo ancestral, herencia de pasadas y gloriosas épocas...», iniciándose en ese

momento un proceso que él describe con minuciosa y certera visión.

«Boyacá y los Santanderes protagonizan los primeros episodios de la turbulencia política. Era necesario cambiar las mayorías parlamentarias, y sustituidas fueron después de un tremendo forcejeo que dejó muchas víctimas. Pueblos enteros, de predominio político conservador, habrían de iniciar el éxodo y acumular sobre sus conciencias el odio por la acción represiva contra sus ideas, sus propiedades y sus vidas.» Y más adelante: «... En el año de 1946, nuevamente, por una escisión política personal entre jefes, el partido liberal pierde el gobierno, termina una hegemonía que había reemplazado a la conservadora en el año de 1930 y otra vez asume el ejercicio del mando el partido conservador tal como ocurrió en 1930, pero a la inversa, ya que las mayorías parlamentarias eran liberales y, por consiguiente, se encontraba la misma traba para gobernar. Y se revive la pasada historia por la preponderancia del poder. Los resentidos desplazados quieren regresar a sus pueblos, sus averiados intereses deben ser recuperados y el sectarismo renaciente pugna por ganar lo perdido, cabalgando sobre el mismo coeficiente del odio larvado... El forcejeo por las preeminencias, por los pequeños privilegios de sentido burocrático, la fuerza de expansión económica que también entra en juego pues ha creado nuevos intereses en el desarrollo creciente e impetuoso de los medios de producción y de cambio, enciende de nuevo la llama del odio y comienza otra vez la persecución: el homicidio, el arrasamiento, el robo y la inseguridad construyen elementos de ruina; los partidos se arman y a esta nueva etapa de la violencia que aún no ha concluido se le da el nombre de guerra civil no declarada, término piadoso para disimular el bandidaje armado que protagonizan las guerrillas constituidas, físicamente, por grupos adversos. Esta violencia, mucho más grande en proporciones que la ocurrida en el ciclo anterior, le ha dejado al país la pérdida de muchas vidas y un retroceso evidente y costosísimo en su economía.»

Es importante señalar, como característica de estas dos etapas de guerrilla-bandolerismo que, en realidad, no se luchaba por ideas concretas. Las dos grandes tendencias políticas no representaban para el pueblo, especialmente para las grandes masas campesinas, otra cosa que una tradición basada en un sentimiento o un resentimiento heredados. Se era conservador o liberal, rojo o azul, sin que se supiera por qué, por simple y elemental emoción.

La violencia, entonces, se puede resumir en dos fenómenos equivalentes en las dos etapas a que nos referimos: de 1930 a 1946, los bandoleros pagados por los liberales desplazan, asesinandolos en formas

brutales, incendiando sus casas y destruyendo sus sembrados, a los campesinos conservadores. A la recíproca comienza a ocurrir cuando el partido conservador asume nuevamente el poder en 1946. Dos años después, en 1948, se produce el bogotazo y Jorge Eliecer Gaitán es asesinado. Como consecuencia, los liberales se van al campo. En 1953 sube al poder Rojas Pinilla, que logra ejercer un fuerte control en toda la zona de los llanos. A partir de la caída de Rojas Pinilla, en 1956, un nuevo elemento comienza a infiltrarse en la violencia colombiana. A la ausencia de ideologías concretas, al ansia de imponer la fuerza de un partido por adhesión incondicional a él y no a un programa político del que en realidad carecía, comienzan a superponerse ideologías políticas concretas de renovación socioeconómica. El bandolero se transforma, claro que no en su totalidad pero sí en un porcentaje estimable, en guerrillero político: un guerrillero que aspira a mucho más que a desplazar de sus tierras a un campesino del partido contrario, ya que su propósito es transformar las estructuras nacionales caducas. Pero este fenómeno pertenece ya, en términos generales, a la última parte de la década del cincuenta y, de lleno, a la del sesenta, en la cual se inicia su descenso.

Sentadas estas premisas, podemos retomar el tema teatral que nos ocupa. En las dos generaciones que podríamos distinguir en el teatro colombiano cuyo estudio nos proponemos, aunque esa distinción sea, en realidad, más cronológica que estilística o temática, se manifiestan, con caracteres definidos, la preocupación social y la diversidad de formas en que esa preocupación se expresa características del teatro colombiano actual. Si la primera de estas dos generaciones nació, según afirma Carlos Castro Saavedra, bajo el signo de la violencia rural, y, por ello, su producción refleja especialmente el mundo de la violencia autoerradicado de los grandes centros urbanos, la segunda generación hereda, en parte, la influencia de ese mundo y se libera en parte de él para enfocar el de la violencia estable de los poderes constituidos con un sentido más analítico, quizá más universal. En los años sesenta, cuando esta segunda generación comienza a producir, las guerrillas y el paralelo bandidaje han perdido gran parte de la vigencia que tuvieron en los años treinta, cuarenta y cincuenta. Camilo Torres ha muerto en su hermoso aunque quizá inútil gesto de demostrar la autenticidad cristiana de su posición revolucionaria. La violencia que preocupa a los jóvenes dramaturgos, la que dinamiza su rebeldía, es la violencia organizada de las oligarquías que se traduce en el mantenimiento de estructuras injustas, en el hacinamiento cada vez mayor de gentes del campo en los núcleos urbanos, en la creciente alienación

económica e ideológica de la burguesía y la clase media típica, que intentan, desesperadamente, sostener las tradiciones que podrían justificar la detención de los cambios que se imponen. En Colombia, uno de los países de más fuerte tradición católica de América —de tradición preconciliar, naturalmente—, surge, por contraste lógico, un movimiento cristiano de honda raíz revolucionaria cuya figura máxima es Camilo Torres. Lo anterior —la Iglesia sostenida en la alienación social de sus jerarquías—, no puede ser aceptado por los jóvenes y, por ello, la dramaturgia joven lo combate de un modo especial.

La primera de esas dos generaciones de la violencia en el teatro colombiano contemporáneo, de autores nacidos antes de 1930, la ejemplificaremos, aunque con diversa amplitud, en cuatro autores: Manuel Zapata Olivella (1920), Marino Lemos (1920), Gustavo Andrade Rivera (1922) y Enrique Buenaventura (1925). La segunda generación quedará representada por Germán Espinosa (1938), Carlos José Reyes (1941), Carlos Duplat (1941), Gilberto Martínez Arango y Jairo Aníbal Niño (1942).

Manuel Zapata Olivella nació en Lórica donde el sol de la costa atlántica forjó su personalidad espontánea y cálida. Graduado de médico en la Universidad Nacional ejerció su profesión durante varios años en Bogotá.

Desde muy joven inició Zapata Olivella su actividad literaria colaborando en periódicos y revistas de la capital, tales como *El Tiempo*, *El Espectador*, *Cromos*, *Estampa* y otros. En 1943 realizó un largo peregrinaje por Centroamérica, Méjico y Estados Unidos y, más tarde, en 1952, visitó Africa, Europa y Asia, recogiendo variadísimas experiencias de vagabundo que ha dado a conocer en sus relatos. Su preocupación por la investigación y la difusión de los auténticos valores folklóricos de Colombia se hizo patente en su participación, junto a su hermana Delia, en la organización de grupos de danzas negras colombianas con los que realizaron largas giras. Recientemente ha iniciado importantes investigaciones en busca de los valores culturales auténticos de su región a través de la recolección y el análisis de los refranes, los cuentos y las leyendas de la región en que nació.

A partir de 1960, Zapata Olivella consagra mayor tiempo a la novelística cosechando señalados triunfos. Su novela *En Chimá nace un santo*, profundo análisis psicosociológico de las supersticiones religiosas y de sus violentas derivaciones en el interior de Colombia, obtuvo la primera mención en el concurso de Novela Breve de Seix Barral, en Barcelona, y el segundo premio en el concurso Esso de novela, en 1961. Otra novela suya, *Detrás del rostro*, obtuvo el premio Esso en

1963. Su sano anhelo de exaltar, a través de todos los medios a su alcance, los genuinos valores artísticos y culturales de su país la llevó, en 1965, a fundar la *Revista Letras Nacionales*, que ha constituido desde entonces uno de los mejores vehículos de expresión para los escritores y artistas colombianos.

La producción teatral de Zapata Olivella se inicia en 1962 con *El retorno de Caín*, ganadora del segundo premio del Festival de Arte de Cali. Ese mismo año se estrenan otras dos piezas suyas, *Los pasos del indio* y *Caronte liberado*, permaneciendo sin estrenar aún *Mangalonga el liberto* y *Hotel de vagabundos*.

Tanto en sus novelas como en sus piezas teatrales, Zapata Olivella hace evidente su profunda preocupación por el hombre discriminado, desposeído, reprimido en su libre expresión por la violencia de injustas fuerzas políticas, sociales y económicas. Esta preocupación la ejemplificarán en estas notas dos de sus obras: *El retorno de Caín* y *Caronte liberado*.

En *El retorno de Caín* Zapata Olivella desarrolla el tema bíblico ajustándolo a la violencia rural de su país mediante la introducción de interesantes variantes. Abel, que no murió del golpe que le propinara su hermano, vive con Eva, su madre, y Claudia, su hermana menor, en un rancho perdido en el monte. Después de más de diez años de ausencia, Caín regresa una noche al rancho que apenas reconoce conscientemente aunque en su subconsciente identifica cada detalle del mismo. Claudia se enamora de él, pero es rechazada en su ternura:

- CAÍN.       ¿Por qué lloras? No quise hacerte daño. No comprendes, yo... Yo quisiera saber quién soy. Me desconozco ante mí mismo, soy un extraño.
- CLAUDIA.   Para mí no. Te he estado esperando. Te veía en los troncos de los árboles y, cuando me apoyaba en ellos, el olor de su resina me emborrachaba. Pero tú eres algo más que un árbol. Tienes manos y tiemblos, igual que yo.
- CAÍN.       Tengo manos y tiemblo. Sí, es cierto, pero ¡cuánto daría por tenerlas!
- CLAUDIA.   ¿Qué te pasa? ¿Por qué huyes de mí?
- CAÍN.       No, no huyo de tí. Huyo de mí mismo, de mi pasado.
- CLAUDIA.   Pero si tú dices que no sabes nada de tu pasado, ¿para qué quieres ahora recordarlo?
- CAÍN.       Necesito saberlo. Por mí, por tí. Por Eva, que dice ser mi madre. ¿Comprendes?

Eva y Abel tratan de convencer a Claudia de que Caín es su hermano. Este se niega obstinadamente a aceptar la verdad. En el momento en que Eva decide matarle, irrumpen en el rancho varios gamonales enmascarados. Vienen en busca de Caín, pero no para matarle, sino para obligarle a que continúe aterrorizando a los campesinos de la región.

- CAÍN. No alcanzo a comprender nada. Si no pretenden matarme, ¿qué quieren de mí?
- GAMONAL 1. ¿Matarte? No acostumbramos a degollarnos entre nosotros.
- CAÍN. No entiendo.
- GAMONAL 2. Los campesinos han vuelto a sus tierras y ya recogen la cosecha.
- GAMONAL 3. Descenderás de la montaña y sembrarás de nuevo el terror.

Caín intenta inútilmente convencerles de que él no es el que buscan. Finalmente, no tiene otro recurso que someterse, comprometiéndose a reunirseles en la noche, cuando furtivamente pueda salir de la casa. Pero en la noche llegan los guerrilleros, amenazando dar fuego a la casa si no les abren la puerta. Abel oculta a Caín en un socavón que había hecho para ocultarse si alguna vez venían a tomar venganza en él de los crímenes de su hermano. Los guerrilleros registran el rancho y descubren el lío de ropa que Caín había preparado para huir. Eva le promete entregarlo al capitán y desaparece con él en otra habitación. Al salir ambos de nuevo, el capitán da orden a su gente de soltar a Abel, a quien habían maniatado, y llevarse a la muchacha en cambio. Cuando queda sola con Abel, Eva le explica:

- EVA. El capitán la admira, la quiere. Su honra corre menos riesgo en manos de los guerrilleros que en las de tu hermano. Me la devolverán pura cuando yo les entregue el cadáver de Caín. Yo misma le mataré. Nos uniremos a las guerrillas.
- ABEL. Ahora comprendo. Pero no... Seré yo quien le mate. Claro... Creerá que no tengo el suficiente valor para hacerlo. Pero me sobrepondré. Es a mí a quien corresponde.
- EVA. No es necesario. Prenderemos fuego al rancho.
- ABEL. ¿Incendiar nuestra propia casa? No, aquí hemos nacido todos. Allí nuestro padre nos mecía en la cuna. En este mismo sitio aprendí de Caín a construir trampas. Asomada a esa ventana Claudia ha pasado la mayor parte de su vida. Si el rancho

ardiera perderíamos este calor que nos une más que nuestra propia sangre. Tendré que matarlo.

EVA. ¿No temblarás?

ABEL. No. Seré fuerte. Pero ¿cómo lo haré?

EVA. Espera.

*(EVA entra a la alcoba y sale con la quijada de burro, que entrega a ABEL.)*

Al salir él de allí golpearás con toda tu fuerza.

ABEL. No es lo mismo que torcerle el cuello a una codorniz.

EVA. Más fácil. Será como aplastar a un gusano.

*(ABEL da unos pasos y se sitúa a la entrada del socavón. EVA abre la puerta del socavón y dice con voz serena:)*

Caín, sal, se han marchado.

*(ABEL parece vacilar y, finalmente, descarga el golpe. EVA se cubre el rostro.)*

La traslación del tema bíblico implica, en la pieza de Zapata Olivella, la identificación de Caín con las fuerzas opresoras, con la violencia organizada de los poderosos. La única respuesta ante ella, para Abel, es convertirse en un asesino. Después de descargar el golpe contra su propio hermano, Abel no tendrá ante sí otro camino que el de la otra violencia, la de los desposeídos. Y habrá de seguirlo hasta el fin, hasta que muera o venza en él.

En *Caronte liberado* la mítica figura se convierte en el guardián cojo y tuerto encargado de conducir a los condenados al patíbulo en una prisión política. En ella Zapata Olivella coloca una serie de personajes admirablemente trazados que, en la espera de la muerte, se comportan con absoluta coherencia de acuerdo con su psicología. El crescendo dramático se mantiene a lo largo de la pieza a través de situaciones cabalmente logradas, hasta un sorpresivo final en el que justamente la psicología del personaje central juega un papel decisivo. Al poner el revólver que privará de la vida al tirano en las manos del último prisionero, Caronte le dice:

CARONTE. Piensa que ese camino que vas a recorrer estaba reservado para conducirte a la muerte. No lo olvides... Necesité mu-



cho tiempo para penetrar la claridad. Prisionero de pequeñas, de catorce centímetros de pierna. ¡Cuán ciego está mi ojo que necesito tanta sangre para mirar! El heroísmo y la ternura de dos mujeres han enaltecido mi pierna y mi vida. Y creo que aún seguiría ciego si al maldito general no se le ocurre decirme esta mañana: «Mídate esas botas. Si te quedan bien, quédatelas. ¡Miserable!»

Marino Lemos, abogado de profesión, vincula ésta a su producción teatral insistiendo en temas jurídicos íntimamente relacionados con la violencia que caracteriza a su época. En su producción destacan: *Se prohíben los vicios menores* (1951), *Bigamia oficial* (1952), *Sangre verde* (1954) y *Café amargo* (1964). Las dos últimas representaron grandes éxitos y provocaron fuertes reacciones. En la quinta función de *Bigamia oficial*, en el Teatro Municipal de Bogotá, a pesar de que Alvarez Lleras había dado el visto bueno a la obra, la Policía entró al escenario, rompió el decorado, tiró el vestuario a la calle y sacó al público a culatazos. Abogado al fin, Lemos supo defenderse y obtuvo una fuerte indemnización por daños y perjuicios. *Café amargo*, valiente testimonio de la violencia, obtuvo el respaldo del Club de Leones que compró una función para el cuerpo diplomático acreditado en Colombia.

Gustavo Andrade Rivera, quizá el autor más premiado en Colombia, desarrolla ampliamente el tema de la violencia rural a través de obras realistas llenas a la vez de poesía y de una extraña mezcla de dureza, humor y ternura. Su primera obra, *El hombre que vendía talento* (1959), él mismo confiesa que es autobiográfica: «... el hombre que vegetaba en provincia, mientras escribía y escribía a los periódicos de la capital cosas que nunca le publicaban, que tenía que resignarse a la menguada publicidad de los semanarios pueblerinos para que lo leyeran y lo incomprendieran los del corrillo del atrio, y que, cuando vino a Bogotá, tuvo que luchar contra directores de diarios, de radio y de televisión, sin saber —todavía— si ganó la pelea.» Y añade: «Es ésta una obra sin pena ni gloria, aunque la quiero mucho por ser la primera y porque la mención de honor que le concedió la Corporación Festival de Teatro me dio ánimos para seguir.»

Su segunda obra, *Historias para quitar el miedo* (1960), marca su entrada definitiva en el tema de la violencia. Al adjudicarle una mención de honor por ella, el jurado designado por la Corporación Festival de Teatro expresa que «admiró su noble posición ante uno de los más inquietantes problemas de la vida nacional contemporánea».

En la acotación inicial Andrade Rivera afirma: «En Colombia, en los campos de Colombia, se acabó el valor. Como en los versos de García Lorca —«se acabaron los gitanos que iban por el monte solos»—, se acabaron los campesinos que iban por el campo solos; y el miedo ha contribuido a incrementar la violencia. Ese es mi punto de vista.»

En *Historias para quitar el miedo*, asunto teatral con un prólogo que antecede a las tres historias propiamente dichas, se refleja ese miedo de que habla el autor, pero se hace evidente también el valor capaz de enfrentarse a la crueldad y la injusticia. El tema queda claramente expuesto en la acotación inicial del prólogo: «Ningún decorado. Se realiza sin alzar el telón, por delante de él y a media luz. Campesinos que corren, que van y vienen de afán porque llegan los bandoleros y es la desbandada.» Y apenas se inicia el diálogo se produce el clima que el autor desea reflejar. A los gritos que le urgen a abandonar sus tierras, a huir de los bandidos que se acercan, el abuelo responde: «Yo no corro. No estoy para trotes y menos para carreras en medio de la noche acosado por el miedo.» Y cuando los otros campesinos insisten en que no es el miedo lo que les mueve y se ofrecen a llevarle en vilo, añade:

ABUELO. ... y si no corro esta noche no es por cuestión de piernas ni de pulmones. Entiéndanme bien. Y no hay pero que valga ni bandidos que ya llegan. No corro porque esta tierra es mía. No corro porque esta casa es mía. No voy a estar huyendo todas las madrugadas sólo porque a unos carajos se les ocurrió andar haciendo de las suyas. Salir corriendo es cobardía y es hasta criminal. Tengo para mí que esa gente prospera porque nosotros, todos nosotros, llenos de miedo, les dejamos el campo libre. Tengo para mí que no nos matan, Gerónimo, si no corremos, si nos quedamos en lo nuestro bien sembrados como un estantillo... No nos matan, Crisanto, si sabemos estarnos en lo nuestro, bien desafiadores como... como una vaca recién parida. Esos perros, Prudencio, porque son sólo unos perros alharaqueros, no pasarán de olerlos. A lo sumo, como hacen todos los perros, alzarán una pata, nos mearán los tobillos y se volverán a su monte con el rabo entre las piernas.

GERÓNIMO. Estamos solos, abuelo.

- ABUELO. (*Contando imaginariamente.*) Uno, dos, tres, cuatro, cinco... diez hombres solos.
- CRISANTO. Estamos desarmados.
- ABUELO. Si una escopeta sirve para matar un venado, también es buena para tumbar un bandido.
- PRUDENCIO. Ellos son muchos.
- ABUELO. El valor no se pone a contar cabezas ni municiones.
- GERÓNIMO. De todas maneras es arriesgado.
- ABUELO. Puede que sí..., pero también puede que no. Que no pase del puro miedo, de otra escondida más en el monte o de la fuga definitiva para la ciudad, como si no fuéramos los dueños de la tierra: los que tenemos el derecho a caminarla con la cabeza bien alta, contra el sol si es de día o contra la luna si es de noche.
- CRISANTO. Nosotros sí nos vamos, abuelo.
- ABUELO. Pues buen viaje. Vayan tranquilos, que aquí los espero cuando les haya pasado el miedo.
- PRUDENCIO. Por lo menos, nos llevamos al niño.
- ABUELO. Cuando yo tenía su edad, mi abuelo me cargaba para todas partes, en las buenas y en las malas horas, y con él aprendí el sabor de los tragos dulces y de los tragos amargos. Decía que era para que me hiciera hombre. Ahora yo soy el abuelo y él es mi nieto. Conmigo ha de estar, también, en las buenas y en las malas, para que vaya aprendiendo a ser hombrecito.

Se quedan solos el abuelo y el nieto. Y para quitarle el miedo, «sin el cual el valor no tiene gracia porque ésa es la gracia del valor, tener miedo y saber quitárselo de encima», el abuelo le cuenta tres historias que resumen toda una larga serie de padecimientos, de explotaciones y de amenazas, a pesar de las cuales, cuando ya el nieto se ha dormido, él afirma como para sí, pero en realidad para todos: «...comprendí que el campesino es un hombre sólo, desamparado... y tuve miedo. Y pensé en la fuga, pensé en la ciudad... Pero no me fui. Aquí estoy. No me fui. No nos fuimos. Aquí estamos. No nos fuimos ni nos iremos.»

*Remington 22* (1961) refleja los extremos de violencia a que arrasaron a una alta proporción del pueblo colombiano las divergencias partidistas. La descripción de la escenografía lo hace evidente: «Cortinas negras. Al centro, foro, dos ataúdes negros. Bandera azul sobre uno. Bandera roja sobre el otro. Una corona en cada ataúd. En cada

corona cinta negra con letras blancas, muy legibles, que dicen, respectivamente, Gustavo y Jorge.» Y en párrafo aparte: «Gustavo y Jorge son hermanos de padre y madre.»

Antes de escribir esta pieza, cuya acción él sitúa diez o quince años atrás, al comienzo de la violencia (es decir, entre 1945 y 1950), Andrade Rivera se preguntó: «¿Cómo escribir sobre lo que pasa en Colombia sin caer en el sectarismo? ¿Sin caer, sobre todo, en el novelón —si es novela— o en el dramón —si es cosa de teatro—? ¡Muñecos!» Y añade después: «Aquello que de otra manera haría reír, por ridículo, resulta en manos de muñecos tremendamente trágico, limpiamente trágico.» Por eso en esta pieza, con excepción de la Madre y el Padre, que son las víctimas del juego, el dolor puro, y del Gringo, que es el ojo extraño que nos mira, los ojos extraños que se admiran de nuestro peligroso juego de muñecos, todos los demás personajes son muñecos.»

La historia es muy sencilla. Y es el padre quien se la cuenta a la madre no porque ella no la conozca, sino para que la entienda en todo su trágico significado. Los dos hermanos habían crecido juntos, eran inteligentes, se querían, escribían muy bien. Pero:

PADRE. ¿Qué escribían nuestros hijos? Mentiras. Mentiras azules y mentiras rojas para los malditos periódicos de la capital. Mentiras que allá agrandaban. Como si fuera poco, allá agrandaban esas mentiras. Yo supe que algo malo empezaba cuando Gustavo dijo que iba a escribir para el diario azul, cuando Jorge replicó que él era rojo y que también escribiría en el diario rojo. Supe que en ese momento empezaba algo que terminaría mal. La violencia empieza cuando los hermanos se dividen.»

Con agilidad cinematográfica, que, por otra parte, caracteriza toda la producción de Andrade Rivera, desfilan ante el espectador todos los acontecimientos anteriores a la muerte de los dos hermanos: el desarrollo de la violencia colectiva. A través de ella se identifican el arma que le dio pábulo —una vieja máquina de escribir «Remington» del año 22, una «Remington 22», y un fusil, símbolo de todos los que esgrimieron los rojos y los azules para destruirse entre sí: un fusil «Remington 22».

Toda la producción posterior de Andrade Rivera se orienta a la denuncia de la violencia. *El camino* (1962) describe, con un sentido de farsa trágica, la historia de la violencia desde el paraíso terrenal hasta la realidad actual colombiana, sin olvidar la bomba de Hiroshima.

Tras una serie de escenas en que, con verismo escalofriante, presenta la crueldad de los bandoleros, la ridiculez de los investigadores oficiales y la cobardía de los soldados, un niño, que ha visto morir a su abuela, a sus padres y a sus hermanas a manos de los bandoleros, mata al último de ellos, al «Lampiño», un joven imberbe aún. «Es un disparo que tumba al bandido y que opera un cambio en el Niño. Ahora él, también, es un asesino. Llega hasta el cadáver de Lampiño y lo escupe y lo patea. Después, frente al cadáver de la Abuela, mientras lo contempla y piensa, se hace notorio que sigue avanzando el proceso mental del cambio. Hay un momento en que se tiene la impresión de que va a patearla, igual que hizo con Lampiño antes. Sin embargo, aún queda algo bueno en él y se conforma con exclamar, copiando casi exactamente la última frase del bandido: "Era vieja y me pegaba." Después, otca en la dirección de la ciudad —en la que se fueron los campesinos desplazados—, luego hacia el rumbo del monte —el de los bandidos—, contempla el fusil, lo sopesa y, con decisión, toma este último camino. *Es otro colombiano más que toma el sendero de la violencia.*»

Dentro de la producción posterior de Gustavo Andrade Rivera destacan *Farsa de la ignorancia y la intolerancia en una ciudad de provincia lejana y fanática que bien puede ser ésta* (1965); *El propio veredicto*, sátira de la justicia militar, y *Farsa para no dormir en el parque* (1966). Y seguirá escribiendo, porque su preocupación por el hombre, y especialmente el hombre colombiano, el que es víctima de la violencia o el que la ejercita irracionalmente, permanece viva en él.

Enrique Buenaventura es, dentro de su generación, el autor que la vincula más estrechamente a la de los autores más jóvenes. Su labor teatral abarca la actuación, la dirección y la dramaturgia, aspectos estos dos últimos los más importantes de su carrera, que ha valorizado con extraordinaria penetración, ubicándola certeramente en su coyuntura histórica, Gabriel María Flóres Arzayús. En el prólogo al tomo *Teatro*, de Enrique Buenaventura, publicado por Ediciones Tercer Mundo, en 1963, escribe: «...Evitando las evasiones fáciles y bien remuneradas, Buenaventura ha demostrado un tesón y una honestidad artística, un deseo de superación y una confianza en su propia vocación, poco comunes entre nosotros. Si el estilo es el hombre, la obra de Buenaventura revela impresionantemente su misma personalidad. No improvisa. Largos y muy duros años de peregrinar por los campos de la filosofía, de la pintura, de la literatura y el teatro, pero sobre todo una aguda y angustiosa percepción de la condición humana han dado madurez a sus inquietudes dramáticas. Su labor es ca-

llada, tesonera y exigible. Es, como él lo confiesa, una aventura y un drama. Cree en la capacidad original del pueblo para percibir el arte, para apreciarlo y vivirlo. Sus representaciones las comprenden y experimentan hasta los no iniciados: sus colaboradores son personas modestas sin la pedantería de los que se autodenominan profesionales del teatro, pero en cambio han sabido someterse a la disciplina de una escuela de arte dramático que se presenta discretamente como Teatro Experimental de Cali. Con una mezcla de bohemio y de monje, con una tremenda dosis de vitalidad humana, Buenaventura encarna en sí y en su obra un serio sentido de lo trágico y un exquisito sentido del humor. *Requiem por el Padre Las Casas* y *En la diestra de Dios Padre* son obras que hablan elocuentemente al respecto. Es un profundo respeto por los valores humanos lo que le da la mayor autenticidad a su teatro...»

En realidad, el teatro de Buenaventura no refleja, en general, la violencia en el sentido en que es objeto de este análisis. Sin embargo, la violencia de los conquistadores españoles, que él presenta en el *Requiem por el Padre Las Casas*, ¿no podría ser uno de los gérmenes de la violencia actual? *En la diestra de Dios padre*, presentada por él con su grupo del T. E. C., en 1960, en el Festival del Teatro de las Naciones, en París, obtiene un clamoroso éxito de crítica y de público. Esta pieza es una adaptación suya del cuento homónimo de Tomás Carrasquilla, y sus personajes, enfocados por él con profunda ternura, resultan plenamente humanos y su lenguaje es auténticamente popular.

*La tragedia del rey Christophe*, que obtuvo el Primer Premio Latinoamericano en el concurso convocado en 1963 por el Instituto Internacional del Teatro, es un profundo drama político. El paso del esclavo a la condición de hombre libre y la evolución de un país colonizado a la condición de país independiente son analizados y presentados por Buenaventura con sorprendente veracidad. En unas pocas frases, al final de la obra, Buenaventura resume su tesis de que sólo la participación plena del pueblo en esos procesos, imponiéndose a la alienación y al mimetismo de los falsos dirigentes, puede garantizar esa libertad y esa independencia. Casi solitario en lo alto de su fortaleza, asediado por las tropas rebeldes, sabiéndose traicionado por los negros que se habían vendido por títulos nobiliarios europeos, Christophe pregunta a uno de los pocos leales que le quedan:

CHRISTOPHE. ...¿Dime, Vastey, no podremos hacer jamás un gran país negro?

- VASTEY. Sí, pero no con los Mermeladas ni con los Limonadas.
- CHRISTOPHE. ¿Con quién?
- VASTEY. Con los cortadores de caña de las plantaciones, con los negros de los talleres...

En la última obra de Enrique Buenaventura a que nos referiremos, *La trampa*, utiliza una técnica eminentemente brechtiana. «La acción tiene lugar en un país centroamericano, en una de las llamadas Bananas Repúblicas, a fines del siglo pasado», señala en la acotación inicial. Su protagonista es el presidente Ubico, sobre el cual aclara: «Como todo el mundo sabe, Ubico existió y fue dictador en Guatemala. Del Ubico histórico yo no he tomado más que el nombre. El Ubico de la pieza tiene algo de todos nuestros grandes dictadores y caudillos.» Y, en efecto, en él se resumen todos, los que han sido, los que son y los que aún serán, aunque no por mucho tiempo.

Enrique Buenaventura posee la madurez que corresponde a su edad y experiencia y, a la vez, la fuerza y la osadía que caracterizan a la generación más joven de dramaturgos colombianos actuales. Como representativo de ella mencionaremos, en primer término, a Germán Espinosa.

Germán Espinosa ha cultivado preferentemente la poesía, el cuento y la novela. *Los cortejos del diablo* (1971) hace patente su gran capacidad en este último género, situándole como uno de los más importantes y prometedores novelistas jóvenes de nuestro continente. Aunque sólo ha escrito unas pocas piezas teatrales, ellas justifican su inclusión en estas notas. En algunas de ellas, como en *El Basileus* (1965), desarrolla temas del teatro clásico griego, pero enfocándolos con un sentido satírico que los renueva y acerca a los problemas político-sociales de la actualidad colombiana. En *El arca de la alianza*, del mismo año, crea una situación futura al situar su acción en una nave espacial cuya misión es transportar a otro planeta las muestras más representativas de la cultura del nuestro para salvaguardarlas de la destrucción que las amenaza. En el desenlace de la pieza, tres siglos después de su acción inicial, estalla en la nave la revolución que destruirá la tradición que aquellas muestras representan.

Carlos Duplat escribió, en 1963, su primera obra, *Un hombre llamado Campos*, de marcado contenido político. En su producción posterior, dentro de la cual destaca *Los hombres de la basura*, continúa su línea de enfoque realista, pero con una mayor amplitud so-

ciológica. Gilberto Martínez Arango tiene en su haber varios títulos, entre ellos *El poder de un cero*, *El grito de los ahorcados*, *La ñapa*, *El horóscopo* y *El baúl*. Se inicia con un teatro eminentemente realista en su planteamiento y evoluciona a una mayor apertura temática y técnica en *Los Mofetudos*, farsa en la que ridiculiza con agudo sentido crítico las costumbres sociales, enfrentando las más amargas realidades con la frivolidad que inspira la preocupación aparente de los que son ajenos a ellas.

Dos autores ejemplificarán, ampliamente, la segunda generación de la violencia en el teatro colombiano a que nos estamos refiriendo: Carlos José Reyes y Jairo Aníbal Niño.

En 1962, Carlos José Reyes escribe *Bandidos*, que subtitula *Farsa de una guerra de nunca acabar*. A pesar de su título, los *bandidos* no aparecen nunca, aunque las muertes que se producen a lo largo de la pieza —muertes por riña de juego o por lógica reacción individual ante la explotación—, son atribuidas por las autoridades locales —el juez y la policía—, a los bandidos. La pieza es una historia sencilla, la de un pueblecito cuyas injusticias son ejemplificadas por dos situaciones paralelas de dependencia: la de Eloísa, maltratada y explotada por su tía María Juana, y la de Caresapo, aprovechado como carguero por el comerciante don Silvestre. La presencia de los bandidos, anunciada obsesivamente por Blanco, «cantor de la desesperanza», pesa como un signo fatalista sobre el pueblo, donde la gente bebe, juega, trabaja y come cuando puede. Marcos, el jugador, mata por discusiones de juego a Felipe, el carpintero. La prensa y la radio locales atribuyen esa muerte a los bandidos.

JERÓNIMO. ¿Fuiste tú, Blanco, el que les dijo que habían sido los bandidos?

BLANCO. ¿Acaso Marcos no es, de ahora en adelante, hasta la hora de su muerte un bandido? Los bandidos se esconden en todas partes. Están en las ciudades y en los pueblos. Escondidos tras los rostros más apacibles, protegidos por los apellidos más sonoros, agazapados tras las esquinas más silenciosas.

(*Entra entonces el comerciante.*)

SILVESTRE. ¿Nadie quiere comprar nada?

JERÓNIMO. Escucha, comerciante. ¿Tú crees que no necesitamos muchas de las cosas que llevas en tu carreta? ¿Piensas que



yo no necesito, por ejemplo, buenas herramientas para arar el campo? *(Como para sí.)* ¿Qué puede pensarse de un pueblo donde los unos se pasan el tiempo mirando hacia arriba como si contaran las estrellas, mientras otros se limpian el sudor y, humillados, desposeídos, con las manos vacías y la garganta reseca, corren a unirse a los bandidos? No te extrañe, comerciante, que de un momento a otro nos arrojemos sobre tu carreta y la dejemos tan limpia que parezca un esqueleto abandonado en medio del monte. Unos se van, otros renuncian a trabajar en paz, otros se vuelven bandidos, pero todos siguen viviendo ahí, como animales. Yo creo que nos estamos aburriendo. ¿Tú crees que los bandidos están ahí por deporte? Yo mismo, cuando levanto el azadón sobre la tierra pienso: ¡Cuánto valen mi sudor y mis músculos...! Y siento deseos de transformar el azadón en un arma.

En su anhelo de felicidad, Caresapo y Eloísa huyen, respectivamente, de don Silvestre y de su tía. Se encuentran en el bosque. Ante la pérdida de su esclavo, don Silvestre acepta a Blanco para que arrastre su carreta, prometiéndole, como pago, llevarle hasta el lugar donde están los bandidos. Pero Blanco, en la soledad de los caminos, decide cambiar la desesperanza por el dinero concreto del explorador. Le mata y regresa al pueblo con la carreta y el dinero. Al encontrarle Jerónimo en posesión de esas cosas le amenaza:

JERÓNIMO. Voy a denunciarte. Aunque también es verdad... ¿Ante quién? ¿Ante qué clase de justicia? *(Se oye un disparo a lo lejos.)* ¿Los bandidos?

BLANCO. ¿Qué bandidos se interesarían por este pueblo?

JERÓNIMO. Hace poco yo dije lo mismo... Escúchame, Blanco. Yo no puedo entender muy bien lo que está pasando, pero sí sé que todo lo que está ocurriendo tiene que ver conmigo, con todos. Nos traen nuevas leyes, nos ponen distintos nombres... Hay que tomar un partido, no sé, hacer algo, pero no podemos permanecer con los brazos cruzados si nuestros nombres se usan aquí y allá como si fueran objetos. Los campesinos no pueden seguir así, doblados sobre la tierra y mirando a lo lejos con un estupor imbecil.

Mientras persigue a Marcos, que ha escapado de la cárcel, el Juez encuentra a Eloísa y Caresapo en el bosque. Ante su incapacidad para explicar adecuadamente dónde viven y cómo se llaman, el Juez les acusa de bandidos y les arresta. La autoridad puede ya justificarse. En la cárcel comienzan a razonar. Comprenden que ellos no importan nada, que algo más grande que ellos mismos les ha llevado allí porque tal vez les considera culpables de algo que ni siquiera conocen. Descubren que sólo puede ser libre el que tiene fuerza. Abren los ojos, toman conciencia.

La escena final resume la tesis de la pieza. Jerónimo y Matías, el sepulturero, aprovechando que el policía duerme, le amordazan y atan libertando a Eloísa y Caresapo.

CARESAPO. Pero los van a meter a la cárcel a ustedes... ¿No se dan cuenta de lo que están haciendo?

JERÓNIMO. Claro que nos damos cuenta. ¿Acaso no somos los mismos?

MATÍAS. Somos «los bandidos», pero no podemos seguir siendo bandidos inocentes?

CARESAPO. ¿A dónde iremos?

JERÓNIMO. Al monte, al fondo del monte.

ELOÍSA. Al fin... Siempre había querido ir al monte. Todo es más hermoso allí. Los riachuelos, los animales, los árboles...

CARESAPO. Pero, ¿qué has hecho tú, quién te acusa, para que tomes esta decisión?

MATÍAS. ¿Y qué has hecho tú para estar encerrado en una cárcel?

*(Pausa. Se miran. Comprenden.)*

JERÓNIMO. Vámonos, seguiremos hablando en el bosque.

*(Toma el fusil del policía.)*

ELOÍSA. Sí, vámonos. Mañana veremos salir el sol.

*(Salen, mientras el policía se esfuerza, inútilmente, por soltarse. Cae el telón.)*

Tres años después, en 1965, Carlos José Reyes escribe *La antesala*, auto dramático breve cuya acción se desarrolla en un asilo de ancianas. Tres asiladas octogenarias y una enfermera son los únicos personajes de esta obra, cuyo título refleja el realismo simbólico utili-

zado por el autor, ya que la antesala lo es de la muerte. Un diálogo conciso, en el que alternan las alusiones a la realidad concreta y las evocaciones de situaciones pasadas que son reales para sus personajes, caracteriza a la pieza, que desemboca en un final de violencia.

Un capítulo de la novela de Alvaro Cepeda Zamudio, *La casa grande*, sirvió a Carlos José Reyes para escribir su drama *Soldados*, en 1967. La pieza es, prácticamente, el largo diálogo de dos de los soldados de un destacamento enviado a reprimir una huelga en una región bananera, pero a través de él se resume la patética ausencia de participación en las determinaciones de todo el destacamento. El hambre, la humedad, el miedo y los apetitos sexuales son las motivaciones de su conducta. Matan porque les han dado órdenes de matar. A diferencia de los hombres del pueblo que, cuando deciden matar al cacique cuya denuncia ha hecho venir a los soldados, lo hacen utilizando colectivamente su fuerza, la fuerza que, individualmente, no se habrían atrevido a usar. Un fondo constante de violencia, de violencia inconsciente quizá, tanto en unos como en otros, vibra a lo largo de la pieza que encaja, formalmente, dentro de una técnica realista basada en la síntesis de los símbolos.

En su pieza siguiente, *Los viejos baúles empolvados que nuestros padres nos prohibieron abrir* (1968), el autor intentó «la difícil tarea de utilizar elementos del melodrama para revelar formas de conducta de las capas medias de nuestra sociedad... Su estructura se construye tomando elementos del melodrama, como una farsa de *hacer teatro* para ocultar las verdaderas tramas de la realidad. En un juego sin fin de parodias se llega a redondear el círculo vicioso de la mentira sobre la que se edifican las vidas de estos personajes grises...».

La violencia también está presente, emergiendo de los viejos baúles. El autor parte de una situación realística en su esencia: la de una familia clase media, uno de cuyos miembros ha muerto en las guerrillas, hecho que, así como sus implicaciones policiales, ocultan a la madre y a los niños los miembros de la generación adulta intermedia. A ambos extremos de ella existen dos mundos inconexos: el de la madre-abuela, que el autor presenta como una enorme muñeca de cartón, y el de los niños que, jugando en el desván de los baúles que les han prohibido abrir descubren las armas que contiene —las del guerrillero muerto— y desencadenan una nueva tragedia familiar.

Carlos José Reyes continúa trabajando activamente, como director y como dramaturgo, al frente del Teatro Experimental del Externado de Colombia y preparando, entre otras obras, una que probablemente se titulará *El album de fotografías de Sancho Penares*, sucesión de doce

o quince piezas muy cortas y muy distintas entre sí que reconstruyen la vida con ese personaje en momentos en que, por secretas razones, se revelan diferentes ángulos de su personalidad, diversas facetas de su conducta, sus relaciones con la familia y con la sociedad.

Siete obras integran la producción conocida de Jairo Anibal Niño, actualmente director del Grupo de Teatro de la Universidad Nacional, Seccional de Medellín: *Exodo rojo*, montada por el Teatro «La Gruta», de Bogotá; *Alguien muere cuando nace el alba*, estrenada por el Teatro de la Universidad Libre de Bogotá; *Santa Flauta se desnuda*, representada en el Teatro de Arte Contemporáneo de Cartagena; *El Monte Calvo* que, bajo su propia dirección, fue aclamada por la crítica asistente al V Festival Mundial de Teatro Universitario de Nancy; *El golpe de Estado*, que obtuvo el Primer Premio en el II Festival Nacional de Teatro Universitario de Colombia, en 1969; *Las bodas de lata* o *El baile de los arzobispos*, Primer Premio en el Concurso de Autores de Telecom, presentada bajo su dirección en el Primer Festival Latinoamericano de Teatro Universitario de Manizales, en 1968, y *El armario*, aún sin estrenar. De estos títulos comentaremos cuatro que se vinculan estrechamente con el tema de la violencia que nos ocupa.

*Alguien muere cuando nace el alba* es un drama breve y apretado cuyo tema gira alrededor de la condena a muerte de un guerrillero. Los dos personajes centrales, su esposa y su anciano padre, esperan el fallo del tribunal, solitarios en un escenario vacío cuya utilería el autor reduce a dos sillas. El diálogo, de tono fatalista, presenta como únicas fugas poéticas las ensoñaciones de la esposa en espera de un hijo.

ANCIANO. No llegará.

MUCHACHA. Nos queda la esperanza.

ANCIANO. Siempre, durante muchos años, nos ha quedado la esperanza. Pero los hombres no vuelven. Se quedan allá. No regresan.

MUCHACHA. Regresará. Tiene que hacerlo.

ANCIANO. No depende de él. El tribunal sentenciará. La sentencia hará imposible el regreso. Le dejará allá. Hemos esperado muchas cosas que no han llegado nunca. Y cada día, cada mañana y cada tarde fabricamos más ventanas para esperar...

.....

ANCIANO. ¿Sabes? Estoy pensando que nosotros somos los verdaderos culpables. Les dejamos hacer. Nos despojan. Nos sacan los dientes con golpes de bota. Nos hacen correr. Nos reunimos y hablamos de luchar, hablamos del valor, hablamos de que hay que cambiar las cosas. Cuando salimos del sótano, todos tenemos ojos de rata. Nos babeca el miedo de que nos arrebaten migajas de piel y no les anteponemos ni la lucha, ni la alegría, ni el entusiasmo. He pensado en la terrible soledad de nuestra muerte. No. No es el hecho de morir solos. Es saber que, tal vez, todo haya sido inútil.

La llegada del abogado confirma la condena. Ha venido con el jefe de Policía a entregarle al anciano los efectos personales decomisados al hijo. El anciano sale a encontrarle. Dos disparos seguidos, luego varios más, preceden al retorno del anciano a la habitación donde la nuera sueña. Luego una descarga lejana de fusilería. Y dos frases que abren el camino a la esperanza:

MUCHACHA. Ha terminado.

ANCIANO. Ha comenzado. Vamos.

La acción de *El golpe de Estado* se desarrolla en un despacho presidencial, una de cuyas puertas ostentará, según indicaciones del autor, un letrerito que diga: *English spoken*. Sus personajes son todos arquetípicos: el anciano Presidente títere, el Cardenal afecto exteriormente a él, el Almirante, los Generales, el Negociante a escala nacional, el Ministro y el Locutor de radio que describe un desfile militar, desde el balcón del palacio, intercalando los «jingles» del jabón patrocinador del programa. La pieza posee el valor de sostener un tono mordaz y corrosivo de farsa, evidente en el trazado de los personajes y en innumerables detalles que reflejan la gran imaginación del autor. Ejemplos de ellos son las subidas del Presidente, aterrorizado, a su silla, cada vez que suenan fuera ráfagas de ametralladora. Al llegar el Cardenal, el Presidente toma su capa y la cuelga del último gancho de un gran perchero. «El Cardenal tose. El Presidente, úmidamente, la sube a un gancho más alto. Se repite el juego hasta que la capa es colocada en la cúspide del perchero.»

El diálogo se inicia. Uno de los jóvenes que matan las palomas de la plaza depositándolas después, con el vientre abierto, en las escalinatas de la catedral, ha sido capturado.

PRESIDENTE. ¿Por qué harán eso?

CARDENAL. Quieren asesinar al Espíritu Santo.

Comentan la compra de material bélico —pura chatarra—, a una gran potencia extranjera y a un precio oficialmente exorbitante: la tajada del poder que corresponde al General. El Presidente pregunta al Cardenal si conoce el pueblo donde nació, cuyos progresos incluyen hasta una ampliación del cementerio... para los más jóvenes. Y, sin embargo:

PRESIDENTE. Sacaron a la plaza todo lo que les había regalado. Las camas metálicas, las cortinas importadas, los trajes de paño inglés, los televisores y, en silencio, le prendieron fuego a todo.

CARDENAL. Los pueblos silenciosos nunca han tumbado gobiernos, señor Presidente.

Llega el Ministro retrasado, y describe el gran espectáculo del fusilamiento del asesino de palomas «como una escena de película en colores, con los brillantes uniformes de los gallardos soldados brillando al sol». Llegan los Generales y el Negociante. La reunión a alto nivel se desarrolla a base de una sola frase, repetida en todos los tonos: bla, bla, bla. Llega el locutor. Pasa el gran desfile militar. El «jingle» del jabón transforma las «nueve de cada diez bellas mujeres» en próceres y jefes de estado. Como un atractivo especial para la reunión el Presidente ha previsto una pelea de gallos, que el suyo pierde. El General desenfundó el revólver. Todos agarran al Presidente por las axilas y lo arrastran fuera. «Hay un efecto de sonido como si hubieran tirado al Presidente escaleras abajo. Entran de nuevo todos, el Ministro quitándole el polvo a la banda presidencial que entrega al Cardenal. Este avanza lentamente. El Ministro infla el pecho y se coloca en actitud marcial esperando que el Cardenal le coloque la banda, pero éste pasa de largo y se la coloca al General. Todos salen con gran solemnidad. El General queda solo en mitad del escenario. Se arregla la banda y se sienta sobre la silla presidencial, después de comprobar su firmeza. Se oye un himno nacional, distorsionado, mientras cae lentamente el telón.»

Sobre *Las bodas de lata* o *El baile de los arzobispos* escribió Oscar Jurado en *La Patria*, de Manizales, el 8 de octubre de 1968: «... trata de plantear lo que pudiéramos llamar la crisis progresiva de una pareja burguesa desde el noviazgo hasta la senectud y la correspondiente pér-

dida de autoridad sobre los hijos y nietos, pasando por todas las situaciones difíciles que deben afrontar a lo largo de su vida matrimonial. La obra empieza mostrando la injerencia de la Iglesia en la vida de los ciudadanos y cómo algunos sectores de aquella se han olvidado por completo de las enseñanzas del Maestro y se dedican al comercio deshonesto, en este caso con los sacramentos.» Concebida como una gran farsa, la pieza mantiene durante todo su primer acto una estructura firme que se diluye gradualmente en historias paralelas, lo cual resta fuerza al eje situacional establecido por el autor. El diálogo, del que es muestra un fragmento de una de las escenas iniciales, es extraordinariamente ágil:

- EL. Buenas tardes, señorita Novia.  
 ELLA. Buenas tardes, señor Novio.  
 EL. ¿Cómo está la señorita Novia?  
 ELLA. Muy bien, señor Novio.  
 EL. ¿Me ama la señorita Novia?  
 ELLA. Lo amo, señor Novio.  
 EL. ¿Tendremos muchos hijos, señorita Novia?  
 ELLA. Muchos, señor Novio.  
 EL. Quiero que tengan los ojos azules, señorita Novia... Quiero que sean altos y espigados... Uno tendrá que ser Primer Ministro...  
 ELLA. Y otro arzobispo, señor Novio.  
 EL. Mejor Cardenal, señorita Novia.  
 ELLA. Tal vez Papa, señor Novio.  
 EL. Y otro será General...  
 ELLA. Y otro Banquero... Y a las hijas las casaremos con un general.  
 EL. Con un Ministro.  
 ELLA. Con un Mandamás.  
 EL. Hablaré con el cura para que nos case, señorita Novia.  
 ELLA. No, mejor hablarás con un Arzobispo.

*El Monte Calvo* constituye la más alta muestra de la producción de Jairo Aníbal Niño, que alcanza en esta obra una auténtica penetración psicológica y sociológica mezclando hábilmente el humor, la poesía y la amargura, combinando, como acertadamente señaló Bernard Dort, «técnicas europeas con hallazgos locales». Colombia fue uno de los países hispanoamericanos que participó en la guerra de Corea y uno de los tres personajes de *El Monte Calvo* es, justamente, un veterano mutilado de esa guerra. En el patio de una estación de ferrocarril se encuentra con otro mendigo y hablan mientras esperan la llegada del

coronel de quien esperan una ayuda para saciar su hambre. El veterano evoca, angustiado, aquella guerra en la que no sabe aún por qué participó y el ataque al monte que le costó la pierna. Aunque el tema central es una guerra lejana, los personajes son profundamente colombianos y la violencia de que han sido —y son— víctimas, es colombiana también. El trágico final alcanza una significación universal. Al acallar la dulzaina de Canuto, el coronel está acallando mucho más: la justa rebeldía del hombre en una sociedad que le utiliza, le inutiliza y luego le cierra todas las puertas a la expresión y a las posibilidades de una vida digna.

Nuevos autores surgen cada día en el panorama del teatro colombiano. Y nuevas formas de la violencia constituyen el tema de sus obras. La figura señera de Camilo Torres permanece como símbolo de una rebeldía que intentó, desde el monte, iniciar un cambio definitivo en las estructuras que, desde los grandes centros urbanos, imponen una injusta distribución de la tierra y del trabajo en todo el país. Por eso la joven generación de dramaturgos se inspira, al escribir sus obras, en la violencia de las oligarquías, atacando más duramente las tradiciones caducas, mostrándose más consciente del papel que le corresponde desempeñar en la sociedad.

CARLOS MIGUEL SUÁREZ RADILLO.

Director teatral  
Madrid (España)

#### BIBLIOGRAFIA

- ARANGO FERRER, Javier: *La literatura en Colombia*. Facultad de Filosofía y Letras. Buenos Aires, 1940.
- BARRERA, Ernesto M.: *Realidad y fantasía en el drama social de Luis Enrique Osorio*. Plaza Mayor Ediciones, New York, 1971.
- DAUSTER, Frank: *Historia del teatro hispanoamericano*. Ediciones de Andrea. México, 1966.
- FLORES ARZAYUS, Gabriel María: Prólogo en *Teatro de Enrique Buenaventura*. Editorial Tercer Mundo. Bogotá, 1963.
- GUTIÉRREZ, José: *La revolución contra el miedo*. Ediciones Tercer Mundo. Bogotá, 1964.
- GUTIÉRREZ ANZOLA, Jorge Enrique: *Violencia y justicia*. Ediciones Tercer Mundo. Bogotá, 1962.
- GÓMEZ RESTREPO, Antonio: *Historia de la Literatura Colombiana*. Ediciones Revista Bolívar, Ministerio de Educación. Bogotá, 1953.
- HADDÓ, Benjamín E.: *Sociedad y religión en Colombia*. Ediciones Tercer Mundo y Facultad de Sociología de la Universidad Nacional. Bogotá, 1965.



- JONES, Willis Knapp: *Breve historia del teatro latinoamericano*. Ediciones de Andrea. México, 1966.
- LAVERDE AMAYA, Isidoro: *Ojeada histórico-crítica sobre los orígenes de la literatura colombiana*. Banco de la República, Biblioteca Luis Angel Arango. Bogotá, 1963.
- NÚÑEZ SEGURA, José Arístides: *Literatura Colombiana*. Editorial Bedout. Medellín, 1962.
- SOLÓRZANO, Carlos: *Teatro latinoamericano del siglo XX*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1961.
- *El teatro hispanoamericano contemporáneo* (antología). Fondo de Cultura Económica. México, 1964.
- SUÁREZ RADILLO, C. M.: «Tema y problema en el teatro hispanoamericano», en *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, 1961.
- «Cinco años de teatro hispanoamericano en Madrid», en *Mundo Hispánico*, número 185. Madrid, agosto 1963.
- «Visión de la problemática social en el teatro hispanoamericano», en *Norte*, número 5. Amsterdam, noviembre 1963.
- «El teatro iberoamericano actual: de la realidad a la escena», en *Fundateatros*, núm. 1. Caracas, 1970.
- «Carlos José Reyes y su aporte al teatro colombiano de la violencia», en *Revista Cultura*. Ministerio de Educación. San Salvador, 1971.
- «Jairo Aníbal Niño: la autenticidad y la rebeldía en el joven teatro colombiano», en *Revista Nacional de Cultura*, núm. 202. Caracas, 1972.
- y O. RODRÍGUEZ SARDIÑAS: *Teatro selecto hispanoamericano contemporáneo* (antología). Editorial Escelicer. Madrid, 1971.