

*Delma González Duarte*

Universidad Nacional

**SIGNOS DE VIOLENCIA  
EN LA COLINA DE DANIEL GALLEGOS**

LETRAS 27-28 (1993)



El teatro costarricense, como el de toda América Latina, ha sido influido por varios factores que han hecho difícil su sistematización. Entre ellos se pueden mencionar el aislamiento cultural, el desconocimiento de las fuentes autóctonas, la indiferencia del público, la carencia de recursos económicos para la construcción de salas apropiadas y la tardía formación de intérpretes nacionales. En el caso de Costa Rica, la verdadera renovación y resurgimiento del movimiento teatral empezó en la década de 1950. En 1951, se creó el Teatro Universitario bajo la dirección del escritor Alfredo Sancho, y cuatro años después el Teatro Arlequín. En 1957, el Teatro de Cámara Universitario llevó al escenario obras de la época colonial y obras modernas. No fue sino hasta 1965 que se estableció un programa formal de enseñanza de las artes dramáticas en la Universidad de Costa Rica bajo la dirección de Daniel Gallegos, quien había regresado al país en ese año.

El Primer Festival Cultural Centroamericano se realizó en San José de Costa Rica, con motivo del cual se presentaron obras de teatro nacionales y del exterior. En 1970, se creó el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes y fue designado como Ministro al destacado dramaturgo Alberto Cañas, y como su viceministro a Guido Sáenz, uno de los fundadores de la Asociación Cultural del Teatro Arlequín. Al año siguiente se creó la Compañía Nacional de Teatro bajo los auspicios de aquel Ministerio, que a su vez tuvo a su cargo la elección del repertorio. La idea fundamental era poner en escena obras de teatro universal y costarricense, y descentralizar la actividad teatral con el fin de hacerla accesible al pueblo de provincia. Debe tenerse en cuenta que hacia 1986 Costa Rica contaba con una población de apenas 2.5 millones de habitantes, y padecía grandes problemas económicos, lo que provocó que el

presupuesto que se designaba para las actividades de cultura era (y sigue siendo) muy raquítico. Los teatros que existen en el momento actual son financiados por capitales privados. En las universidades hay grupos de estudiantes y profesores de Artes Dramáticas que presentan sus obras con regularidad. La llegada de actores y directores del exterior también ha servido para renovar las perspectivas del teatro en Costa Rica. Desde 1965 hasta hoy se ha ido formando un público muy heterogéneo y amplio.

En un artículo<sup>1</sup> de 1979, Bonilla y Vladich sostienen que el fenómeno teatral de América Latina como «hecho escénico» es interesante, disparejo, contradictorio. En Costa Rica, afirman los autores, lo que más afecta al teatro es que las compañías teatrales están sujetas a los cambios gubernamentales, por lo que no hay una sola política cultural coherente y fija.

A Daniel Gallegos Troyo (1930) se le considera una de las figuras más prominentes y polifacéticas del ambiente teatral costarricense. Es abogado, así como actor, dramaturgo, director escénico y actualmente ocupa el cargo de Decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Costa Rica. Tiene estudios de posgrado en Columbia University y en Yale University. Asistió al New York Actor's Studio (1959-1960). Perteneció al Royal Shakespeare Company y al British Drama League of London y trabajó en la Organisation de Radio Télévision Française.

Cuando Anita Herzfeld y Teresa Cajiao Salas entrevistaron a Daniel Gallegos en 1970, él habló de su obra y de su actividad como escritor. Como su teatro tiene «pretensiones de ser universal» lo que le preocupa más como dramaturgo es «el hombre y sus interrogantes o condición»<sup>2</sup>. Es decir que no pretende dar soluciones sino exponer conflictos. Sus obras han sido producto de situaciones anímicas particulares. En *La colina* se trata del «problema de ubicarse uno espiritualmente». Entonces no se trata de un teatro comprometido con una ideología particular sino que, como Gallegos lo señala, el único compromiso es «el compromiso con mi conciencia».

- 
1. María Bonilla y Stoyan Vladich, «En torno al teatro latinoamericano», *Repertorio Americano*, VI, 1 (1979), p. 22.
  2. Anita Herzfeld y Teresa Cajiao Salas, *El teatro de hoy en Costa Rica* (San José: Editorial Costa Rica, 1973), pp. 123-125.

La premisa sobre la cual se construye el desarrollo de *La colina* (1968) es que Dios ha muerto (anuncio hecho por las Naciones Unidas que oficializa el no ser de Dios). En la posada «El Albergue», en la cumbre de una famosa colina donde también está el santuario del Cristo de la Divina Paciencia se encuentran tres religiosos (Padre José, Madre Superiora, Novicia Marta), una familia (Gregorio, Mercedes, Manuelito) y dos personajes aislados, uno es huésped (Tomás) y otro es amigo de la familia (Joselillo). A lo largo de las tres jornadas de este «auto sacramental» se lleva a cabo el examen de conciencia de cada personaje culminando en un «Juicio Final» ante la carencia de Dios.

La reacción en 1968 del público católico de Costa Rica fue ambivalente. Por un lado, *La colina* escandalizó a los sectores más conservadores quienes la censuraron por lo que ellos consideraron inmoralidad y blasfemia. Por otro lado, se presentó por primera vez a teatro lleno, recibió el Premio de Teatro «Aquileo J. Echeverría» (1968) y luego el Premio Editorial Costa Rica (1969).

*La colina* ha sido interpretada como obra del teatro del absurdo<sup>3</sup>, como una obra clásica con perfecta unidad medular<sup>4</sup>, como un proceso ritual que desea imponer orden en el caos<sup>5</sup>, y como un conflicto íntimo<sup>6</sup>. La intención de este ensayo es la de hacer una nueva lectura de la obra tomando como enfoque de análisis los signos de violencia (y su significado). Este análisis minucioso será precedido por una explicación del marco teórico que se utilizará.

La obra de Gallegos, como él mismo ha dicho, es un abierto desafío

---

3. Herzfeld y Cajiao, pp. 126-131.

4. Abelardo Bonilla citado por Dennis Perri, «*La colina* and the Theater of Daniel Gallegos», *Latin American Theater Review*, Fall (1971), p. 45.

5. Perri, pp. 45-51.

6. Giuseppe Bellini, *Historia de la literatura hispanoamericana* (Madrid: Castalia, 1985), p. 653; y Guido Fernández, «*La colina*: de la blasfemia madura a la irreverencia juvenil», en *Los caminos del teatro en Costa Rica* (San José: Editorial Universitaria Centroamericana, 1977), p. 75.

«con la intención de causar incomodidad e irritación, para que el espectador tenga más conciencia de la situación que del relato»<sup>7</sup>.

Las cuestiones fundamentales que planteo aquí son: ¿Qué tipo de violencia emplea el autor?; ¿qué repercusiones tiene?; ¿hasta qué punto esa violencia es legítima y eficaz?

## Marco teórico

Antes de proceder a la exposición del marco teórico, es necesario definir los términos que se usarán con frecuencia en el ensayo: «violencia» en contraste con «crueldad» y «agresión». Los diccionarios y los especialistas en la materia ayudan para clarificar los conceptos mencionados.

Lo «violento» está relacionado, según las definiciones que proporcionan Casares y Moliner, con el ímpetu, la intensidad, la fuerza; y se aplica a algo llevado a cabo contra su tendencia natural. Conforme a las acepciones de esas fuentes, en ambos casos se hace énfasis en lo anormal de una acción. Por otro lado, la «crueldad» implica la capacidad de hacer padecer por gusto y sin conmoverse. Además de ese significado, cuando se aplica a cosas abstractas o concretas se refiere a lo riguroso o a lo intenso de ellas. Cuando se habla de «agresión» se piensa en la acción de atacar a alguien con el fin de hacerle daño. En general, cuando se agrede se hace física o verbalmente.

Los estudiosos del fenómeno de la violencia en los seres humanos parecen de acuerdo en cuanto a que es algo irracional. Al tratar de explicar la violencia, lo han hecho desde diferentes perspectivas, de acuerdo con sus intereses. Hannah Arendt enfoca la cuestión de la violencia en el contexto de la política<sup>8</sup>. Primero establece la diferencia entre «poder», «fuerza», «autoridad» y «violencia». Básicamente, llega a la conclusión de que la violencia es un instrumento que se usa con el fin de aumentar la fuerza de un movimiento colectivo. En su opinión, la violencia puede ser justificable

---

7. Citado por Perri, p. 52.

8. Hannah Arendt, *On Violence* (New York: Harcourt, Brace and World, 1969).

pero nunca legítima. Poder y violencia, entonces, aparecen juntos, pero son opuestos. Cuando el poder está tambaleándose, la violencia se presenta y destruye el poder. A nivel individual de las emociones humanas, la ira que produce violencia es natural. Cuando el sentido de justicia parece ofendido, el hombre reacciona violentamente aunque no para agredir. Es decir, que la violencia por sí sola no es una manifestación natural del proceso vital y solamente es racional si persigue metas a corto plazo.

Un segundo punto de vista considera la violencia respecto de lo sagrado<sup>9</sup>. Las razones que se puedan dar para justificar la violencia como fenómeno aislado no son válidas. En este contexto antropológico, el impulso violento es visto dentro del rito del sacrificio. La violencia en los orígenes de la humanidad fue generativa de lo sagrado. Era canalizada en el sacrificio de una víctima inocente como centro de un rito.

No cabe duda que la violencia es un fenómeno que puede ser analizado desde diferentes perspectivas. Habiendo definido los términos, se puede ahora proceder a la explicación del marco teórico.

Para el análisis de los signos de violencia en *La colina* tomaré como marco teórico la teoría de Antonin Artaud en lo que concierne a la función del teatro contemporáneo dentro del concepto de «teatro de la crueldad»<sup>10</sup>. También consideraré la tipología de violencia en el drama moderno expuesta por Martin Esslin con el fin de determinar el tipo de violencia que predomina en la obra<sup>11</sup>. A continuación, haré un breve resumen de las ideas de Artaud y de Esslin como base para la siguiente parte del trabajo.

Artaud concebía el teatro como un conflicto perpetuo que debe aspirar a la reafirmación del mundo interno. El teatro es comparable a los sueños porque es la expresión del ser interior sin tener una función moral o

---

9. René Girard, *Violence and the Sacred*, trad. P. Gregory (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1977).

10. Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double* (Paris: Gallimard, 1964).

11. Martin Esslin, «Violence in Modern Drama», en *Reflections* (New York: Doubleday, 1961).

psicológica. Este nuevo teatro debe traer al escenario un lenguaje desnudo que permita la transgresión de los límites ordinarios del lenguaje del arte. El lenguaje teatral abarcaría entonces mucho más que palabras para que pueda realizar activamente una especie de creación total. En el *Primer Manifiesto del Teatro de la Crueldad* dice: «Without an element of cruelty at the root of every spectacle, the theatre is not possible. In our present state of degeneration it is through the skin that metaphysics must be made to re-enter our minds»<sup>12</sup>.

Como expresión de nuestra era contemporánea, el teatro de la crueldad busca, por medio del rigor violento y la severidad, restaurar en su seno una concepción de la vida. La crueldad que sirve como base esencial del teatro no implica sangre o agresión física sino una condensación de elementos escénicos. De ahí que una obra de teatro «verdadera» según Artaud debe alterar el reposo de los sentidos, liberar el inconsciente comprimido y llevar al público a una rebelión virtual. Análogo a la peste, el teatro es bienhechor ya que hace caer la máscara, la mentira y la bajeza porque lleva a los hombres a verse tal como son. El teatro de la crueldad sacude la inercia que nos asfixia. Entonces, el papel de la dramaturgia no consiste en representar la crueldad como la entendemos comúnmente sino que Artaud se refiere a una «crueldad» de las cosas contra nosotros mismos: «Nous ne sommes pas libres. Et le ciel peut encore nous tomber sur la tête. Et le théâtre est fait pour nous apprendre d'abord cela»<sup>13</sup>.

Por otro lado, Martin Esslin analiza la violencia como elemento inherente a la forma teatral. El criterio que usa para su exposición es el de emisor-receptor de la violencia (o víctima-victimario). Esslin encuentra cinco posibilidades en la relación dramática autor-personajes-público:

1. Violencia entre los personajes de la obra.
2. Violencia del autor (o del director) hacia los personajes.
3. Violencia de los personajes hacia el público.
4. Violencia del público hacia los personajes en la escena.
5. Violencia del autor hacia el público.

12. Eric Bentley, ed. *Theory of the Modern Stage* (New York: Penguin, 1986), p. 64.

13. Antonin Artaud, citado por Odette Aslan, ed. *L'Art du théâtre* (Paris: Seghers, 1963), p. 586.

Los matices que presenta la violencia en todos los casos son diversos y van desde la agresión física (la más primitiva y evidente) hasta la violencia psicológica, lingüística, sexual, masoquista e incluso la violencia que se produce en la farsa (la risa del público como expresión de un sentimiento de superioridad).

En resumen: tanto Esslin como Artaud, ven en la experiencia artística la necesidad de que produzca un efecto de choque. Si aceptamos que lo que provoca un impacto es una forma de violencia, entonces la violencia viene a ser una parte integral de cualquier tipo de efecto artístico. Para que el teatro «despierte» al espectador y sea capaz de cambiar realmente su vida, debe basarse en el concepto artaudiano de crueldad. El teatro no debe ser un simple acto de consumo, o lo que Brecht llamó «teatro culinario».

Para Esslin, la violencia consiste en privar a una persona de su autonomía y de su libertad de elección. Defiende la noción de violencia legítima en el teatro, es decir, aquella que agudiza el sentido de conciencia del mundo y que incrementa el sentido de autonomía. Desde el momento en que manipula o petrifica al espectador dejándolo incapaz de actuar o reflexionar, la violencia (en el teatro, la televisión y el cine) se usa de forma inmoral, convirtiéndose en un acto de agresión reprochable.

## Signos de violencia

Antes de proseguir, conviene delimitar lo que aquí ha de entenderse por «signo» de violencia. La obra teatral es un universo de signos escénicos y signos del texto dramático. El criterio semiótico es el que permite descifrar e interpretar todas sus significaciones y referencialidades. La representación o hecho escénico así como el texto en sí son fenómenos de comunicación que participan de procesos semióticos. La ciencia del signo, o semiótica, da la posibilidad de analizar la obra en dos niveles de interpretación, a saber, el nivel verbal y el nivel paraverbal.

Pierre Guiraud define el *signo* como «un estímulo o señal que marca la intención de comunicar un sentido y cuyos componentes básicos son el emisor, el vehículo, el mensaje, el receptor (o intérprete)»<sup>14</sup>. En el orden

14. Citado por Raúl H. Castagnino, *Semiótica, ideología y teatro hispanoamericano contemporáneo* (Buenos Aires: Nova, 1974), p. 20.

lingüístico, Saussure ya había definido el signo como la combinación de concepto (significado) y de imagen acústica (significante). Sin embargo, al hablar del fenómeno teatral se debe tomar en cuenta la presencia de las acotaciones con valor metalingüístico. En el plano de la representación escénica hay diversos lenguajes y códigos como la voz, el gesto, el movimiento corporal, los silencios, las luces, la escenografía, el maquillaje, el vestuario, etc. La pluralidad de signos hace del hecho teatral un género muy particular respecto de los demás géneros literarios.

En este trabajo, se habla de «signos del texto» y de «signos escénicos» para hacer la distinción de la doble lectura de la obra. Cada signo de texto se considerará en tres aspectos: carácter, contenido y función. La violencia será el enfoque principal de la lectura semiótica de *La colina*; por lo tanto el análisis del sistema de signos estará orientado hacia ese aspecto.

Daniel Gallegos califica su obra como «auto sacramental en tres jornadas». Al hacerlo, prepara al lector y al espectador de cierta forma ya que los remite a un género del Siglo de Oro español. Los críticos aún difieren en cuanto a la definición de «auto», pero coinciden en algunas características generales.

El auto, según Perri<sup>15</sup>, es «una composición dramática en una jornada, alegórica y relativa, generalmente, a la Comunión». El asunto que se trata en los autos tiene relación con la historia de la salvación y su propósito es el de proyectar ideas abstractas y situaciones psíquicas utilizando las imágenes simbólicas. Los tres aspectos ejemplificados por los autos de Calderón son: la perfección de la estructura (simetría, versatilidad), la profundidad teológica y la complejidad alegórica. Finalmente, se debe recordar que la lógica del auto es la lógica de la fe. Los planteamientos no siempre se prestan a razonamientos de otro tipo. El fin de las representaciones de los autos sacramentales era didáctico, pues le daban vida a una serie de dogmas de la Iglesia.

Lo que se representa en *La colina* es más bien la pérdida de esos

---

15. Perri, p. 15.

valores o dogmas antes aceptados por todos. Dado que Dios no existe, predomina la idea de que ya «nada importa» y de que forzosamente cambiará el mundo para cada uno de los personajes. Daniel Gallegos le está dando un nuevo sentido al auto: la temática es religiosa pero el tratamiento es otro. Es un proceso de asimilación de la premisa inicial y no de la legitimización de las escrituras sagradas. Lo ha llamado «auto sacramental» porque al final de ese proceso por el que pasan los personajes (una especie de comunión) hay una nueva revelación, reflejado en el signo escénico del amanecer después de una larga noche oscura. Las *jornadas* son los tres momentos de la acción estructuradas de la siguiente forma: *jornada primera*, anuncio de la noticia (planteamiento del problema); *jornada segunda*, juicio de liberación (desarrollo del conflicto interior y exterior); y *jornada tercera*, hora de las definiciones (desenlace final en el que cada personaje toma su camino).

La colina viene a ser dentro del espacio dramático, no solamente el lugar donde se desarrolla el drama sino que adquiere un significado moral más profundo. En la colina se lleva a cabo el juicio de liberación en el cual participan los personajes principales. Unos van a ascender la colina hacia la cumbre espiritual que los conducirá a un Dios personal y verdadero. Otros van a descender la colina hacia lo mundano, en donde encontrarán un desahogo para los instintos reprimidos, camino que los alejará de Dios. Los primeros no aceptan la premisa que se les da con carácter oficial, los segundos la aceptan rápidamente y se aferran a ella. Tomás y la Novicia Marta adquieren una lucidez espiritual que los lleva a un reencuentro con valores auténticos que estaban latentes en ellos, mientras que la Madre Superiora (ahora Viuda de Dios) y el Padre José (ahora, José) son incapaces de ver más allá de lo material y están dispuestos a buscar la felicidad en ello. Ante la noticia de la muerte de Dios, hay dos actitudes posibles y el autor deja en libertad al espectador para que sea él quien solucione ese conflicto a nivel personal.

Cabe preguntar ahora ¿qué papel tiene la violencia en este problema? Lo que sucede dentro de los personajes (una reestructuración de valores) se proyecta fuera de ellos de manera violenta a través de imágenes, palabras, gestos e ideas. Indudablemente que una noticia de esa magnitud produce un cambio, no solo en los cuatro personajes mencionados sino también en la

familia de la posada. Se asiste entonces primero, a una destrucción de valores y expectativas, para pasar luego a una construcción de nuevas perspectivas (que pueden o no ser positivas como lo expliqué antes).

Considerados dentro del contexto de toda la obra, los signos de violencia tienen una explicación concreta y coherente. Se procederá ahora al análisis detallado de los signos de violencia. Luego trataré de hacer una síntesis para poder explicar el significado subyacente de la violencia en *La colina*.

Desde el inicio del primer diálogo se capta una serie de signos verbales que funcionan para introducirnos en un mundo vacío de sentido. La vacuidad del lenguaje sin referente refleja la carencia de espiritualidad. Las expresiones de connotación religiosa en un contexto en que ya no hay religión, las expresiones que ofenden el nombre de Dios —quien ya no es— ejemplifican estos signos de violencia:

*GREGORIO*

—*Me cago en...*

*MERCEDES*

—*Cierra esa boca sucia.*

*GREGORIO*

—*A nadie le hago daño ahora...Dios no existe (p. 135)<sup>16</sup>*  
(...)

*MERCEDES*

—*¡Déjenla tranquila, por los clavos de Cristo!*

*PADRE JOSE*

—*Póngase a tono, señora. Esa expresión ya pasó (p. 154).*

16. Todas las citas de *La colina* se refieren a las páginas de la edición en *El teatro de hoy en Costa Rica*, pp. 117-192.

Entre los personajes se da la violencia verbal en forma de insultos, procadades y palabras soeces. Estas denotan el irrespeto y deterioro de las instituciones que a raíz de la muerte de Dios se derrumban: la familia, el matrimonio, la Iglesia, el bautizo, la confesión, la virginidad, las vocaciones religiosas. En la Jornada Primera, el personaje que más conmoción provoca es la Madre Superiora quien se ha quitado la máscara demasiado pronto y muy bruscamente:

*MADRE SUPERIORA*

—(...) *Yo todavía estoy joven. Ridículamente virgen, ja ja. No podría asegurarle que seguiré su consejo.*

*PADRE JOSE*

—*¡Reverenda! ¡Se propasa usted!*

*MADRE SUPERIORA*

—*Déjese usted de reverendas... Ahora usted no tiene nada que decirme... Haga su vida, y por una vez, déjese de hipocresías.*

*PADRE JOSE*

—*¿Qué quiere usted decir?*

*MADRE SUPERIORA*

—*Esos sobos de manos con las monjas y novicias... (...). Recuerde que cuando yo me confesaba con usted..., usted... de cierta manera se confesaba conmigo (pp. 141-142).*

El anticlericalismo es patente a todo lo largo de la obra, pero sobre todo en lo que concierne a estos dos personajes que cambian tan radicalmente. Se comportan y hablan tan vulgar como lo hacen Gregorio y Mercedes. La diferencia está en que los religiosos han estado ocultando sus vicios detrás del hábito, mientras que los de la posada han sido más honestos consigo mismos. La Madre Superiora toma el papel de juez en ese juicio de liberación que se realiza en la Jornada Segunda. Sin embargo, todo es un juego sin importancia (para Tomás):

*MADRE SUPERIORA*

—*Todo tiene solución en esta vida. El juego es divertido mientras no tratemos de explicarlo... Todo es un juego. Este es un juego, como si en realidad estuviéramos enfrentándonos a Dios, ahora que no existe* (p. 150).

En cierto modo el dramaturgo trata de establecer un distanciamiento para que el espectador (o lector) no vaya a identificarse con ese juicio. Si está dispuesto a tomar todo como un juego entonces podrá desvincularse de la realidad que representa sin sentirse aludido. En este caso se trata de un signo de violencia psicológica que se ejerce sobre el público: para un católico, lo más importante en la historia de su salvación es justamente el Juicio Final y pensarlo como un juego trivial y absurdo va contra sus creencias.

La violencia psicológica también se produce entre Tomás, el ateo intelectual, y Marta, la joven novicia. Al final de esta Jornada Primera, ellos dos representan dos posiciones antitéticas ante esa «prueba» que significa la última noche en El Albergue. En Tomás hay carencia de fe, escepticismo y recurrencia a la lógica de la razón. En Marta se proyecta solamente la fe sin razón y la angustia de una persona que no quiere creer lo que ve y solo desea tener esperanza. Tomás la obliga a quedarse:

*TOMAS*

—*Creo que este es un momento crucial en su vida, Marta. Debe decidir, pasar la prueba, en su cuarto no va a tener ninguna revelación* (p. 154).  
(...)

*NOVICIA MARTA*

—*No pensé que el mundo fuera tan sucio.*

*TOMAS*

—*Con Dios o sin El, no se va a limpiar. Si El lo creó hay que aceptarlo tal como es, con injusticias, pobrezas, enfermedades... Y finalmente la muerte, que hace de la vida misma una broma sin sentido... No se debe crear para destruir... Tal vez será mejor que nunca haya*

*existido, que todo sea una serie de accidentes que se disuelven en la nada* (p. 155).

(...)

*NOVICIA MARTA*

—*Y si no cree... ¿entonces por qué vino aquí?*

*TOMAS*

—*A reírme... ¿sabe?... A reírme de todos los absurdos* (p. 156).

Presenciamos de esta manera una especie de batalla entre las dos posiciones. Este choque se resuelve al final en un reencuentro teñido de fe y amor.

La Jornada Primera culmina con un baile grotesco protagonizado por la Madre Superiora. Todos los elementos escénicos concurren para formar un impresionante cuadro con todas las características que Kayser define como parte de la naturaleza de lo grotesco<sup>17</sup>: algo de un extraño mundo, un juego con lo absurdo, un intento de invocar los aspectos demoníacos del mundo. El público indudablemente se tuvo que haber sentido estremecido por este final de acto: se ve a un muchacho idiota y epiléptico que canta torpemente, a Joselillo que toca el salmo en la guitarra, la Madre Superiora «envuelta en un négligée... se pasea alegremente» como exhibiendo su cuerpo, Gregorio ya borracho chifla y aplaude, el Padre José palmorea al ritmo de la música que se ha vuelto más rápida a instancias de la monja (ver pp. 156-157). Es evidente que la violencia aquí se ejerce contra el público. En un acto, la acción ha degenerado hasta tal punto que no se sabe cómo va a terminar esa noche. La novicia hace el intento de huir escalera arriba —como el público quizás desearía hacer— pero ahí está Tomás, el único que guarda la cordura dentro de esta algarabía. El le impide el paso diciéndole:

*TOMAS*

—*¡Quédese!... Todo es parte del juego (Marta queda inmóvil en la escalera. Vuelve la algarabía y la escena se oscurece)* (p. 157).

---

17. Wolfgang Kayser, *The Grotosque in Art and Literature* (New York: McGraw-Hill, 1963).

¿Por qué se puede afirmar que se trata de violencia del autor hacia el público? Recordemos la definición de Esslin: violencia implica una pérdida de autonomía o libertad de elección. En esta Jornada Primera de *La colina*, el dramaturgo nos conduce a tener una opinión bastante negativa de los religiosos, un repudio total de su comportamiento porque refleja solo el vicio y el desenfreno. No hay otra posible reacción. La función de estos signos de violencia es la de provocar un choque, despertar, estremecer al público y prepararlo para la jornada siguiente. Los signos de violencia son de tipo escénico y del texto dramático: el *négligée*, los ruidos, los movimientos escénicos, el licor, la música disonante, los diálogos, etc.

En el nivel lingüístico, la violencia se produce en la Jornada Segunda pero ya no entre los personajes sino de los personajes hacia el público. Los términos litúrgicos adquieren una connotación sensual en la boca de la «Viuda de Dios» que en este Juicio toma el papel de Inquisidora. Ejemplos de ello son los términos como Dios (p. 157), Pasión (p. 158), arcángel y arcángela (p. 159). Asistimos a una degradación del lenguaje que sobretermina una degradación humana.

Esta jornada permite al público conocer todas esas «pequeñas torturas» de las que habla el Padre José, las cuales es mejor expresar que reprimir. Esto significa poder «liberarse del complejo de culpabilidad» (p. 159). Aquí se pone en tela de juicio la validez del sacramento de la confesión. Se alude a ella como una «trampa» puesto que oculta esas «pequeñas torturas» y no es «justo» (según Mercedes) «que exista un hombre que sepa todos nuestros secretos» (p. 159). La decisión que toma el Padre José de «confesarse» con todos ellos para «saldar cuentas» (p. 160) inicia el Juicio. Cada personaje tomará turnos en el banquillo de los acusados para contar su historia. Cada culpa tiene un castigo así como obtiene la reacción desagradable de los presentes, que en esta instancia se convierten en miembros del jurado.

Los signos de violencia en todo este Juicio de liberación son de naturaleza psicológica. Cada personaje es dolorosamente obligado a decir la verdad, no tiene escape pues la única regla que todos han aceptado es la de «no hacer trampa». A la Novicia Marta le repugna la sensualidad del Padre José y cuando éste se le declara en público, ella grita como histérica para luego sollozar:

*NOVICIA MARTA*

—(*Sollozando*) ¡*Por favor... por favor...!* ¡*No me atormente usted!*

Luego, los sollozos de Mercedes parecen hacerle eco a los de Marta. A esto se contraponen bruscamente la crueldad y la sangre fría con que Tomás les habla. Saca una pistola, signo escénico de violencia, para que Mercedes y Gregorio «maten el objeto de sus culpas», es decir, a Manuelito (p. 165). La sola idea es inaudita, pero Tomás insiste:

*TOMAS*

—(*...*) *Vamos afuera y lo ultimamos. Una cosa tan simple como un par de tiros, una detonación que se pierde en el silencio de la noche, y luego todos nos haremos los tontos como si nada hubiera pasado* (p. 165).

Lo hace para provocar una reacción y lo logra. La familia se une más que nunca al verse amenazada. Gregorio acepta que Manuelito representa para él su «culpa», sin embargo, añade que no quiere «deshacerse de ella... Dios no permita que me deshaga de ella» (p. 166). Mercedes reacciona en defensa de su familia, casi por instinto maternal, y concluye este pequeño melodrama familiar con la sentencia: «Manuelito es nuestro hijo. Nosotros no somos bestias». La lógica del sentido común popular califica al asesinato entre hombres como algo «bestial». Por el contrario, hay estudios científicos que han demostrado que en condiciones normales los animales no atacan a su prole<sup>18</sup>.

El discurso de Gregorio-Mercedes se opone diametralmente al de Tomás y el público se encuentra en la posición intermedia. Aquí empieza a dársele la posibilidad de elegir. La violencia psicológica y verbal adquiere legitimidad desde el momento en que altera el natural reposo del público y les da acceso a una virtual rebelión (ver la teoría de Artaud citada anteriormente).

18. Para explicar por qué la violencia en el hombre necesita justificarse, por lo tanto «adquiere máscaras», el filósofo Jorge Millas cita los estudios de Desmond Morris acerca de la violencia en las ciudades (o lo que denominó el «zoo humano»). Ver Jorge Millas, *La violencia y sus máscaras* (Santiago de Chile: Aconcagua, 1978), pp. 68-74.

El caso de Tomás es diferente porque él está condenado a una muerte a corto plazo. Habiendo llegado a la cumbre del éxito como escritor descubre que tiene una enfermedad incurable. Esta situación de certeza y de conciencia de lo que vale la vida, le ha dado lucidez. Tomás les explica qué le ocurre al hombre que tiene éxito y deja que se le atrofie su cerebro:

### TOMAS

*—(...) cuando se llega a la cumbre, listo para comenzar, después de haber vencido en la lucha librada en medio de ese mar de imbéciles que tratan de ahogar al que se destaca, libre de la jauría de veinte mil envidias disfrazadas con otros nombres, después de que esa lucha se torna en servil mansedumbre... entonces sucede el pequeño desbalance. La célula que crece sin razón, y atrofia, carcome el cerebro, forma tumorcillos que se multiplican y corren por la sangre. Finalmente el pensamiento se extingue.*

En realidad lo que parece preocuparlo más que su muerte tan próxima es que no podrá realizarse como escritor porque no habrá tiempo para ello. Cuando aclara que el haber pecado de vanidad no le preocupó en lo más mínimo, la Madre Superiora lo acusa de querer asumir una «posición de superioridad» ante los demás (p. 168). Los signos de violencia en este diálogo son muy sutiles puesto que se ocultan debajo de un discurso de tipo filosófico. Tomás toma la perspectiva de alguien que se prepara para la muerte y juzga a la humanidad entera. Aunque admite no ser creyente reconoce que: «Yo era Dios, en todo caso... pero un Dios mortal es basura». Para los creyentes Dios ha muerto oficialmente, pero para Tomás el problema es existencial y personal. También para él «ha muerto» su Dios desde el momento que supo de su enfermedad. Acudió al santuario en búsqueda de una curación milagrosa y cuando se encontraba allí, irónicamente se declara que Dios ya no existe.

La cuestión de la virginidad se discute cuando le toca a la Novicia Marta ser enjuiciada. Aquí una vez más la Madre Superiora adopta el papel de juez implacable: es la que condena y declara la sentencia del acusado. Se enfrentan de una forma abierta la ingenuidad y la fe de la Novicia a la profanidad y la mezquindad de la Madre Superiora:

*MADRE SUPERIORA*

—*La intocable..., la virginal..., la casta Marta que oye música celestial. Pruebe un poco de whiskey y le aseguro que escuchará otra música... (Tomando ella) Le recomiendo al Padre José... Aunque a mí me haya atraído estoy segura de que la hará oír buena música. La verdad es que agua que no has de beber, déjala correr. (...) (al Padre José, gritando) Llévatela al cuarto y que se acabe esta necesidad. Y si te recomiendo al Padre José es porque a Gregorio no lo dejaría su mujer... y el señor aquí está moribundo, él mismo lo ha confesado, y no sería capaz de darte placer* (pp. 170-171).

La agresión verbal entre las dos se hace aún más evidente en este diálogo en el que la Madre Superiora se dedica a burlarse sistemáticamente de todos los valores religiosos. Impulsado por la monja, el Padre José protagoniza una escena de seducción con Marta quien permanece inmóvil y apática a las caricias de aquél. Para el público, todos estos signos escénicos y dramáticos atacan su sistema de valores: un triángulo de religiosos hablando de sexo y de amor. Pero la escena se degrada aún más al proseguir el juego. El Padre José quiere revelar el pecado de Marta, violando de nuevo el sacramento de la confesión. Marta toma la palabra para contar su propia tortura y antes de seguir declara débilmente que «Dios no ha muerto», sino que, como explica después, ella misma «lo ha matado» con su pecado: extasiarse ante el cuerpo desnudo de la imagen de Cristo Crucificado (pp. 173-174). Tomás interpreta ese amor como un amor a la imagen del hombre, es decir, a la humanidad entera. Le pide a Marta que no abandone la imagen porque se queda sola. Al final de esta Jornada Segunda se vislumbra una posible resolución a los conflictos de Marta y de Tomás. Se anuncia que pronto amanecerá y que todos deben «bajar la colina» juntos.

La última jornada se centra alrededor de un hecho de violencia física. El juego parecía haber terminado. Sin embargo, aún sigue, al plantearse la posibilidad de resucitar a Dios. Esto significa «hacer trampa» para los que dan como un hecho la muerte de Dios. Marta se resiste a bajar la colina sin antes recuperar a ese Dios moribundo. El Padre José, en un gesto de desesperación y para demostrarle a Marta que Dios sí ha muerto, «corre como loco» a traer la imagen de Cristo para destruirla ante todos. La Madre

Superiora, exaltada, ríe y lo aplaude. Marta, saliendo del trance, trata de impedirlo con sus gritos. Tomás abofetea a José y «continúa la inmolación» hasta que llegan Gregorio y Joselillo a separarlos.

Esta escena de agresión física contra la imagen y entre los dos hombres marca la culminación de la acción dramática. Es lo que permite que haya un verdadero acercamiento espiritual entre Marta y Tomás:

*NOVICIA MARTA*

— *(con lágrimas en los ojos) Gracias, mi Dios por no haber muerto...*

*TOMAS*

— *Es cierto Marta. Yo lo he encontrado... En... en mi amor por ti. Ahora sé por qué vine a las montañas. La muerte misma puede ser bella. Se acaban el tiempo y el espacio y se eterniza un momento... Y ese momento estará lleno de ti. Yo también bajaré pronto la colina (...).*

*MARTA*

— *Yo te amaré siempre... desde aquí desde... mi colina... Siempre... Gracias por devolverme a Dios (...)* (pp.189-190).

Al formar «una perfecta imagen de la Pietá», el personaje de Tomás ha venido a sustituir la imagen de Cristo. De esta forma, cada uno de ellos redescubre a Dios en el otro. Marta se va por su lado llevando los «pedazos del crucifijo» en sus manos, pero con la certeza de que Dios no ha muerto. Para ellos es realmente significativo que la noche se haya acabado y que haya amanecido. Se cierra la obra con la reunión de la familia de Gregorio y con el canto del salmo: «El Señor es mi pastor y nada me faltará».

Es grande el contraste en la última jornada entre la escena más violenta (desde el punto de vista de juego escénico) y la escena más lírica en la cual se respira armonía y amor. Las palabras dan lugar a los gestos y a la música. El «juego» sí ha concluido.

## Conclusión

Se puede afirmar que los signos de violencia predominantes en *La colina* son de naturaleza verbal y psicológica. Es importante señalar que Daniel Gallegos utiliza los signos de violencia de manera legítima, según la explicación dada por Esslin. Al crear un efecto de brutal conmoción en el público, lo ha hecho capaz de evaluar la situación. En este caso se trata de hacer una profunda revisión de valores y una toma de conciencia del conflicto existencial. La agresión, la crueldad y la violencia que se han analizado en detalle son medios para estremecer al público, y así provocar una reacción a corto plazo. Siguiendo esta línea de pensamiento, los signos de violencia en *La colina* son válidos y justificables.

Al estrenarse en 1968, *La colina* conmocionó a la sociedad costarricense. De nuevo se montó en 1976 y no fue la misma reacción. No quiere decir esto que la obra haya perdido actualidad o universalidad. Lo que ocurre es que la violencia que se escenifica en *La colina*, en comparación a la de otras obras contemporáneas en Latinoamérica, es bastante suave. Sería interesante hacer un estudio de los signos de violencia en *La colina* y en la última obra de Gallegos llamada *En el séptimo círculo*. Cada una dentro del contexto en que se escribe proyecta sintomáticamente un momento de crisis del hombre. En la primera se discute el concepto de Dios, en la segunda se plantea el problema del hombre contra el hombre en una lucha de supervivencia hasta la muerte.

**BIBLIOGRAFIA DE REFERENCIA**

- Arendt, Hannah. *On Violence*. New York: Harcourt, Brace and World, 1969.
- Arias, Ricardo. *The Spanish Sacramental Plays*. Boston: Twayne, 1980.
- Artaud, Antonin. *Le Théâtre et son double*. Paris: Gallimard, 1964.
- Aslan, Odette, ed. *L'Art du théâtre*. Paris: Seghers, 1963.
- Bellini, Giuseppe. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Castalia, 1985.
- Bentley, Eric, ed. *Theory of the Modern Stage*. New York: Penguin Books, 1986.
- Bonilla, María. «La escritura escénica: Una alternativa metodológica». *Latin American Theater Review*, XX (1984), pp. 53-63.
- \_\_\_\_\_ y Stoyan Vladich. «En torno al teatro latinoamericano». *Repertorio Americano*, VI, 1 (1979), pp. 4-7.
- \_\_\_\_\_. «El teatro latinoamericano en busca de una identidad cultural». *Repertorio Americano*, VI, 3 (1980), pp. 1-4.
- Casares, Julio. *Diccionario ideológico de la lengua española*. 2a. ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.
- Castagnino, Raúl H. *Semiótica, ideología y teatro hispanoamericano contemporáneo*. Buenos Aires: Nova, 1974.
- Dauster, Frank. *Historia del teatro hispanoamericano contemporáneo*. Buenos Aires: Nova, 1974.
- Eidelberg, Nora. «La ritualización de la violencia en cuatro obras teatrales hispanoamericanas». *Latin American Theater Review*, 13/1 (1979).
- Elam, Keir. *The Semiotics of Theater and Drama*. London: Methuen, 1980.
- Esslin, Martin. «Violence in Modern Drama», en *Reflections. Essays on Modern Drama*. New York: Doubleday, 1961.
- Fernández, Guido. «La colina: de la blasfemia madura a la irreverencia juvenil», en *Los caminos del teatro en Costa Rica*. San José: Editorial Universitaria Centroamericana, 1977.

- Fraser, John. *Violence in the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1974.
- Gallegos, Daniel. *La colina*. San José: Editorial Costa Rica, 1969.
- \_\_\_\_\_. *En el séptimo círculo*. San José: Editorial Costa Rica, 1982.
- Girard, René. *Violence and the Sacred*. Trad. P. Gregory. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1977.
- Herzfeld, Anita. «El panorama teatral de Costa Rica en los últimos tres años». *Latin American Theater Review*, XX (1971), pp. 25-38.
- \_\_\_\_\_ y Teresa Cajiao Salas. *El teatro de hoy en Costa Rica*. San José: Editorial Costa Rica, 1973.
- Kayser, Wolfgang. *The Grottesque in Art and Literature*. New York: McGraw-Hill, 1963.
- Millas, Jorge. *La violencia y sus máscaras*. Santiago de Chile: Aconcagua, 1978.
- Moliner, María. *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos, 1966-67. Dos tomos.
- Munro, Thomas. «Art and Violence». *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 27, 3 (1969), pp. 317-322.
- Perri, Dennis. «*La colina* and the Theater of Daniel Gallegos». *Latin American Theater Review*, Fall (1971), pp. 45-52.
- Rojo, Grinor. *Los orígenes del teatro hispanoamericano contemporáneo*. Valparaíso: Editorial Universitaria de Valparaíso, 1972.
- Thaddeus-Dietz, Donald. «The Auto Sacramental and the Parable in Spanish Golden Age Literature», in *North Carolina Studies in the Romance Languages*, 132 (1973).