

Jairo Aníbal Niño: Un dramaturgo colombiano

Patricia González

Mister Ford, de repente, cayó con el cráneo destrozado, porque la gallina de los huevos de oro que estaba descuartizando en el fregor de su codicia, lo que tenía en sus entrañas eran huevos de pólvora.

La fiebre de oro¹

En Colombia se ha desarrollado un movimiento teatral muy fuerte durante los últimos veinte años. Es un teatro con características específicas, comprometido, que ha sido posible debido a la falta de tradición teatral a la europea, y por lo tanto al hecho de que el teatro de consumo y diversión nunca pudo establecerse en Colombia.

Dentro del movimiento teatral surgieron dos inquietudes principales:

1. La abolición de las jerarquías en el trabajo de grupo, y
2. La producción de una dramaturgia nacional que se relacione con la problemática del país.

Para la primera se hizo necesario crear nuevos códigos teatrales que suplantaron los conceptos del teatro importado, como podrían ser el de director, autor, diva y otros. Al revolucionar los papeles se repartió la responsabilidad del montaje entre todos los integrantes del grupo, y con este nuevo sistema se comenzó a trabajar un teatro nacional. Es necesario reconocer la labor de Enrique Buenaventura y su grupo, el teatro Experimental de Cali, en este campo. El TEC como pionero empieza ya desde 1966 a incorporar el concepto de dirección colectiva y de participación equitativa dentro del grupo.

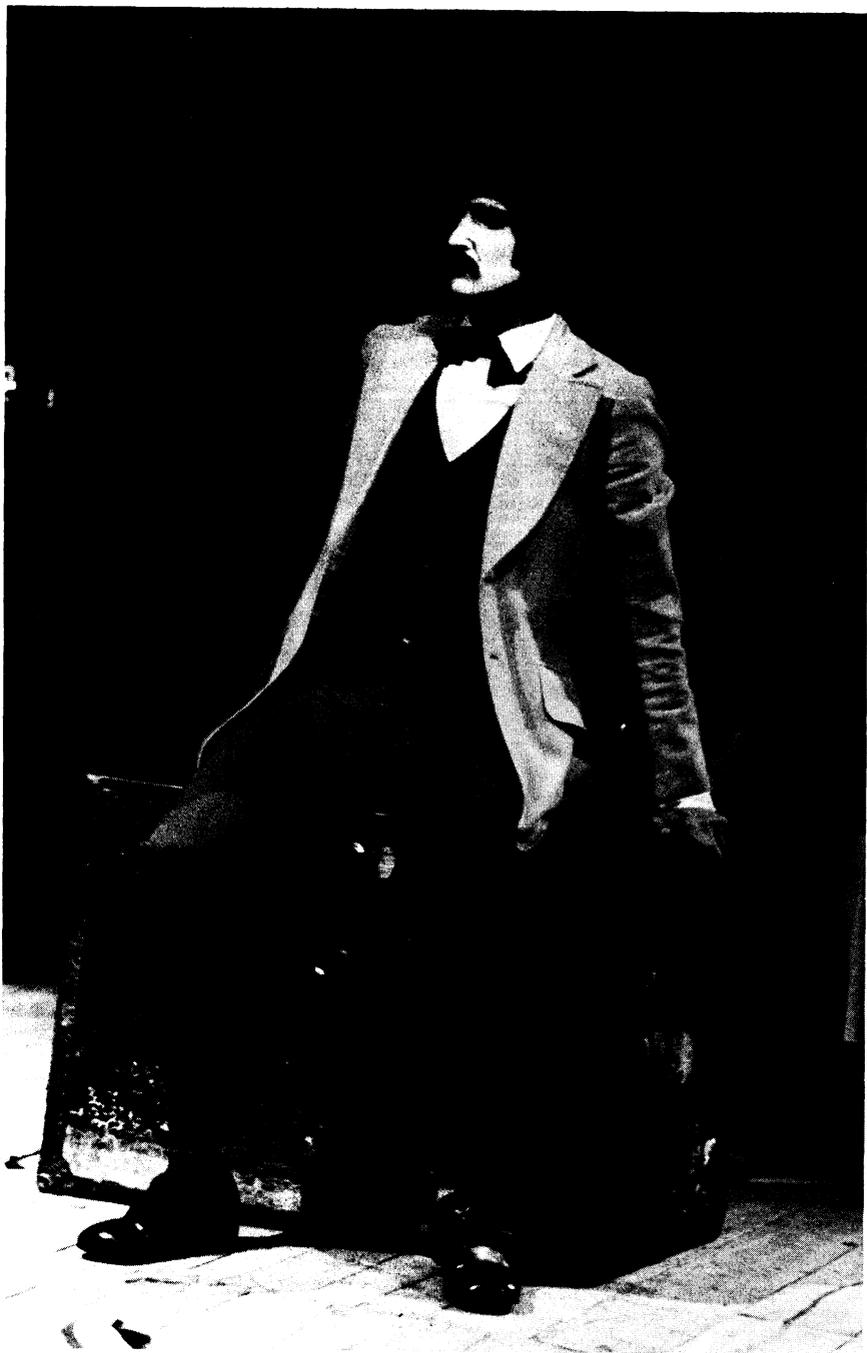
Este nuevo concepto de trabajo impuso una mayor responsabilidad en los miembros de grupo, además de exigir una preparación disciplinada y un compromiso con el colectivo. Para todos era evidente la necesidad de producir obras que abordaran los problemas nacionales, con temas que reflejaran la situación actual que vivía el pueblo colombiano. La solución inmediata a esta segunda inquietud fue la creación colectiva, o sea, el montaje de obras investigadas, trabajadas y a veces hasta escritas por el colectivo. El trabajo de grupo logró hermanar a los teatristas colombianos mientras creaban un teatro nacional, pero no solucionó la falta de dramaturgos.

Una alternativa a la creación colectiva ha sido la formación de un Taller de Dramaturgia que el teatro Libre de Bogotá inició en 1975. Jairo Aníbal Niño participó como director del Taller y el trabajo consistía en investigar, discutir y analizar temas históricos o cotidianos que se prestaran para la creación de una obra. El Taller se organizó bajo el mismo concepto de "colectivo" en cuanto a que el trabajo investigativo era una experiencia de grupo, lo mismo que las discusiones y la crítica, pero cada individuo escribía su versión del texto. Las obras se iban trabajando entre el constante análisis crítico del grupo y el trabajo creador del autor. Una vez finalizado un texto, pasaba a ser trabajado por el grupo de teatro del Libre en el proceso de montaje. En esta segunda etapa la obra era trabajada en escena por autor, director y actores.

Si el Taller de Dramaturgia del teatro Libre no llegó a ser la solución al problema de la dramaturgia colombiana, por lo menos sí alcanzó a producir varias obras y dos nuevos dramaturgos durante sus tres años de duración. Sebastián Ospina, Esteban Navajas, ganador del premio Casa de las Américas de teatro en 1976 con *La agonía del difunto* y Jairo Aníbal Niño contribuyeron con sus obras a enriquecer la experiencia del Taller de Dramaturgia. De los tres, Niño es el dramaturgo más sobresaliente de la última década. El Taller le brindó la oportunidad de integrar intereses políticos, artísticos y dramáticos, y en él escribió sus dos últimas obras, ambas montadas por el teatro Libre de Bogotá.

Pero la conexión de Jairo Aníbal Niño con el teatro data desde mucho antes. Desde Medellín participó activamente en la creación, desarrollo y evolución del teatro universitario colombiano. En 1966, siendo director del grupo de teatro de la Universidad Nacional de Medellín, montó su primera obra, *El monte calvo*, para que participara en el I Festival Nacional de Teatro Universitario. La obra recibe el primer premio en ese certamen y una invitación al V Festival Mundial Universitario de Nancy en 1969. *El monte calvo* le dio a Niño reconocimiento inmediato a nivel nacional y aplausos en Europa alrededor del mundo del teatro experimental. En 1967 dirige *Guernica* de Arrabal con el mismo grupo de la Universidad Nacional, y el montaje recibe otro primer premio en el II Festival Nacional de Teatro Universitario. Para el III Festival de 1968, Niño monta otra obra suya, *Las bodas de lata o el baile de los arzobispos*, texto que le había concedido un premio en el concurso nacional de autores de teatro organizado por Telecom. La misma obra ocasionó serios trastornos dentro del alto mando religioso; el obispo de Medellín la condenó públicamente e intentó clausurar el montaje debido a que en ella se satirizan la familia y el matrimonio, lo mismo que la burocracia y el paternalismo de la iglesia católica en Colombia.

Las dificultades que encontró Niño al escribir y montar un teatro de crítica social contribuyeron al proceso de concientización que llevó al autor a adquirir un compromiso político definido que empezó a reflejarse en sus obras. Durante unos años Niño escribió obras didácticas, documentales que reflejaban las injusticias del país, el imperialismo yanqui y la necesidad de organizarse para combatir los atropellos. En la mayoría de los casos, el propósito del montaje consistía en difundir información, relegando a un segundo plano el elemento literario y artístico. Este enfoque de la problemática nacional de



La madriguera de Jairo Aníbal Niño – Nuevo teatro de pantomima

forma directa y propagandista es el menos efectivo en la producción dramática del autor y pronto deja de ser utilizado.

Es cierto sí que las obras de Jairo Aníbal Niño insisten en reflejar la injusticia, el hambre, la discrepancia social y el despotismo que impera en la clase dominante, y lo interesante para nosotros en este trabajo es analizar cómo el autor logra su propósito de denuncia en un marco de alto grado de calidad dramática y artística.

En su primera obra, *El monte calvo*, se plantea la situación de tres mendigos, dos de ellos veteranos de la guerra de Corea. Existen semejanzas con *Esperando a Godot* de Beckett, pero sabemos muy bien que el absurdo que invade la obra de Niño es también aquél que invade la vida cotidiana del país. En *El monte calvo*, Canuto y Sebastián esperan la llegada del Coronel, y mientras tanto hablan para matar el hambre y el frío. Por medio de este diálogo Niño manifiesta la arbitrariedad de la guerra y la tragedia de quienes participaron en ella para regresar mutilados a pedir limosna en las calles. Un ejemplo:

CANUTO — ¿Y dónde queda Corea?

SEBASTIÁN — Muy lejos. Hay que atravesar el mar.

CANUTO — ¿Y fuiste tan lejos a que te volaran la pierna?

SEBASTIÁN — Sí.

CANUTO — ¿Y no podían volártela en un sitio más cercano, sin necesidad de cruzar el mar?

SEBASTIÁN — Tú no entiendes. Estaba defendiendo mi patria.

CANUTO — ¿Tu patria es Corea?

SEBASTIÁN — No. Mi patria es ésta.

CANUTO — ¿Entonces para qué hiciste un viaje tan largo?

SEBASTIÁN — El comandante nos dijo que éramos los guardianes de la civilización.

CANUTO — Civilización . . . ¿qué es la civilización?

SEBASTIÁN — Algo así como libros. Cosas de ésas.²

Después de haber peleado y perdido una pierna, Sebastián ni siquiera sabe por qué peleó, ni para defender a quién. Sin embargo, esa guerra lo ha dejado en una condición miserable, cojo y veterano. Ya que conseguir trabajo en esas circunstancias era imposible, la única alternativa que tuvo fue pedir limosna y vivir de la basura.

En la segunda parte de la obra, con la llegada del Godot-Coronel que sí llega, Niño utiliza la situación para ilustrar la ridiculez de los procedimientos militares, y dentro del contexto de la obra, sus lamentables resultados. El Coronel fué amigo de Sebastián durante la época de la guerra, pero de ella regresó loco. Desde aquel entonces vive en el campo de batalla con las reglas del ejército, alucinado por el miedo y la angustia. Los dos mendigos cuerdos obedecen las ocurrencias del loco porque esperan obtener de él el dinero necesario para comprar pan con manteca y café. El clímax y desenlace de la obra llega cuando el Coronel mata a Canuto por no saber el santo y seña que él exige dentro de su mundo de combate, y por lo tanto lo condena a muerte por traidor.

Jairo Aníbal Niño se basa en esta obra en un hecho histórico específico, la guerra de Corea, y partiendo de él construye un desarrollo dramático que se

sostiene independientemente de la relación histórica. Este conflicto imaginario mitifica y magnifica la "otra historia," la historia insignificante del pueblo que no llega a aparecer en los libros, y es la manera como Niño denuncia el absurdo de la participación de los soldados colombianos en la guerra de Corea.

En *El monte calvo*, Canuto es la víctima indirecta de esta guerra sin sentido, y su muerte adquiere dimensiones de mártir. Canuto es el hombre común, que no sabe leer y que no fue a la guerra. Este personaje llega a simbolizar todo un pueblo oprimido, tocando su dulzaina para calmar el hambre e improvisando su antiguo acto de circo en su época de payaso. Es el poeta que cuestiona en medio de su infantil ignorancia, pero que termina muerto inocentemente.

Niño con esta obra vivifica el drama real de quienes fueron y regresaron de esa guerra, la vida que les esperaba, y el abandono que sufrieron a causa del olvido del gobierno colombiano, del ejército y el imperialismo ajeno que defendían.

En su segunda obra, *Las bodas de lata o el baile de los arzobispos*, Jairo Aníbal Niño recurre al juego como parodia de la realidad. El desarrollo entero de esta obra es una sátira que convierte a los personajes en muñecos que juegan a casarse, tener hijos o ser arzobispos. En sus catorce escenas de variable duración, el texto se impregna de elementos surrealistas, infantiles y cómicos. El mundo infantil se utiliza como motivo para desarrollar el humor, el juego y la sátira. Un ejemplo sería la escena de los arzobispos jugando a los vaqueros y celebrando una fiesta de cumpleaños, y otro la escena de los monaguillos que cargando escritorios enormes ilustran la burocracia de las oficinas eclesíásticas.

La obra resulta en un "collage" de experimentos visuales y dramáticos ya que Niño ensaya diferentes recursos de comunicación, además del diálogo. Hay escenas totalmente mudas, a veces esperpénticas, que se disparan al público entre apagones de las luces. Se intenta un tipo de lenguaje visual a nivel de montaje, que en el texto aparece como largas acotaciones explicativas.³

El orden familiar se altera creando una situación altamente inverosímil. En esta obra es difícil evitar la sonrisa ante la vida absurda de esta pareja que se llena progresivamente de hijos mientras se distancian físicamente en el escenario. En todo su contexto la obra desarrolla la idea del juego.

En obras como *El secuestro* y *La madriguera* el juego tiene otra función. Ambas obras desarrollan situaciones de alta tensión con dos personajes que se enfrentan a través del diálogo, y también del juego.

Los personajes en *El secuestro* son Polo, pobre y hambriento, y el doctor Botero, dueño de un banco. Polo secuestra a Botero y le hace pasar unas horas en su buhardilla, exponiéndolo al sonido de goteras recogidas en laticas, a las ratas, a la humedad penetrante y a los olores difíciles, antes de envenenarlo. El motivo del asesinato es múltiple. Polo culpa al oligarca de su miseria presente y de la muerte de su esposa Edelmira. Edelmira trabajó para el banco de Botero durante quince años y fue despedida a causa de las huelgas que hicieron los trabajadores. Polo también culpa a Botero de otros asesinatos, de muchas injusticias y de crueldad.

En la obra Niño pone de manifiesto el contraste entre la estrechez de los

pobres y la abundancia de los ricos. El doctor Botero, atado a una silla, altivo e impecablemente vestido, despliega olor de superioridad. Polo conduce su cotidianidad a su alrededor colgando ropa húmeda a través del cuarto y preparando café para matar el hambre. Uno impotente y rabioso, el otro dispuesto a esperar y jugar.

Jairo Aníbal introduce un elemento de utilería muy efectivo a nivel dramático: el baúl. Cuando el viejo Polo abre el baúl de los recuerdos, éste se convierte en el factor que determina el paso de la obra y el desarrollo de los juegos. Tanto en *El secuestro* como en *La madriguera* aparece este recurso. Polo saca dos máscaras de colores brillantes, una de hombre y otra de mujer. Colocándole a Botero la máscara femenina, lo obliga a recrear momentos de su vida con Edelmira. Este juego grotesco en donde un personaje nostálgicamente recrea el pasado y el otro, furioso con su superioridad maniatada, permanece en silencio con una máscara ridícula, introduce en la obra elementos alucinantes. Es la forma como Jairo Aníbal Niño logra comunicarnos la historia de esta humilde pareja.

El paralelismo entre esta última obra de Niño y *La madriguera* es evidente. Los personajes en ésta son Eutiquio Marroquín, militar recién derrocado, y su secretario privado, Pepe Arboleda. La situación es la huida de ambos personajes debido a que el pueblo se ha tomado el palacio, y su refugio en uno de los sótanos cercanos que llega a convertirse en su tumba. A diferencia de *El secuestro*, la situación de ésta obra alcanza dimensiones históricas y universales ya que el derrocamiento de generales en la América Latina ha llegado a convertirse en situación normal y conocida.

El baúl juega un papel mucho más importante aquí ya que de allí salen los elementos que rompen la monotonía y el miedo de estos dos personajes encerrados. Marroquín como presidente mantiene su aire de superioridad humillando al secretario y ordenándole constantemente que haga o deje de hacer. El encierro y la tensión de la situación mantienen el desarrollo de la obra en suspenso, dándole un ritmo interno, cada vez más acelerado y frenético que termina en la explosión final: el asesinato del secretario. Este ritmo, estimulado por el miedo y la delicada situación de los personajes se rompe a intervalos debido al elixir mágico que encuentran en el baúl: brandy. Por su posición de jefe, Marroquín es el que bebe casi toda la botella, y Niño utiliza el alcohol para traer a escena recuerdos de su vida pasada. La borrachera introduce elementos poéticos, alucinantes y fantásticos; la borrachera introduce el juego de la representación. Recordando su juventud el presidente dice:

PRESIDENTE — Aquellas noches de pasión. Entrábamos en los pueblos a matar enemigos y a robar muchachas. Noches que olían a pedo de jazmín. Eran épocas de machos. En mi juventud yo le pisé los callos a la manigua y a las tierras desconocidas. Ascendí a lo más alto de las cordilleras de los Andes, allá donde el aire tiene el filo de los cuchillos de carnicero, donde se sienten las madrugadas más frías del mundo, donde lo único que vive es el vuelo del cóndor. Descendí hasta abismos que no terminaban nunca. Entré a ríos tan gordos como mares. Navegué sobre las aguas del misterio. A navegar . . . A navegar . . . Me metí, de pronto, en un río de aguas como la sangre. (*al secretario*)
¿Qué hace ahí parado?

SECRETARIO — Nada, señor.

PRESIDENTE — Nunca se quede en la ribera, no sea pendejo. Métese en la barca, que vamos a descubrir los ríos de la quinina, de la tagua y del caucho.

SECRETARIO — Sí, señor.

PRESIDENTE — Venga y ayude a remar.⁴

Y así, a través del recuerdo se introduce el juego, aunque en otras ocasiones el juego surge a causa del aburrimiento y la orden del militar: "Invente algo para matar el tiempo. Tiene un minuto. Si no, quizá lo agarre a patadas para distraerme."⁵

Además del juego, en esta obra es importante el lenguaje. Niño utiliza metáforas sorprendentes y fantásticas que se hermanan con la realidad que despliega García Márquez, especialmente cuando el general recuerda sus hazañas y aventuras en la selva. Aparece también un lenguaje coloquial, lleno de palabrotas, utilizado exclusivamente entre la cultura masculina.

Las dos obras que Jairo Aníbal Niño escribió en el Taller de Dramaturgia del Teatro Libre se basan en acontecimientos históricos. *Los inquietos de la ira* está "inspirada en los hechos de diciembre de 1974, cuando los habitantes de Puerto Asís protagonizan una heroica epopeya. En su lucha por la tierra y el techo, son asesinados por la fuerza pública. Es entonces cuando montan a sus muertos en una carreta y con su coraje y con su ira se toman el pueblo."⁶ Niño toma este hecho, elabora una situación imaginaria de cinco familias que participan en la invasión y al final deja que los hechos reales se apoderen de la obra. Los personajes se congelan y pasan a ser actores que comunican al público, en un estilo narrativo, lo que pasó en Puerto Asís. Luego regresan a sus personajes y se prestan a la defensiva comunicando al público que éste es solo el principio.

Es evidente el propósito del autor de documentar un evento que él considera importante, precisamente porque pertenece a una victoria en la historia del pueblo que permanece sin registrar. La crítica ha catalogado la obra como una de las mejores de este género documental ya que Niño logra elaborar un texto dramático con personajes y situaciones sacados de la ficción, aunque basados en un hecho específico. La pieza alcanza un nivel universal al recoger las características de cualquier invasión.⁷

Los inquietos de la ira es un ejemplo logrado del tipo de teatro que se intenta hacer en Colombia hoy en día: basado en hechos reales, reflejando la realidad nacional, pero manteniendo el elemento de ficción.

El sol subterráneo, última obra que Niño trabajó en el Taller de Dramaturgia del Libre, aborda un acontecimiento histórico desde la perspectiva del presente. Este nuevo giro le otorga a esta obra una nueva dimensión porque no sólo mantiene presente ese evento del pasado, que en este caso es la matanza de las bananeras, sino que al mismo tiempo manifiesta las repercusiones de ese hecho en la zona y relaciona el pasado con un presente, tiempo mucho más cercano a todos los espectadores.

La pieza desarrolla la llegada al pueblo de la nueva maestra acompañada de su hermana paralítica. Toda la acción se lleva a cabo en el caserón vacío donde las recién llegadas han sido alojadas.

Existen tres tiempos y tonos diferentes en la obra, marcados cada uno por la llegada de un nuevo personaje. En el comienzo están las dos hermanas desempaquetando sus cachivaches, llenas de incertidumbre y esperanza. La segunda parte se inicia con la llegada de Encarnación, una mujer del pueblo que llega con la excusa de traer comida y dar la bienvenida a la nueva maestra. Hasta el nombre de este personaje es simbólico. Ella trae consigo la historia de la zona, de la huelga, de la lucha y de la casa. Por medio de ella el autor da a conocer la historia de la casa que siempre ha permanecido vacía porque fue construida encima del lugar donde enterraron a los muchos obreros asesinados que no cupieron en los vagones del tren. Encarnación es la vozera de los trabajadores y comunica a las dos mujeres la verdadera situación del pueblo. También trae al presente la historia de la huelga ya que para ella "olvidar era como hacerle un favor a los gringos."⁸ Encarnación hace evidente la repercusión del suceso de 1928 en la gente de la zona y el marcado esfuerzo de todos por recordar, por seguir la lucha que se inició entonces y que se trató de eliminar con la matanza. Ella dice:

Yo no había nacido cuando eso; pero mi papá siempre nos contaba esas historias. Son del recuerdo de toda la gente de esta región y aunque el papá no se las haya contado a uno, todos terminamos sabiéndolas. Porque esas cosas están ahí, y cuando un pelado nace es como si naciera sabiendo, como si llegara al mundo con esa conciencia pegada en las tripas.⁹

La tercera parte de la obra se marca con la entrada del teniente, alcalde militar del pueblo que imparte órdenes totalitarias e intenta acabar con la subversión persiguiendo a los obreros. El teniente intenta también dominar a las tres mujeres que se defienden con la única arma que tienen: las palabras. En un momento crítico se desarrolla la siguiente escena:

TENIENTE — (*Desenfunda la pistola*) Cante, señorita maestra.

TULIA — No lo haré, señor alcalde.

TENIENTE — Le advierto que está jugando con candela.

TULIA — No lo soporto más.

TENIENTE — ¿No?

TULIA — No. Toda mi vida no ha sido más que una vida para cantar sin ganas. Obligada siempre. Han puesto palabras en mi boca y pensamientos en mi cabeza que de pronto, descubro que no son míos. Son de otra persona, Una persona oscura que me ha manejado como un muñeco de circo, como criatura de ventrílocuo. Se acabó. No voy a dejar que me sigan chupando la vida, ni usted ni nadie.¹⁰

Las palabras de la maestra son el grito de ¡basta! a las muchas injusticias que ha sufrido el pueblo. La maestra alcanza autonomía al negarse a cantar aunque se la encañone.

Mientras en la primera parte existe la incertidumbre y en la segunda la intriga y el conocimiento, en la tercera impera la violencia. Desde un comienzo surge esta violencia que permanece latente hasta la llegada del teniente. La parálitica recordaba soldados que subían al tren y requisaban pasajeros, equipajes y retretes; recordaba el pueblo invadido de soldados, recuerdos que en

la obra son indicios de una situación exaltada, que al final de la obra conducen al asesinato de Amalia y la muerte del teniente.

En esta obra, lo mismo que en *El monte calvo*, aparece el personaje de víctima inocente que alcanza dimensiones simbólicas. La mutilada Amalia desde un principio adivina la anormalidad de la situación y percibe la violencia oculta. Ella agrede al teniente con palabras más afiladas y por lo tanto llega a ser el objeto de la ira del alcalde. Por otro lado Amalia es la que llena el escenario de grandes animales de papel de colorines que contrastan con la sobriedad de la situación que vive el pueblo. Los animales de papel son los únicos elementos imaginativos, fantasmales y lúdicos de toda la obra. Uno de ellos, completamente blanco, tiene la figura de un jaguar con alas de cóndor. Amalia lo llama un "sueño de papel," y éste híbrido de papel podría representar el símbolo de la libertad y la autonomía de los pueblos de América.

Niño introduce en esta obra un elemento auditivo que adquiere magnitud de personaje. Es el sonido del tren que fragmenta la obra en siete pedazos ya que su constante aparición detiene la acción dramática. El tren llega a ser la presencia de la United Fruit Company en la zona, y al finalizar la obra lo que predomina es la inevitable presencia del sonido del tren. La acotación final dice:

Como si un tren se hubiera convertido en rayo, llega primero la luz.
Luego aparece el estruendo. El fragor inunda la escena. Se apagan las luces. El tren sigue sonando eternamente en la noche.¹¹

Encontramos en todas estas obras de Jairo Aníbal Niño el elemento de fantasía que crea una diferente situación dramática, aunque la obra se base en un hecho real e histórico como la invasión en Puerto Asís. Niño es fiel a su compromiso de reflejar la realidad sufrida del país y esto no limita bajo ningún punto de vista su capacidad creativa ni su eficacia dramática. Utiliza diversos medios para lograr su propósito como hemos visto en estas seis obras. La utilización de un hecho histórico específico que le sirva como marco para desarrollar su imaginación parece ser su método más eficiente de fundir la realidad nacional y la facultad imaginativa. Este recurso aparece en *El monte calvo*, *Los inquilinos de la ira* y *El sol subterráneo*. En las otras tres ha tomado situaciones identificables a su público para desarrollar sus ideas sobre la diferencia de clases en *El secuestro*, la iglesia y la familia en *Las bodas de lata o el baile de los arzobispos*, y la soberanía militar en *La madriguera*. Características de estas tres obras, más aún que de las anteriores, es el elemento lúdico que conduce a situaciones alucinantes y surreales. Las obras se llenan de elemento míticos y simbólicos que crean varios niveles de realidad, especialmente en *La madriguera*. Con esta producción dramática, Niño se consagra como uno de los mejores dramaturgos del Nuevo Teatro Colombiano en su integración de un trabajo colectivo, nacional y popular.

Smith College

Notas

1. Jairo Aníbal Niño, *Toda la vida* (Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1978), p. 39.
2. *El monte calvo*, en *Antología colombiana del teatro de vanguardia* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1975), pp. 109-110.
3. *Las bodas de lata o el baile de los arzobispos*, manuscrito fotocopiado, escena final, s.p.
4. *La madriguera*, *Revista Teorema*, No. 14, (1978), 16.
5. *La madriguera*, en *Teorema*, p. 15.
6. Guillermo Arévalo, "Jairo Aníbal Niño, trabajador del Teatro Colombiano," en *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, ed. Carlos José Reyes y Maida Watson-Espener (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978), p. 555.
7. "Los inquilinos de la ira; las nuevas obras surgen del pueblo," *Semanario*, (diciembre 5, 1976), p. 11.
8. *El sol subterráneo* (Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1978), p. 37.
9. *El sol subterráneo*, p. 37.
10. *El sol subterráneo*, p. 69.
11. *El sol subterráneo*, p. 83.