

CAMPITOS, EL COMEDIANTE TRASHUMANTE

Precursor del sainete político (1945- 1970)

Nicolás Rodríguez Chaparro

Trabajo de grado para optar por el título de Comunicador Social y periodista

Nicolás Rodríguez Chaparro

Director:

Maryluz Vallejo Mejía

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE COMUNICACIÓN Y LENGUAJE
COMUNICACIÓN SOCIAL CON ÉNFASIS EN PERIODISMO
BOGOTA D.C.

2009

Reglamento de la Pontificia Universidad Javeriana

Artículo 23

“La Universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por los alumnos en sus trabajos de grado, solo velará porque no se publique nada contrario al dogma y la moral católicos y porque el trabajo no contenga ataques y polémicas puramente personales, antes bien, se vean en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”

CARTA DEL DIRECTOR AL RECTOR

Bogotá D.C., febrero 1 de 2010

Señor

Jürgen Horlbeck

Decano

Facultad de Comunicación y Lenguaje

Pontificia Universidad Javeriana

Ciudad

Por medio de la presente yo, NICOLÁS RODRÍGUEZ CHAPARRO, identificado con la cédula de ciudadanía, número 1.032.362.840 de Bogotá, estudiante del campo profesional de periodismo, tengo el placer de presentarle mi trabajo de grado titulado “*Campitos, el comediante trashumante*”.

Este trabajo periodístico se desarrolló con consultando fuentes primarias, como los familiares, amigos, discípulos, admiradores, actores, investigadores y todo aquel que pudiera darme razón del artista Carlos Emilio Campos “Campitos” y desenterrando referencias periodísticas y bibliográficas sobre el personaje en las bibliotecas e instituciones afines de la ciudad. Con este trabajo de grado opto por el título de Comunicador Social – Periodista.

Atentamente,

Nicolás Rodríguez Chaparro

Estudiante de Comunicación Social

MARYLUZ VALLEJO MEJÍA

Cédula de ciudadanía: 43.021.555 de Medellín

Dirección: Transversal 4 No. 42 - 00 Ed. 67 José Rafael Arboleda Sexto Piso, Bogotá

Teléfono: (0571) 3208320 Ext. 4589 Correo electrónico: maryluz.vallejo@javeriana.edu.co

ESTUDIOS

-**Pregrado** en Comunicación Social-Periodismo. Universidad Pontificia Bolivariana. 1982.

-**Especialización** en el Programa de Graduados Latinoamericanos -PGLA-, Universidad de Navarra (España). 1989.

-**Doctorado** en Ciencias de la Información, programa de Comunicación Pública, Departamento de Periodismo, Universidad de Navarra (España). 1992.

TRABAJO INVESTIGATIVO

-Tesis de licenciatura: “La crítica de arte en los años ochenta en Colombia”. Universidad Pontificia Bolivariana. 1985.

-Tesina del programa PGLA: “Criterios para la edición de suplementos culturales”. Universidad de Navarra. 1989.

-Tesis doctoral: “La crítica literaria como género periodístico en la prensa española”. Universidad de Navarra. 1992.

-“Referentes de la prensa de opinión en Colombia 1900-1950-“, 1997. CODI (Centro de investigaciones de la Universidad de Antioquia, Medellín).

-“Vida y obra periodística de Luis Vidales”. CODI, U.de Antioquia. 2000. Inédita.

-Agendas de la información en Colombia, Qué es noticia. Agendas, periodistas y ciudadanos. Cátedra Konrad Adenauer de Comunicación y Democracia. 2004.

-Talleres de crónicas barriales en Bogotá, en el marco de Bogotá Capital Mundial del Libro, 2007. Coordinadora Académica. Financiado por la rectoría Pontificia Universidad Javeriana.

-Estándares de calidad informativa en la construcción de los relatos periodísticos sobre salud en los medios colombianos. Registrada en la Vicerrectoría de Investigaciones de la Javeriana (2006-2008). Co-investigadora. Observatorio de Medios PUJ.

-Estándares de calidad periodística en la información sobre seguridad en Bogotá. Estudio financiado por la Cámara de Comercio de Bogotá (2009). Observatorio de Medios PUJ.

- Observatorio de Relaciones Internacionales: la crisis colombo ecuatoriana a raíz del ataque al campamento de Raúl Reyes, Universidad de Las Américas (Ecuador) y Universidad Javeriana. 2008.

- Observatorio de Relaciones Internacionales: La crisis de Colombia con Ecuador y Venezuela impactada por el acuerdo militar con Estados Unidos. PNUD y Javeriana. 2009.

-Directora de 10 trabajos de grado y posgrado en la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Antioquia (1995-2000).

-Directora de 30 trabajos de grado, pregrado de Comunicación de la Facultad de Comunicación y Lenguaje (2001-2009).

PUBLICACIONES

Libros:

-*La crítica literaria como género periodístico*, Editorial Eunsa, Universidad de Navarra, Pamplona, 1993.

-*La crónica en Colombia: Medio siglo de oro*, Biblioteca Familiar Colombiana, Presidencia de la República, 1997.

-*A plomo herido. Una crónica del periodismo en Colombia (1880-1980)*, Bogotá, Planeta, 2006.

-*Talleres de crónicas barriales*, antología. Prólogo y compilación, Imprenta Distrital, Archivo de Bogotá, 2008.

-*Crónicas bogotanas de Felipe González Todelo*, Prólogo y compilación, Editorial Planeta y Archivo de Bogotá, 2008.

Capítulos libro:

- "Revista Semana (1946-1961): Plataforma periodística del Frente Nacional", VII Cátedra Ernesto Restrepo Tirado, en *Memoria y Nación: Historia de los medios de comunicación en Colombia*. pp. 338-365, Bogotá, Aguilar, 2003.

-"Los periodistas en Colombia: la idealización del oficio y de los medios informativos", en *¿Qué es noticia? Agendas, periodistas y ciudadanos*, Pontificia Universidad Javeriana y Cátedra Konrad Adenauer, Bogotá, pp. 59-74, 2004 (coed. Alma García).

-"Qué agendas, qué periodistas, qué ciudadanos", en *Qué es noticia? Agendas, periodistas y ciudadanos*, pp. 95-105. 2004 (coed. Alma García).

"La ruta histórica de la crónica en Bogotá", *Tras las huellas de una escritura en tránsito. La crónica contemporánea en América Latina*. Graciela Falbo (ed.), Ediciones Al Margen, Universidad de La Plata, Argentina, 2007.

-Retratos de Bogotá, en Bogotá años 50, obra fotográfica de Sady González, Editorial Número, Bogotá, 2008.

-“Consensos y disensos de la opinión en el conflicto colombo-ecuatoriano”, en *De Angostura a las computadoras de Uribe: prensa escrita y crisis de marzo*, Universidad de las Américas, Ecuador, 2008. Observatorio de Medios PUJ.

-Reseñas literarias publicadas en El Colombiano, el Magazín del Espectador, revista Número, La Hoja de Medellín, revista Nuestro Tiempo (Universidad de Navarra), revista Universidad de Antioquia, Revista Signo y Pensamiento (Universidad Javeriana).

Por publicar (2010):

-*Antología de crónicas ligeras*, coed. Con Daniel Samper Pizano, Aguilar (*en prensa*)

-*Estándares de calidad periodística en los medios colombianos*. Observatorio de Medios del departamento de Comunicación, Facultad de Comunicación y Lenguaje. Coautoría: Mario Morales.

- *La crisis de Colombia con Ecuador y Venezuela*. Observatorio de Relaciones Internacionales, Programa de Estudios de Periodismo (PEP).

EXPERIENCIA PROFESIONAL

-Redactora cultural del periódico *El Mundo* de Medellín: 1983-1987.

-Editora del suplemento cultural *El Mundo Semanal*: 1988.

-Coeditora de la revista *Folios*, de la Especialización en Periodismo Investigativo de la Universidad de Antioquia, 1997-2000.

-Coeditora de la revista *Deshora* de literatura, Medellín, 1998-1999.

-Directora del periódico *De La Urbe*, Facultad de Comunicaciones, Universidad de Antioquia, 2000-2001.

-Directora de la revista *Directo Bogotá*, Campo de Periodismo, Facultad de Comunicación y Lenguaje, Pontificia Universidad Javeriana (2003 a la fecha).

-Miembro del equipo de redacción de la revista *Pesquisa* de ciencia y tecnología de la Pontificia Universidad Javeriana (2006-2008).

-Evaluadora de libros de las editoriales de la Universidad de Antioquia y Eafit.

EXPERIENCIA ACADÉMICA

-Profesora ayudante de Géneros Periodísticos en la sección de Periodismo. Facultad de Ciencias de la Información, Universidad de Navarra. 1989-1992.

-Profesora adjunta en la asignatura de Géneros Periodísticos Interpretativos. Universidad de Navarra. 1992-1993.

-Profesora asociada en el área de Periodismo de la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Antioquia. Coordinadora y profesora de la Especialización en Periodismo Investigativo. 1994-2001.

-Profesora invitada de las universidades Atlántico (Barranquilla), Surcolombiana (Neiva), Manizales, Cartagena y Univalle.

-Codiseadora de los programas de Especialización en Periodismo Investigativo (1994) y del pregrado de Periodismo de la Universidad de Antioquia (2000-2001).

-Asesora académica del Premio Nacional de Crónica y Reportaje Universidad de Antioquia. Jurado en 1999.

-Profesora asociada en el departamento de Comunicación, facultad de Comunicación y Lenguaje de la Pontificia Universidad Javeriana. Coordinadora del Campo de Periodismo. 2001-2005. Cursos a cargo 2001-2008: Proyecto profesional I y II, Laboratorio de Periodismo Cultural, Historia de la prensa en Colombia, Periodismo de Opinión. Periodismo Cultural. Pasantía *Directo Bogotá*.

-Coordinadora de la Cátedra de Comunicación y Democracia Konrad Adenauer 2002-2005.

-Coordinadora de la Cátedra Semana. 2003-2004.

-Tallerista del Programa de Estudios de Periodismo de la Javeriana. Taller de periodismo escrito a los indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta. Sala Matrix, Febrero 25 a marzo 1º de 2008 y mayo 6 al 12 de 2008.

-Profesora invitada del Programa de Estudios de Periodismo (PEP), Facultad de Comunicación y Lenguaje, PUJ.

-Par académico para procesos de acreditación del Ministerio de Educación: miembro comisión de acreditación de calidad del programa de Comunicación Social y Periodismo de la Universidad Autónoma de Bucaramanga (septiembre de 2005). Coordinadora comisión de acreditación de calidad el programa de Comunicación Social y Periodismo de la Universidad de Manizales (noviembre de 2007).

-Miembro del grupo de investigación Comunicación y Cultura de la Facultad de Comunicación y Lenguaje, PUJ, registrado en Colciencias.

-Miembro del consejo editorial de las revistas Signo y Pensamiento (2002-2005), Periferia (Universidad de Manizales, hasta la fecha, y Folios, Universidad de Antioquia, hasta la fecha).



Maryluz Vallejo Mejía

Pontificia Universidad Javeriana - Facultad de Comunicación y Lenguaje

Carrera de Comunicación Social - Coordinación de Trabajos de Grado

PROYECTO DE TRABAJO DE GRADO

- Único Formato aceptado por la Facultad -

<p>Profesor Proyecto Profesional II: Maryluz Vallejo Mejía</p> <p>Fecha: _____ Calificación: 4.5</p> <p>Asesor Propuesto: Maryluz Vallejo Mejía</p> <p>Tel.: _____ Fecha: _____</p> <p>Coordinación Trabajos de Grado: _____</p> <p>Fecha inscripción del Proyecto: _____</p>

I. DATOS GENERALES

Estudiante: Nicolás Rodríguez Chaparro

Campo Profesional: Periodismo

Fecha de Presentación del Proyecto: _____

Tipo de Trabajo:

Teórico: X Sistematización de Experiencia: Producción:

Profesor de Proyecto Profesional II: Maryluz Vallejo

Asesor Propuesto: Maryluz Vallejo

Título Propuesto:

Campitos, el comediante trashumante

El precursor del sainete político en Colombia (1945- 1970):

El sainete como género teatral que popularizó la crítica política y el pensamiento divergente a través del humor.

II. INFORMACIÓN BÁSICA

A. **PROBLEMA**

1. El periodismo de humor, la sátira, la caricatura, la parodia son formas de expresión tan críticas como ingeniosas. Crítica que, en el caso del sainete político, se mimetiza entre líneas humorísticas y pequeñas *performances* cargadas de simbolismos que por estar bajo el manto del humor o de cualquiera de los géneros de la picaresca dota al trabajo del humorista de ciertas licencias de tipo literarias y, lo más importante, de libertades en ciertos contenidos de la vida pública y política que en otros ámbitos de la expresión serían seriamente censurados.

2. JUSTIFICACIÓN

- La crítica, la sátira, la parodia y todos los géneros del humor son un catalizador, funcionan como un expiador de miedos y de culpas para la sociedad porque le proporcionan al artista un espacio para expresar sus pensamientos y sus ideas, su percepción de la situación nacional sin estar sujeto de manera tan rígida a una línea editorial o a una agenda informativa.

En Colombia existe una rica tradición de crítica social a través del humor y de sátira política que comenzó de manera incipiente en el teatro y en la radio y luego pasó a los

medios masivos de comunicación, pero la gran mayoría de la audiencia y las nuevas generaciones desconocen por completo esta tradición que ha marcado el pensamiento y la opinión del público desde el siglo pasado

- En tiempos de efervescencia política y social el humor ofrece otro punto de vista , la mayoría de veces en contra del status quo y constituye otra manera de informar, de propagar el conocimiento, las ideas y las opiniones.

- Carlos Emilio Campos o simplemente Campitos, aunque su medio de expresión es un género costumbrista del teatro, fue un pionero en la crítica política hacia los gobernantes. Fue el primero que se atrevió a impostar y a imitar a los mandatarios y figuras públicas de su tiempo no sólo de la nación, sino también del continente.

- Los espectáculos realizados por Campitos y su compañía de comedias tenían altísimos niveles de asistencia y popularidad, convirtiéndolo en un líder de opinión de la movida política de su tiempo y del pensamiento crítico.

3. Con este proyecto se busca hacer una reconstrucción histórica, recuperar la memoria de un personaje que fue muy influyente en la opinión pública colombiana de la década de los cincuentas, que fue pionero del humor político escenificado y que ha sido arrojado al olvido y al anonimato con la decadencia del sainete político y el advenimiento de los nuevos medios masivos de comunicación. La reconstrucción se hará a partir de reseñas de periódicos y de revistas, reportajes, referencias de bibliografías e historiografías del teatro, entrevistas con personajes reconocidos del mundo del teatro y de los medios de comunicación, familiares y conocidos.

B. OBJETIVOS

1. **Objetivo General:** Recuperar el legado de Carlos Campos “Campitos”, pionero del humor político en la escena teatral, que sigue vigente en el imaginario colombiano a través de la radio y la televisión, mediante un reportaje biográfico
2. **Objetivos Específicos (Particulares):**
 - Conocer la importancia del género costumbrista del sainete político, su capacidad de movilización de audiencias, la incursión constante de temas políticos y sociales.
 - Demostrar el efecto del humor político en una coyuntura de censura y represión como lo fue la dictadura del general Gustavo Rojas Pinilla.

- Reconocer la actividad teatral y artística de Campitos en el medio teatral colombiano como una empresa que fue sólida y rentable en su momento y tuvo una influencia considerable en el imaginario de la época
- Analizar la decadencia y posterior desaparición del sainete político como género en la oferta teatral colombiana, dando paso a los medios masivos de comunicación (cine y televisión) y a otros géneros teatrales como lo son el teatro universitario, el teatro experimental y las vanguardias extranjeras.
- Mostrar la influencia del teatro cómico en los nuevos medios masivos de comunicación en el cine y la televisión.

III. FUNDAMENTACION Y METODOLOGIA

A. FUNDAMENTACION TEORICA

1. Bibliografía básica:

- Historia del teatro en Colombia. Fernando González Cajiao. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1986.
- 30 sonetos anticipados de mis gentes del Tolima. Carlos Campos. Cali. 1971
- Bibliografía anotada del teatro colombiano. **Marina** Lamus Obregón. Círculo de Lectura Alternativa. 1950
- Materiales para una historia del teatro en Colombia. Watson Espener, Maida. Instituto Colombiano de Cultura
- El teatro en Colombia. Carlos José Reyes
- El nuevo teatro colombiano y la colonización cultural / María Mercedes de Velasco. Bogotá: Editorial Memoria, 1986.
- (5)Cinco en humor. María Teresa Ronderos. Editorial Aguilar. Bogotá. 2007

Revistas, periódicos e impresos:

- Revista Cromos, 23 de mayo de 1960. El sainete político ha hecho a Campitos.
- Revista Cromos, 9 de mayo de 1960. Sección Teatro
- Revista Cromos, 9 de enero de 1959. Se encienden las candilejas. Autor; Eduardo Gómez.
- Revista Cromos, 7 de marzo de 1949, Montescos y Capuletos versus Neiras y Valderramas.

- Revista Vinculo Shell. 1959. Historia del teatro en Bogotá. Autor; Luis Enrique Osorio
- Revista Semana, marzo 5 de 1949. Sección Teatro
- Revista Semana, septiembre 3 de 1948. Sección Teatro / la deuda de Tenorio.
- Diario El Espectador, lunes 20 de abril de 2009. Sección; opinión /la enfermedad andina, autor: Lorenzo Madrigal.
- Semanario Sábado, 3 de junio de 1950. Campitos presidente.
- Semanario Sábado, 18 de enero de 1948. La temporada de teatro.
- Diario El Tiempo, 9 de julio de 1949. Sección: espectáculos/ Fantasía China.

2. Las categorías conceptuales a usar son el humor y su papel en la sociedad. La sátira, la picaresca y la burla como formas de expresión de contracultura que constituyen un catalizador de insatisfacciones y quejas hacia el gobierno y por medio de estas formas de expresión lo convierten en una idea que es susceptible de ser transmitida y de encontrar seguidores.

El humor y el chiste popular como un hecho cultural que articula un código propio de significación libre de censuras y de ataduras, el cual permite un acercamiento a temas que en otra circunstancia son tabú o están vetados para la opinión pública.

B. FUNDAMENTACION METODOLOGICA

1. La reconstrucción historia del personaje se realizará en dos etapas. La primera es una investigación de las referencias bibliográficas y de periódicos e impresos para ubicar al personaje en su época y en su entorno. En una segunda etapa el método de investigación serán las entrevistas a personajes del ámbito cultural y de las tablas y todas las personas que en algún momento se cruzaron con Campitos. Se hará un trabajo de campo en el Chaparral, Tolima (lugar de nacimiento de Carlos Campos) en busca de documentos históricos y testimonios de quienes trabajaron con él o simplemente lo conocieron.

AGRADECIMIENTOS Y DEDICATORIA

Agradezco infinitamente a mi asesora Maryluz Vallejo Mejía por su ayuda incondicional, su disposición para el trabajo y por presentarme a un personaje tan apasionante. Agradezco a Marina Lamus Obregón por guiarme por los caminos tortuosos de la investigación teatral en Colombia y ofrecerme una perspectiva teórica y argumental del panorama teatral colombiano. Al director de Kábala Teatro, William Fortich Palencia por ayudarme a comprender la importancia de la investigación teórica en el quehacer teatral.

Un especial agradecimiento para Carlos Emilio Campos Prigione por proporcionarme material inédito e invaluable. Por abrirme las puertas de su casa y dejarme escudriñar en la intimidad de su familia. A Jesús Rincón Murcia que llenó los baches de una historia incompleta y me ofreció la valiosa experiencia que tuvo como discípulo, amigo y repatriador del personaje.

Agradezco a Mercedes Ospina, Ana Mojica, Fausto Cabrera, Antonio Ibañez y todos los entrevistados que me dedicaron un poco de su tiempo para desenterrar un pasado glorioso, casi perdido, del teatro colombiano.

Dedico este trabajo a mi madre, Luz Marina Chaparro, quien me apoyó incondicionalmente durante todo el proceso y financió íntegra esta aventura.

TABLA DE CONTENIDO

	Página
INTRODUCCIÓN	17
MARCO TEÓRICO	
1. CATEGORÍAS CONCEPTUALES	21
2. MARCO HISTÓRICO	26
2.1 Antecedentes del teatro nacional	28
2.2 Resurgimiento del teatro en el siglo XVIII	34
2.3 El Teatro Municipal y el Teatro Colón	39
2.4 La década del cuarenta	41
3. CAMPITOS, EL COMEDIANTE TRASHUMANTE	57
3.1 CAPÍTULO I	58
3.2 CAPÍTULO II	93
3.3 CAPÍTULO III	111
4. CONCLUSIONES	133
5. BIBLIOGRAFÍA	137

LISTA DE ANEXOS

	Páginas
ANEXO 1: Fotos familiares y personales	140
ANEXO 2: Fotos de las obras y la compañía	172
ANEXO 3: Fotos con famosos	201
ANEXO 4: Caricaturas y reconocimientos	218
ANEXO 5: Mi nacimiento en el teatro	230
ANEXO 6: Revista la Gata Golosa	234

INTRODUCCIÓN

Carlos Emilio Campos “Campitos” fue un humorista popular que llevó a los escenarios teatrales una aguda crítica política y social valiéndose para ello de personajes arquetípicos extrapolados de la cotidianidad nacional. Personajes que encarnaban la idiosincrasia del colombiano y que activaban el mecanismo de identificación en el público el cual sentía que lo que veía en el escenario podría ser perfectamente el parque de su barrio, la tienda de la esquina. El zapatero chismoso, la coqueta de la cuadra, son personajes que enriquecen la cotidianidad del colombiano, pero que no tenían cabida en las representaciones artísticas y teatrales hasta que apareció Campitos con su compañía de actores, bailarines, músicos, cantantes, magos y montó todo un carnaval en los escenarios más elegantes y prestigiosos de la época con lo que atrajo a las masas hacia el espectáculo escénico y por más de 20 años llenó repetidamente las salas de todas las ciudades del país.

En este sentido, se puede resaltar el gran aporte que hizo Campitos al reivindicar y visibilizar los imaginarios populares en los escenarios teatrales, dando cabida a manifestaciones de todo tipo que verdaderamente reflejaban el sentir del colombiano. Durante toda su carrera gozó del favor de público porque le ofrecía lo que quería, lo que le gustaba, libre de esnobismos y de pretensiones intelectuales. Al mismo tiempo que les ofrecía opciones de entretenimiento a las clases medias y bajas del país, derrochaba una aguda y concienzuda crítica contra el establecimiento político. Con su teatro cumplió la función de ser la conciencia crítica del país ya que, con sus obras, ponía sobre el tapete temas que eran vedados o censurables y con sus chistes, apuntes e imitaciones resaltaba los vicios del poder de los gobernantes, las corruptelas y delimitaba el panorama político diciendo lo que todos sabían pero nadie se atreve a decir.

Sus imitaciones del general Rojas Pinilla, de Alberto Lleras, de Alfonso López y de los políticos de la época alcanzaron una popularidad inusitada. Fue el primero y el único de su tiempo que se atrevió a remedar a estos hombres influyentes y poderosos con tal maestría que hasta las víctimas de sus burlas reconocían la calidad de sus actuaciones.

Pionero del humor político y de la imitación, Campitos dejó su legado en artistas de finales del siglo XX como Jaime Garzón y los humoristas de la Banda Francotiradores que

revivieron la tradición de imitar a los poderosos. Sus sátiras políticas fueron noticia nacional y recorrieron el país haciendo las delicias de ricos y pobres.

Fue un personaje sumamente influyente del teatro y de la farándula, que recorrió el país entero con su compañía teatral. Famoso y amigo de poderosos e influyentes, murió en la pobreza y en el olvido. Como otras tantas figuras del espectáculo en Colombia, después de que su tiempo pasó fue olvidado por los colombianos y murió en el anonimato.

Después de ser un personaje tan reconocido, resulta curioso que existiera tan poca información sobre él. Al comenzar este proyecto me di cuenta de que sus huellas, tan evidentes ahora, estaban difusas en el desorden y en la desorganización. La búsqueda del personaje del que sabía muy poco se tornó en una novela detectivesca en donde una pista llevaba a otra y el personaje que se presentó como un fantasma que empezó a tomar forma.

De las escasas referencias de prensa que de vez en cuando podía encontrar, pasé a consultar en investigadores y teatreros. La historia empezaba a tomar forma pero seguía con baches irreconciliables hasta que encontré al mismísimo hijo de Campitos de la manera menos sospechada. Con más incredulidad que otra cosa, decidí tomar la sugerencia de mi asesora y buscar alguna pista en el mayor buscador de personas de nuestro tiempo: Facebook. Conté con suerte de que el hijo de Campitos se llamara Carlos Emilio, igual que él, y el contacto se logró en menos de lo esperado. Una sucesión de correos durante unos meses sembró el camino que culminó con el contacto personal, en su casa campestre de Finlandia(Quindío) lo que me permitió construir un relato completo y preciso sobre un personaje del que sabía muy poco al principio.

La historia estaba redonda, sólo debía interiorizarla y darle cuerpo en una semblanza; tras superar un bloqueo mental de varias semanas, el relato fluyó como si tuviera vida propia. Pasé de un estado incipiente, en el que no tenía mayores datos sobre el personaje; del que sólo sabía que se dedicaba a la sátira política y que le salía muy bien la imitación de Rojas Pinilla, a conocer la marca de cigarrillos que fumaba, a saber dónde mandaba a confeccionar la ropa, los autores que leía, la música que le gustaba, su gran amor.

La experiencia de descubrir a Campitos y su legado, me recordó otras biografías de personajes trashumantes y perdidos en el tiempo como la que hizo Fernando Vallejo de

Porfirio Barba Jacob. Vallejo, al igual que yo, tuvo que internarse en bibliotecas y hemerotecas, lidiar con funcionarios roñosos y descifrar la huella de su personaje en la prensa. Un personaje que empezaba a diluirse, a desdibujarse a tal punto que era más cercano a un fantasma, a un mito, que a un personaje histórico.

A partir de ese momento, me resultó imposible dejar de ver similitudes en las vidas de Campitos y Barba Jacob. Hombres excepcionales que parecen encarnar la síntesis de la colombianidad. Las similitudes biográficas de estos dos personajes y corrían paralelas al acontecer histórico del país. Campitos y Barba Jacob crecieron en un ambiente rural y pueblerino. Huérfanos desde pequeños quedaron encomendados al cuidado de sus familiares. A temprana edad salieron de sus hogares para recorrer el mundo pasando aventuras y toda clase de trabajos.

Luego, se convirtieron en personalidades del teatro y de la literatura, figuras públicas que eran reconocidas y respetadas hasta en los rincones más recónditos de la patria. Vuelven a coincidir sus historias en el hecho de que ninguno de los dos, a pesar de haber obtenido dinero y facilidades de mano de la fama y el trabajo, fue nunca un buen administrador; nunca tuvieron una casa, una fortuna diferente a las que cargaban en sus maletas. Tal vez en ellos nunca fue instalado el chip de la planeación a largo plazo; los dos vivían la vida al límite, en el presente continuo y cuando se dieron cuenta, se encontraron viejos y arruinados en algún lugar de América, lejos de los que les podían ayudar.

De nuevo las similitudes entre estos dos artistas, que ya dejan de parecer meras coincidencias, los ubican en una vejez pobre y anónima lejos de Colombia. Los dos padecieron el peor de los males de este país: la indiferencia y el olvido. Después de haber estremecido recintos enteros, los dos artistas murieron en la soledad y el abandono. Sus historias se diluyeron en los años que pasaban sin voltearlos a mirar y se convirtieron en un tesoro en espera de ser rescatado por algún curioso, algún inquieto al que le gustan las causas olvidadas

El siguiente texto fue parido entre Bogotá, Filandia, Quindío y San Gil, Santander. Aunque parezca un hallazgo arqueológico, una ficción alucinada; es un testimonio de la vida de un

ser excepcional, de esos que pasan por nuestro lado sin que los tengamos en cuenta, sin que podamos apreciarlos.

Nicolás Rodríguez. Diciembre del 2009, enero del 2010.

1. CATEGORIAS CONCEPTUALES:

A continuación, algunas de las categorías de análisis que iluminaron mi pesquisa sobre la obra cómica de Campitos y me ayudaron a valorar sus aportes al teatro nacional:

Humor: el humor tiene un lugar privilegiado en el estudio de la psiquis humana, un aspecto determinante de la memoria individual y colectiva. Se trata de un acto tan (netamente) humano como lo es el humor, que podría analizarse desde las ópticas de la filosofía, la literatura, la semiología, la psiquiatría, la psicología, la lingüística, etc. El humor, modalizado en la cotidianidad colombiana del chiste popular, se muestra como una vía social e integradora que al manifestarse en una interacción recrea una matriz cultural determinada; ya sea que se niegue, se asuma o se acepte el hecho como tal.

Es en el campo del chiste popular (diferente de lo cómico) donde se integran al discurso cotidiano dinámicas discursivas que emergen de la reflexión aguzada y crítica y que no son aceptados desde la racionalidad del discurso oficial. El chiste, al provocar risa hace parte del humor, y el humor es un hecho cultural porque articula un código propio de significación. Al ser el chiste un código cultural libre de censuras y representaciones forzadas, permite un acercamiento a temas considerados tabú o vetados por la sociedad y por el discurso racional (lo sagrado, lo dogmático).

El humor al tener como finalidad la risa, no siempre expresada en carcajada, realiza una función ideológica que vuelve accesible al diálogo abierto y cotidiano temas que son tratados con rigor hipócrita en otras esferas.

Caricaturiza: La caricatura es un discurso vivo que funciona paralelo al discurso hegemónico, que nace dentro del mismo discurso del poder que trata a toda costa de homogenizar la opinión y el pensamiento público. Las prácticas políticas, las prácticas ideológicas y las prácticas culturales confluyen en la construcción del discurso.

El discurso expresa una visión particular del mundo. Un sistema de representaciones; una escala de valores y en su sentido popular es la materialización de los procesos y la gestación de la expresión colectiva. Un mismo objeto o una misma situación pueden ser analizados a través de lecturas diferentes, lo que dota al mismo objeto de significaciones simultáneas que no excluyen las unas a las otras. Significaciones sociales que se convierten en significaciones ideológicas.

El discurso político hegemónico es una práctica social institucionalizada, es la referencia elemental para la identificación de los procesos de producción y transformación social.

En el dibujo cómico, como se da en el caso de caricaturistas de la talla de Ricardo Rendón o Héctor Osuna, se plasma un pensamiento crítico y reflexivo, sus dibujos son una réplica sencilla y clara de un pensamiento latente en todos los habitantes del país. Es una inteligencia emocional, desconfiada e intuitiva, la “malicia indígena”

“el método de crítica del artista, es la organización de situaciones más complejas para convertirlas luego en un simbolismo único, con la simplicidad y la ferocidad de un felino hiriente”¹

La caricatura tiene un valor político tangente y tiene en su interior la capacidad latente, la potencia que puede llegar a lograr la evolución de la voluntad popular. En el dibujo cómico confluyen las instancias económicas, políticas e ideológicas que son las que configuran la realidad nacional, pero que aquí se visten de humor y detrás de la exageración, de la ridiculización y de la desfiguración se esconde una acusación. Por medio de la risa el humorista denuncia. De ahí su importancia. Subraya el absurdo de la realidad y sanciona a los corruptos e ineptos.

IRONÍA: En las publicaciones y en los productos humorísticos lo serio se vuelve cómico. El humor le da la licencia al creativo de trocar las diferencias y plasmar la realidad nacional dentro de una ficción trastocada.

¹ Montoya, Alma. La caricatura. El discurso como práctica social y política. En: revista Signo y Pensamiento. Vol. 5. Año 5. No. 8. Bogotá. 1986. Pág. 172.

Ejemplos como Dioselina Tivaná en el programa Quac (encarnada por el inolvidable Jaime Garzón) o la representación de Tola y Maruja (por Carlos Mario Gallego, Mico) muestran como en el humor se puede volver esclavo a rey y rey al esclavo. Empleadas del servicio y celadores reflexionan acerca de los manejos políticos y administrativos de la nación. En el campo del humor las personas del común como aseadoras, indigentes, se convierten en políticos, presidentes y reinas de belleza estos toman el papel de los primeros en una lógica que dibuja las realidad desdibujándola.

En las creaciones humorísticas es prevalente la figura retórica del retruécano, que consiste en una inversión de los términos de una proposición en otra para que el sentido de esta última forme contraste o antítesis con la anterior, mejor dicho, esa figura transpone o trueca las lógicas del mundo real, les cambia el sentido (la empleada contestando el teléfono de la Casa de Nariño y se burla de los ministros y funcionarios que llaman buscando al presidente) y de esta manera se plasma una realidad intertextual, entre líneas, diciendo lo que se quiere decir muchas veces sin decirlo.

Este tipo de recurso resulta sumamente útil en momentos o coyunturas de crisis social e institucional. En tales contextos enrarecidos, la opinión pública tiene la noción de la realidad nacional como una rueda de la fortuna en donde constantemente mientras unos suben otros bajan y se invierten los términos. En dicho contexto la risa funciona como una válvula de escape. Como una afirmación de la libertad individual y colectiva y los dota de la capacidad para hallar el aspecto ridículo en algo solemne. Libera a su inteligencia de las emociones primarias que la reprimen. De ahí que el autoritarismo reprima las caricaturas y las parodias. En el panorama colombiano la risa y la parodia, el mamagallismo se convierte en un elemento movilizador, de resistencia frente a los abusos del poder.

La sátira: La sátira es un subgénero [lírico](#) que expresa indignación o molestia hacia una persona natural, institución o estamento con el propósito de visibilizar, denunciar, lúdico o simplemente con el fin de entretenerse.

“La sátira es también una enciclopedia de su propio tiempo, que cuenta sucesos significativos de una época. La sátira juega un papel moral muy importante dentro de la sociedad. El autor de la sátira crea una verdad más humana y plausible que la que ofrece la verdad oficial”²

Es una composición literaria representar la realidad de un modo particular, dotando de nuevas significaciones y codificaciones fenómenos sociales y políticos ampliamente conocidos. Representa la realidad social y política en sus aspectos más negativos y polémicos. El autor de una sátira adopta una perspectiva crítica y muestra durante el desarrollo de su obra un constante descontento hacia la sociedad y hacia los responsables de su manejo. Cuestiona la realidad histórica de la coyuntura que lo sustenta. Se encarga de visibilizar los temas y los tópicos que en otras circunstancias estarían vetados o prohibidos a través de la desacralización de dichos temas por medio del tratamiento humorístico. La risa da acceso a lo que socialmente es inamovible y políticamente incorrecto. Evade inteligentemente la censura y vigilancia del sistema a través de la ironía, el sarcasmo, el cinismo, lo ridículo y la parodia.

Según el diccionario Akal de Teatro la sátira es una: “composición teatral en que se zahiere o critica a personas, cosas, ideas o principios, generalmente en tono irónico y humorístico. La expresión viene de del latín *sátira*, y el género procede del teatro griego³.

El sainete:

El sainete es un obra cómica o humorística, de corta duración y de argumentos populares en las que se hecha mano del humor más cotidiano para burlarse de las convenciones sociales y los vicios del poder. Es un derivado del entremés y originalmente era usado para entretener al público al intermedio de una obra muy larga con acompañamiento musical y danzas.⁴

Fue un género muy cultivado en el teatro clásico español, en el siglo XVII y XVIII particularmente por autores como Quiñones de Benavente y Ramón de la Cruz. Actualmente se el término evolucionó hasta convertirse en *sketch* y no tiene pretensiones

²Medina C. Federico La sátira: una forma de resistencia.

³García Gómez, Manuel. Diccionario Akal de teatro. Ediciones Akal. Madrid, 1997

⁴García Gómez, Manuel. Diccionario Akal de teatro. Ediciones Akal. Madrid, 1997. Página 745

intelectuales y se desarrolla de forma rápida y precisa por lo que los actores deben redoblar su arsenal cómico e histriónico. El argumento central es, usualmente, una sátira “virulenta” de la sociedad.⁵

⁵ Davis, Patrice. El diccionario del teatro. Ediciones Paidós Ibérica. Barcelona 1980

2.MARCO HISTÓRICO

Para hablar de una tradición dramática y escénica en Colombia se debe tener en cuenta que al igual que el estudio de otros procesos históricos del país, la historia del teatro colombiano se ha visto afectada por impulsos fundacionalistas provenientes de diversos grupos ideológicos o políticos. Grupos que proclaman una verdad privilegiada dificultando así la investigación exhaustiva y si se quiere, objetiva acerca del tema.

El proceso de conquista del continente desde el siglo XV, de forma arbitraria y brutal proscribió las formas teatrales indígenas presentes en actos rituales, religiosos y todo tipo de representaciones. La ideología colonialista ayudada por la iglesia y las otras instituciones cortó de tajo la tradición teatral nativa e impuso modelos occidentales, sobre todo peninsulares, para la expresividad del pueblo colombiano en formación, estableciendo la teatralidad en autos religiosos, sacramentales y otro tipo de actos comunicativos y escénicos como las operas y las zarzuelas.

En los siglos posteriores, el “gen” teatral que se había venido cultivando, se materializó en una dramaturgia criolla que, sirviéndose de las formas teatrales peninsulares, era un divertimento para la clase naciente. Por supuesto durante todo este proceso, paralelamente, las expresiones populares teatrales manifestadas en carnavales, desfiles comparsas y una que otra desvencijada compañía de teatro itinerante, se mantuvieron vigentes en los campos y provincias del país. Digo paralelamente porque sólo hasta los años ochenta autores como Misael Torres y Manuel Zapata Olivella se preocuparon por rescatar la tradición teatral rural del país y la teatralidad presentes en otros actos de la actividad cotidiana de los habitantes, dotándolas de la importancia y la posición que se merecen dentro de la actividad histriónica del país.

En la década del sesenta surgió en Colombia del movimiento del “Nuevo Teatro”, que de la mano de las vanguardias extranjeras y la experimentación universitaria rompió con la tradición costumbrista teatral y proclamó su reacción contra los géneros heredados de la Colonia, como el sainete o la zarzuela, que gozaron de alta popularidad hasta mediados del siglo XX. Esta visión reduccionista y explícitamente fundacionalista del “Nuevo Teatro” permeó el panorama escénico y, sobre todo, investigativo del teatro nacional inculcando en

los estudiosos la sensación de partir de cero; de que antes del “Nuevo Teatro” no existieron más que formas teatrales obsoletas, reducto de la hegemonía cultural de la Colonia, que nada tenían que ver con el verdadero sentido colombiano de la teatralidad. Los vanguardistas se declararon poseedores y máximos exponentes del verdadero sentir creativo colombiano en cuanto a teatro y la importancia de los géneros teatrales peninsulares anteriores fue desestimada e ignorada.

Al hablar de la visión fundacionalista con la que se observó el teatro colombiano en los años sesentas, tenemos que reconocer es imposible trazar un desarrollo lineal y progresivo de la tradición teatral colombiana. En nuestro país el teatro sólo se “formalizó” hasta en el siglo XX, cuando los sectores académicos, culturales y gubernamentales confluyeron en la necesidad de formalizar los esfuerzos académicos y las políticas de gobierno en torno al teatro; Prueba de ello es que el nacimiento de la Escuela Nacional de Teatro solo se produjo hasta mediados del siglo pasado.

Antes, los esfuerzos teóricos para pensar y analizar el teatro se limitaban a reseñas de prensa, editoriales y columnas escritas por personalidades y especialistas y uno que otro libro proscrito de investigación teatral pre-vanguardias. Las rupturas conceptuales, culturales, políticas e históricas y la falta de conciencia sobre la necesidad de una memoria de la praxis teatral, sumado a los complejos culturales y a la falta de apoyo a la investigación de cuestiones estéticas, han hecho de la labor investigativa teatral una odisea, un acto de fe que ha dado pocos pero importantes resultados a base de sacrificio y amor al arte.

Complejos y rupturas producto de las ideas progresistas de mitad de siglo que consignaban en el paradigma investigativo y cultural la idea de que “el teatro latinoamericano es demasiado inferior al teatro europeo”.

De igual forma, también es necesario resaltar que en la década de los ochentas, investigadores tan reconocidos como Fernando González Cajiao, Marina Lamus Obregón, Maida Watson, entre otros, se percataron de la necesidad de construir las memorias del devenir teatral colombiano de forma concienzuda e imparcial, libre de dogmas culturales y de prejuicios academicistas analizando por igual todas las vertientes que influyeron en el

proceso (pre hispánicas, hispánicas, vanguardistas). En su mejor esfuerzo trataron de compendiar y analizar los antecedentes del teatro nacional con una visión académica depurada.

En las últimas décadas la academia comprende la necesidad de construir una verdadera memoria histórica del teatro en Colombia. Nace en los jóvenes el impulso de analizar y todos los antecedentes de la actividad expresiva en el país, reivindicando hechos y autores que fueron designados como poco importantes e incidentales por la historiografía teatral y demitificar otros, glorificados y sobre dimensionados por visiones parciales. La nueva consigna de los estudios teatrales parece ser que todo, absolutamente todo cuenta a la hora de analizar, de buscar causas para las consecuencias; todo se debe tener en cuenta al tratar de entender el estado actual del teatro nacional.

2.1 Antecedentes del teatro nacional

Teatro indígena

“El teatro precolombino, en efecto, nos es aún tan generalmente extraño que con él ocurre lo mismo que con los pueblos indígenas de nuestro continente: en su propia tierra son tratados como extranjeros”⁶

La teatralidad entendida como el uso del cuerpo con fines de expresión manifiestos se remonta a la antigüedad del hombre. En América latina los pueblos indígenas nativos no fueron la excepción. La teatralidad se hacía presente en el pensamiento individual y colectivo de diferentes formas. La religión y la cosmogonía de estos pueblos, dado algunos eran pueblos sin escritura (como el caso colombiano), se pasaba por el filtro de la representación que, junto a las imágenes, era el vehículo para propagar ideas y visiones del mundo. Representaciones que se materializaban en danzas, narraciones orales y sobre todo en el acto ritual en donde elementos histriónicos, gráficos, visuales y sonoros confluían en la intención del rito. La teatralidad, por definición, es el componente básico del rito ya que este, a diferencia del mito, es el elemento pedagógico, activo y dinámico que se reinventa y se resignifica para materializar en un acto corpóreo, y por supuesto, visual las creencias implícitas en el mito, valiéndose de la puesta en escena.

⁶ Fernando González Cajiao. La pertinencia del teatro precolombino. Revista Actuemos teatro. Número 28. 1997. Edita Dimensión Creativa.

El teatro precolombino es un teatro autónomo producto de una visión particular y original y fue elaborado con patrones estéticos y narrativos propios. Sobrevivieron hasta nuestros días algunas piezas de este teatro ritual gracias a tradiciones orales y a crónicas de conquistadores, pero los procesos que forjaron estas piezas, las causas sociales, históricas o religiosas que las originaron son enteramente desconocidas. El teatro precolombino, como sucedió en culturas primitivas occidentales y orientales, nació para satisfacer necesidades específicas de cada pueblo creando formas dramáticas y estéticas determinadas para ello.

En Grecia y Europa el desarrollo teatral primitivo tuvo su origen en el ritual, en el impulso inherente de todos los pueblos de ilustrar sus mitos por medio de representaciones teatrales, más o menos realistas. Desde el inicio la representación teatral fue el más eficiente de los vehículos para difundir las creencias a la colectividad, para alinear a la comunidad de manera armónica a una identidad propia; desde luego cumple una función social indispensable.

Las piezas que se conservan se originan en el seno de las culturas más poderosas, que tal como desarrollaron una necesidad de expresividad desarrollaron formas técnicas y narrativas para lograrlo. Aztecas, mayas e incas legaron para el futuro piezas elaboradas y complejas. De los aztecas se conserva una pequeña pieza llamada *La y sus cuatrocientos hijos* y alude al nacimiento del dios tutelar Huitzilopochtli y se cuenta que utilizaba complicadas maniobras escenográficas. También se conservan cantos épicos y líricos y un vestigio arqueológico que denota el uso social de las representaciones; plataformas con escalinatas en los cuatro costados posadas frente a las pirámides confirmando su carácter ritual.

Estas piezas teatrales precolombinas contaban con un argumento (referente a la mitología) y con diversos recursos histriónicos para representarlo como la música, la danza, el canto. De los mayas se conserva la pieza *Rabinal Achi* recogida por Brasseur de Bourbourg, un misionero francés, que rescató la épica donde se narran las gestas de gobernantes mayas. Los incas legaron *Ollantay*, curiosa pieza dramática que fue representada ante Túpac Amaru en el siglo XVIII, que cuenta la historia de Ollantay desde su nacimiento hasta su matrimonio con unidades de lugar y tiempo.

En el caso colombiano, lamentablemente, la ausencia de la escritura en la cultura muisca no permitió conservar esta herencia cultural, pero sí se conservan elementos de su teatralidad en las narraciones orales que han pasado de generación en generación y en una que otra referencia de las crónicas de Indias. Como el caso del famoso baile reseñado por el investigador Juan Domingo Duquesne, “*La ceremonia del Huan*”, que tenía lugar en Sogamoso cada quince años. En esta ceremonia los muiscas ritualizaban el mito del origen de la luz, donde el cacique de Tunja y el de Sogamoso se transforman al subir al cielo en el sol y la luna para alumbrar el tenebroso mundo de los hombres. Se representaba a través de un baile ejecutado por 13 danzantes, doce vestidos de azul y uno de rojo; se dice que la ceremonia correspondía a los ciclos de tiempo solares y lunares empleados por los muiscas.

Existe otra pieza nicaragüense muy especial es el *Gueguense o macho ratón* porque marca la transición de las formas dramáticas precolombinas a las occidentales y muestra la sincretización y la mimetización de elementos indígenas con formas españolas. *El Gueguense* es el primer personaje de una obra latinoamericana que habla una jerga entre el español y el náhuatl materializando el mestizaje cultural y lexical de la Conquista, y tiene un estilo cercano a la farsa occidental con lo que se demuestra que los nativos de América conocían tanto la tragedia como la comedia, por lo menos en sus formas incipientes. También está *El baile de la conquista*, una obra que narra episodios históricos de dicha época desde la perspectiva de los vencidos, utilizando formas dramáticas españolas en un lenguaje mestizo.

El “para teatro” o el teatro ritual de los indígenas indo americanos tenía una importancia indiscutible y satisfacía la necesidad inherente de estos pueblos de transmitir información por medios no escriturales, materializaba la presencia de estas acciones expresivas dentro del marco de la religiosidad y la ritualidad y como un acto comunicativo manifiesto. Es característico del teatro-ritual americano la participación activa de las mujeres en el acto representativo; *La y Estrella de Ollantay* eran representadas por mujeres y se cree que ello se debe a la importancia del matriarcado en las sociedades prehispánicas. El teatro occidental y oriental no permitió la participación de las mujeres hasta el siglo XVII, dada su estructura patriarcal social y religiosa.

Teatro misionero

Con la conquista española y la consecutiva colonización cultural formas representativas indígenas, al igual que la religión y el resto de manifestaciones culturales, fueron suprimidas abruptamente y reemplazados por elementos étnico- culturales foráneos. La teatralidad indígena fue sustituida por formas dramáticas españolas y europeas que, en esa etapa, estaban encaminadas hacia la alfabetización religiosa y cultural de los indígenas. *La catequización*. Aunque la represión fue constante elementos indígenas se fueron colando en la estructura narrativa occidental impuesta, yuxtaponiéndose, mimetizándose en los textos, sincretizándose en los argumentos. Prueba de esto es la existencia tardía entre los muisca de los *chocarreros*, indígenas profesionales en imitar y parodiar los defectos de los hombres valiéndose de juegos de palabras y “apuntes locales”. Se ganaban la vida viajando de pueblo en pueblo divirtiendo a los grandes señores por encargo.

La teatralidad que impregnaba la vida indígena fue abiertamente proscrita, prohibida por los jerarcas eclesiásticos que la reemplazaron con formas europeas, con narrativas destinadas a la catequización, a la evangelización de los “infiel” y dado que los indígenas eran “analfabetas” e “ignorantes”, la misión de los conquistadores, como buenos cristianos, era esparcir la palabra de Dios entre estos seres salvajes que no tenían al señor verdadero en su corazón. Y como los hombrecillos subdesarrollados habían desarrollado una estructura gráfico- fonética los españoles recurrieron, como en el Medioevo, a las representaciones teatrales para difundir la nueva doctrina. Escogieron para este proyecto formas narrativas que por su simpleza y facilidad escénica resolvían parcialmente el problema de la propagación evangélica: Hablamos de los *autos sacramentales* o las *loas* en donde se representaban escenas de los evangelios y vidas de santos para los indígenas.

También alcanzaron cierta popularidad los *misterios* y *milagros* y *los pasos*. Este último consistía en una mímica de las estaciones de la Pasión de Cristo; representaciones en forma de procesión que se arraigaron en la cultura y en la religiosidad de departamentos como Cundinamarca, Boyacá, en Cauca, Nariño y Popayán (sobre todo estos últimos tres) hasta nuestros días.

El auge del teatro evangelizador en Colombia se puede rastrear hasta 1549, año en que arribaron al país las compañías religiosas que venían a apoyar el adoctrinamiento ideológico y religioso de los colonialistas. De mano de los Dominicos y los Franciscanos

las representaciones escénicas religiosas se incrementaron considerablemente por el territorio nacional, pero el teatro evangelizador en Colombia no alcanzó la sofisticación y la difusión del caso mexicano ya que las tribus locales no tenían unidad política, social ni lingüística lo que dificultó el proceso y terminó por desanimar a los misioneros.

El proyecto de adoctrinamiento estaba en marcha, pero los españoles se dieron cuenta de la desbordante teatralidad indígena se colaba en los resquicios del cristianismo y de la cultura occidental. Representaciones callejeras informales eran la mayor evidencia de esta situación que se agravaba, para los ojos de la Iglesia, con ocasión de los carnavales, procesiones y fiestas patronales. Como se dio con otros procesos históricos, como el religioso, la represión ciega y brutal hizo que los indígenas codificaran sus significantes y los encapsularan en las formas narrativas que les eran impuestas. Y ese sincretismo sutil y sosegado, muchas veces incomprensible para los ojos de los conquistadores, movilizó elementos de la teatralidad indígena hacia los géneros occidentales. De esta manera los géneros utilizados por el poder hegemónico, los que habían traído para “educar” a los indígenas se filtraron de indigenismo hasta la médula. Los dramas de capa y espada, la zarzuela, las óperas y las operetas se usaron en la Conquista con fines políticos, ya que la Real Audiencia en momentos de efervescencia política, ofrecía fiestas de varios días para apaciguar los ánimos con música, danzas y pequeñas piezas teatrales de corte cómico y con una clara función de entretenimiento (zarzuelas y sainetes); Pan y circo.

Paralelo a la escenificación de los valores cristianos, formas estéticas occidentales recorrieron el territorio de manera casi proscrita y marginal, por cuenta de modestas compañías itinerantes que viajaban ofreciendo entretenimiento frívolo a quienes les ofrecieran compensación. Las comedias y los dramas ligeros circularon por el país aumentando su capacidad expresiva con elementos autóctonos e idiosincráticos que atrajeran la atención del naciente público.

El llamado *Teatro Criollo*, según el historiador José Vicente Ortega, data de 1580, cuando se registró la representación de la obra *Los Alarcos*, con motivo de la celebración del concilio convocado por el Arzobispo Zapata de Santafé de Bogotá. Otra referencia de la época indica la existencia de una compañía teatral que hacía representaciones sin elementos escenográficos, casi meramente verbal, en las cercanías de la plazuela de San Francisco.

El sincretismo entre formas españolas y elementos indígenas iba creciendo, al igual que la perspicacia de la iglesia que empezaba a ver en estas manifestaciones mestizas el gen de la expresividad indígena y el pensamiento independiente. La idea de que los indígenas usaran las formas narrativas españolas en función de su expresividad les puso los pelos de punta a los jerarcas eclesiásticos que decidieron prohibir estos espectáculos, argumentando que como las representaciones se hacían en las noches se propiciaba la mezcla de los sexos y de las castas. Estas prohibiciones se extendieron hasta que las autoridades civiles, siguiendo la línea de pensamiento doctrinal religioso y cultural, proscribieron las actividades escénicas no religiosas de fiestas patronales y las celebraciones políticas (recibimientos de virreyes, victorias militares). Esta contravención se tradujo en excomuniones por doquier y arrestos de actores aficionados y compañías viajeras. La prohibición sería mantenida por la nunciatura hasta el siglo XVIII.

“El teatro evangelizador no fue un trasplante mecánico de Europa, también se alimentó de los bailes y cantos nativos, se decoró con los colores, flores y animales de las nuevas tierras, dio libertad a la creatividad y, en fin, abonó el terreno para la creación de textos. Así, llegó a formar un verdadero sincretismo artístico, que sería la base del entendimiento y la recepción de la nueva doctrina y de la estructura teatral en sí”⁷.

La otra fuente de expresividad histriónica provino del *teatro escolar*, que aunque se circunscribía en las prácticas religiosas de los educadores jesuitas, tenía una intención didáctica y educativa, y según se cree, los religiosos permitieron incluir dentro de las narrativas elementos del teatro ambulante. No alcanzó mayor difusión porque era una actividad restringida al entorno del estudiantado.

De este teatro escolar se tienen referencia de la pieza la *Laurea Crítica*, de 1629, escrita por Fernando Fernández de Valenzuela, alumno del Colegio de San Bartolomé, considerada por expertos como la primera pieza dramática escrita por un natural. Estas obras tenían la oportunidad de ser presentadas al público en las llamadas “Repúblicas Bartolinas”, a las que asistían personajes públicos, padres de familia para presenciar comedias y entremeses.

La expresividad histriónica de la nueva casta formada en los acelerados procesos socio-políticos y de mestizaje, que se había restringido a los carnavales y otras celebraciones

⁷ Marina Lamus Obregón. El movimiento teatral en Colombia. Gran Enciclopedia de Colombia. Tomo IV. Círculo de lectores. Bogotá. 1991. Página 246

colectivas, encontró un respiradero en los montajes callejeros e itinerantes. A partir del siglo XVII se tiene registro de actores cómicos viajeros que recorrían los poblados ofreciendo pequeñas intervenciones escénicas donde presentaban un drama central intercalado con declamaciones, cantos y danzas. Existe un curioso registro de un personaje llamado Pachito Cuervo, un contador de cuentos e historias recordado por su capacidad para hacer apuntes graciosos y remedar con facilidad. Fue célebre por su presencia constante en ferias y fiestas y por el cariño que le guardaban los virreyes ya que era el único bufón de la comarca.

2.2 Resurgimiento del teatro en el siglo XVIII

Corría el siglo XVIII y los procesos sociales y políticos en el virreinato de Nueva Granada empezaban a caldearse. Los criollos habían decidido que su entorno económico y político no podía seguir siendo manejado desde el otro lado del océano. Los hijos de los “gachupines” (españoles residentes en América) iniciaban el proceso de reafirmar ciertas dinámicas sociales, políticas y culturales como propias. En el mundo se proclamaba la declaración universal de los derechos del hombre, el neoclasicismo influenciaba la actividad expresiva por toda Europa, las ideas de la Ilustración viajaban a la velocidad de la luz, Estados Unidos reclama su patria de migrantes como propia.

Los criollos ilustrados, el gen de la burguesía, que habían tenido la oportunidad de conocer de primera mano las costumbres sociales culturales de Europa vieron en el teatro y en las actividades expresivas una herramienta de adiestramiento político e ideológico. Se propusieron impulsar y patrocinar a los primeros dramaturgos nacidos en estas tierras y a subvencionar compañías españolas. Se dieron cuenta de que si querían cambiar las costumbres y la mentalidad de las gentes era necesario apelar a la difusión de las ideas por distintos medios. Así, la incipiente dramaturgia criolla se convirtió en un punto clave del proyecto de nación. Las fiestas patronales y las celebraciones religiosas se fueron secularizando progresivamente hasta convertirse en ferias, fiestas y verbenas regionales donde se ofrecía a los asistentes, además de comida, licor, entretenimientos como juegos de azar y corridas, comparsas, mímicas y funciones teatrales.

En medio de estas funciones teatrales, que iniciaban con una *loa* que daba paso a la obra central (un drama), se hacían intermedios de contradanza y música, entremeses y sainetes. Estructura que sería rescatada por Campitos en la primera etapa de su carrera en el “Teatro comercial”, donde presentaba esos elementos folklóricos en sus famosos *Fines de Fiesta*.

Los artistas “criollos” veían en las formas puras de las narrativas occidentales el culmen de la teatralidad; las compañías españolas subvencionadas por los criollos marcaban la pauta. Así que para ser reconocidos en el ámbito escénico, los artistas debían identificarse plenamente con los patrones culturales occidentales, dejando de lado elementos populares de su realidad y relegándolos a simples elementos folklóricos.

“(…) el teatro regional se hallaba en piezas cortas influenciadas por el sainete español que utilizaba una jerga pretendiendo imitar el habla popular (...) este teatro caricaturizaba a los personajes populares y los deformaba (...) es un teatro para el pueblo pero que todavía no expresa una realidad auténtica latinoamericana o una perspectiva popular”⁸.

Tal como iba aconteciendo en Europa, en América el texto dramático cobró mayor importancia que la representación escénica. El texto teatral se independizó y adquirió importancia por sí mismo. Piezas del *Siglo de Oro* español (Pedro Calderón de la Barca, Agustín Moreto, Luis Vélez) se reimprimieron y llegaron a América para el disfrute de los ilustrados.

Por otra parte, las compañías españolas de corte popular empezaron a huir de la metrópoli por el pliego de prohibiciones y empezaron a expandirse por el Nuevo Reino de Granada con espectáculos callejeros, que incluían actos de malabarismo de todo tipo. Con la labor realizada por estos teatreros migrantes y por algunos nacionales, que tomaron el público cautivo abandonado por el espectáculo teatral formal, empezó a gestarse la separación del teatro “serio” y del teatro “popular”, este último perseguido por las autoridades religiosas y civiles de algunas regiones del país. Data de este siglo el menosprecio hacia los actores cómicos, que eran considerados mediocres y muchas veces indecentes; percepción demeritoria que se extendería hasta mediados del siglo XX.

El siglo XIX y el teatro bajo techo

⁸ Velasco, María Mercedes de. El nuevo teatro colombiano y la colonización cultural. Bogotá: Editorial Memoria, 1986. Página 22

La aparición del Coliseo Ramírez representó la formalización del espectáculo teatral en Bogotá. Las representaciones pasaron de ser el gusto excéntrico de los “nuevos ricos”, entretenimiento para pro europeistas, a ser un lugar de encuentro social y cultural para la comunidad, con un asidero, un techo, un local, una regularidad. Un espacio donde además la de la fruición inherente al intercambio cultural de las puestas en escena, el asistente tenía la oportunidad de participar en dinámicas sociales y urbanas de todo tipo.

Siguiendo el ejemplo de centros urbanos como La Habana, Caracas, Guayaquil, Montevideo, los notables humanistas de Santafé se propusieron construir un recinto elegante para presentar manifestaciones culturales de moda, al igual que las metrópolis europeas. Imbuidos de ideas progresistas e ilustradas grupos de solventes caballeros empezaron interesarse en las representaciones teatrales desde la perspectiva del espectáculo como una herramienta política, capaz de culturizar a las gentes.

El comerciante español José Tomás Ramírez financió la construcción de la primera casa de comedias del virreinato. En asocio con José Dionisio del Villar y con el apoyo del virrey José de Ezpeleta el 20 de agosto de 1792, Ramírez inició las obras (bajo la dirección del coronel Domingo Esquiavi) que culminarían en octubre de 1793. La adecuación del edificio (predio en el que se ubica actualmente el Teatro Colón) con capacidad para albergar a 1000 personas se hizo en contra de los deseos del obispo Martínez Compañón quien quería destinar el inmueble para un convento y que pronosticó la ruina del comerciante español, tal como sucedería.

En el Ramírez se presentaban tragedias, operetas, zarzuelas y óperas interpretadas en su mayoría por compañías de Francia, Italia y España, que luego de una travesía transatlántica llegaban al altiplano para ofrecer a los santafereños los espectáculos de moda en Europa. También se presentaron piezas de autores nacionales que ganaron cierto reconocimiento.

En el siglo XIX la tragedia dio paso al drama. Autores como Víctor Hugo y Alejandro Dumas marcaban la pauta de su generación. En Colombia se gestaba un romanticismo incipiente en escritores como Ángel Cuervo y Ricardo Silva. Piezas nacionales como *El Zagal de Bogotá* de José Miguel Montalvo se presentaron en el Ramírez con éxito pero la

baja calidad de las presentaciones hizo que los incipientes autores siguieran privilegiando la literatura dramática.

Las justas independentistas que azolaron el virreinato y el republicanismo naciente inspiraron piezas como *La Ilusión de un enamorado* y *Amor y Desdén* de Mario Candil, que se estrenaron en el Ramírez al inicio de la Patria Boba, pero luego se congeló la actividad teatral hasta la Batalla de Boyacá y la independencia de España.

De la época se destacan Luis Vargas Tejada y el cartagenero José Fernández Madrid. Vargas Tejada legó varias obras en verso como *Sugamoxi*, *Zaquezazipa* y las famosas *Convulsiones*. Fernández Madrid escribió *Guatimozín* inspirada en la historia de Moctezuma. Los temas nacionalistas y la causa patriota tenían cierto atractivo para los escritores de la época. En las fiestas patrias se presentaban además de *loas*, cantos patrióticos escenificados. El estilo predominante en los melodramas y sainetes que se produjeron fue puramente neoclasicista.

Los inconvenientes de desplazamiento, la contratación de las compañías extranjeras y la baja calidad de las piezas ofrecidas terminaron con el fracaso comercial y la sucesiva venta del local hasta que llegó a manos de los hermanos Maldonado en 1840. Bruno y Timoteo Maldonado adquirieron el Coliseo y lo bautizaron el Teatro Maldonado. Allí presentaron elencos extranjeros de ópera y drama y trataron de mantener cierta variedad en los espectáculos que se hizo insostenible con el tiempo.

De aquella época sobresalieron compañías extranjeras que llevaron a escena piezas de autores colombianos como La Villalba, del español Francisco Villalba. La compañía de Eduardo Torres que mantenía un grupo Bogotá y otro itinerante por pueblos y provincias bajo la dirección de Francisco “el Curro” Martínez. En 1846 la compañía de Mateo Fournier visitó la ciudad con gran acogida del público. Al finalizar el siglo se presentaron en Bogotá las compañías españolas de Arcadio Arzuaga y la de Luque y José M. de Prado que ofrecieron zarzuelas, sainetes y obras románticas al público capitalino.

Las compañías nacionales se componían en su mayoría de actores aficionados que alternaban su vocación artística con oficios y profesiones disímiles. Entre estas se destacaron a principios del siglo XIX la de José María “El Chepito” Sarmiento, la de

Domitila, la de Casimiro Uscátegui, la de Mariano Ramírez Rincón y la del doctor Pedro Vera. En 1833 apareció la Compañía de Aficionados al Arte Escénico, de Juan Granados, que montó piezas de autores nacionales como *Aquimín* de Vargas Tejada. En 1845, Juan José Auza conformó una compañía de aficionados que amenizaba los intermedios de sus obras con piezas musicales interpretadas por una pequeña orquesta.

La compañía de la Sociedad Protectora del Teatro presentó en 1849 obras de Ventura de la Vega como *Aun cobarde otro mayor* y *Amor y nobleza*. En Medellín se destacó la compañía de Froilán Gómez en 1855 y la de Lino Ospina en 1876. Al finalizar el siglo aparecerían la compañía Nacional de José Camacho, en 1877 y la de José Restrepo, en 1885, en Popayán.⁹

A mediados del siglo XIX, el romanticismo francés junto con la nueva corriente costumbrista se tomó la producción dramática nacional. Lorenzo María Lleras fundó en San Victorino, el Teatro Lleras (construido en un colegio de su propiedad), que produjo autores de renombre como Santiago Pérez, Vicente Osuna, José María Quijano, Leopoldo Arias Vargas, José María Samper, Candelario Obeso, quienes escribieron el repertorio presentado en la exitosa sala, pero de corta vida.

También fue importante la actividad teatral que se desarrolló en el Teatro Zenardo, propiedad del empresario italiano Francisco Zenardo, construido con el apoyo del alcalde Higinio Cualla, que logró crear un hábito en la ciudadanía; desde los más pudientes hasta las gentes del pueblo, asistían a los espectáculos de cartel. El Zenardo pasaría luego a ser propiedad del municipio y se convertiría en un centro cultural muy apreciado por la ciudadanía.

El escenario teatral tomaba más fuerza en recepciones de las casas de las personalidades de la ciudad que en los escenarios destinados para ello. Se hicieron famosas la casa de don Mariano Tanco, donde se presentó la zarzuela *Similia Simibulus* de Carlos Sáenz, y la hacienda de Yerbabuena de don José Manuel Marroquín, donde se presentaban comedias y divertimentos de su autoría y de la de su primo Juan Crisóstomo Osorio. Piezas que se

⁹ Datos tomados de: Marina Lamus Obregón. El movimiento teatral en Colombia. Gran Enciclopedia de Colombia. Tomo IV. Círculo de lectores. Bogotá. 1991.

mudarían con él al Palacio de San Carlos donde se presentó el célebre cuento *Un sábado en mi parroquia* de Fermín de Pimiento.

En el seno de estas reuniones y tertulias privadas se gestaron grupos literarios como El Mosaico, liderado José Manuel Marroquín y José María Samper, con el claro propósito de hacer literatura nacional. También surgirían en esta coyuntura de inquietud intelectual, la Gruta Simbólica, con Jorge Pombo y Clímaco Soto Borda y La Escala de Chapinero, fundada por los hermanos Carlos y Manuel Castello. El teatro nacional buscaba refugio de la guerra, de la censura, de la falta de estímulo en las casas y haciendas de los notables.

Los autores anteriores, cobijados bajo la denominación de *costumbristas*, confeccionaron representaciones folclóricas con ingredientes autóctonos como la gastronomía y los bailes, bajo formas genéricas españolas enfocados hacia la entretención familiar y el divertimento social.

“La vertiente del costumbrismo sigue siendo una fuente no despreciable de inspiración dramática, incluso en la televisión, aunque sin duda empobrecida respecto a lo que significó en un comienzo, como gesto de valentía, de proposición novedosa, el teatro colombiano de la actualidad permanece muy atento al costumbrismo”¹⁰, concluye un estudioso de la tradición teatral.

2.3 El Teatro Municipal y el Teatro Colón

Para la última década del siglo XIX, el Teatro Maldonado se encontraba prácticamente en ruinas. El presidente y líder del movimiento regenerador, Rafael Núñez, amparado en las facultades extraordinarias que le consagró el Estado de Guerra, decretó la expropiación del predio (propiedad de Bruno Maldonado) y encomendó la construcción de un nuevo teatro al arquitecto Nacional Pietro Cantini. El 5 de octubre de 1885 se puso la primera piedra del recinto de estilo neoclásico que se construiría sobre las ruinas del Maldonado y que sería finalizado hacia 1892, para resurgir con el nombre de *Cristóbal Colón*.¹¹

¹⁰ Fernando González Cajiao. De los orígenes a la contemporaneidad. En: Teatro Colombiano Contemporáneo. Antología de Moisés Pérez. 1991. Página 18

¹¹ Datos tomados de: El teatro de Cristóbal Colón. Jaime Villa Esguerra. Revista Lámpara. Vol.21, no.118 (1992). Bogotá. Páginas 35-47.

Paralelo a la construcción del Colón, el municipio adelantaba las obras del Teatro Municipal de Bogotá. El 15 de febrero de 1890 fue inaugurado con la obra *El Trovador* a cargo de la compañía italiana de ópera Azzali, bajo la dirección del maestro Rosa. Con la apertura de los dos nuevos escenarios, adaptados de manera adecuada para recibir a las compañías del mundo, diseñados con lujo y detalle a la altura de los escenarios europeos, la sociedad colombiana y el gobierno mismo mostraban su clara intención de implantar un teatro propio y colombiano con la infraestructura adecuada.

En otras ciudades como Manizales, Medellín, Barranquilla y Popayán también se inauguraron recintos para las representaciones teatrales por cuenta de capitales privados y municipales. En la prensa de la época queda constancia del movimiento social que se generó alrededor de la nueva forma de entretenimiento urbano que se imponía en el continente. Desde las tribunas de la opinión los periodistas invitaban a la gente de sociedad y a las damas elegantes a lucir sus vestidos en las galas teatrales, y en la primera plana aparecía la crítica del último espectáculo, con ataques y defensas apasionadas.

Llegó el siglo XX y el teatro en Colombia parecía resurgir de su marasmo. Las tendencias teatrales para el nuevo siglo fueron una confluencia de nuevas propuestas artísticas como la de los *costumbristas* y los *centenaristas*, de géneros teatrales que se venían desarrollando desde el siglo XVIII y XIX.

Investigadores del teatro como Fernando González Cajiao y Marina Lamus Obregón coinciden en afirmar que el desarrollo y la evolución del teatro en el país se ha dado de manera cíclica, ya que formas y tendencias teatrales que se creían superadas aparecen y desaparecen de los escenarios y de la dramaturgia sin aparente coherencia.

Las labores efectuadas por los grupos aficionados y los grupos escolares ayudaron a difundir las aspiraciones teatrales y dramáticas para el nuevo siglo. Se destacan esfuerzos como los de la comunidad *Salesiana* con su publicación de la Galería Dramática Salesiana y los del Gimnasio Moderno y su profesor y director de arte dramático, Ferruccio Benincore, quien edificó el Teatro Fernández Madrid donde se presentaron las obras *El remordimiento* y *El fantasma* de Ricardo Lleras.

Los grupos de aficionados se regaron por el país. Sobresalieron los de Cartagena, Barranquilla, Bucaramanga, Cúcuta, Pasto, Pereira, Medellín, Cali. Fue muy conocido el Grupo Escénico de Medellín que presentó obras del repertorio clásico español y de autores nacionales como Ciro Mendía, Abel Marín y Salvador Mesa Nichols. El Orfeón Obrero de Popayán, dirigido por el maestro Leonardo Pazos, llevó a escena piezas con temáticas indígenas con preeminencia del elemento musical. En la costa atlántica (Ciénaga y Barranquilla) se hicieron famosas las funciones de los grupos de aficionados inscritos en las ligas de anarquistas costeños con un teatro de claras intenciones políticas.

Los grupos de aficionados y las agremiaciones, aunque no tuvieron mayor injerencia en el estilo y la temática de las obras, sí hicieron una importante contribución en cuanto se acercaron de forma directa al público y respondieron a las necesidades culturales de las sociedades urbanas en formación.

Con el terreno arado, los esfuerzos teatrales de principios del siglo XX calaron en la sociedad. En 1904, el grupo escénico de Arturo Acevedo Vallarino (empresario y cineasta) salió de gira nacional. Bautizado como el grupo Jacinto Benavente, el colectivo se convirtió en la primera compañía compuesta íntegramente por actores naturales en recorrer los tablados nacionales. Vallarino, junto con Emilio Cuervo Márquez y Pantaleón Gaitán fundaron en 1912 la Sociedad de Autores de Colombia.

La Sociedad de Autores de Colombia y los Centenaristas

La Sociedad de Autores se convirtió en una plataforma efectiva para la dramaturgia nacional. Sus integrantes se encargaron de estimular al público y a los artistas hacia una actividad teatral estable. Fomentaron la crítica teatral en la prensa, realizaron concursos para llevar a escena obras de nuevos autores y realizaron veeduría efectiva para que las compañías extranjeras montaran por lo menos una obra de autor nacional.

La Sociedad acogió en su grupo a los dramaturgos que se inscribieron en la corriente Centenarista¹². Piezas como *Nubes de Ocaso* y *Lauro Candente* de Alejandro Mesa

¹² Generación de políticos, periodistas y escritores colombianos nacidos a finales del siglo XIX. La publicación de sus obras fue paralela a la celebración del centenario de independencia nacional, de allí su nombre.

Nicholls, *Lo Irremediable* (estrenada en el Colón en 1905) de José María Rivas Groot, de Lorenzo Marroquín, Federico Rivas Frade y Adolfo León Gómez tuvieron la oportunidad de llegar a las tablas y ser representadas por compañías nacionales y extranjeras. Los montajes a cargo de los extranjeros se tornaron mediocres y distantes ya que estas compañías las montaban por encargo, por recibir subvenciones y no las interiorizaban realmente.

El estilo de los *centenaristas* ostentaba un marcado naturalismo realista. Dotaron de una dimensión humana a sus personajes y se sirvieron de temáticas complejas como la deuda externa y la corrupción estatal. Aunque el centenarismo se impuso en la dramaturgia nacional, muchos autores lo alternaban con el costumbrismo o lo fusionaban como es el caso de Federico Martínez Rivas y su pieza *Sol de diciembre*.

Surgieron dramaturgos que hicieron piezas (dramas) de carácter cosmopolita, alejados del costumbrismo, como Max Grillo con *Vida Nueva*, *Raza Vencida*, Germán Reyes con *Margot*, Daniel Samper Ortega con *El Escollo*. También surgieron autores que estimularon la poesía lírica en el teatro o el teatro poético. Es el caso de *El Tesoro* de Ángel María Céspedes con la pieza *El Tesoro* y Rafael Burgos.

Entre los centenaristas, el más exitoso y descollante fue sin duda Antonio Álvarez Lleras, de la dinastía de los Lleras, que logró no solo figurar en el cartel colombiano sino que fue el primero en exportar sus obras a España, París, México, Cuba, Nueva York y es considerado como el pionero, el iniciador del teatro moderno de principios de siglo.

Álvarez Lleras, comediógrafo y dramaturgo inició su carrera en las tablas colombianas en 1912, con la obra *Alma Joven*, pieza realista que mezclaba humor y drama. Luego estrenaría *El Fuego Extraño* (comedia) y en 1916, *Como Los Muertos*, drama psicológico que trató la temática de la lepra y el miedo de la sociedad bogotana a la enfermedad. Esta obra, especialmente querida y recordada por la audiencia bogotana, tuvo más de 100 funciones en la ciudad, se presentó en España y fue llevada al cine. La crítica social incisiva de este autor se hizo manifiesta en las piezas *Víboras Sociales*, *Los Mercenarios* y *El*

Zarpazo (representada en París). También incursionó en el género histórico, muy de moda por la época entre los autores europeos, con la obra *El Virrey Solís*.¹³

Sumado a los esfuerzos del municipio y de la nación para erigir los recintos teatrales, las directivas de los grandes escenarios municipales decidieron formar compañías anexas. La del Municipal, que se formó a principios del siglo XX, tuvo un corto periodo de existencia por la respuesta negativa del público, el cual prefería las obras francesas frente a las españolas que las compañías extranjeras presentaban de forma mediocre y distante.

Después de la labor realizada por costumbristas y centenaristas de principios de siglo, el panorama teatral en Colombia se congela. Entre 1925 y 1940 la actividad teatral cesa casi por completo. Entre las hipótesis para explicar el congelamiento de la actividad teatral colombiana se baraja: por un lado, la conflagración europea y la guerra civil española, que impidieron viajar a las compañías internacionales. Por el otro lado, los dramaturgos más prolíficos y representativos de la época, Antonio Álvarez Lleras y Luis Enrique Osorio, cesaron su actividad teatral, salieron del país, se ausentaron de la escena.

Investigadores del teatro como Fernando González Cajiao hilan más fino y atribuyen la ausencia teatral de los años treinta a la reacción del grupo literario de los “Nuevos” que acusaban a los centenaristas de hacer entretenimiento ligero y vacío para los aristócratas (críticas de un teatro para las élites de Jorge Zalamea). Sin llegar a un consenso, ni a una causa lógica, el hecho es que la vida en los escenarios pareció extinguirse hasta la década del cuarenta.

2.4 La década del cuarenta

El Radioteatro

La década del treinta en Colombia fue de radicales cambios sociales y políticos. El país salió de su aislamiento y mediante pactos políticos y económicos se abrió a la comunidad internacional. La violencia partidista y las difíciles condiciones en el sector rural causaron una migración de masas desempleadas hacia las urbes. La gente de provincia fue arrojada a

¹³ Datos tomados de: Maida Watson Espener y Carlos José Reyes. Materiales para una historia del teatro en Colombia. Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá, 1978

una ciudad monstruosa y anónima con dinámicas, códigos y prácticas sociales desconocidas para ellos. Un tránsito abrupto sin ningún tipo de mediación.

El advenimiento en 1920 del Estado intervencionista y los respectivos cambios en las políticas tributarias y laborales que trajo consigo, produjeron el surgimiento de movimientos civiles, estudiantiles y sindicales que buscaban un desarrollo sostenido del país a partir de la optimización y modernización de los servicios estatales. En el gobierno se cocía la idea, bajo la coyuntura de la “ciencia en marcha”, de modernizar los canales de comunicación (carreteras, aviación, telecomunicaciones) y de los medios masivos de comunicación como armas políticas e ideológicas.

Con el decreto 895 de 1934 se reglamentó la jornada laboral de 8 horas. Con ello se institucionalizó el tiempo libre y el país entró en la dinámica del entretenimiento para las masas. La naciente industria cinematográfica norteamericana internacionaliza el *American way of life* y el *Star System* pone a soñar a todos los adolescentes del hemisferio con las rutilantes estrellas del cine.

En 1940, el presidente Eduardo Santos decretó la creación de la Radiodifusora Nacional. La radio había arribado a Colombia desde la década del veinte y al principio se retransmitían programas producidos desde México y Cuba. Luego aparecieron emisoras como la Nueva Granada, bajo la dirección de Maruja López y Efraín Arce Aragón, que producían sus propios contenidos en vivo desde el Teatro Colón. Otro antecedente es el programa “La hora sabrosa”, transmitido desde la Voz de Pereira por Mario Jaramillo.

Santos encomendó la labor de dirigir los destinos de la nueva emisora nacional a Rafael Guizado, conocido dramaturgo y hombre de teatro. Desde el inicio del proyecto, Guizado enfatizó su deseo de producir una radio de alto contenido cultural. El director vio en el teatro la excusa perfecta para hacer una parrilla de programación cultural y atractiva para el público y al mismo tiempo vio en la radio la plataforma perfecta para revitalizar la decaída escena teatral colombiana, por lo que encaminó sus esfuerzos para producir montajes de los clásicos universales del teatro y para radiodifundir la nueva dramaturgia nacional. Para llevar a cabo su empresa cultural enlistó a Hernando Vega Escobar, legendario hombre de teatro, empresario y difusor cultural (colega inseparable y socio de Campitos) y a Bernardo

Romero Lozano, director teatral que se convertiría en una de las figuras de la televisión nacional.

“Con el auge cada día mayor de la radiodifusión, ha encontrado el teatro en Colombia un estímulo tanto más eficaz cuanto más inesperado. Las dificultades del montaje escénico de las obras, la carencia de compañías dramáticas, el recelo del público ante la producción nativa, han dejado de ser obstáculo en cuanto la acertada y la diligente dirección de la Radiodifusora Nacional, tomó a su cargo la iniciativa de formar un grupo escénico y de presentar semanalmente una obra a sus escuchas una obra teatral de preferencia colombiana. (...) Comienza, pues, el público no ya sólo a acostumbrarse, sino a solicitar las obras teatrales colombianas, y a traducirse esta demanda en poderosos estímulo para los autores nacionales.”¹⁴

Con la ayuda Vega Escobar y Romero Lozano, Guizado hizo montajes radiales de las obras de Esquilo y de Sófocles y radiodifundió varias piezas de un curioso autor nacional que desde los cuarenta flirteó con la experimentación teatral: Oswaldo Díaz Díaz y su obra más popular “*Blondinette*”, de 1941 catapultada por los radioescuchas, lo que obligó a las directivas a radiodifundirla en repetidos ocasiones y pasó a las tablas con el mismo éxito.

Paralelo a los montajes, Vega Escobar y Romero Lozano fungieron como docentes y en el seno mismo del grupo teatral de la emisora establecieron lo que sería la primera escuela de artes escénicas de Colombia preparando actores que se convertirían en el motor revitalizante, la materia prima de las nuevas tablas (como fue el caso de Campitos, quien trabajó en el grupo escénico de la Radiodifusora y luego pasó al espectáculo escénico). Era evidente el empeño de los directores por profesionalizar el oficio.

Entre otros autores nacionales, el grupo escénico de la emisora montó obras de Efraín Arce Aragón, de Arturo Camacho Ramírez, Gerardo Valencia y Jorge Rojas que alcanzarían en la radio el reconocimiento que luego les permitiría pasar a las tablas. Fue justamente con la obra *Luna de Arena*, del poeta y dramaturgo Camacho Ramírez, que se logró la transición de las radio transmisiones a la escena en vivo y en directo. Esta obra, ambientada en los desiertos de la Guajira, cuenta la historia de una joven indígena que es perseguida por unos peligrosos contrabandistas. El radiomontaje logró captar la atención del público y obtuvo una sintonía sin precedentes, a tal punto, que prácticamente obligó a los directores escénicos a montarla para las tablas y estrenarla con igual fortuna en el Colón (montaje del

¹⁴Jorge Zalamea “Una obra teatral de Rafael Guizado”. El Tiempo agosto 19 de 1940

que tomó parte Campitos en el papel de Sabino). Curiosamente, el impulso que pedía a gritos la escena teatral colombiana vino de un medio distante y magnético.

“(…) este nuevo teatro tuvo la audacia de hacer, con la dirección y asesoría de Romero Lozano, montajes radio teatrales de Esquilo y Sófocles, encargar música incidental para la transmisión de estas obras, y vincular a estudiantes y personas de suficiente cultura a una actividad que con ello se convirtió en una verdadera escuela de arte escénico”¹⁵

El Radioteatro del cuarenta se fue el motor del posterior auge de la dramaturgia nacional. Las temáticas sociales con caracteres alegóricos de los radio montajes denotaron la búsqueda de una identidad teatral nacional. A partir de los esfuerzos de personajes de la radio y el teatro como Rafael Guizado, Hernando Vega Escobar, Bernardo Romero Lozano, el país volvió la mirada hacia la necesidad de instituir un verdadero teatro nacional propio e identitario. Desde las tribunas de la prensa, pasando por la academia y el mismo gobierno, la opinión pública convino en que la dramaturgia nacional necesitaba un impulso significativo que le permitiera afianzarse en el país como un hábito cultural. Impulso que inició con la semilla plantada por los radio teatreros y se cristalizó con el Acuerdo 56 de 1943, que otorgaba subvenciones al teatro y decretó la formación de una compañía teatral oficial que terminó siendo la Compañía Bogotana de Comedias. Un fondo rotatorio que otorgaba \$3.000 a las compañías compuestas íntegramente por actores nacionales con la condición de que representen por los menos una obra colombiana al mes.

La transición del radioteatro al resurgimiento de las tablas colombianas de mitad de siglo XX, se dio gracias al éxito de *“Luna de Arena”* que resultó ser la candidata idónea para ser el primer montaje de la recién fundada Compañía nacional y abrió la exitosa temporada teatral en el Colón que presentó además *“Prohibido suicidarse en primavera”*, de Alejandro Casona y *“Complemento”* de Rafael Guizado. En los años siguientes el radio teatro perdería popularidad progresivamente, se hizo monótonamente discursivo, con excesos de intelectualidad y entraría en desuso.

Como caso particular, la carrera de Campitos en las tablas colombianas pasó por todo el proceso. Él, un empresario, un burócrata, un aventurero, un actor aficionado entró casi que por coincidencia al grupo de la Radiodifusora y allí se preparó con los mejores, y al igual

¹⁵ Diego Beltrán Esguerra. Nacimiento del Radioteatro en Colombia años 30- 50.

que la nueva dramaturgia colombiana, pasó a los escenarios y forjó una carrera llena de éxitos taquilleros y reconocimientos por más de 25 años.

El Teatro comercial

Mientras la Radiodifusora ponía el teatro nacional y a sus escritores en la boca del público, las compañías extranjeras que resistieron el aluvión de la década del treinta ocuparon la escena local. Grupos latinoamericanos de Ecuador, Venezuela, México y, sobre todo, Argentina siguieron visitando al país en giras esporádicas.

Con el auxilio gubernamental empezaron a aparecer y desaparecer compañías dramáticas, en su mayoría de existencia efímera, que saltaban y bajaban de los escenarios al ritmo de las subvenciones. Los actores que alcanzaban cierto reconocimiento formaban un elenco ya armaban toldo aparte. En los primeros años de la década del cuarenta gozaron de amplia popularidad se encuentran: Compañía Renacimiento (fundada y dirigida por Antonio Álvarez Lleras), La Compañía Bogotana de Comedias de Luis Enrique Osorio, La Compañía de Lily Álvarez Sierra (Chile), La Compañía de Virginia Fábregas y uno años después La Compañía de Revistas Musicales Campitos.

Entre estas compañías se destacó especialmente la Bogotana de Comedias dirigida por Luis Enrique Osorio (que luego se convertiría en el Grupo Chiminigagua) por su labor continuada y constante desde su creación. Luis Enrique Osorio, bogotano, liberal, fue uno de los autores más prolíficos de su tiempo y fue el padre junto a Campitos del “teatro comercial”. Entre sus obras más recordadas y taquilleras están *Ahí Sos Camisón Rosado*, *El Doctor Manzanillo*, *El Iluminado* (secuela del Doctor Manzanillo) entre otras.

A partir de la labor dramaturgía realizada por autores como Luis Enrique Osorio y Antonio Álvarez Lleras principalmente, las temáticas de las representaciones teatrales empezaron a cambiar. A estos autores y a los cambios socio- culturales que se dieron con la llegada de las ideas progresistas capitalistas, los pactos económicos transnacionales, la Segunda Guerra Mundial, que permitieron que el país saliera del aislamiento cultural y teatral en que se encontraba.

Aunque las formas teatrales usadas por los dramaturgos colombianos eran evidentemente hispánicas, foráneas, importadas y para la mayoría de los teatreros posteriores resultaba sosa, sin contenido, “escape recreativo para las élites”¹⁶, pero es importante reconocer que aunque sus formas no fueran novedosas ni originales si servían de vehículo para deslizar una corriente de crítica social y política. El sainete, la farsa, la alta comedia y el entremés fueron los géneros más cultivados por los autores de esta época.

Crítica que con el entusiasmo generalizado de los cuarentas se fue ampliando, abarcando otras temáticas por fuera del provincialismo que caracterizó a los costumbristas. El drama latinoamericano se sintoniza con las preocupaciones universales como las desigualdades sociales, la migración del campo a la ciudad, sin dejar de lado los temas recurrentes: religión y política. Lo curioso es que este teatro es una mezcla muy particular del teatro burgués y la corriente populista.

Las obras de Osorio, en su mayoría, eran sátiras políticas y sociales que trataban problemas nacionales como la discriminación racial y la desigualdad social y surcaban las inquietudes y las aspiraciones de los ciudadanos. Sátiras de tono ligero imbuidas de las costumbres y folklore colombiano que servía para ambientar y situar en un terreno y en una sociedad determinada las temáticas tratadas. Una perspectiva colombiana de los problemas del hombre contemporáneo pasadas por un riguroso tratamiento humorístico “la risa como antídoto al llanto”¹⁷. La obra osoriana, particularmente, fue influenciada por la de su maestro, el español Jacinto Benavente.

“En medio de la risa que provocan las escenas va envuelta la ironía y el sarcasmo osoriano”¹⁸

La dramaturgia de Osorio y de Álvarez Lleras fue determinante para crear una audiencia para el teatro de la época, fueron autores siempre atractivos y taquilleros para el creciente público que empezaba a adquirir un hábito teatral. Pero los autores y las compañías no fueron los únicos responsables del renacimiento de la escena colombiana del cuarenta. Fue

¹⁶ María Mercedes de Velasco. El nuevo teatro colombiano y la colonización cultural.. Editorial Memoria. Bogotá 1986

¹⁷ Maida Watson Espener y Carlos José Reyes. Materiales para una historia del teatro en Colombia. Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá, 1978. Página 267

¹⁸ Maida Watson Espener y Carlos José Reyes. Materiales para una historia del teatro en Colombia. Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá, 1978. Página 268

el entusiasmo generalizado de la sociedad, jalonado por periodistas e intelectuales, el que logró establecer un público para las obras nacionales, ávido de estrenos; un público estable y constante para las producciones colombianas como nunca se había visto en la historia del país. Por primera vez, el teatro se volvía tema de conversación de los ciudadanos de a pie, por primera vez ir al teatro a presenciar obras colombianas se convirtió en un hábito cultural de la ciudadanía.

“Se han nacionalizado algunos servicios, como la destilación de licores; algunos sistemas de transporte, la provisión del agua, la enseñanza, el correo, el ejército, la provisión de luz, la manufactura de leyes, los cementerios, la navegación del Putumayo, la preparación o importación de drogas heroicas, los hospitales, la caridad; ¿por qué no se trata de crear un teatro nacional, ya que la iniciativa privada no ha logrado hacerlo”¹⁹

Las iniciativas generadas desde la prensa, desde los esfuerzos de los autores y de los actores colombianos, del patrocinio del gobierno y la alcaldía a las compañías dramáticas, al público formado por la Radiodifusora, el teatro resurge de su marasmo de más de una década y por primera vez en la historia colombiana este arte se convierte en parte integral de los hábitos sociales y culturales de la ciudadanía. El público desbordaba los escenarios teniendo como epicentro el Teatro Municipal de Bogotá y el Teatro Colón que, como nunca antes, se vieron incapaces de albergar a los espectadores que formaban filas interminables que rodeaban las cuadras adyacentes inaugurando la etapa que algunos autores denominaron “teatro comercial”: etapa única del desarrollo teatral colombiano en la que todos los ciudadanos, sin importar su clase social o procedencia, se convirtieron en espectadores regulares de los espectáculos teatrales.

La escena de Campitos

Junto a Luis Enrique Osorio el otro abanderado del “teatro comercial” fue Carlos Emilio Campos “Campitos” quien se caracterizó por hacer montajes de corte mucho más populista. Populista en el sentido de la espectacularidad de sus piezas que contaban con músicos, magos, bailarinas, además de los respectivos actores. Campitos, a diferencia de Luis Enrique fue un teatrero de carretera; buscaba audiencias cautivas hasta en los rincones más recónditos del país, lejos de su zona de confort (el Municipal y el Colón) donde de igual

¹⁹ Baldomero Sanín Cano. “Para Salvar un arte”. El Tiempo. Junio de 1943

manera cultivó un éxito sin precedentes. Si se compara a los dos autores, Campitos arrasó a Osorio en taquilla y en popularidad.

El teatro de Campitos era un teatro de alta improvisación, inmediatista, repentino que nacía de una idea, de un suceso y era estructurado por el autor de la noche a la mañana. Era un teatro sin pseudo pretensiones intelectuales, libre de esnobismos y de refinamientos accesorios. Se servía de las formas narrativas españolas y foráneas como el sainete, la farsa, la comedia y las revistas musicales (las mexicanas y las argentinas sobre todo) pero era un teatro netamente, verdaderamente colombiano inserto de elementos autóctonos representados en la ambientación y en los personajes.

Las dinámicas de la revista musical lo convierten en un género exento de propósitos culturales pedagógicos, ideológicos o pragmáticos ya que los montajes son casi inmediatos, muchas veces sin un sustento escrito, basan su contenido en “la alta improvisación”, y los sketch estaban sujetos a cambios por los constantes sucesos políticos.²⁰

Los elementos rurales como la gastronomía, el vestuario, las formas de hablar, el nacionalismo y la religiosidad provincianas, se entrecruzan y entran en tensión con elementos de la modernidad, de la ciudad como la tecnología y las dinámicas urbanas. De cierta manera, pese a que se servía de las formas occidentales, el teatro de Campitos ejercía resistencia al teatro formal y a la hegemonía cultural mezclando las formas clásicas con elementos del teatro de carpa y de cabaret. Muestra de ello es la presencia constante de los canales de expresión de lo que hasta el momento había sido considerado marginal y no vulgar como la música popular (boleros, tangos, música de cuerdas), bailarinas en ropas ligeras, la magia.

“Por otro lado, en la medida en que la urbe va creando sus formas de represión sobre el individuo que habita en ella, estas manifestaciones se vuelven más eróticas. Las bailarinas de rumba o mambo son la imagen del deseo, de la libertad sexual, de la transgresión moral en vigor, de la exuberancia corporal. Es así como la carpa pasa a llenar el espacio de la resistencia política y sexual”²¹

²⁰ Datos tomados de: Gastón A. Alzate Teatro de cabaret: imaginarios disidentes. Colección historia del teatro 6. Ediciones Gestos 2002

²¹ Gastón A. Alzate Teatro de cabaret: imaginarios disidentes. Colección historia del teatro 6. Ediciones Gestos 2002. Página 43

Como autor Campitos se esmeraba y trataba de que los elementos no teatrales tuvieran una importancia central dentro de los montajes: El humor, la música, la canción como tal, los concebía como elementos estéticos que cautivaban y capturaban al público que buscaba entretenerse. Por medio de estos ardidés que llegaban a tal sofisticación como helicópteros escenográficos, shows de luces, espectáculos de magia Campitos hacía una reflexión sobre la marginalidad de ciertas representaciones, de ciertas ideas, de ciertos imaginarios que en otras circunstancias serían irreprobables, censurables o simplemente inconcebibles.

En la obra de Campitos los personajes cotidianos y representativos de la población rural, adquieren una importancia escénica verdadera y argumentada y aunque su narrativa no era sofisticada ni se cernía a los cánones teatrales era una narrativa desenvuelta, llena de una simpleza encantadora que le ganó el favor de público colombiano. Es uno de los pocos autores nacionales que hasta el final de su carrera registró llenos totales y forjó una audiencia fiel a sus obras.

“ellos estaban haciendo un teatro nacional y propiciando el nacimiento del verdadero teatro colombiano. Estas compañías utilizaron las formas teatrales del sainete, los cuadros de costumbres, las comedias costumbristas y las comedias de enredo; pusieron en escena, por ejemplo, los personajes de las clases medias y bajas que en la vida real emigraban a las capitales de los departamentos buscando nuevos horizontes, con sus preocupaciones, con las situaciones tragicómicas por las que tenían que pasar en la ciudad, con su música, bailes y hablas regionales. Así, a los escenarios subieron alpargatas, ruanas, tiples, sombreros, amores en las plazas de mercado y las voces de la calle. A esto le agregaron en forma de caricaturesca la vida nacional, al igual que chistes que ya al día siguiente formaban parte de las conversaciones.”²²

Tanto los elementos teatrales como los no teatrales resultaron sumamente atractivos para la audiencia, pero definitivamente el gancho de las obras de Campitos siempre fue la crítica política que deslizaba en medio de los actos. Las imitaciones que hacía de los políticos de turno y los comentarios sobre la situación política del país se fijaron en la mente de los colombianos y lo ubicaron como uno de los pioneros del humor político en el país.

Sus obras se convirtieron en el registro del diario acontecer político de la nación; la conciencia crítica del país, un escenario único de tolerancia donde se podían expresar ideas

²² Marina Lamus Obregón. El movimiento teatral en Colombia. Gran Enciclopedia de Colombia. Tomo IV. Círculo de lectores. Bogotá. 1991. Página 260

y posiciones que en otra circunstancia hubieran sido penalizadas y reprimidas. Campitos fue el único humorista del que puede decirse que se burlaba de los políticos en su cara y además lograba que los mismos burlados se rieran al verse representados.

Campitos con la ayuda de otro grande del teatro nacional Pacho Hernández (de los hermanos Hernández) hicieron del que hacer escénico un negocio rentable, lucrativo para empresarios, montajistas y los dueños de los escenarios. Durante toda la década del cuarenta Campitos y su compañía recorrieron los escenarios nacionales, reconocidos y no reconocidos, llenándolos una y otra vez. Su nombre era sinónimo de éxito taquillero. Con su trabajo demostró que el teatro nacional puede ser un negocio rentable y que el colombiano común y corriente es capaz de comprar una boleta, seguir un artista y convertirse en un cliente asiduo del espectáculo teatral.

En un principio Campitos se dedicó al sainete político y con él gano fama y reconocimiento en el país, alternándolo con la farsa y la comedia ligera. Luego se dedicó a la revista musical, género ampliamente cultivado en México, Cuba y Argentina. Es muy marcada la influencia argentina en las revistas musicales de Campitos que llevó por todo el país: desde un principio su vínculo con Buenos Aires fue muy marcado ya que antes del auge del “teatro comercial” muchos argentinos (país que ha sido potencia teatral suramericana) trabajaron y asesoraron a los colombianos. En sus primeras obras la dirección musical estuvo a cargo del argentino Máximo Giraldes y posteriormente sería Roberto Lozzi, compatriota del anterior, su director artístico y musical. El mismo Campitos encargaba el vestuario y la escenografía a Buenos Aires y en sus montajes se puede seguir la huella de artistas clásicos argentinos como Pepe Arias (que trabajó con Roberto Lozzi), Tato Bores y Pinti que hacían un teatro espontáneo, repentino, de alta improvisación.

Durante toda la década del cuarenta Campitos, Luis Enrique y las otras compañías como la colombiana de Comedias y Variedades de Juan C. Osorio (hermano de Luis Enrique) recorrieron el país llevando las artes escénicas a todos los ciudadanos. El teatro empezaba a arraigarse en la cotidianidad del colombiano y parecía que los actores, autores y todos los vinculados habían encontrado una estabilidad financiera y un oficio digno y sostenible.

Paralelo al auge del teatro comercial empezaban a correr vientos de cambio en la teatralidad colombiana. En 1946 se re inaugura la Media Torta de Bogotá que quedó a cargo de la alcaldía, primer escenario para representaciones al aire libre de la ciudad y ese mismo año Bernardo Romero Lozano funda el grupo de teatro experimental en la Universidad Nacional. En aquel mundo que empezaba a abrirse, a interconectarse, las vanguardias y las escuelas de pensamiento migraban hacia todos los países del mundo, incluido Colombia.

Junto a Luis Enrique Osorio, Campitos llenó una y otra vez los tablados nacionales estableciendo un público, numeroso y, sobre todo, estable para la dramaturgia colombiana y sus compañías teatrales. Esas décadas se quedarán en la memoria de los colombianos como un lapso de tiempo muy particular en el escenario teatral nunca antes visto y que hasta ahora no ha sido igualado, en que el ciudadano de a pie adquirió el gusto y el hábito de asistir a una función, de pagar una boleta, de estar pendiente de los últimos estrenos y de las novedades.

Este momento raro y único de las tablas colombianas, que tuvo su epicentro de popularidad en el Teatro Municipal de Bogotá, que acogió obras y compañías de manufactura colombiana y fue testigo privilegiado de la acogida del público bogotano. Allí, artistas como Campitos y Luis Enrique Osorio demostraron que el teatro en Colombia tiene identidad propia y calidad y que es capaz de convocar al pueblo para hacer de la actividad teatral y del entretenimiento un negocio rentable y lucrativo.

En 1952 el gobierno nacional liderado por Laureano Gómez decide “por razones de seguridad nacional” demoler el Teatro Municipal, casa y cuna de los centenaristas y del “teatro comercial”, haciendo que estos grupos migren hacia salas más péquelas y con menor capacidad como el Teatro de La Comedia, El Faenza, El San Jorge y otros que alternaban las funciones teatrales con proyecciones cinematográficas. Con la demolición del Municipal y el germen del teatro experimental, se marca el inicio del fin para este “género” que llenó las salas de todo el país y le dio un nuevo impulso a la dramaturgia colombiana y sembró el público y el camino para los artistas venideros.

“La demolición del Municipal en 1952 asestó un golpe mortal a la modalidad comercial que había entrado en decadencia guiada por la más fáciles y baratas concesiones al público”²³

Ocaso del “teatro comercial”

Aunque Campitos y su compañía recorrieron los tablados colombianos hasta finales de la década del sesenta era evidente que en la década del cincuenta las cosas empezaban a cambiar. La crítica teatral que había apoyado al teatro, que había invitado al público a llenar las salas al inicio de los cuarentas, ahora le daba las espaldas y acusaba al género comercial de haberse vuelto mediocre y complaciente. Para los nuevos autores y los nuevos artistas, así como para críticos e investigadores el patetismo empezaba a rondar a las compañías comerciales que, según ellos, se tornaban excesivamente complacientes en sus concesiones al público, que sus argumentos eran repetitivos e incongruentes, que el humor que hacían era vacío y superficial que solo buscaba la risa por la risa. La investigación teatral de años posteriores los acusaría de degenerar en una dramaturgia de complacencia.

En 1954 el dictador Gustavo Rojas Pinilla trae a Colombia la televisión. Muchos actores y directores migraron hacia el nuevo medio que les ofrecía más oportunidades y mejores sueltos. Las audiencias quedaron deslumbradas con el nuevo aparato que les permitía entretenerse gratis y sin salir de casa. Por otro lado el cine norteamericano empezaba a adquirir mayor popularidad de mano del *star system* y los países subordinados a Estados Unidos empezaban a entrar en las dinámicas capitalistas de consumo cultural. Los dueños de las salas veían cómo resultaba mucho más rentable y más práctico proyectar una película que presentar una obra de teatro que implicaba desplazamientos, montajes, camerinos y las ganancias frente a los gastos resultaban insuficientes. Los nuevos medios y la tecnología mellarían el ya crítico estado del teatro comercial.

Por otro lado, el gen del teatro experimental había germinado. Las vanguardias europeas ocupaban los pensamientos de los nuevos dramaturgos y directores. Bertold Brecht, Seki Sano, Ionesco, Arrabal, Stanislavski, Sammuel Beckett el teatro de lo absurdo y el de vanguardia son los nuevos derroteros para los escritores y directores colombianos. El teatro intimista e introspectivo de la vanguardia les resultó sumamente atractivo a los nuevos

²³ Fernando González Cajiao. De los orígenes a la contemporaneidad. En: Teatro Colombiano Contemporáneo. Antología de Moisés Pérez. 1991. Página 31

teatros, les pareció que esta escuela de pensamiento permitiría, ahora sí, crear un verdadero teatro nacional, original y con identidad propia. De un momento a otro las compañías comerciales pasaron de ser sus precursores a ser sus enemigos acérrimos; ahora se les consideraba reductos de la hegemonía cultural de la colonia por lo que debían, según ellos, ser superados y olvidados.

“El fenómeno de la violencia liquidó el *viejo teatro* representado en el país por Luis Enrique Osorio o Campitos, como también las compañías itinerantes que nos visitaban con las comedias costumbristas de autores españoles e hispanoamericanos un tanto anacrónicas para nuestro tiempo”²⁴

En 1955 se disuelve la legendaria Compañía Bogotana de Comedias para dar paso al grupo de teatro experimental de la Universidad Nacional, la Escuela de Teatro departamental de Cali TEC, El Teatro Popular de Bogotá TPB, a El Búho de Fausto Cabrera, La Candelaria (dirigido por Santiago García) y La Mama, el Teatro Libre. Para 1956 el gobierno trae al maestro japonés Seki Sano para impartir curso y seminarios por el país. En 1957 se inaugura el festival internacional de teatro en el Teatro Colón, y luego vendría el de Manizales.

El *nuevo teatro colombiano* liderado por figuras como Oswaldo Díaz Díaz (autor), Bernardo Romero Lozano (director), Víctor Mallarino, Santiago García, Carlos José Reyes, Enrique Buenaventura, entre otros, empezó a migrar de las grandes salas hacia las universidades y los pequeños recintos especializados. Atrás quedaron los años en que el pueblo podía ir a teatro a entretenerse y a disfrutar de la obra, el nuevo teatro era sofisticado y exigía cierta especialización y un nivel de cultura determinado para disfrutarlo. El teatro del absurdo tenía determinados códigos y significantes que no podían llegar al común de la población. Las audiencias migraron hacia espacios más pequeños, a salas exclusivas y la audiencia por lo tanto se redujo.

El teatro colombiano se volvió un instrumento político, un vehículo de ideas y dogmas para estudiantes y dejó de ser el entretenimiento de masas que llegó a ser en su época comercial. En su intento de buscar el verdadero teatro, autóctono, original, identitario, los vanguardistas terminaron alejándose del pueblo y aislándose en una esfera contracultural y contestataria. El teatro nacional nunca volverá a contar con un ícono como Campitos, con

²⁴ Magazín Dominical número 81. El Espectador. 21 de octubre de 1981

la capacidad de arrastrar literalmente a masas enteras hacia los teatros, de poner en boca de la gente las obras que presenta.

A partir de la década del ochenta, la academia y el medio empiezan a reivindicar el vilipendiado “teatro comercial”. Solo hasta ese momento aceptan que la labor de las compañías de aquella época fue sumamente valiosa e indiscutiblemente contribuyó a poner los cimientos del teatro contemporáneo. Finalmente se reconoció que autores como Campitos o Luis Enrique Osorio fueron pineros del humor político y cultivadores de la conciencia teatral del país, a crear una audiencia. Los investigadores teatrales aún luchan por reivindicar la época “comercial” del teatro colombiano y por ubicarlo en el lugar que se merece en la historia teatral colombiana.

CAMPITOS, EL COMEDIANTE TRASHUMANTE

El precursor del sainete político (1945- 1970)

Prefacio:

Humorista por nadie superado, célebre comediante, primer histrión de Colombia, amo de la gracia y señor del chiste en buena ley, célebre humorista colombiano, gloria chaparraluna, grande entre los tolimenses, histrión afortunado, pionero del humor político en Colombia, genio del teatro nacional, el Chaplin colombiano, máximo dramaturgo sátiro- político de Colombia: son apenas algunos de los apelativos con los que la prensa y las publicaciones especializadas se han servido para referirse a Carlos Emilio Campos “Campitos”.

Campitos, hombre de teatro; dramaturgo, director, actor y empresario dedicó su vida a la creación de un verdadero teatro nacional que plasmara en las tablas las preocupaciones, las inquietudes de una sociedad en formación y enfiló todo su arsenal creativo en favor del establecimiento de una audiencia. Logró a punta de sacrificios y privaciones crear un público fiel e interesado en el teatro, ese público que colmó las localidades de sus presentaciones; sembró en el corazón de las masas el olvidado hábito de asistir a teatro, abrazó la necesidad inherente del individuo de la catarsis teatral, y se deshizo para saciarla con la única recompensa del aplauso sincero que le dedicó su público, aplauso diluido en el tiempo y el recuerdo.

Encontró en el humor y en el chiste de ocasión una forma de conectarse con la gente, con el público; la risa fue su instrumento para entretener a una sociedad agobiada por la guerra, la violencia y la rebozada situación económica y política. Fue su instrumento y su excusa para crear un espacio intangible de tolerancia y de difusión de ideas, un espacio que la audiencia buscaba y necesitaba.

Campitos fue un hombre que tomó parte activa en los procesos políticos, sociales y culturales del país a mediados del siglo XX. Vehículo de difusión de ideas y encarnación del inconformismo colectivo. Su historia, al igual que muchos procesos del país, empezó con el ruido ensordecedor del aplauso, la fama y el reconocimiento y terminó con el silencio anónimo del olvido y la pobreza.

3.1 Capítulo I:

Amo de la gracia y señor del chiste en buena ley. Campitos fama y fortuna

Esta historia se sitúa la noche del domingo 29 de agosto de 1948 en el escenario del Teatro Municipal de Bogotá.

Precediendo la función vespertina de la recientemente estrenada obra del célebre Campitos *Don Juan Tenorio Jarami...yo*, los telones de papel pintados con las calles más célebres de la Sevilla del siglo XVI, se recogieron por un momento para dar paso a la solemnidad exacerbada, propia de una posesión presidencial. Se izó el pabellón nacional, venias, apretones de mano y palmadas afectuosas en la espalda inundaron por un instante el auditorio que, horas antes había llorado de la risa.

De manos del ministro de Educación, Fabio Lozano y Lozano, Campitos recibió un pergamino en el que se destacaba una resolución oficial “cuidadosamente caligrafiada”, en reconocimiento a su labor artística. Reconocimiento que antecedería al que le fue otorgado el 5 de noviembre de ese mismo año por el político liberal y ex presidente de la nación Darío Echandía, en Chaparral, Tolima, pueblo natal del artista, en donde se le reconocía como ilustre Chaparraluno. Pergaminos que fueron los primeros, de una serie de reconocimientos y menciones gubernamentales que aunque se extraviaron en los anales de los archivos de la nación, hablan de la importancia de este humorista incansable para la historia del país y del teatro nacional.

Don Juan Tenorio Jarami...yo

Don Juan Tenorio Jarami...yo fue una parodia de la célebre obra del peninsular José Zorrilla, se estrenó el 16 de julio de 1948 y cumplió una temporada de mes y medio que agotó las localidades del Teatro Municipal con un inusual ritmo de presentaciones; 2 funciones todos los días de la semana y 3 los domingos. El programa de esta temporada, que además contó con la obra *Llegaron los parientes de Medellín* también de autoría de Campitos fue un éxito rotundo de taquilla y de crítica. Desde su estreno, “Don Juan” recibió gran reconocimiento del público de teatro de la capital, expresado en la taquilla y en

la asistencia. Por primera vez en el país se registró el fenómeno de la reventa de boletas a la entrada del teatro: las entradas alcanzaron hasta el doble de su precio original.

La fama y el reconocimiento que Campitos había obtenido desde el inicio de su carrera, se materializaron en esta parodia que, según dicen, le dejó muy buenas ganancias y le concedió un lugar en una publicación titulada Colombia en cifras como uno de los grandes empresarios del país.

Contrario a lo que pudiera pensarse, “Don Juan” no nació de una epifanía fantástica, de una iluminación de la providencia que se posó en la cabeza de Campitos y le indicó el camino hacia la fama y la fortuna. No es este el caso de una obra máxima, una obra total que resumió la carrera y los pensamientos de un hombre, de un artista; esta obra, al igual que la carrera de Campitos, nació de una casualidad, de una oportunidad si se quiere, y fue el humorista el que le dio forma a la oportunidad. Casualidad, oportunismo, como se le quiera llamar, he ahí donde radica la magia.

La génesis de “Don Juan...” se convierte en una metáfora de la vida de su autor, de una casualidad surge una oportunidad y de la oportunidad, mediada por el trabajo arduo y el sacrificio, por el dinámico mecanismo de la imaginación, surge una gran obra.

María Teresa Montoya, actriz mexicana, se encontraba estancada en Bogotá ya que la compañía teatral con la que venía, se descapitalizó luego de los disturbios acaecidos en la ciudad el 9 de abril, en El Bogotazo. Siendo Campitos conocido por su espíritu desprendido, solidario con sus colegas, no escatimó esfuerzos para socorrer a la actriz y amiga personal desembolsándole un préstamo de \$3.000 en efectivo de su propio bolsillo. Solucionado el *impasse* gracias a la ayuda proporcionada por Campitos, María Teresa y su compañía terminaron la temporada y prepararon el viaje de vuelta; por la precaria situación de iliquidez de los mexicanos, la actriz ofreció al humorista un inusual mecanismo (el único) para el pago de la deuda. María Teresa ofreció la escenografía (telones con las calles de Sevilla) y el vestuario completo (vestidos de sedas y alamares), incluyendo utilería (un lote completo de floretes y sombreros emplumados) de Don Juan Tenorio. Aunque no era el negocio ideal, Campitos finalmente aceptó y la fastuosidad del montaje de la obra de

Zorrilla terminó en un rincón de su casa apilado en cajas. “Una transacción enteramente teatral”²⁵, escribió el redactor de la Revista Semana que reseñó el suceso.

Con \$3.000 menos en el bolsillo y arrume de cajas en su casa, Campitos, una tarde cualquiera, decidió vestir alguno de los trajes de su reciente adquisición; casualmente salió el de don Juan. Dada su personalidad mamagallista, histriónica, Campitos empezó a recitar los versos la obra de Zorrilla (que se sabía de memoria) llenando de carcajadas y sonrisas la tarde familiar. Según su esposa, el traje le quedó “everfit” (expresión tomada de una fábrica de confecciones, que en la época se usaba para decir que una prenda lucía muy bien en alguien). El éxito casero de su personificación de Don Juan colombiano sembró en la imaginación del artista la idea de hacer una parodia de la obra clásica, una parodia muy a la colombiana.

Luego de un *casting* rápido, Campitos resolvió que él mismo era el actor idóneo para encarnar al protagonista de su parodia del clásico peninsular, que tituló Don Juan Tenorio Jarami...yo, Jarami...yo (con acento en la i) ya que el nuevo burlador sería un paisa que al lado de su espada tendría terciado el carriel. En la obra escrita en verso, el autor lograba intercalar la historia del famoso mujeriego del siglo XVI en un contexto provinciano y antioqueño con apuntes alusivos a la política y a la cotidianidad de la Colombia del siglo XX que hacían que el público se “desternillara” de la risa. La parodia de Campitos desmanteló la obra de Zorrilla poniendo en evidencia su tratamiento dramático y barroco, exagerado y rimbombante y la usó como vehículo para llevar un mensaje político, un mensaje de inconformismo en el que criticaba y parodiaba de manera sutil, si se quiere indirecta, una sociedad pacata y hermética como la antioqueña, más parecida al entorno monástico y costumbrista de la Sevilla de Don Juan que a una de las sociedades más industrializadas y adelantadas de la Colombia del siglo XX. La muy mentada moral antioqueña fue el blanco de los dardos cómicos de Campitos sirviéndose de una obra que a su vez ponía en tela de juicio un ideal de la moral y las buenas costumbres.

Hernando Martínez Pardo en su libro *Historia del cine colombiano* menciona que la pieza fue escrita a raíz del asesinato del caudillo Jorge Eliecer Gaitán.

²⁵ Revista Semana. Septiembre 4 de 1948. Página 32

“Es uno de los más cómicos y al mismo tiempo impiadosos enjuiciamientos que puedan hacerse a la obra de Zorrilla. Casi todo el lado vulnera, desueto, risible, de la farsa dramática del autor peninsular, queda en mortal evidencia, como si se dijera, en pública subasta. Tal vez Campitos, al hacerla, no se dio cabal cuenta de que estaba realizando una cirugía teatral, valiéndose para ello del escalpelo de la risa.”²⁶

Romeo Neira y Julieta Valderrama

Siguiendo la línea de los clásicos universales del teatro, el 29 de mayo de 1949 Campitos estrenó en el Teatro Municipal de Bogotá, con su Compañía de revistas musicales Campitos, el disparate trágico- cómico “Romeo y Julieta”.

Según lo reseña la revista *Semana* de marzo de 1949, el inmortal clásico de Shakespeare fue presentado por primera vez en Colombia en el Teatro Consota de Pereira el 19 de julio de 1948, lo que disparó la imaginación de dramaturgos y cómicos nacionales que vieron en la tragedia de Shakespeare la excusa perfecta para arrancar sonrisas al público.

El primero fue el poeta tolimense Víctor M. Bermúdez (Brummel), quien en asocio con el comediante Guillermo Zuloaga “Montecristo” hizo una nueva y jocosa versión de la obra, trasplantando a los eternos amantes de la Plaza de Verona a las calles de Pereira. Luego vino Campitos que se decidió por hacer una versión bogotana, muy bogotana de la tragedia reemplazando la Plaza de Verona por la Plaza de las Cruces y a los Montescos y Capuletos por Los Neiras y los Vaderramas, familias enfrentadas en la venta de chicharrón. Aunque en algún momento Brummel y Montecristo plantearon la posibilidad de que Campitos hubiera plagiado su idea, el ilustre comediante “tan enormemente bogotano a pesar de ser chaparraluno”, en palabras del autor de la reseña, demostró en el estreno de su pieza, recreada en un ambiente típico bogotano donde en medio de versos y chascarrillos se ridiculiza y humoriza la realidad nacional, que su imaginación desbordada e inquieta es capaz de transformar una obra del teatro clásico para convertirlo en un éxito de taquilla.

“Romeo y Julieta, disparate trágico- cómico de amor, en el que muere hasta el apuntador, trazado en tres actos y divididos en seis cuadros originales de Carlos Emilio Campos... y de los labios del actor comienza a fluir, a desbordarse una pícaro intriga graciosa hasta la exageración, de lo que pudo haber sido la historia de

²⁶ Revista *Semana*. Septiembre 4 de 1948. Página 32

dos familias desunidas por rencillas pueriles, y más tarde enlazadas por el amor desbordante de dos seres: Romeo Neira y Julieta Valderrama”²⁷

El Romeo bogotano, interpretado por Campitos, es un desgarbado y despistado galán que se ve inmiscuido en las más absurdas situaciones para ganar el amor de la no tan esbelta Julieta, personificada por la afamada actriz cómica internacional, la chilena Olga Donoso. El elenco entre actores y músicos (acompañamiento musical a cargo del trío Los Granadinos) suman 22 personas. La producción de la obra estuvo a cargo de Pacho Hernández, hombre de tablas que trabajó con Campitos en varias producciones y la dirección artística en cabeza del argentino Máximo Giraldes.

Paris:	Romeo:
Soy el conde de Paris,	Este de cara bonita,
Y mi nombre es de abolengo.	que se presume de París
Yo sí puedo presumir,	no es más que un infeliz
Y lo que digo lo sostengo.	que ha nacido en Guatavita,
Yo no vengo a ver si puedo,	y es una pobre lombriz
Sino porque puedo vengo.	con alma de Chulavita...

El libreto de Campitos dibuja una realidad nacional a través del velo de la gracia y la alegría. Los personajes secundarios forman una atmósfera provinciana y tan bogotana que los trajes de seda y los mosquetones casi que pasan desapercibidos. Forman un corrillo tan propio de las calles de la ciudad donde son protagonistas el embolador, la cocinera, el vendedor de frutas del mercado.

Los personajes estereotípicos patrimonio de la sociedad bogotana y de la idiosincrasia de Colombia, que el teatro “serio” y la “alta cultura” han dejado de lado en sus creaciones por suponerlos populares y del vulgo, tienen en la obra de Campitos un lugar prominente

²⁷ Gabriel Martínez. Revista Cromos. Mayo 7 de 1949

porque estos personajes y estos elementos, muchas veces sin conciencia de ello, son los que forman la atmósfera de realidad en la representación.

Personajes incidentales que lanzan comentarios jocosos y punzantes que le recuerdan al espectador la plaza de mercado de su barrio, que los hacen identificar al señor de la carnicería de su cuadra con el actor parado en el escenario que se viste a la moda isabelina y llena de detalles y de vigencia la obra que crea un vínculo íntimo con la audiencia. Vínculo afianzado con las altas dosis de humor que dota el “disparate escénico” de Campitos de un valor propio y de méritos para ser una muestra representativa de la humorística de la época.

Todos los recursos humorísticos insertos en la obra resultan sumamente pertinentes y se intercalan con la clásica tragedia de forma sutil y elegante, de tal manera que no es la burla por la burla sino que esta se enmarca dentro de una situación argumental y dramática sólida. Experimentos teatrales como este le ofrecen al público (especializado y “de a pie”) una opción novedosa y fresca y despojan al espectáculo de la petulancia excluyente que las élites han propagado sobre la escena colombiana, y de esta forma Campitos se acerca al público cautivo, al verdadero gran público bogotano que lo ha aclamado desde el inicio de su carrera; un público que disfruta del humor de situación de manera espontánea, sin pretensiones esnobistas que contaminan el espectáculo con aura foránea. Campitos acercó al individuo bogotano común y corriente a los clásicos del teatro universal sin necesidad de revestirlo de pretendida erudición, sino por la pura atracción empática de un artista con su público.

“Campitos ha buscado nuevas rutas, ha tejido caminos nuevos, ha abierto el secreto baúl de su agilidad mental, ha desentrañado lo imposible y ha realizado una única e intransferible pieza de humor, llena de algo tan colombiano y tan feliz y ricamente bogotano, como nadie puede sospecharlo”²⁸

Conversación entre Fray Gil y fray Lorenzo, el prior a la puerta del convento:

“Fr. L.: El Señor sea contigo

Fr. G.: Buen padre superior. Lo mismo digo

²⁸ Gabriel Martínez. Revista Cromos. Mayo 7 de 1949

Fr. L.: ¿Ya han traído periódicos matinales?

Fr. G.: no han traído sino los liberales

Fr. L.: ¿Hay alguna noticia diocesana o alguna cosa rara?

Fr. G.: Todos ostentan en primera plana,

Con excepción de “Semana”

El clisé del cardenal Mícaro.

Fr. L.: Es que este pueblo colombiano

Es católico, apostólico y romano.

Fr. G.: Vos padre, que estuvisteis

En Cali en el congreso,

Decidme, ¿es así el cardenal?

Fr. L.: Exactamente igual.”²⁹

El teatro de Campitos

El teatro de Campitos se caracterizó por una simpleza encantadora que atraía a diferentes tipos de espectadores. “Donde llegaba, llenaba” dicen los que vivieron esta época particular del teatro nacional. Los que lo conocieron, los que llegaron a verlo en escena, coinciden en que el éxito de las obras de Campitos radicaba en la expresividad desbordada de este personaje y en la capacidad para hacer del panorama nacional y político un chiste que en frases cortas y pegajosas plasmaba una visión divergente y contestataria de una caldeada situación política y social.

Apuntes, chistes, comentarios que se iban actualizando y reinventado al ritmo de los acontecimientos de incidencia nacional y que dotaba las presentaciones de una dinámica constante en donde Campitos improvisaba al lastre de su ingenio inagotable, de tal forma que no había libretos rígidos, líneas estáticas; de hecho en la génesis teatral de Campitos el

²⁹ Del original de Carlos Emilio Campos, fragmento publicado en Revista Semana. Marzo 5 de 1949

libreto funcionaba más como un indicativo, como una guía para los actores donde ilustraba la forma de un acto que ya tenía en la cabeza y que usualmente se formaba a partir de una idea, de un comentario de la calle, de una propaganda radial, de una consigna política, de una noticia nacional que este genio creador transformaba en una comedia teatral de hasta 2 horas. Ideas que llegaban a él de forma fugaz y en unas cuantas horas se convertían en un libreto escrito en servilletas, en papel periódico, en lo que tuviera a la mano; que se iba dibujando en los largos viajes en barco entre Bogotá y Buenos Aires, en las noches largas de un interminable viaje en tren. Campitos era el maestro del repentismo ya que de un chiste corto sacaba un montaje de 2 o 3 actos con recursos técnicos y escenográficos llamativos y complejos. Sus obras estaban sujetas al guión de la realidad.

“Era capaz (Campitos) de escribir una obra hoy, ensayarla mañana por la mañana y presentarla por la noche con un éxito como no se recuerda de ningún autor-actor en la historia teatral colombiana”³⁰

Tras un paso fugaz por el teatro “serio” Campitos se dedicó de lleno al género cómico y se enmarcó dentro de un movimiento teatral que gozó de mucha popularidad en las décadas del cuarenta y cincuenta llamado “Teatro comercial”, hijo ilegítimo del teatro español. Títulos como *Romeo y Julieta*, *Don Juan Tenorio* Jarami...yo, *El Barbero de Sevilla-Valle*, *Los tres mosqueteros*, *Cristóbal Colón en la facultad de medicina*, entre otros, son parodias de las obras de los clásicos del teatro universal en las que Campitos intercalaba los parlamentos de sus peculiares adaptaciones con comentarios y apuntes sobre la situación política de su época.

El contexto de la obra era un vehículo para retratar el panorama social, político y cultural de su tiempo; un vehículo para hacer reír y para encantar a las masas. Era un teatro satírico político que se valía de las formas teatrales costumbristas para llevar un mensaje de inconformidad e insatisfacción del pueblo hacia sus dirigentes. Las influencias estéticas de la obra de Campitos provenían de formas teatrales del siglo XVIII y XVIII como el arte de la comedia y el sainete español, los cuadros de costumbres y las comedias ligeras, fusionadas formas modernas como el vaudeville francés y el teatro cabaret y con elementos autóctonos y regionales, pero era la improvisación la que determinaba el rumbo creativo de

³⁰ Alfonso Ángel. “Abandonado murió Campitos” Diario El Tiempo 18 de diciembre de 1984. Bogotá.

sus obras; formas teatrales consideradas antiguas que fueron retomadas por este artista a las cuales dio un tratamiento y un contenido fresco y vigente.

Las temáticas de sus obras giraban en torno a preocupaciones universales, que también correspondían a los procesos por los que atravesaba el país como el desamor, la muerte y los vicios del poder. La migración del campo a la ciudad fue una de sus temáticas más recurrentes, ya que siendo él un provinciano que llegó a la capital, entendía de primera mano el choque cultural que produce una ciudad donde se manejan códigos de conducta diferentes, otras prácticas sociales; una urbe donde el provinciano se enfrenta al anonimato sin ninguna mediación que le ayude a entender el tránsito.

En el "Teatro comercial", en la obra de Campitos y de Luis Enrique Osorio tenían cabida personajes marginales, populares, como el borracho del barrio, la loca del parque, el bobo del pueblo, que hasta el momento habían sido relegados por la tradición teatral y dramática. En Campitos resultan imprescindibles con lo que reivindica elementos de la cultura popular. Podría decirse que en Campitos y en el teatro comercial se visibilizan las clases medias y populares del país a través de temáticas sencillas y cotidianas plagadas de elementos regionales y locales considerados vulgares como la danza, la música popular (boleros, rancheras, guabinas) y, por supuesto, la caricatura de personajes políticos.

Campitos buscaba con sus representaciones entretener a su público a través del humor y de los elementos escenográficos que eran de una fastuosidad y una complejidad técnica inusitada para la época, que apelan a la sensibilidad de la audiencia: lo sonoro y lo visual como imperativo estético. Campitos llevó a las tablas recursos y formas estéticas que habían sido marginadas al folklore de los carnavales y las comparsas callejeras.

La ostentación de las representaciones de Campitos fue muy mentada en su época. No tenía par; para él los elementos visuales y escenográficos eran parte importante del gancho con el público, por eso no escatimaba esfuerzos ni gastos en montajes complejos y aparatosos que resultaban curiosos y llamativos.

"Mi querido amigo, yo me limito a recoger y a poner en buen romance, es decir, en buen humor, unas situaciones que parecen explosivas. A eso que pudiera cuajar en algo grave para el país, yo le doy un sentido jocoso. Lo que me interesa es que la gente se ría. Pero fuera de eso traigo de nuevo la famosa "luz negra", con

la cual no quiero descrestar, pero de la que estoy convencido que gusta.”³¹ En estas declaraciones, Campitos muestra su sentido de la espectacularidad del escenario teatral y de su afán por presentarle cosas nuevas a los espectadores, que los impresionen a través de recursos visuales alternos. En la famosa “luz negra”, las luces se apagaban y las ropas y algunos objetos de los actores brillaban con una luz fluorescente. La luz negra no es más que pintura fosforescente y lámparas especiales, pero que para la época resultaba novedoso y atractivo para las gentes que esperaban la llegada del domingo para ver “con que va a salir Campitos ahora”.

Tanques de guerra de escenografía, carros romanos tirados por vacas de utilería, helicópteros que descendían entre bambalinas. Carlos Emilio Campos Prigione (hijo de Campitos) recuerda que un habitante de Filandia, Quindío, le dijo que la primera vez que vio un helicóptero en su vida había sido en una obra de Campitos (refiriéndose a la pieza “Mi familia presidencial”).*

Estos elementos eran parte integral del espectáculo de Campitos y junto con la música y las danzas que también presentaba en sus obras, resultaban atractivos para espectadores de clase media y baja que buscaban verse reflejados de alguna manera en los montajes teatrales, ver su forma de vida, su cotidianidad en las tablas. Aunque dichos elementos eran constantes dentro de la obra, cobraban singular importancia en el “fin de fiesta”, espacio al final de la función donde todos los actores de la compañía junto con la orquesta, salían a bailar cantar y actuar dentro de un formato libre y sin limitaciones.

Fin de fiesta

Usualmente las obras de Campitos se componían de 2 o 3 actos que con el intermedio alcanzaban hasta dos horas de duración. Al final de los actos venía lo que se denominó el Fin de fiesta y que duraba media hora o más. Era como el valor agregado de la obra, la ñapa que a todo colombiano le gusta recibir.

³¹ Declaraciones de Campitos para la revista Cromos 19 de junio de 1961

*todos los testimonios fueron recogidos por el autor en sucesivos diálogos con Carlos Emilio Campos Prigione vía internet. Noviembre del 2009

Era un espacio donde todos los integrantes de la compañía salían a escena fuera de los personajes que encarnaron en la obra o en personajes nuevos y presentaban una especie de comparsa, un carnaval donde todos bailaban, cantaban y actuaban al son de la orquesta de la compañía, junto a otros músicos y artistas invitados para esta parte del espectáculo en particular.

Los fines de fiesta de Campitos eran apreciadísimos por el público. En ellos Campitos presentaba espectáculos de magia, danza, música, canto y pequeños *sketch* de sátira política. Pero el “fin de fiesta” no fue inventado por Campitos; viene de la tradición teatral de Occidente y se ofrecía al público como anexo al final de las obras, como un divertimento adicional para los asistentes a las zarzuelas. En Latinoamérica, el fin de fiesta fue un elemento recurrente en los espectáculos teatrales, popularizado especialmente por el actor y director ecuatoriano Alberto Albía.

Si las obras de Campitos eran un despliegue de fastuosidad escénica y musical, sus “fines de fiestas” eran aún mejores. Primero salía la orquesta de su compañía que se componía de 8 a 15 músicos (era relativamente pequeña si se compara con las de compañías de Argentina o México que contaban con 30 o 50 músicos en escena) y amenizaban la velada con canciones conocidas interpretadas por algunos actores de la compañía. También se presentaban músicos de diferentes géneros que firmaban por temporadas o por giras, tríos de cuerdas, intérpretes populares, cantantes y artistas que de otra forma no hubieran tenido la oportunidad de pisar un escenario de un teatro, artistas que alcanzaron la fama hicieron carrera gracias a esta oportunidad como el caso del trío los Granadinos que se presentó durante la temporada de Romeo y Julieta en el 49, o como Garzón y Collazos, el famoso dueto que salió de gira nacional con Campitos en 1947.

En este espacio también tenían cabida otras formas de expresión artística como la danza o la magia. Los seguidores de Campitos recuerdan con especial cariño a Richardini el mago, que dejaba a los asistentes boquiabiertos con sus trucos de prestidigitación y adivinación. O el famoso profesor Killer, un ilusionista anapoimuno que encantaba a los espectadores con su impresionante acto de lectura de pensamientos.

La danza también era parte esencial del “fin de fiesta”; para ello Campitos contratava grupos coreográficos para interpretaban desde tangos y flamencos, hasta fox trot, swing, jotas, pasando por bambucos, guabinas y todo tipo de bailes de moda interpretados por bailarines profesionales de talla internacional.

En medio de este despliegue de música y color a Campitos todavía le alcanzaba la genialidad para incluir *sketches* de sátira política en medio de los “fines de fiesta”. Estos *sketches*, algunos de ellos, se salvaron en la memoria de los asistentes por su popularidad y facilidad de recordación.

En uno de ellos salían Campitos y otro actor disfrazados de viejita bogotana, con espejuelos, ruana y pañolón y mientras movían las agujas intercalaban sus modismos cachacos y el interminable “... cadeneta, mono, punto, ensortijada, punto, derecha...” con comentarios y chistes sobre la política; cualquier parecido con las actuales Tola y Maruja no es pura coincidencia.

También es muy recordado el *sketch* donde Campitos se disfrazaba de Charles Chaplin, con el traje, los zapatones, el sombrero de bombín y el bigote e imitaba sus movimientos errabundos a la perfección ganándose el apelativo de “el Chaplin colombiano”. En otro cuadro escenificaba una reunión de la ONU a la que asistían el presidente de Estado Unidos Dwight Eisenhower y otros mandatarios y Campitos tomaba la vocería con un fuerte acento español y decía “Representantes de todos los países del mundo...”

Otro acto muy recordado era el monólogo de *José Dolores*. Aparecía en algunos “fines de fiesta” y era personaje incidental en algunas obras. Era un personaje pálido, nostálgico, interpretado por Campitos y hacía un recuento, en verso, de la difícil situación del país y de los padecimientos del pueblo.*(Ver *Pablo Remalas* del humorista José Ordoñez. Cuadro del programa cómico “Ordóñese de la Risa”. Punch Televisión. 1996)

De los naufragios de la memoria colombiana también se salvó un cuadro en donde Campitos imitaba a Jorge Eliecer Gaitán, con sus ademanes exagerados, su tono y léxico particular y de las constantes referencias que hacía a los animales y al campo. “Esta sociedad tiene una conciencia de vaca...” decía al final de la imitación.

“El fin de fiesta” de Campitos y la importancia que le daba dentro de su espectáculo confirma la tendencia popularista de sus presentaciones y su preocupación por visibilizar y rescatar diferentes elementos de la cultura popular colombiana; también da testimonio de su afán de agradar a su público, de presentarle lo que quiere ver, a la vez que construía un discurso divergente y paralelo al hegemónico y todo esto envuelto siempre en una atmosfera humorística y festiva que giraba en torno a este personaje que podía hacer reír a todo el teatro con solo asomar la cabeza por entre el telón.

Campitos ponía en escena (en este sentido se considera un difusor de ideas) temas, imaginarios y representaciones que en el seno de la hegemonía cultural e ideológica que hubieran sido irreprochables o censurables en otras circunstancias. Campitos con su teatro abrió un espacio para la opinión, para el pensamiento divergente, para la crítica abierta hacia el gobierno, hacia la sociedad. Sus obras tendían a desmitificar a la imagen de los omnipotentes dirigentes de su tiempo.

“¿porque prefiere el género cómico? Le preguntó un periodista del semanario “Sábado”

- “pues, porque es lo que el público pide. En vista de guerras y luchas políticas y pesares de todo, el público quiere reír, divertirse, olvidarse por un momento de sus angustias. Y naturalmente, a nosotros los artistas nos toca darle al público lo que pida: risa, ¡risa!”³²

El hombre de las mil caras

Campitos era un hombre de 1.70 metros de estatura, de contextura media y tez blanca. De cabeza ovalada, cara redonda y pelo escaso. De apariencia corriente a primera vista, promedio si se quiere, sin rasgos fuertes o particulares que lo dotaran de una presencia escénica nata como a los galanes o a otro tipo de actores, pero con una curiosa dosis de picardía en la mirada. Esa presencia escénica justamente radicaba en su rostro, no en su forma ni en su simetría, sino en su capacidad expresiva facial *única* que le permitía dibujar en su rostro expresiones que le resultaban graciosas e hilarantes a los que lo rodeaban, a su público y que le permitían transformarse en cualquier personaje. Capacidad expresiva que

³² Semanario “Sábado” 5 de junio de 1950

partía de su cara hacia el resto de su cuerpo haciendo que transformara su postura, su manera de caminar, de sentarse, de moverse en función de una imitación o de un personaje. Era capaz de imitar a la perfección la voz, los gestos y los ademanes de cualquier personaje que se propusiera.

Tenía un tono de voz profundo y arrullador. Contrario a lo que se cree, era una persona seria y modesta. No le gustaba exhibirse innecesariamente fuera del escenario (hacerse el chistoso). Era muy estricto y demandante cuando trabajaba. Fumador empedernido de Marlboro, Kent, Parliament o cualquier otro cigarrillo norteamericano. En su vejez cambió su infaltable cigarrillo por la pipa. Noctámbulo, amante de la poesía y de la carretera.

Campitos estudió en detalle a varios personajes de la vida política colombiana y a personalidades de la cultura y la política internacional como los citados. Tenía una increíble capacidad para captar los rasgos distintivos o característicos de los personajes que estudiaba meticulosamente. Le bastaba un guiño, un gesto casi imperceptible o un movimiento distintivo, para que el público supiera a quién estaba imitando y se desternillara de la risa. Cuando se anunciaba la última obra de Campitos, el público se preguntaba: ¿con qué ira a salir ahora Campitos?, ¿a quién va a imitar? y, efectivamente, al sentarse en las sillas del teatro eso era lo que esperaba, que saliera al escenario.

El espectáculo completo giraba en torno a Campitos. Su nombre era el gancho que aseguraba la asistencia del público. Sin caer en el personalismo, el humorista estructuraba las obras alrededor de su personaje. La mayoría de las veces él era el protagonista y si no lo era figuraba considerablemente en roles antagónicos.

Invariablemente, la función la abrían uno o dos presentadores que hacían un pequeño exordio de la situación política o social (referente al tema que se iba a tratar en la obra) y un pequeño recuento de la trayectoria artística de Campitos y terminaban con la frase: "... y que suba el telón" entre platillos y fanfarrias. Nunca aparecía en la primera escena, usualmente esperaba a la segunda o tercera para irrumpir en el escenario. Con estos ardides

creaba un efecto de *suspense* en los asistentes con lo que lograba que “el teatro se cayera cuando asomaba su cabeza tras el telón”³³ recuerda su pupilo Jesús Rincón.

El primer personaje que imitó, como lo constata Campitos en una entrevista para el semanario “Sábado”³⁴, fue el presidente Alfonso López Pumarejo, a quién estudió durante meses y fue el que le dio el reconocimiento y el aplauso del público en los inicios de su carrera como cómico y parodista. Después desfilarían por su repertorio los dirigentes más importantes e influyentes de la política colombiana de mediados del siglo XX.

Otra de sus personificaciones más memorables era la de Carlos Lleras Restrepo. Campitos bajaba de un tanque de guerra, personificando al ex presidente liberal con un mínimo de recursos de maquillaje y vestuario, y desplegaba su arsenal retórico del discurso proselitista hasta determinado punto en que la frase terminaba “...daremos un paso hacia adelante” y con el índice de su mano señalaba el piso desatando las risotadas del público, que de inmediato entendía la intención del comediante, quien se servía del mismo discurso y con un gesto tan simple trastocaba su significado para establecer un vínculo paródico entre las promesas de los proselitistas y un negro panorama político.

Laureano Gómez, Mariano Ospina Pérez, Guillermo León Valencia, Alberto Lleras Camargo, Darío Echandía, Silvio Villegas, Augusto Ramírez Moreno, Misael Pastrana Borrero, entre otros, fueron “víctimas” de Campitos. Su trascendencia en la vida nacional era el gancho perfecto para atraer al público que esperaba ansioso la caracterización. Para ello, a Campitos le bastaba con encontrar el gesto característico, remedar su forma de caminar o de moverse, de hablar; el vestuario indicado y una que otra nariz o quijada falsas, ya que la imitación, el remedar se le daba de forma natural y fue justamente esta capacidad la que le abrió las puertas del mundo escénico.

El periodista Humberto Diez en un artículo publicado en El Tiempo, el 1 de octubre de 1983, cuenta, recordando a Campitos, que durante alguna de sus funciones, el imitado de turno (un presidente, no menciona cuál) se metió al teatro de incógnito para presenciar la obra. La emoción que despertó en el personaje el verse emulado de manera tan magistral en el escenario, hizo que rompiera en aplausos y en “vivas” para el comediante, con lo que

³³ Entrevista a Jesús Rincón Murcia. Noviembre del 2009

³⁴ Semanario Sábado, 5 de junio de 1950

advirtió a los demás de su presencia. Al final, el presidente ya descubierto fue sacado del teatro en hombros junto con Campitos.

Al final de una función de la obra *Llegó la transformación*, Ignacio Valencia (hijo de Guillermo León Valencia, uno de los políticos parodiados por Campitos en la obra), se acercó al camerino buscando tener una palabra con el artista y cuando lo logró le dijo: “Campitos es usted un excelente padre mío”³⁵

Refiriéndose a la genialidad de Campitos, de su capacidad para improvisar y de su ingenio ilimitado para intercalar sus actos con apuntes procaces e incisivos sobre la actualidad política; de su altísima capacidad de improvisación y repentismo que le permitía poner en el escenario teatral temas y actos sin previo ensayo, el periodista Héctor Moreno recuerda que cuando entrevistó a Campitos durante una de sus funciones en el Teatro Municipal de Bogotá, este le quitó de las manos un ejemplar del diario *El Espectador* y leyó algunos de los párrafos de un discurso del presidente Alberto Lleras que había salido publicado. Cuando se abrió el telón, Campitos “un perfecto imitador de voces” repetía de memoria las palabras contenidas en el discurso que acababa de leer impostando el tono de voz y el acento característico de Lleras, e incluía apuntes humorísticos “desconcertantes” que hacían que todo el auditorio prorrumpiera en carcajadas.

El talento que le permitía disponer de su cuerpo y de sus movimientos para caricaturizar, imitar o parodiar un personaje era tal que muchas veces llegaba confundir a los espectadores incautos. Este talento inigualable, unido a su agudeza mental, su ingenio veloz y una particular mirada sobre el panorama político y económico del país y sus dirigentes le permitieron convertirse en un dramaturgo y actor excepcional y, sobre todo, en un difusor activo de ideas, de opiniones vetadas o censurables en otras circunstancias, en un crítico del gobierno y de sus vicios políticos, en un portavoz del pensamiento generalizado. Fue por muchos años el que dice lo que nadie se atreve a decir y se da el lujo de decírselos en la cara. Ese histrionismo exacerbado, recursivo e ingenioso unido a la capacidad de poner en palabras el descontento de la población, crearon un especial vínculo entre artista y público, vínculo que se materializó en una asistencia masiva y constante a los espectáculos de Campitos.

³⁵ Entrevista a Carlos Emilio Campos Prigione. Filandia, Quindío. Diciembre del 2009

Campitos y el General

Las políticas transnacionales de mitad del siglo XX del imperio estadounidense y su afán ciego por frenar la expansión internacional del comunismo, impulsaron y patrocinaron los regímenes militaristas en Latinoamérica. Gobiernos dictatoriales que se tomaron las instituciones democráticas y sumieron al continente en una atmosfera de represión, crimen y totalitarismo.

En el cono sur Chile, Paraguay y Argentina sufrieron las fatales consecuencias de los delirios gobiernistas de dictadores sanguinarios y represivos como Augusto Pinochet, Rafael Videla y la junta militar. Centroamérica padeció a Augusto Somoza y a Manuel Antonio Noriega y a otros “prodigios” del mal paridos por la Escuela de las Américas, Alma Mater de torturadores y homicidas.

Brasil y Colombia no fueron la excepción. Brasil tuvo en el poder a Getulio Vargas y Colombia a Gustavo Rojas Pinilla, dos dictadores particulares. Vargas se suicidó en un gesto de arrepentimiento o de temor hacia las amenazas golpistas de su ejército y Rojas Pinilla, el dictador “benévolo” trajo la televisión al país e instauró el voto femenino y fue el único ex dictador en la historia al que le robaron las elecciones presidenciales en 1970.

El general Gustavo Rojas Pinilla comandó al país de 1953 a 1957 y pese al carácter “blando” que le asignó la historia, por los logros en infraestructura y telecomunicaciones que alcanzó el país en este periodo, al igual que sus colegas hispanoamericanos, implantó un régimen presidencialista acabando con la democracia, la libertad de prensa y sumiendo al país en un clima de censura y represión.

Por supuesto, como era de esperarse, las actitudes y maniobras de este dictador tan “tropical” fueron las delicias para un comediante con la genialidad de Campitos, quién ni corto ni perezoso lo convirtió en objeto de sus burlas. Sin mencionar el parecido físico entre el general y el humorista, la caracterización que hizo Campitos de Rojas Pinilla alcanzó el reconocimiento continental y el aplauso de los colombianos, en cuya memoria Campitos se convirtió en el imitador por excelencia de Rojas Pinilla.

Además de los varios *sketches* que Campitos creó para satirizar y parodiar al general, que se perdieron en el tiempo, el dramaturgo incansable y activista se ingenió para el jefe supremo 4 obras completas en las que parodiaba y satirizaba al dictador y a su familia. “Mi familia presidencial” de 1955, “Don Próspero Baquero” del mismo año, “Los tres reyes vagos” de 1959 y “Marcelino vino y ...Pum” de 1960.

Quienes recuerdan a Campitos, lo hacen principalmente por las imitaciones y las obras que le dedicó al General Rojas Pinilla, la asociación es inmediata y tienen siempre presente el indiscutible parecido físico entre Campitos y el general. Basta confrontar las fotografías. La caracterización detallada que hacía el humorista, junto a su parecido físico, creaban la ilusión de estar enfrente del mismísimo general entre los espectadores.

El cronista Alberto Yepes, en la revista Cromos del 23 de mayo de 1960, reseña una anécdota muy particular (como todo en la vida de Campitos) en la que comenta que durante una función de la famosa comedia “Don Próspero Baquero”, en el teatro de Popayán, al salir Campitos a escena, disfrazado del general con su uniforme militar y sus insignias y condecoraciones en latón, varios policías que cuidaban la puerta del teatro se cuadraron firmes, pensando que se trataba del mismísimo Rojas Pinilla, realizaron el saludo castrense con tal solemnidad que desataron las risas de los asistentes quienes con sus carcajadas hicieron caer en cuenta de su error a los agentes y los abochornaron.

En otra de las anécdotas reseñadas por Yepes en su crónica, se ve inmiscuida Emma Tarazona o “La Tarazona”, que se hizo famosa en los tabloides de los años cincuenta por sus presuntos amoríos con el general. Cuenta Yepes que La Tarazona entró a una de las funciones del sainete “Don Próspero Baquero” en el teatro Lux de Bogotá, con la elegancia y garbo que la distinguían, se acomodó en las primeras filas (localidad que usualmente estaba reservada para las clases populares) y se dedicó a ver el espectáculo que desataba carcajadas estridentes en el recinto. Un incauto espectador, ubicado en la silla contigua a la de La Tarazona, reía hasta las lágrimas y se carcajeaba escandalosamente con los chistes de Campitos, actitud que despertó la ira de La Tarazona, quién no aguantó más, le propinó un carterazo y salió con un gesto dramático del recinto.

Otra famosa anécdota que adornó los cuadros teatrales del Campitos dedicados al presidente y su familia, sucedió en Cali, cuando Campitos, caracterizado de general, se disponía a subir a la luneta del escenario y esta cedió bajo su peso. El artista, colgado de una tabla, en una pieza representativa de su ingenio veloz, aprovechó el *impasse* para improvisar la frase: “Qué tan malo será mi gobierno, que me caí antes de posesionarme”.

Otra de las obras que obtuvo el reconocimiento de la audiencia y la crítica y la recordación en el público fue “Los Tres Reyes Vagos: Malhechor, Melgar y Malgastar” de 1959. Éxito taquillero en el país que parodiaba los gobiernos militares en Latinoamérica. En su sugestivo título plasmaba la visión disidente y crítica del artista frente a los procesos políticos del continente. Malhechor, Melgar y Malgastar (Juan Domingo Perón, Gustavo Rojas Pinilla y Marcos Pérez Jiménez) eran los protagonistas de la parodia que con un mínimo de tratamiento literario, hacía de los actos de gobierno de estos mandatarios de uniforme las delicias del público y convertía, a través de su visión aguda y su humor caustico, la situación política y social del continente en un teatro de lo absurdo, valiéndose de los símbolos y personajes del imaginario cristiano.

“Como me he convencido de que la revista musical y el sainete de ambiente político, con chistes bien logrados, es lo que le gusta al público, me esmero siempre en presentárselos. Además, ciertas situaciones dramáticas merecen convertirse en jocosas. Así se contribuye a crear un ambiente alegre, libre, aunque sea por unas pocas horas, de toda clase de preocupaciones, que pueden ser de carácter político o económico. Creo que con ello contribuyo a serenar los ánimos, ya que hasta muchos amigos de los políticos que yo ridiculizo ríen con ello”³⁶.

“Marcelino vino y ... pum” de 1960 es otra de las obras fuera del género de revista musical, de la serie de Rojas Pinilla. En este sainete se mezclan de manera indiscriminada tiempos, lugares y personajes en función del chiste y la burla. Julio César, Cleopatra y otros insignes romanos imperiales, comparten el escenario con figuras de la política colombiana del siglo XX.

Campitos personifica al César, de peto y falda, coronado con laurel y Cleopatra de gancho. Irrumpe en el escenario con una entrada triunfal a la vieja usanza, montado en un carro de guerra tirado por un toro de utilería. Regresa a tomarse el poder, pero a su llegada se

³⁶ Declaraciones de Campitos para la revista Cromos. 23 de mayo de 1960

encuentra con Darío Echandía, Alfonso López Michelsen, Laureano Gómez, Gilberto Alzate Avendaño, Alberto Lleras Camargo y los demás políticos del Frente Nacional.

En este disparate argumentativo, que funciona como plataforma para la crítica política, a través de la ficción teatral, Campitos parodia a Rojas Pinilla que trata de retomar el poder, luego de su exilio y se encuentra con la instauración del Frente Nacional y otros acuerdos que lo han dejado por fuera del panorama político. Tema que sería retomado por Campitos en otra de sus obras posteriores titulada: *Que hubo de la alternación mi señora Anunciación*, de 1961.

“*conquista de una sala*- Don Félix de Gamboa parece seriamente decidido a conservar la sala del teatro San Jorge para representaciones teatrales. No siempre va a recibir satisfacciones económicas como las dejadas por la revista de Campitos: “Marcelino, vino y ... pum”. Pero él sabe que hay también otra clase de satisfacciones. Y una de ellas será la gratitud del público por haberle brindado una sala de teatro en el centro de la capital”³⁷ Reseñó la revista Cromos en la sección de espectáculos.

La situación reseñada por el redactor de Cromos se generalizaría en la década del sesenta, cuando muchas salas de teatro y recintos usados para representaciones teatrales, se transformaron en salas de cine por los réditos económicos y al mismo tiempo da fe del éxito comercial y taquillero de Campitos, de la respuesta del público al artista con su abnegada asistencia, de una de las obras más sonadas de Campitos y el general.

De las 4 obras que parodiaban al dictador colombiano y de los innumerables *sketches* que lo ridiculizaban, fueron “La familia presidencial” y “Don Próspero Baquero” las que se fijaron en la memoria de sus fanáticos y recibieron el reconocimiento de los medios y del público que siempre agotó las localidades a lo largo y ancho del país. En “Mi familia presidencial” Campitos parodiaba la familia del mandatario, la censura de sus hijos y sus “cuñadísimos”.

La acogida que tuvieron las obras despertó el recelo de los esbirros y fanáticos del régimen, que vieron en el artista un enemigo del orden establecido y en su obra una afrenta a la hegemonía ideológica. Ya es mucho el mérito de Campitos al burlarse a sus anchas del General, en el seno de su dictadura. “La familia presidencial” la primera de la serie, fue un

³⁷ Revista Cromos. Enero 12 de 1960

éxito nacional, se presentó en todos los escenarios importantes del país, se convirtió en tema de conversación obligado en los restaurantes y cafés de la nación; un legítimo golpe de opinión que despertó la ira de los más apasionados del régimen y fue censurada, no por el gobierno, sino por antisociales, reaccionarios, furibundos gobiernistas que con anónimos y amenazas intentaron frenar esta bola de nieve que crecía por los tablados del país.

En su intento de acallar la crítica humorística, los intolerantes erraron el cálculo y no presupuestaron la genialidad del artista, que transformaba con ingenio creativo insultos e improperios. Campitos, en ostentoso despliegue de su recursividad creativa, de su exuberante teatralidad y su talante artístico, fue capaz de convertir un veto para una de sus obras, en el éxito taquillero de otra.

Nace Don Próspero Baquero

Corría el año de 1955. El general Rojas Pinilla pacificaba al país de los fragores de la llamada *época de la violencia*. Mientras firmaba pactos de amnistía y posaba para las cámaras de gancho con los bandoleros, sus subordinados pacificaban los Llanos orientales con bombardeos aéreos y convoyes militares. A sangre y fuego por un lado, con diplomacia y sonrisas ante las cámaras por el otro, Rojas Pinilla reafirmaba su poder casi omnipotencial sobre la nación.

Mientras tanto, Campitos acompañado de su amada esposa y su fiel compañía de artistas, remontaba el Gran Río Magdalena en el insigne vapor “David Arango”. De puerto en puerto la compañía de Campitos realizaba pequeños actos sin bajarse del barco, y el público los recompensaba con monedas que arrojaban sobre la proa. Desembarcaban en capitales, ciudades medias, municipios importantes y cualquier comunidad que le pudiera ofrecer un público numeroso ante el cual presentarse. La gira de “La familia presidencial” había sido todo un éxito desde su inicio, cruzando todo el país había hecho reír con sus apreciaciones al pueblo colombiano. Payaneses, caleños, tolimenses, paisas reían por igual con esta obra que se robaba los públicos cautivos y los espacios culturales en la prensa.

Después de su paso atronador por Ciénaga grande y Santa Marta, Campitos, su compañía y su polémica obra arribaron a Barranquilla, puerta de oro del Atlántico. Se acomodaron en un hotel y se dispusieron a descansar para debutar al día siguiente en Teatro Paraíso. La

ciudad estaba empapelada con los afiches de “La familia presidencial” y el público esperaba ansioso la llegada del comediante. Mientras Campitos finiquitaba los últimos detalles para la presentación del día siguiente, a la puerta del hotel llegaron mensajes anónimos que amenazaban con volar el teatro con granadas si la obra llegaba a presentarse. Aunque Campitos no era de los que se amedrentaba con anónimos y amenazas; se había acostumbrado a que los ignorantes furibundos trataran impedir sus presentaciones desde el inicio de la gira, decidió consultar al alcalde de la ciudad ya que la costa atlántica era conocida por la agresividad de los seguidores de *Mi general Rojas*. El alcalde le confirmó los rumores de la fuerte presencia de los intolerantes en la zona y le dijo que de ninguna manera podía presentarse y poner en riesgo la vida de los 5000 asistentes que habían agotado las localidades con anterioridad. Campitos le replicó con el argumento de que ya con las boletas vendidas él no le podía fallar a su público ni a los empresarios por lo que el alcalde le sugirió que no cancelara la presentación sino que cambiara la obra.

Campitos, camino al hotel, meditaba la manera de no defraudar a su público fiel sin sacrificar su licencia creativa y su el derecho a expresarse. Si para poder presentarse tenía que cambiar la obra el día anterior al debut, estaba dispuesto a ceder; Campitos, el teatrero trashumante, en muchas ocasiones había sorteado dificultades como esta o peores saliendo victorioso. En lo que no estaba dispuesto a ceder era en su firme propósito de expresar su opinión sobre el mandatario y sus polémicas acciones a través de su arte.

Llegó apresurado al hotel cuando caía la tarde y citó a su compañía en el patio central de la casona. Les explicó la situación y les dijo que no iban a cancelar pero que iban a cambiar la obra. ¿Quién de ustedes sabe escribir a máquina? Preguntó Campitos con el tono estricto y la actitud autoritaria que lo caracterizaba cuando estaba trabajando. La respuesta afirmativa vino de Jesús Rincón, un muchacho menudo y flaco, que no alcanzaba los 15 años y que había entrado a la compañía para cantar en el fin de fiesta. “Siéntese que le voy a dictar una comedia” fue lo único que le dijo Campitos mientras se lo llevó aparte y lo puso frente a una vieja máquina de escribir.

De 7 de la noche a 4 de la mañana Campitos le dictó al joven una obra completa, de dos actos con intermedio y fin de fiesta. De pie, con las manos en la cintura y el ceño fruncido Campitos dictaba parlamentos, argumentos y señas técnicas al muchacho que incansable

martillaba la máquina con sus pequeños dedos; El único testigo de la genialidad del comediante, de su manejo de la prosa, de su dramaturgia inagotable, que le permitía dictar sin ningún apoyo gráfico o escrito, acto tras acto, parlamento tras parlamento en un despliegue prosaico y dramático. El repentismo creativo que lo había hecho famoso, en este episodio se elevaba al extremo dibujando el carácter genial de este comediante gitano, trashumante y, sobre todo, muy colombiano.

“No se ría que la cosa es seria, Jesús”, le decía el maestro cuando el joven se carcajeaba al leer lo que acaba de escribir. “Y porque no se ríe”, le replicaba cuando el joven no sonreía con el chiste que terminaba de anotar³⁸. La obra quedó lista, dos actos de humor puro filtrado de sátiras contra el mandatario; en una escena salía el personaje principal sobrevolando sus incontables cabezas de ganado, sólo restaba ponerle el título teniendo en cuenta que no podía mencionar ningún nombre ni ningún cargo que pudiera llamar la atención de sus fustigadores.

Fijó la mirada en el suelo, caminó en círculos por unos instantes y dijo: “Esta comedia se llamará Don Próspero Baquero”³⁹. En este nuevo disparate el comediante satirizaba la afición desmedida del mandatario por la industria ganadera. En una de las primeras escenas Don Próspero (Rojas Pinilla) descendía en un helicóptero de utilería sobre sus cientos de cabezas de ganado de su finca de Melgar. Los títulos que Campitos escogía eran pegajosos y sugestivos, este fue tal vez el de mayor recordación y esta obra una de las más duras sátiras políticas que haría en su carrera.

Campitos se salió con la suya, convirtió el veto de una de sus obras más exitosas en su obra más taquillera; de una crisis sacó una idea, de la idea, una oportunidad: Don Próspero Baquero. Una de sus obras más geniales y más populares entre sus adeptos del vulgo y de la misma aristocracia (que no eran pocos). Para sus amigos aristócratas y oligarcas, Campitos realizó una función especial, casi clandestina, en la residencia de Eduardo Zuleta Ángel, tras la caída del régimen a la que asistieron Alfonso López, su esposa Olga Dávila, Silvio Villegas, entre otros.

³⁸ Entrevista a Jesús Rincón Murcia. Noviembre del 2009

³⁹ Nombre con el que el escritor Calibán (pseudónimo de Enrique Santos Montejo) bautizó al general Rojas desde su columna *Danza de las horas*

Campitos el impertinente

La anécdota de Don Próspero da una idea del temple intelectual de Campitos frente a la censura y a las amenazas, pero no todas los episodios de violencia represiva en su contra tuvieron una consecuencia tan creativa y no siempre Campitos logró salirse con la suya. Desde sus tiempos del Teatro Municipal, recibir constantemente anónimos, insultos y amenazas se volvió parte de su rutina. A él en realidad no le preocupaban y de cierta manera confirmaba que sus obras estaban levantando ampollas, pero a su querida esposa Any y a sus empresarios, sí les preocupaba porque esta ola de amenazas amedrentaba a los dueños de los teatros que preferían cancelar la obra que poner en peligro su negocio.

Durante el régimen de Rojas Pinilla la situación se agravó aún más. Recuerda su hijo menor, Carlos Emilio, que un día, sin previo aviso llegaron unos hombres que no se identificaron y se lo llevaron a la fuerza. Se trataba de unos temibles bandoleros del partido conservador de aquella época, conocidos como “Pájaros” que se llevaron al artista hacia las montañas para ponerlo en presencia de su capitán. Tal sería la sorpresa de Campitos, cuando el capitán, después de ofrecerle unos aguardientes y una pequeña charla le reveló que lo había mandado a traer porque era admirador suyo y lo quería conocer. De nuevo el cómico incansable se burlaba de la muerte y capoteaba la censura, su secuestro por los “Pájaros” tuvo un desenlace tan inesperado que parece una ficción escrita por él burlándose de sí mismo.

En otra ocasión, mientras estaba de gira por la Costa Atlántica, de nuevo fue retenido y esta vez no fue tan chistoso. Unos militares adeptos y furibundos del régimen lo retuvieron y lo sometieron a interrogatorio. Por la intervención de uno de sus primos, el Almirante Torres de la fragata Gloria, que logró que lo liberaran, la cosa no pasó a mayores y se convirtió en parte del anecdotario de este humorista que siempre se enfrentó a la adversidad con una sonrisa en el rostro.

El episodio anterior da cuenta del origen y de la procedencia de esta censura. No era que el mismo Rojas Pinilla diera orden directa prohibir las obras de Campitos, no era que los mandatarios aludidos en las parodias mandaran a matones a amenazar a los dueños de los teatros, todo lo contrario. La violencia represiva contra Campitos nacía del mismo clima de

censura y violencia que se gestaba en el país por esos días en que los ánimos estaban exacerbados y cualquier excusa era válida para tomar la vida de alguien. Eran policías furibundos o ciudadanos recalcitrantes los que le mandaban a decir a Campitos que si seguía burlándose de los mandatarios lo iban a mandar a matar.

“No lo metía preso Rojas Pinilla porque, te lo juro, que si lo veía se totaba de la risa porque se veía ahí retratado, como pasa con Sábados Felices, o Díaz Salamanca de la Luciérnaga, que se burlan y los mismos candidatos, los mismos burlados se ríen; pero el inspector de Policía y el celador no se ríen, le están faltando al respeto al patrón y entonces, como pasaba con Pablo Escobar, sin que él diga los asesinos salían a matar porque se estaban burlando del patrón;, entonces, digamos que los sirvientes del capo son los que persiguen, los que lo meten preso porque no alcanzan a entender ni le preguntan al capo si le gusta o no y nosotros estamos llenos de capos y de sirvientes”⁴⁰

“Al respecto, deseo aclarar para evitar conjeturas mal intencionadas, que en ningún momento, ni los gobernantes, ni los miembros de las Fuerzas Armadas, para quienes conservo intacta mi adhesión y mi respeto, ni ninguna otra entidad oficial me ha obstaculizado en los más mínimo en la representación de esta obra. Por el contrario, se me han brindado, generosamente, todas las exoneraciones a que tengo derecho, y el respeto por la libre expresión del texto del argumento(...) la obra, desde luego, fue presentada a una muy respetable Junta de Censura la que le dio la licencia del caso”⁴¹, declaró Campitos con tono socarrón.

El exilio

El tono de las amenazas que llegaban a los teatros donde se presentaba Campitos era cada vez más agresivo. Después meditarlo, decidió que era mejor salir del país un rato, mientras se enfriaban los ánimos y no quedarse esperando a que las amenazas se materializaran. Antes había estado en Venezuela y había sido bien recibido y con el ánimo que lo caracterizaba cuando iba a emprender una nueva aventura, armó las maletas y salió para Caracas con su esposa y su pequeño hijo.

Reseña Alberto Yepes en su crónica⁴² que estando de gira en Caracas Campitos cayó preso por supuestas relaciones peligrosas. Cuando se encontraba dando declaraciones para la prensa, a escasas horas de su debut en Caracas, Campitos fue detenido por agentes de la seguridad nacional venezolana. Los efectivos habían registrado las maletas de Campitos en

⁴⁰ Entrevista a William Fortich Valencia

⁴¹ Declaraciones de Carlos Emilio Campos para el periódico La Patria de Manizalez, martes 10 de diciembre de 1957

⁴² Revista Cromos, 23 de mayo de 1960

su ausencia y habían encontrado entre su ropa una foto en la que el comediante posaba junto a Rómulo Betancourt, quien lo había recibido en las primeras giras que hizo por Venezuela y que era un opositor declarado del régimen de Marcos Pérez Jiménez.

Si no hubiera sido por la premura de los servicios diplomáticos colombianos que tramitaron la solución del incidente y la salida de Campitos de la cárcel, este hubiera consumado su intención de formar un grupo de teatro con los presos políticos opositores de Pérez Jiménez, a quien se la cobraría convirtiéndolo en uno de sus personajes de la comedia *Los tres reyes vagos*.

A su llegada a Venezuela se instaló en un hotel de Caracas durante un año. Hizo algo de televisión pero desistió de pronto de la idea; la televisión no era lo suyo, no le gustaba, no podía recibir el aplauso del público que era lo que tanto apreciaba. Se dedicó a vender ollas finas de acero inoxidable de una empresa americana llamada *Ware Ever*. Dentro de su genialidad de dramaturgo persistía el colombiano sencillo y humilde para el que ningún trabajo es deshonra.

Al principio le fue muy bien, la venta de las ollas le dio para subsistir y hasta para comprarse un carro. El mismo carro que hizo que lo encarcelaran por segunda vez en el país hermano. Ocurrió cuando Campitos parqueó su automóvil en la Plaza de Bolívar y se fue a hacer una diligencia. Cuando volvió un policía custodiaba su carro; accidentalmente Campitos había puesto una moneda colombiana en el parquímetro y esto era un delito, por lo que fue a parar de nuevo a la cárcel y esta vez por estafa. En la penitenciaría a la que lo llevaron sin previo juicio, los maleantes de turno lo acechaban por sus ropas elegantes y su cara de bonachón. En una de esas, el más mal encarado de todos, se le acercó y le preguntó ¿usted no es Campitos de Colombia? Resulta que quién preguntaba era un contrabandista antioqueño que había caído allí con sus dos colegas y además era fanático de Campitos y se aseguró de que nadie se metiera con el artista durante su corta estadía en la cárcel. Tras unos días de encierro, Campitos logró salir gracias a la gestión que había hecho su mujer en los consulados.

Cuando se le acabaron los colombianos a los les vendía las ollas, Campitos decidió irse para Valencia donde estuvo el resto de su estadía en Venezuela. Allí se dedicó a hacer

cajitas en cartón para vender en las joyerías hasta que le salió un contrato radial, pero el recuerdo de su patria y de su público pudo más y un buen día, así como había decidido viajar a Venezuela, decidió que era hora de volver. A su llegada a Bogotá, fue recibido por una comitiva de periodistas que se había enterado de su regreso por medio de su representante Pacho Hernández y lo recibieron con tal entusiasmo que Campitos, al ver que no lo habían olvidado empezó a pensar en su regreso triunfal a las tablas. Después del corto exilio él y su esposa Any estaban listos para seguir haciendo lo que les gustaba, retratar la sociedad colombiana pasada por el filoso escalpelo del humor.

Any

Los colombianos recuerdan a Any de Campos, la argentina, como la incansable acompañante y esposa de Campitos y la primera actriz de su compañía. Para su hijo, sus familiares y quienes los conocieron, Any fue amor de su vida, el polo a tierra de este artista andariego. Fue quien lo acompañó en todas sus aventuras y desventuras artísticas, prácticamente desde que se conocieron.

Depositaria, como él, de los aplausos, la fama y la fortuna del reconocimiento público. Bastón de apoyo en los momentos difíciles. Amiga, compañera incondicional y esposa en los días gloriosos de lujo y ostentación; amiga, compañera y esposa en los días difíciles de pobreza, abandono y olvido. Any, amó al genio del teatro que conquistaba públicos y escenarios a lo largo y ancho del país, a ese importante personaje público amigo de influyentes y poderosos; y amó al viejo enfermo sin fama y sin dinero; amó al ser humano complejo y sensible que se escondía detrás de la genial careta de comediante.

Any con su empuje y talento construyó hombro a hombro con el genio de la comedia el “imperio teatral” que los hizo depositarios del reconocimiento nacional. Y en los tiempos difíciles, Any, la famosa bailarina que se presentó en los escenarios más importantes de América, con estrellas como Libertad Lamarque, se convirtió en la enfermera de un Campitos enfermo y diabético, chaperona de un viejo disminuido y desmemoriado, lo acompañó, fiel y abnegada, por ese trasegar flagelado hacia la muerte y el olvido de sus últimos días. fue su eterna compañera, su único y verdadero amor hasta el agotamiento,

hasta el fin; hasta su último aliento. El día que lo tuvo que dejar solo, a merced de la enfermedad, fue porque su vida se le agotó.

Angela Prigione, Any, nace el 16 de septiembre de 1916 en Realicó, un pueblo de la pampa argentina. Se inició en el baile artístico y profesional con Roberto Lozzi y Yenny Paulauskas. Roberto, hijo de un famoso director de orquesta argentino de la década del treinta, fue coreógrafo del Teatro Maipo de Buenos Aires y trabajó al lado del famoso Pepe Arias; Yenny, bonaerense pero lituana de nacimiento, esposa de Roberto, fue profesora de danza del Teatro Colón de Buenos Aires. Los tres formaron el trío de danza AN RO YE, que empezó haciendo presentaciones con la compañía de Faustino García que los llevó de gira a Chile. Allí se fueron por su cuenta y terminaron recorriendo América Latina y parte de Estados Unidos, presentando sus creaciones coreográficas con gran éxito en los escenarios más importantes de la época.

Corría el año de 1947 y por cosas del destino, el trío AN RO YE terminó en Bogotá. Se alojaron en el hotel ABC, a un costado de la catedral primada, mientras esperaban la confirmación de un trabajo para viajar a Venezuela. Venían de una gira por Centro América, Estados Unidos y se dirigían Venezuela para luego seguir a Buenos Aires y de ahí pasar a Europa. En Ciudad de México se presentaron en El Patio. A su debut asistieron “Cantiflas” y otros reconocidos artistas mexicanos, quienes alabaron al trío de baile e hicieron que su contrato, que originalmente se había pactado para una semana, se prolongara por algunas temporadas. A raíz de esas presentaciones en El Patio, Libertad Lamarque los contrató como atracción para sus espectáculos.

Estando “recluidos” en su hotel, recibieron una llamada del también argentino Raul Iriarte, cantor de tangos de cierta fama, que se anunció como el representante de un tal Carlos Emilio Campos, dramaturgo y director de teatro.

A Iriarte le pareció que contratar al trío de baile para los espectáculos de Campitos podría resultar interesante. Los muy mentados fines de fiesta de Campitos presentaban bailarines y espectáculos coreográficos de diversos géneros; qué mejor que contratar a un trío de bailarines con reconocimiento internacional.

Le dieron a conocer la propuesta a Roberto, quien oficiaba como director del grupo, pero este se mostró renuente y desinteresado. Nos les emocionaba mucho presentarse con una compañía colombiana de comedias y mucho menos después de saber que la orquesta de Campitos contaba con menos de 10 músicos, nada que ver con las bandas de 30 o 40 integrantes a las que estaban acostumbrados. Ante la insistencia de Campitos, Roberto le pidió una suma exagerada por sus servicios con la intención de que este desistiera de su empeño por contratarlos. Sorpresivamente, Campitos convino con la suma y los argentinos no tuvieron más remedio que cumplir con el contrato que habían adquirido. Lo que no se imaginaban era que ese contrato se prolongaría en una colaboración artística de más de 16 años y mucho menos se imaginaba Any, que aquel teatrero insistente se convertiría en su compañero de vida.

Víctima de amor a primera vista, Any se casó con Campitos en 1948, en Venezuela, en unión civil. A los dos años nació Carlos Emilio, su primer y único hijo. Campitos se había casado muy joven con su primera esposa con la que tuvo 3 hijos y llevaba algo más de 15 años de separación. A partir de aquel momento se volvieron inseparables, compañeros de trabajo por más de 25 años y compañeros de vida por poco más de 35.

Desde que se casaron, Any se convirtió no solo en la esposa del comediante, sino en su brújula y en su bastón; protectora, caja de ahorros y paño de lágrimas. En su administradora; era ella la que le insistía a Campitos, el eterno andariego, que se comprara una casa, que invirtiera su dinero en un negocio y era ella quién compraba joyas, diamantes y oro en los días de gloria, como ahorro, para posteriormente empeñarlos en los tiempos difíciles. En su protectora y hasta guardaespaldas; al respecto recuerda su hijo Carlos Emilio que durante las giras de “Mi Familia Presidencial”, las amenazas se habían tornado cada vez más violentas y agresivas, por lo que Any “como buena pampeana corajuda...”⁴³ cargaba un revólver calibre 38 en su cartera para protegerse de las amenazas que parecían no preocuparle a su esposo.

Any estuvo al lado de Campitos en sus momentos de máximo esplendor como comediante y como artista, y también estuvo con Carlos Emilio Campos cuando decidió retirarse de las tablas. Con él recorrió Centro América, con él estuvo en los días de dificultades

⁴³ Entrevista a Carlos Emilio Campos Prigione

económicas y enfermedad en Nueva York, con él regresó a su querida Buenos Aires buscando huirle a la pobreza. Su amor fue tanto y tan incondicional que siguió a su esposo hasta su última ventura y se despidió de su tierra natal para ser “repatriada” a Colombia junto con Campitos. Infatigable, libró con él la batalla por la pensión que el gobierno les había prometido en Cali.

Un año después de su gloriosa vuelta al país, estando en Ibagué en la casa de los Campos, la salud del comediante se deterioró a tal punto que tuvo que ser internado en la Clínica de Rosario. La diabetes, las insuficiencias coronarias y achaques varios, presagiaban la muerte del más prolífico actor y dramaturgo que han parido las tablas colombianas. Como siempre, abnegada y diligente, Any cuidaba de su viejito en la clínica. Todos los días acudía para llenarlo de mimos y cuidados, tratando de hacer más amable su paso inminente al otro mundo. Pero de pronto, sin previo aviso, Any no fue más a la clínica a visitar a Campitos

¡Mi viejita!

¡Mi viejita!

Clamaba con susurros el artista moribundo, que no veía por ningún lado ni tenía razón del amor de su vida, de su protectora y amiga.

Un día de noviembre, Any falleció de manera intempestiva, sorpresiva. Aunque en apariencia estaba intacta, se le veía bien de salud, radiante, en pocos días la enfermedad le arrebató la vida que le quedaba; un cáncer de páncreas, del que nadie tenía conocimiento, rápidamente se la llevó a la tumba. Any Prigione de Campos bailarina consagrada y esposa ejemplar de uno de los personajes más importantes para el teatro colombiano del siglo XX, murió a los 68 años en un hospital de Ibagué, lejos de su tierra natal, pero al lado de su gran amor.

Campitos y su público

La época en que Campitos llenaba salas y teatros a lo largo y ancho del territorio nacional, fue un momento único y especial de la dramaturgia colombiana sin precedentes y que difícilmente se repetirá. Por primera vez un artista del pueblo se tomó los escenarios más importantes, antes reservados para la alta cultura, y los transformó en un espacio de opinión donde la sátira política hacía las delicias de ricos y pobres por igual. Campitos llenó de música, magia y bailes los tablados nacionales, acostumbrados a recibir compañías europeas estiradas y excluyentes, y fue capaz de crear una audiencia, un público que esperaba ansioso el próximo de sus estrenos.

“Él (Campitos), en su tremenda modestia, llegó a decirme un día en su departamento de Nueva York, que su único mérito había sido el haberle enseñado al pueblo colombiano a pagar una entrada para ver un espectáculo nacional, pues en verdad era el único artista colombiano, que por aquellas épocas, llenaba teatros una y otra vez.”⁴⁴

Campitos, a través de sus sátiras y comedias permitía un acercamiento del público al teatro, al arte. Convirtió el teatro de la época que estaba restringido para las clases acomodadas, en un entretenimiento popular al que acudían las gentes en masa y al que esperaban con expectativa, realizando la verdadera función social que tiene o debería tener el arte escénico en las sociedades.

“El hombre que tenía la chispa a labor de labio”, el artista humilde y modesto que le hablaba a su pueblo en su mismo lenguaje y que le ofrecía al público, a través de formulas cómicas y teatrales simples, libres de esnobismos y de pretensiones universalistas, la oportunidad de reír con su propia tragedia, con su tragedia cotidiana. Y ahí radica su importancia como personaje público y como hombre de teatro; su empeño se dirigió hacia la visibilización de las problemáticas cotidianas de los ciudadanos de a pie, de los provincianos que llegaban a un ambiente urbano distante y hostil y para ello utilizó un lenguaje claro y directo.

La simpleza de sus formas no contrastaba con el ingenio y la fastuosidad que invertía el artista para sus obras. En su empeño para llevar el teatro a la vida privada de las personas, a

⁴⁴ Entrevista Carlos Emilio Campos Prigione. Filandia, Quindío. Diciembre del 2009

sus conversaciones en el almuerzo, a su imaginario de ciudad, Campitos se sirvió de todos los elementos que tuvo a su alcance. Las manifestaciones de la cultura popular, constituyeron una propuesta estética para este artista empírico que aprendió el oficio viendo y haciendo, probando.

Era un artista de su pueblo, un hombre de su época, al que el trasegar por la vida le dio el privilegio de ver y conocer varios puntos de vista. Su conocido don de gentes se alternaba con sus amistades íntimas y personales con políticos y periodistas, permitiéndole conocer lo peor y lo mejor de los dos mundos. Era un hombre que entendía las frustraciones y las necesidades de la clase popular, del ciudadano promedio, y que de la misma forma se hacía entender porque hablaba su mismo lenguaje, le preocupaban las mismas cosas, tenía las mismas inquietudes pero a diferencia de ellos tenía la potestad artística para expresarlo y tenía el talento y la agilidad mental para convertirlo en una obra. Su afán de presentarle al público lo que le gustaba, lo hizo víctima de la crítica que lo tildaba de mediocre y complaciente, pero fue lo que le ganó el favor de la audiencia que siempre, siempre acudió expectante a sus espectáculos constituyendo un flujo de asistencia a espectáculos teatrales único en la historia del país.

Otra característica que pondera la importancia de Campitos para el teatro y para la sociedad colombiana era el hecho de que siempre construía sus obras dentro del contexto político y social de la nación. La actualidad nacional era el argumento implícito de sus obras. Campitos expresaba aquellos comentarios, acerca de actos de corrupción o violencia, que todo el país pensaba pero que en el clima de represión nadie se atrevía a decir. Con su espectáculo abrió un espacio para las ideas divergentes, para la crítica y pensamiento independiente.

Inconformista, reaccionario, apasionado y armado con un humor exacerbado y la sonrisa a flor de piel, el señor del chiste de buena ley, tan sutil y encantador que la malicia de la crítica se eclipsa bajo su derroche de ingenio e histrionismo, fue capaz de ganar entre sus admiradores a los mismos políticos prominentes y empresarios poderosos de los que se burlaba. Fue capaz de igualarlos al resto del “pueblo”, de sentarlos en una silla al lado de un cualquiera y de ponerlos a reír por igual de la situación del país. Las clases unidas por el rasero de la risa.

“Este era Campitos, creador de un género que yo llamé entonces “la comedia- periodismo”, muy similar a la técnica de los creadores del vallenato, que van relatando los insucesos de la parroquia, al ritmo suelto de los acordeones de la plaza de Valledupar”⁴⁵

De esta manera, filtrando apuntes políticos entre los diálogos de sus personajes, satirizando y caricaturizando los vicios políticos de los dirigentes, haciendo parangones entre individuos de la vida pública nacional y personajes literarios como Don Juan, el barbero de Sevilla, Romeo, D’Artagnan, etc., Campitos elevó la función catárquica del teatro satírico más allá de sus posibilidades escénicas y convirtió su obra en un órgano difusor de ideas y su espectáculo en un espacio de intercambio.

Prueba de ello, es que el apunte ingenioso sobre tal o cual político, al otro día, automáticamente se convertía en el comentario del almuerzo de los proletarios, en la comidilla de los chocolates santafereños de las damas bogotanas, en el chiste del café de la tarde y de las fondas nocturnas y de esta manera se propagaba más rápido que cualquier frecuencia modulada y se multiplicaba en las conciencias de los colombianos con la velocidad del rumor. Un título creado por él para una de sus obras *Llegaron los parientes de Medellín*, se convirtió en una expresión del vocabulario cotidiano de los colombianos de la época, demostrando cómo sus formas verbales y expresivas calaban y se incorporaban en el lenguaje informal.

“Colombia es un país de políticos y Campitos ha hecho de la caricatura política una poderosa arma. Una forma de expresión que en la práctica viene a equivaler a la función periodística y que debe tener su ubicación exacta en lo que ahora llaman los técnicos ‘Ciencias de la información’⁴⁶, Así describía el escritor Felipe González Toledo el teatro de Campitos a quien consideraba el mejor cómico nacional.

El creador de más 25 piezas teatrales, entre comedias, revistas musicales, farsas, parodias y sátiras políticas, lejos de lo que pudiera pensarse, siempre fue un hombre muy sociable y conversador que no discriminaba a los ricos por el hecho de ser poderosos y corruptos. Era un personaje de sociedad que departía tanto con poderosos como con intelectuales de la

⁴⁵ Héctor Moreno. “Regresa Campitos, el Chaplin colombiano” Diario el País. domingo 23 de octubre de 1983. Cali.

⁴⁶ Felipe González Toledo. El Tiempo, noviembre 4 de 1969

talla de León De Greiff, con quien vivió una amistad duradera, con personas humildes y con todo aquel que estuviera dispuesto a ofrecerle una buena charla, con todos, menos con los cómicos, que no eran de su agrado porque decía que eran muy aburridos. Estaba al tanto de el acontecer nacional, de la movida política, artística, cotidiana; estar bien informado, es un requisito imprescindible para los cómicos de situación.

Fue muy sonada su cercanía a los círculos políticos, económicos e intelectuales, su amistad personal con muchos mandatarios que al mismo tiempo eran el blanco de sus burlas, su materia prima. Así, entre cenas y cocteles, Campitos se acercó al poder y educó su ojo para ver más allá de sus trajes finos y sus invitaciones suntuosas; gracias a su cercanía estudió cuidadosamente sus movimientos, sus modos, sus gestos y fue gracias a esta facilidad para imitar y remedar políticos que ganó el favor del público del que su aplauso fue el único indicador del éxito de sus imitaciones “Yo imitaba personajes políticos de la época. Ellos lejos de disgustarse se reían y estas imitaciones fueron de un sorprendente éxito. Con ellas me hice popular”⁴⁷

Su talento era tal y su histrionismo tan impresionante que ni los mismos burlados eran capaces de negar la genialidad del artista y la calidad del espectáculo. Se declaró amigo personal de políticos como Eduardo Santos “quien me hace poner rojo porque se descubre y me dice: Maestro, cómo está usted, cuando nos saludamos”⁴⁸, Alberto Lleras, Álvaro Gómez Hurtado, Alfonso López, Darío Echandía, entre otros.

Campitos fue un artista de su pueblo, un hijo de su tiempo, un fenómeno mediático que caracterizó el devenir teatral del siglo XX. El único artista capaz de llenar una y otra vez los escenarios notables del país, hasta la última de sus funciones. Dramaturgo a prueba de lluvia, de calor, de censura. Filas de parroquianos esperan la última de sus ocurrencias sin falta, en todos los pisos térmicos de la geografía nacional. Cachacos de sombrero de ala corta y gabán, como costeños en manga corta pagaban cumplidos su boleta para verlo:

⁴⁷ Declaraciones para el diario El Espectador. 18 de diciembre de 1984. Bogotá.

⁴⁸ Declaraciones de Carlos Emilio Campos para El Tiempo, lunes 22 de marzo de 1971. Cali

“Y a pesar de la constante llovizna, la gente va adquiriendo sus boletos y ocupando entusiasta las localidades, lo que da indicio cierto no solo la popularidad de la que goza Campitos sino de la buena calidad de la obra que ha montado esta ocasión ”⁴⁹

Fue un genio de la comedia, un exitoso actor, director y dramaturgo, pero ante todo fue muy colombiano. Hasta su vida misma se parece a Colombia, una pieza de humor negro, llena de injusticias, frustraciones y absurdos. Campitos demostró que el humor es una herramienta y que la crítica es una necesidad. Explotó la capacidad humana de reírse de sí mismo, de la desgracia propia y ajena, esa característica universal que se modaliza tan peculiar en la colombianidad. Su religión profesaba no oponer una mejilla, sino una sonrisa, ante la adversidad.

⁴⁹ Semanario “Sábado” 5 de junio de 1950

3.2 CAPITULO II

Es el año 1956 y Campitos regresa a Colombia, del brazo de su amada Any, como siempre, luego de su exilio en Venezuela. Desembarca en el aeropuerto El Dorado y lo recibe una numerosa comitiva de periodistas y admiradores. Las cámaras, los periodistas, los aplausos, los “vivas” por parte de los que fueron a recibirlo, confirmaron la popularidad que el artista creía perdida.

Este incansable viajero, pasajero en tránsito de barcos, carros y aviones, que había entrado y salido del país desde todos los puertos, por todas las carreteras, en silencio, como parte de su frenética rutina de artista itinerante, recibía ahora una calurosa bienvenida. Su trasegar por el continente captaba el interés del público y la prensa. Pero no siempre había sido así; la estrella nacional, el genio del teatro colombiano, alguna vez había sido un artista anónimo, como todos, un novato del que se decía era un actor español. El contador de día y poeta de noche, nunca imaginó lo que el futuro le deparaba: una prolongada vida artística en los escenarios de Colombia.

Su llegada a las tablas, como otras tantas cosas en la vida de Carlos Emilio Campos, está más ligado a lo circunstancial que a la vocación abnegada. La planificación y la anticipación no caracterizaron su existencia.

Nace Campitos

Carlos Emilio Campos Torres, natural del Chaparral, Tolima, llegó a Bogotá a finales de la década del 30. Su amigo de la infancia, el político Darío Echandía insistía en que una persona con su genio y talento debía estar en Bogotá, la capital, donde todo podía suceder y las oportunidades estaban a pedir de boca. Carlos Emilio masticó la idea durante algún tiempo. Él, como la gente de provincia de su época, veía la urbe latinoamericana como un lugar lejos de su familia y ajeno a sus costumbres. Sin bien la idea no captó su atención de inmediato, no tenía nada que perder; navegó en los mares de la burocracia, recorrió a paso tortuoso el camino del proselitismo y dejó atrás un pasado bursátil de empleado gris. Carlos Emilio, inquieto, aventurero, procuró la finalidad de su presencia en la tierra y hurgando aquí y allá, sin libreto.

*El chaparraluno desorientado*⁵⁰

Chaparraluno de nacimiento, Carlos Emilio fue educado en el seno de la formalidad y la religión, criado por Eva e Isabelita Campos, sus tías “alegres y beatas”⁵¹ que lo acogieron en su hogar frente a la prematura muerte de su madre y la distancia física y emocional que implicaba la labor de su padre. Carlina Torres, su madre, falleció 8 días después del nacimiento de su único hijo. Don Emilio Campos se desempeñó toda su vida como administrador de fincas lo que hizo que viviera lejos de su hijo al que encomendó al cuidado de sus hermanas.

Sus tías lo llenaron de mimos y cuidados, dejaron su educación primaria en manos de doña Zoila María Perdomo, hermana del párroco del pueblo, que con dulzura le enseñó sus primeras letras. Luego Carlos Emilio ingresó al famoso colegio de don Efrasio Páramo conforme a los deseos de su padre. Dejó atrás su infancia de paseos por el campo y fue internado en Girardot, en el colegio de don Efrasio que se caracterizaba por inculcar valores cívicos y cristianos en su alumnado a través de una estricta disciplina. Allí conoció a Darío Echandía y a Antonio Rocha, que serían sus amigos personales y prominentes hombres de la patria.

De Girardot pasó a Facatativá, al Liceo Aponte. Inició sus estudios secundarios en el colegio Antonio Ramírez y los culminó en la Escuela Normal de Instructores de los Hermanos Cristianos en Bogotá⁵². Como presagio del devenir de su existencia, desde pequeño erró por los parajes más diversos de la geografía colombiana. Como Barba Jacob, uno de sus poetas de cabecera, estaría condenado vagar por los pueblos y ciudades de la gran América hasta el final de sus días buscando en el horizonte un futuro mejor. Cargando a costas el fallido anhelo de echar raíces en algún lado.

“Poco a poco me iba acercando a Bogotá... me iban civilizando de por dosis”⁵³

⁵⁰ Alberto Yepes. “El sainete político ha hecho a Campitos” Revista Cromos. 23 de mayo de 1960

⁵¹ Entrevista Carlos Emilio Campos Prigione. Filandia, Quindío. Diciembre del 2009

⁵² Datos tomados de: Alberto Yepes. “El sainete político ha hecho a Campitos” Revista Cromos. 23 de mayo de 1960 (la biografía más completa y exacta que se encuentra disponible)

⁵³ Declaraciones para la Revista Cromos. 23 de mayo de 1960

Empezó la carrera de ingeniería en el Instituto Técnico Central, pero una grave fractura en su pierna derecha, lo sacó de las canchas de fútbol y de las aulas por 2 años. Cuando se disponía a entrar al partido, un disco lanzado por un deportista al otro lado de la pista lo impactó accidentalmente y fracturó su pierna en varias partes; un absurdo accidente que parece sacado de uno de sus libretos. Dando tumbos por la vida, terminó como cronista judicial del “Diario Nacional” de Enrique Olaya Herrera. Se ganaba 12 pesos y trabajó allí hasta 1924.

Con su carrera de periodista frustrada terminó trabajando como cajero en el Banco de Colombia de Girardot, por la época en que lo gerenciaba Ernesto Michelsen y trabajaban allí Fernando Mazuera, Jorge Zalamea, Carlos Villaveces. Del Colombia pasó al Banco Royal como cajero auxiliar. Su paso por los bancos le permitió desempeñarse como contador en el barco “Canal del dique” hasta 1929 cuando se terminó la navegación por el Alto Magdalena.⁵⁴

Cansado de los números y de las cuentas se devolvió a su tierra para probar suerte entre los suyos. Ocupó una vacante como conferenciante del movimiento de concentración nacional. Viajaba con una bolsa llena de escudos de Olaya Herrera que vendía para sufragar sus gastos y apareció en una película de la campaña hecha por hermanos Acevedo. Tras su corto paso por el proselitismo volvió a su pueblo y a sus cuentas. Mientras trabajaba en la trilladora de don Andrés Rocha empezó a brotar su vena artística y la agudez de su ojo comenzaba a despuntar: publicó una serie de sonetos satíricos en el periódico local *La Mañana*.⁵⁵

Aunque hasta ese momento había pasado los días trabajado en un escritorio, Carlos Emilio demostró desde temprana edad una sensibilidad especial hacia el poder de las palabras y el gusto por la poesía y la literatura. Leía con fruición los clásicos universales: a Dumas, a Verne, a Víctor Hugo, Shakespeare, Zorrilla, Calderón de la Barca. Desde joven fue fanático de Flaubert, Baudelaire, Paul Verlain, León De Greiff (que además era su amigo), Aurelio Arturo, Rafael Alberti, García Lorca, Ruben Darío, Porfirio Barba Jacob y quienes

⁵⁴ Datos tomados de: Alberto Yepes. “El sainete político ha hecho a Campitos” Revista Cromos. 23 de mayo de 1960 (la biografía más completa y exacta que se encuentra disponible)

⁵⁵ Datos tomados de: Leovigildo Bernal Andrade. Chaparral, una ciudad con historia. Editorial Cimaz. Bogotá, 1997

lo conocieron recuerdan que podía recitar los poemas de sus autores favoritos durante horas en español y en francés.

Al reverso de una foto en la que aparecen Carlos Emilio y dos amigos suyos, sentados en medio de un cementerio, contemplando una calavera, está escrito uno de sus primeros poemas. El gusto por la poesía lo acompañará toda la vida, incluso en los días desmemoriados de su vejez.

Bardos los tres al cementerio fuimos
y al pie de una tumba vieja y fría
vimos un cráneo horrible que reía
y largo rato allí nos detuvimos

Adelante después juntos seguimos
contemplando la tarde que moría
y con honda y tenaz melancolía
hablamos todo lo que allí sentimos

La vida comprendemos que no es nada
-dijimos al salir del cementerio-
y el cráneo horrible que nos contemplaba
y que enterado estaba del misterio
siguió riendo a espantosa carcajada

Cementerio del Chaparral. Marzo 25 de 1925⁵⁶

De la campaña política, volvió a las cuentas que parecían perseguirlo y trabajó como contador en las obras de la carretera Bogotá – Villavicencio. Años más tarde incursionaría en la política como secretario del juzgado superior del circuito de Villavicencio a cargo del doctor Francisco Hornos. De vuelta al Chaparral sería secretario de la asamblea del Tolima. Después sería sustanciador del magistrado Manuel Moreno Medina en Ibagué. De allí viajaría a Cali para convertirse en secretario de una unidad sanitaria, luego ocuparía la

⁵⁶ Transcrito de la pieza original proporcionada por Carlos Emilio Campos Prigione.

secretaría del sindicato del ferrocarril de La Dorada y Cable Aéreo en Mariquita por 2 años.⁵⁷ Pronto se dio cuenta que no tenía materia para político y continuó viajando, buscando. “me retiré de la política cuando vi que mi temperamento no servía para componendas”⁵⁸

Periodista frustrado, futbolista lesionado, contador y conferencista, son solo algunas de las tantas profesiones en las que se ocuparía Carlos Emilio antes de encontrar su vocación. De burócrata consumado a fugaz sindicalista; la vida de escritorio no lo satisfacía por completo, Carlos Emilio Campos seguía tratando de encontrar un oficio que le permitiera le permitiera ser feliz y sostenerse al mismo tiempo.

Stalingrado y Trocadero

Impulsado por Darío Echandía Carlos Emilio se radicó en Bogotá finalizando la década del treinta. Decidió probar suerte en el mundo de los negocios y montó un pequeño café en el barrio de Las Nieves al que bautizó Stalingrado. “Para que no se lo tomen” respondía Carlos Emilio socarrón cuando le preguntaban el por qué del nombre. Después abrió un segundo café al que llamó el Trocadero como homenaje a “La heroica resistencia del pueblo ruso en la guerra y a las proezas de los mariscales del ejército rojo”⁵⁹. Lo que originó el apunte de Rubayata (pseudónimo de Juan Manuel Roca Lemus), asiduo cliente del café, que decía que Carlos Emilio hizo al revés de Napoleón: fue de Stalingrado a Trocadero.

Para mediados del siglo XX los cafés del centro de Bogotá eran el lugar de reunión de periodistas, artistas e intelectuales. En un ambiente de bohemia y camaradería en los cafés se oficiaban alucinantes tertulias, conducidas por las eminencias del momento, que trataban temas de la actualidad nacional, de política, de literatura, de ciencia. Cuna de los llamados intelectuales de café que, lejos de la academia, se nutrían de las apasionadas conversaciones y las tertulias que se libraban en los cafés hasta el amanecer entre copas de aguardiente y tasas de la bebida aromática.

Más que para expendio de alimentos y bebidas, los cafés funcionaban como hogar de escritores, artistas, bohemios y libre pensadores. Oficiaban como punto de reunión y cuartel

⁵⁷ Datos tomados de: Alberto Yepes. “El sainete político ha hecho a Campitos” Revista Cromos. 23 de mayo de 1960 (la biografía más completa y exacta que se encuentra disponible)

⁵⁸ Declaraciones de Carlos Emilio Campos para El Tiempo, lunes 22 de marzo de 1971. Cali

⁵⁹ Datos tomados de: Marina Lamus Obregón. Carlos Emilio Campos “Campitos”. Texto inédito.

general de los sucesivos movimientos literarios del país. Piedra y Cielo, la Gruta Simbólica, los Nadaístas entre otros escribieron sus manifiestos a la luz tenue de los establecimientos del centro de la ciudad. Lugares como El Automático o El Windsor pasaron a la historia como espacios que le ofrecían a la clientela la oportunidad de debatir y comentar el diario discurrir; un lugar de reunión donde todos podían discutir sus ideas y ponerse al día, un espacio imprescindible para la modernización de las grandes ciudades.

Stalingrado y Trocadero no eran la excepción. Entre su distinguida clientela se contaban funcionarios, políticos, poetas, escritores. Las acaloradas tertulias de los temas más disímiles eran amenizadas por el fino humor de su propietario, quien remedaba a los políticos con tal facilidad que impresionaba a actores y poetas. Sus apuntes ingeniosos pero aterrizados sobre políticas hacían las delicias de su clientela. Derrochando un talento espontáneo y una gracia natural, Carlos Emilio captó la atención de su selecta clientela, entre los que se encontraban Hernando Vega Escobar, poeta, actor, director y dramaturgo y Bernardo Romero Lozano, actor, director y precursor de la televisión en Colombia.

Estas eminencias del teatro nacional vieron en Carlos Emilio un actor en potencia. Tal vez este talentoso joven de provincia, locuaz e inquieto, era la chispa que necesitaban para encender el motor del nuevo teatro nacional. Y así, entre copas de aguardiente y humo de cigarrillos Carlos Emilio Campos encontraría su destino, su vocación.

“Una noche del año 1942, estando en mi negocio, el Café Stalingrado, Hernando Vega Escobar y Bernardo Romero Lozano, despertaron mi adormecida dolencia teatral con halagüeñas perspectivas de triunfos artísticos, llevándome a formar parte del Grupo Escénico de la Radiodifusora Nacional”⁶⁰

Radio teatro

En 1940 el presidente Eduardo Santos decreta la fundación de la Radiodifusora Nacional de Colombia. Encomendó la dirección de la nueva emisora a Rafael Guizado intelectual, escritor reconocido y hombre de teatro. Guizado, desde el inicio de su gestión, mostró

⁶⁰ Carlos Emilio Campos “Campitos”. Mi nacimiento en el teatro. Texto inédito

especial preocupación por la cultura y por la difusión del teatro universal y de los nuevos autores nacionales.

De manos de su director y de Fernando Plata Uricoechea, el espacio teatral de la Radio Difusora fue ganando prestigio entre las audiencias colombianas. La acogida de las obras que allí se transmitían fue tal, que no se escatimaron esfuerzos para mejorar su contenido producción. Como antecedentes de la actividad teatral de la Radiodifusora y su grupo dramático, está la emisora Nueva Granada que transmitió “Reminiscencias de Bogotá” con cierto éxito, bajo la dirección de Maruja López y Efraín Arce Aragón.

La tarea de la Radiodifusora se encaminó hacia dos frentes principales. Por un lado, su director Rafael Guizado puntualizó la importancia de conocer y estudiar las tendencias del nuevo teatro en el ámbito internacional, sin dejar de lado la producción constante de montajes radiales de obras consideradas clásicas del teatro universal. Por otro lado, la dirección de la emisora se propuso difundir las obras de autores nacionales de cierto reconocimiento en el país, por lo que se encomendó la dirección del grupo radio teatral a Hernando Vega Escobar quien, con la ayuda de Romero Lozano, formó una verdadera escuela de arte escénico, donde se capacitaba y se entrenaba a los actores (con énfasis en técnica vocal, por supuesto) para frenar el claro desabastecimiento que aquejaba al país, donde no hubo una escuela formal y nacional de formación escénica hasta la década del cincuenta.⁶¹

Prueba de ello fue el grupo de Radio Teatro Infantil que, bajo la dirección de José Agustín Pulido Téllez, montó cuentos de Dickens, Tagore, Saroyán, entre otros cuentistas y se instituyó como un verdadero semillero de Radio Actores.

Asesorados por Romero Lozano, Guizado y Vega Escobar hicieron montajes radioteatrales de las tragedias de Esquilo y Sófocles, y contrataron música incidental y efectos de sonido para las transmisiones en directo. Para este momento, el mundo disfrutaba de la radionovela, genero que alcanzó su punto máximo de popularidad con “La guerra de los mundos” de Orson Wells, “El derecho de nacer” de Felix B. Caignet y disfrutaba con las

⁶¹ Datos tomados de: Diego Beltrán Esguerra. Nacimiento del Radioteatro en Colombia años 30- 50

aventuras de “Chan Li- Po”, el “Capitán Silver”, “Sandokán” y todas las estrellas de RCA Víctor.

En la tarea de difundir la dramaturgia nacional, Vega Escobar montó y transmitió las piezas “Expresso”, “La Boda de Caperucita”, “En Vela”, “La Gaitana” en 1940, “Comedia famosa de doña Antonia Quijana”, de 1947 y “Blondinette”, de 1941 (obra que alcanzó gran éxito tanto en la radio como en las tablas) del prolífico autor Oswaldo Díaz Díaz. También montaron obras de Efraín Arce Aragón, Arturo Camacho Ramírez, cuyo reconocimiento en la radio les permitiría pasar a las tablas posteriormente.

Bajo la dirección de Guizado y sus brillantes colaboradores, el grupo escénico de la Radiodifusora Nacional se convirtió no sólo en la única escuela de formación actoral del país, sino en un espacio de experimentación teatral para los nuevos dramaturgos que buscaban volver al convencionalismo y reaccionar al naturalismo francés del drama centenario. Creó una audiencia significativa para el teatro en el país supliendo la función social y llenando la brecha dejada por la *orfandad teatral* de la década del treinta (ver marco histórico).

Entre 1930 y 1940 el país cesó casi por completo la actividad teatral. Aunque la razón no queda del todo clara, algunos lo adjudican a que Luis Enrique Osorio y Antonio Álvarez Lleras detuvieron su producción dramaturgica casi por completo durante su exilio. Para esta década la oferta teatral se había reducido a las operetas y zarzuelas de compañías extranjeras que alcanzaron cierta popularidad como la de Virginia Fabregas, Andrés Soler y Baus Calero.

Carlos Emilio Campos, el actor genérico

El ofrecimiento de Vega Escobar, condiscípulo de Carlos Emilio en el Colegio Ramírez, caló en la cabeza del chaparraluno. Su entrada al grupo escénico de la Radiodifusora coincidió con el impulso que la sociedad le imprimía a la nueva dramaturgia nacional. Carlos Emilio “entró en escena” en el momento indicado; encontró su vocación cuando el país buscaba una dramaturgia verdaderamente colombiana, que identificara al país y a la sociedad. Una nueva aventura se abría ante sus ojos: el mundo del teatro se mostraba excitante para este joven de provincia al que la uniformidad de la burocracia y la frialdad estéril del mundo bursátil no pudieron socavar su sensibilidad artística que ahora podía aflorar; la coyuntura nacional le ofrecía una oportunidad. Aquel era el momento.

La invitación de una noche de copas y tertulia se materializó en una pequeña participación en una pieza titulada *La Locura de Don Mendo*, bajo la dirección artística de Vega Escobar y Romero Lozano. Seguramente, la actuación del ex burócrata no deslució ya que pasó a formar parte de la nómina de planta de la institución, que para el momento era dirigida por Fernando Plata Uricoechea.

Cabe aclarar que Carlos Emilio no era del todo principiante en las lides teatrales. Antes, en los tablados de su querido Chaparral y en los de Mariquita había incursionado como aficionado en “deliciosas veladas organizadas por las principalías de los dos pueblos tolimenses, con fines estrictamente humanitarios.”⁶²

Luego, hacia 1936, Carlos Emilio participó, más que todo en grupos regionales, como el del Teatro Tolima de Ibagué y el Grupo Escénico, dirigido por el poeta y dramaturgo Salvador Mesa Nichols con el que montaron la obra del español Pedro Muñoz Seca, *El Gran Ciudadano*, presentada en una pequeña temporada de 4 presentaciones en 2 noches consecutivas.

En 1938, en Bogotá, Carlos Emilio fue invitado por el actor y director Pepe Montoya, a participar como actor genérico en las obras *En un Burro Tres Baturros* y *Esclavitud*. En una temporada de 15 días la obra se presentó en Bogotá, Fusagasugá e Icononzo, tolima.

⁶² Carlos Emilio Campos “Campitos”. Mi nacimiento en el teatro. Texto inédito.

Después, dejaría de lado el teatro para dedicarse a los negocios. De algo tenía que vivir, la actuación era solamente un pasatiempo. No volvería a pisar un escenario hasta 1942.

En la “escuela” de la Radiodifusora, que le resultaba una “brillante y meritoria institución cultural”, Carlos Emilio tuvo la oportunidad de participar con actores de renombre y trayectoria que llenarían de gloria teatro nacional, la televisión y las artes como Mary de Vásquez Pérez, Esther Sarmiento, Rosario Cobarrubias, Carmen de Lugo, Carlos Escobar, José Antonio Muñoz, Guillermo León Ruiz, y el poeta Alvaro Mutis. Por primera vez, Carlos Emilio disfrutaba lo que hacía y podía vivir de ello; la búsqueda incansable y angustiosa en los más disímiles trabajos para sobrevivir parecía haber llegado a su fin. El chaparraluno desorientado había encontrado su vocación.

Ya vinculado de lleno al grupo escénico, tuvo la oportunidad de participar en *Luna de Arena*, en el papel de Sabino, un rudo y leal contrabandista; un papel de reparto que Carlos Emilio sorteó con cierta figuración. El montaje tuvo un éxito tal que fue radiodifundido en varias ocasiones y surgió la idea de llevarlo a las tablas. Los preparativos se iniciaron el 14 de marzo de 1942 (fecha que Carlos Emilio ubica en su pequeña autobiografía teatral como su entrada “por la puerta grande” al mundo teatral). El montaje fue encomendado a Hernando Vega Escobar que fundó *la Compañía Colombiana de Dramas y Comedias Vega de Vásquez* para tal propósito.

El grupo estuvo listo con ligeros ajustes en el reparto: El papel de El Bautista fue interpretado por Ernesto Hoffman Liévano, creador del programa radial “Hora de Ronda” y el rol de Gino se confió al actor de trayectoria, Lara Ochoa. El debut de la obra en el teatro Colón fue éxito rotundo. Se agotaron las localidades y el público se mostró satisfecho con el montaje y pidió más. El camino se había sembrado, el público estaba ávido por consumir un teatro de factura nacional y los sectores artísticos y gubernamentales enfilaban sus esfuerzos hacia la constitución de una compañía nacional de arte dramático que llenara las expectativas de la naciente audiencia. *Luna de Arena* abrió el camino para la nueva dramaturgia nacional; *Luna de Arena* abrió el camino para la carrera actoral de Carlos Emilio. De nuevo las cosas se alineaban a su favor. Su carrera artística y su afianzamiento como actor teatral corrían paralelos a la carrera del teatro nacional en la consecución de una identidad propia y un público estable.

La actuación de Carlos Emilio no solo recibió el aplauso del público, sino también el elogio de la prensa. Los críticos desde sus tribunas auguraban un futuro brillante y promisorio, no sólo para la nueva compañía teatral, sino también para la dramaturgia nacional y para este actor que empezaba a figurar y a coger cartel en el nuevo impulso de las tablas nacionales. En una reseña del diario El Tiempo, encabezada por la foto de Carlos Emilio, el redactor ve en el joven actor el potencial necesario para convertirse en una estrella.

“Entre los artistas que descuellan en la interpretación de “Luna de Arena” se debe destacar muy especialmente a Carlos Emilio Campos, uno de los maravillosos descubrimientos de Vega Escobar. Campos tiene a su cargo el difícil papel de Sabino, personaje de gran importancia en “Luna de Arena” y en su interpretación logra Campos poner de presente su rico temperamento artístico y el justo sentido que posee de la escena”⁶³

La Radiodifusora Nacional, como para tantos otros actores de la época, fue para Carlos Emilio su escuela y *Luna de Arena* su tesis de grado. Aunque antes había incursionado en las tablas como aficionado, en la R.D.N. tuvo la oportunidad de trabajar con directores y actores de renombre nacional que lo ayudaron a dar sus primeros pasos en el teatro profesional.

Del éxito de *Luna de Arena* surgió la idea de montar una temporada completa de obras de autores nacionales en el Colón. La Compañía Vega de Vásquez pasó a ser la Compañía Nacional de Teatro, dependiente del Ministerio de Educación. En esta mágica temporada en el Teatro Colón, de la que podría decirse sin temor a exagerar, que fue el impulso inicial de la renovación de mitad de siglo de las tablas colombianas, Carlos Emilio participó en las piezas: *Prohibido suicidarse en primavera* del español Alejandro Casona, en *La Luna se ha Puesto* adaptación de Rafael Guizado, *Complemento* la famosa obra de Guizado que fue montada, radiodifundida y editada y *Viaje a la Tierra* de Gerardo Valencia.⁶⁴

Luego de esta inolvidable temporada, Carlos Emilio se perfilaba como un talentoso y descollante actor de género. El Chaparraluno parecía haberse abierto un camino en las tablas y a punta de esfuerzo y tesón empezaba a forjar una carrera que prometía llenarlo de satisfacciones, pero de nuevo la mezcla del azar y la vocación se encargarían de darle un

⁶³ El Tiempo, junio 8 de 1943

⁶⁴ Datos tomados de: Diego Beltrán Esguerra. Nacimiento del Radioteatro en Colombia años 30- 50

giro dramático a la pieza dramaturgica que fue su vida: un giro cómico para ser más precisos.

Nace Campitos cómico y humorista

Labrarse un camino, una carrera como actor de teatro siempre ha sido difícil. Abrirse paso como artista en un medio social determinado siempre ha sido complicado, mal visto por los censores de ideas que ven con recelo a quienes que se atreven a expresarse. La Colombia de los años 50 no era la excepción; en la época, la carrera de actor era para locos y desadaptados.

Aquellos pocos que se habían hecho un nombre en el medio, gozando de cierto prestigio, lo habían logrado a fuerza de persistencia y obstinación. El nuevo impulso del teatro colombiano empezaba a cambiar la percepción social que se tenía de estos personajes. Pero lo que se decía de un actor de género era totalmente distinto a lo que se decía de un actor cómico: incluso dentro del mismo medio los que se dedicaban al arte de hacer reír eran discriminados y menospreciados por sus mismos colegas, que no los rebajaban de bufones y saltimbanquis.

Pese a la presión, Carlos Emilio decidió ceder, dejarse contagiar por el gusanito del humor y contra consejos de amigos y enemigos incursionó en el arte de la comedia. Hacer reír a los amigos en las noches de bohemia y hacer humor en un escenario era totalmente distinto. Como buen aventurero y como buen colombiano, Carlos Emilio era terco y obstinado. Para los que lo conocían y lo apreciaban, el paso del prometedor actor genérico a la comedia arruinaría su carrera. Pero la obstinada decisión del chaparraluno que volvía a desorientarse, llegaría al país uno de los comediantes más geniales de su historia.

“Bajo la dirección de Vega Escobar y de Guizado en el teatro, al igual que con Romero Lozano en la radio, se fueron aquilatando mis modalidades de actor y creo no haberlos defraudado en la fe y la esperanza que depositaron en mi temperamento y en mis condiciones. Pero tengo la firme convicción de que ellos no se imaginaron nunca ver al actor dramático que modelaron con tanto esmero y paciencia, convertido de la noche a la mañana en un actor cómico, y por añadidura, humorista. La culpa la tiene un caballero suizo que una noche llegó a mi camerino del Teatro Colón a tentarme, como Satanás a Jesús en el desierto, con una

halagadora propuesta, ante la cual cometí la travesura de rendirme, olvidando el ejemplo del Maestro. Ese caballero se llama, Robert Allaz.”⁶⁵

Robert Allaz era un diplomático suizo que, radicado en Colombia, realizó innumerables labores en pro de la difusión teatral. De un momento a otro Carlos Emilio Campos, el actor genérico se convirtió en Campitos, el actor cómico. El enigmático actor, del que se creía de procedencia española, se convirtió en la sensación al imitar políticos y personajes públicos.

“Al recordar al suizo, regocijadamente, Campitos se divierte con su propio “Suicidio”. Porque el empeño de Allaz lo desplazó a un campo teatral que no había siquiera explorado y dentro del cual se encontró a sí mismo tan de carne y hueso que al año siguiente ya tenía su propia compañía y se lanzaba a la aventurada presentación de sus propias obras”.⁶⁶

En la compañía de Roberto Allaz, Carlos Emilio se convirtió en maestro de ceremonia y animador de las revistas musicales que el suizo presentaba con una alta dosis de humor e idiosincrasia meramente colombiana. La revista musical, hija y heredera del *vaudeville* francés y el teatro cabaret se imponía en Colombia como la opción más adecuada para el entretenimiento de las masas proletarias en formación. En una extraña mezcla de bailes coreográficos con espectáculos variados, la revista musical se abrió paso en el país como para entretener al público. Más que un mero espectáculo teatral, la revista musical de Campitos fue el registro del diario acontecer político de la nación. Las peripecias y el descaro de los políticos de la época se trasladaban al teatro en una narrativa absurda y alucinada.

Ensueño Tropical fue la primera revista que alcanzó el éxito para implantar el nuevo género. Junto a estrellas del calibre de Cecilia López, Isabel Bulla y Luis Carlos “El negrito” Meyer, Carlos Emilio Campos fue rebautizado por la prensa que empezaba a posar sus ojos críticos e implacables en él, como “Campitos”, el único actor de Colombia que imitaba a Alfonso López, a Darío Echandía, a Silvio Villegas, a Mariano Ospina Pérez y a Olaya Herrera, sin pudor y con el más impecable histrionismo que rápidamente se popularizó.

⁶⁵ Carlos Emilio Campos “Campitos”. Mi nacimiento en el teatro. Texto inédito

⁶⁶ Felipe González Toledo. El Tiempo, noviembre 4 de 1969

“fue así, como un día cualquiera CAMPITOS el cómico, asesinó a Carlos Emilio Campos el actor de carácter. Tremenda transformación y horrible crimen para quien en su ego interior lleva un Quijote con más temperamento para el drama que para la farsa.”⁶⁷

Carlos Emilio Campos ya como Campitos, un año después de haber incursionado en el género, decidió convertirse en su propio jefe. Convocó a actores y amigos y se lanzó a la aventura empresarial de presentar a la audiencia una serie de revistas musicales. Siendo un humilde actor Campitos formó su propia compañía de comedias para propagar su arte por todo el país. Las funciones de esta incipiente compañía consistían en cuadros musicales con intermedios y actos de música tropical y de cuerdas al final. Desde un principio, el espectáculo se estructuró alrededor de la figura Campitos y de su primera actriz, una de tantas contrataciones internacionales que haría a lo largo de su carrera, la cómica española Julita Muñoz, con su mentado personaje de “La Gaga”.

En 1945, Campitos fundó la Compañía Nacional de Revistas Musicales o Compañía de Revistas Musicales Campitos, con la que recorrió el país entero. Los temas y los cuadros que la compañía presentaba alternaban lo autóctono del alma de Campitos con su empeño por internacionalizar la escena teatral colombiana. Los cuadros de sus espectáculos iban desde: *Las totumas*, *Los vaqueros tolimenses*, *Las maracas de plata*, hasta la época de Luis XVI y *el costeño o el cubano*.

Desde el inicio de su carrera como empresario, Campitos develó su visión como *manager* y su visión como artista y empresario. En su compañía “miscelánea”, que ofrecía al público los más disímiles espectáculos, se encargó de lanzar al ruedo y encaminar la carrera de quienes posteriormente se convertirían en figuras de la escena artística nacional. Bailarinas, conjuntos musicales, magos, ilusionistas, entre otros, divertían al pueblo colombiano sin discriminar estratos o conciencias cultivadas; la risa y la entretención era el imperativo de sus *shows*. Artistas de temperamento como Garzón y Collazos, Jorge Aguilera, el Negrito Jack, el mago Richardini, el ilusionista anapoimuno Killer, la pareja mágica Amelia y Eduardo, bailarinas, como Mary de Vargas y Julieta Muñoz, entre muchos otros.

⁶⁷ Carlos Emilio Campos “Campitos”. Mi nacimiento en el teatro. Texto inédito.

A partir de 1947, con la ayuda de su esposa Any y de su compadre el coreógrafo y bailarín Roberto Lozzi, Campitos decidió depurar su espectáculo. Los elementos autóctonos y carnavalescos daban paso a un espectáculo más refinado, influenciado por el teatro cabaret y la revista musical argentina. Campitos centró su atención en la contratación de actores y de actrices. El carácter de sus *shows* pasó de la encantadora simpleza de las revistas musicales rebosantes de colombianismos y elementos carnavalescos, a la sofisticación de las parodias, las farsas, las comedias y las revistas políticas. Campitos se caracterizó por el esmero que ponía y que invertía en contratar actores internacionales y en elementos para mejorar el espectáculo que ofrecía a su fiel público. Mandaba a diseñar los vestuarios y los decorados de sus obras en la Casa Machado, la principal sastrería teatral de Buenos Aires, con bocetos de Bergara Leumann y no escatimaba esfuerzos y trajines para montar las obras más espectaculares de su tiempo con elementos escenográficos y coreográficos nunca antes vistos en el país.

Campitos, el ahora director de una de las compañías teatrales más populares del momento, nunca se caracterizó por sus aptitudes administrativas. Aunque fue un burócrata consagrado, administrador incansable de platas ajenas, tuvo un sinnúmero de problemas económicos manejando su compañía teatral. Varios de sus actores recuerdan los episodios en que Campitos sufría por mantener su compañía a flote, su sueño teatral.

“Una vez en Santa Marta, hubo una comedia sin libreto, de Campitos. Acabábamos de terminar una función y los treinta artistas de la compañía estábamos sentados en la platea, esperando la hora del pago. Mientras tanto, en el escenario estaban Campitos, su mujer Any, el primer bailarín y actor Roberto empezó entre ellos una tremenda discusión por cuestiones financieras propias de la permanente crisis de la empresa. La discusión era acaloradísima. Todos gesticulaban y gritaban. Nosotros, desde la platea, empezamos a mirar una obra de teatro sin libreto. De pronto, los gestos de Campitos, que discutía en serio pero a quien “se le había salido” el actor, nos hizo prorrumpir en carcajadas y aplausos, porque ese espectáculo era mejor que una actuación aprendida a conciencia. Campitos captó la atención. Se desprendió del grupo, se dirigió a nosotros y nos hizo una venia. La discusión se acabó en ese instante y terminó en carcajada general.”⁶⁸

A partir de cierto punto Campitos se cansó de las deudas; del tira y afloje del medio teatral. Decidió legar la responsabilidad financiera de su negocio a empresarios curtidos y sabidos del medio y enfiló todo su arsenal creativo a la dirección artística. A partir de 1947, la

⁶⁸ Declaraciones de Jesús Rincón para el diario El Tiempo. 1 de octubre de 1983.

responsabilidad administrativa de la Compañía de Revistas Musicales Campitos pasó a manos del reconocido productor y empresario Pacho Hernández, de los hermanos Hernández, quien tomó las riendas de las actividades de representación, producción y difusión de las obras. Campitos se desvinculó de la administración. De ahí en adelante iba con sueldo de actor y de director artístico. Si la compañía perdía, perdían todos pero no era Campitos el que cargaba con la responsabilidad.

Con la farsa *Don Juan Tenorio Jarami...yo*, Campitos afianzó su éxito comercial y se consagró como el primer humorista nacional. A partir de ahí, cada una de sus obras era esperada con ansias por el público, lo que aseguraba un mínimo de éxito financiero. Después del accidentado pero exitoso *Don Juan*, Campitos alucinó a los colombianos con el disparate cómico *Romeo y Julieta*, los sainetes *D'Artagnan Mejía* y *los tres mosqueteros*, *Las Luciérnagas*, *Las Luces de Bengala*, y la renombrada temporada de revistas musicales *Campitos empleado público*, con alusiones satíricas a la campaña presidencial de Laureano Gómez: adaptada al medio colombiano por Rafael Jaramillo Arango, de la pieza del comediógrafo argentino Ivo Pelay, *Rodríguez, el supernumerario*, adaptado de un original francés.

En 1953 Campitos presentó con la Compañía de Teatro Cómico de Bogotá, *Cristóbal Colón en la Facultad de Medicina*, adaptación escénica en tres actos, de la obra francesa de Anire Mouzi Lon y Roberto Francheville. Dirigida por Roberto Lozzi y bajo el cargo de la empresa teatral Vanegas Hernández.⁶⁹

En 1956, tras su regreso de Venezuela, Campitos continuó con su ardua labor y presentó a los colombianos casi un total de 25 obras a lo largo de su carrera, que en su mayoría se perdieron en el tiempo y en la memoria de los colombianos. Aunque sus obras posteriores no alcanzaron el reconocimiento y la figuración de piezas como *Don Juan*, *La Familia presidencial* y *Don Próspero Baquero*, sí tuvieron un éxito notable y cierta acogida entre el público cada vez más escaso:

El Barbero de Sevilla, Valle de 1956, que no fue de sus piezas más exitosas, fue escrita y presentada antes de la caída del General Rojas, período en que el aparato censor arreció su

⁶⁹ Datos recogidos de: Marina Lamus Obregón en *Bibliografía Anotada del Teatro Colombiano: índice analítico de publicaciones periódicas*. Instituto Caro y Cuervo. Bogotá, 1998

ataque, por lo que no cuenta con muchos comentarios políticos. Aunque dicen los que recuerdan, que de todas maneras Campitos se las ingenió para deslizar uno que otro apunte dirigido a la clase política.

Después vendría la gira de otro de los *hits* teatrales de Campitos que, no sólo reafirmó su condición del humorista número uno del país, sino que también lo dio a conocer en todo el continente. *Los Tres Reyes Vagos*, de 1959, comedia en la que el presidente Rojas Pinilla (aquí en el papel de Melgar) compartió el escenario con sus colegas Juan Domingo Perón y Marcos Pérez Jiménez. Obra denominada por la prensa como la más taquillera de la historia del teatro nacional, y le dejó una pequeña fortuna a su autor, según se rumoró.

En 1960 estrenaría *Marcelino Vino y Pum* (ver Campitos y el General capítulo I), que también logró un desempeño notable en la crítica y la taquilla. En 1961 estrenaría “Que hubo de la encarnación mi señora Anunciación” una crítica directa y sensata de los hechos del Frente Nacional.

En la década del sesenta, la salud y el temple del comediante empezaban a deteriorarse. La herida de su pierna derecha que nunca sanó, junto con el principio de diabetes obligaron al histrión, bajo prescripción médica, a aminorar su ritmo frenético de presentaciones. A *Que hubo de la alternación...* le siguieron títulos como *Ayúdame a encaramarme*, *Los Hijos de Ana Arkos*, *El Minuto de Dos*, de 1963, que tuvo cierto éxito pero que tuvo que ser suspendido por el asesinato de John F. Kennedy , *Llegó la Transformación*, de 1965, financiada por Punch Publicidad y “*La Feria de los Candidatos*” de 1969, que gozó de una asistencia numerosa (que no se compara con sus éxitos anteriores) y del reconocimiento de la crítica y le dejó a Campitos un dinero que le permitió subsistir un tiempo y costear el peregrinaje que hizo por Centroamérica “para conocer las montañas de Rubén Darío”⁷⁰.

En 1971 presentaría la última de sus obras *Y después de tanta jarana la silla fue de Pastrana* pieza sin mucha acogida que representó lo más parecido a un fracaso de la vida artística de Campitos, que finalmente decidió cancelar la gira por falta de público.

⁷⁰ testimonios recogidos por el autor en sucesivos diálogos con Carlos Emilio Campos Prigione vía internet. Noviembre del 2009

Para pensadores del teatro de la talla de Fernando González Cajiao, la demolición del Municipal en 1952, asestó un golpe al “teatro comercial” (categoría con la que este teórico empaquetó el teatro de Campitos, Luis Enrique Osorio y otros de su época) del que no se pudo recuperar. Colombia nunca vería una asistencia tan numerosa del pueblo a los espectáculos teatrales. Después de la época de gloria del Municipal y del Teatro Colón, que no sólo tenían capacidad para albergar a muchedumbres, sino que también eran centros de la vida social cachaca, donde las mujeres lucían la elegancia de sus trajes y su opulencia aristocrática, las representaciones teatrales de la ciudad encontrarían su lugar en pequeños recintos dedicados a la proyección cinematográfica o teatros especializados como el de la Comedia y en salas de proyección cinematográfica.

3.3 CAPITULO III

El tercer y último capítulo se sitúa en 1968. Campitos sigue trabajando a brazo partido con los empresarios teatrales para presentar al público el teatro entretenido y vistoso que le gusta. El teatro que él sabe hacer. Pero el público ya no responde de la misma manera; ahora que el gran Municipal ya no existe, las masas de espectadores se fragmentaron en los pequeños teatros como el de La Comedia, El Lux, El San Jorge.

Aunque las funciones de Campitos siguen contando con una asistencia relativamente numerosa; empresarios, dueños de teatro, tramoyistas, artistas, directores y todos los involucrados saben que ya no es igual que antes. Los costos de transporte, desplazamiento y producción en general se han disparado. Los alquileres de las salas también han subido. La asistencia ha disminuido. La astronómica inversión en costos de producción y montaje, no se ve retribuida en las ganancias. Los empresarios empiezan a deshacer los tratos, a dirigir su mirada hacia otras inversiones más rentables. Los dueños de las salas prefieren cambiar la parafernalia escenográfica y el mantenimiento de los camerinos, por proyectores que les dejan mayores ganancias.

Los tiempos han cambiado: el espectáculo escénico se ha hecho engorroso y poco rentable para quienes invierten sus medios en él. El cine, que sólo necesita unas latas de película, una tela y un proyector, ha empezado a encabezar la lista de entretenimiento urbano y rural. Por supuesto, los empresarios se dedican a importar películas que les dejan más ganancias y les dan menos problemas.

Como si esto fuera poco, como si el cine no fuera competencia suficiente para compartir el público, las masas que buscan entretenimiento barato y de calidad, aparece en escena *la televisión*. Desde 1954, año en que el General Rojas Pinilla trajo la televisión a Colombia, con el favor del gobierno y de los anunciantes, aumentó la producción de programas de concurso, series y montajes de diversos tipos. Y con el aumento de la producción y su refinamiento, las masas volcaron su atención hacia ella.

La comodidad del hogar y la gratuidad del espectáculo televisivo son condiciones difíciles de igualar para el espectáculo teatral que requiere que el espectador se informe de la obra, se desplace hacia el teatro, haga fila y pague una boleta. La facilidad, los recursos y, sobre

todo, la capacidad de difusión del nuevo medio se llevaron la audiencia y los actores del teatro. Muchos actores y directores que habían ganado cierto reconocimiento en los años de gloria del “teatro comercial”, se pasaron a la televisión que les ofrecía mejores sueldos, mejores condiciones laborales y la oportunidad de abrazar la fama y la fortuna en el territorio nacional, fácil, rápido y sin necesidad de moverse de la capital.

No sólo la sociedad colombiana ha cambiado, ni los medios tecnológicos para entretener con los que cuenta. No sólo han cambiado sus gustos, sino también la forma de satisfacerlos. Han cambiado los medios, ha cambiado la gente y ha cambiado el teatro. La semilla que venía gestándose desde la década del cincuenta ahora ha germinado. El teatro experimental apadrinado por compañías como El Búho, La Candelaria y La Mama, por autores como Oswaldo Díaz Díaz y Bernardo Romero Lozano, se convierte en un movimiento nacional.

Las vanguardias europeas, de mano personajes como Bertold Brecht, Seki Sano, Stanislavski, Sammuel Beckett, se toman el mundo. La nueva dramaturgia de vanguardia se proclama como la verdadera, la única capaz de satisfacer las necesidades del mundo moderno interconectado. Y en Colombia no fue la excepción; para los autores y los pensadores del teatro en Colombia, las vanguardias ofrecieron la oportunidad y el método para construir un verdadero teatro nacional que responda a las necesidades de sus urbes atestadas y sus individuos rebautizados bajo la ideología política y militante del marxismo y la revolución.

“Oswaldo Díaz Díaz en 1950, puso, sobre todo al público universitario, en contacto con las últimas tendencias del teatro universal y contribuyó así al abandono de cierto provincialismo sainetista que comenzaba a hacerse evidente; tales eran los casos de las compañías de Osorio, de Campitos especialmente.”⁷¹

Para los nuevos autores, que volcaron su atención en la experimentación, las compañías universitarias y los públicos marginales pero especializados, el “teatro comercial” de Campitos y de Luis Enrique Osorio era el enemigo del pensamiento libertario e independiente. Para los vanguardistas criollos, las formas *centenaristas* del teatro de

⁷¹ Fernando González Cajiao. Historia del teatro en Colombia. Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá, 1986
Página 262

Campitos eran un reducto de la hegemonía colonial ibérica; representaban un teatro obsoleto, foráneo, superficial que en nada reflejaba las necesidades y el verdadero sentir de la colombianidad. En pocas palabras, en el nuevo mundo revolucionario y contestatario el teatro de Campitos no tenía lugar y no solo debía acabarse, sino también olvidarse para siempre y fundar sobre sus cenizas el verdadero *Nuevo Teatro Colombiano*.

“Sobra decir quién es “Campitos”, como no sea indicando que es entre nosotros la otra parte del teatro, la del cómico, la que desdeñan con un mohín de disgusto los intelectuales puros. [...] el teatro de “Campitos”, ese buen teatro para reír con tanta tradición en el teatro universal, es una invitación a la euforia. Es un sano elemento de distensión social y colectiva. Desde luego el teatro es para analizar problemas y pasiones. Pero también para reír, y el único colombiano que hasta ahora no lo ha olvidado es “Campitos””⁷².

Las ideas vanguardistas permearon no sólo los círculos artísticos del país, sino a la sociedad y al mismo gobierno. Desde que se desintegró la Compañía Bogotana de Comedias en 1955, los artistas del teatro no contaban con la cohesión y la agremiación de antes, su funcionamiento se atomizó y se especializó. Para el gobierno, la necesidad de refrescar las tablas colombianas se tradujo en la contratación del maestro Seki Sano para dictar una serie de talleres en el país. Para la crítica y la opinión pública se tradujo en voltearle la espalda al teatro comercial que le había abierto el camino, para emprender la búsqueda de una identidad y una originalidad teatral auténtica y autóctona.

Los especialistas y los vanguardistas atacaron desde las tribunas de la prensa a las compañías que llenaron los teatros del país durante 20 años, que partieron de la nada y le legaron al país, tal vez la época más popular del teatro nacional. Para ellos, los espectáculos de Campitos se convirtieron en mediocres puestas en escena, llenas de excesivas concesiones al público, que buscaban la risa por la risa rayando en el ridículo, para entretener a un público homogéneo y alienado de pequeño burgueses, autómatas e ignorantes.

“Falla todo por la base, por la ausencia casi absoluta de técnica. Falsas direcciones, falsos actores, falsos decoradores, falso en una palabra todo el clima teatral. Ninguno de nuestros autores, que sepamos, ha

⁷² Editorial de El Tiempo, noviembre 5 de 1969

propugnado la creación de una auténtica escuela de arte dramático nacional”⁷³, Escribió Bernardo Romero L., el mismo que acompañó a Campitos en sus inicios.

Campitos, el retirado

Para Campitos, los empresarios y los dueños de los escenarios el negocio no era el mismo de antes. Aunque conservaba la fidelidad de su audiencia, Campitos también había cambiado. Después de 25 años de trasegar por las tablas colombianas, empezaba a sentir que era hora de seguir su camino. El teatro había sido su oportunidad de realizarse como artista, el canal de expresión de sus ideas, su fuente de sustento y de alegría, pero sintió que era el momento de continuar con su vida. Las cosas habían cambiado al igual que él. A los 63 años, su energía empezaba a disminuir, ya no estaba en condiciones para lidiar con los gajes de esta difícil actividad cultural que ahora arreciaba.

A partir de 1964 decidió detener su actividad teatral por la ausencia del público; los locales donde se presentaba no tenían las localidades suficientes para hacer accesible el precio de la boleta. En ese tiempo hizo interminables viajes en automóvil por Perú, Bolivia y Buenos Aires haciendo algo de radio y solo volvería a las tablas colombianas en 1969 para presentar *La Feria de los Candidatos*.

Así que un día cualquiera, Campitos decidió no escribir más, no hacer reír más a la gente. Aunque el país seguía su ruta fija hacia la descomposición social, la corrupción política (que con el Frente Nacional mostró su lado más descarado), Campitos se cansó de ser Campitos, agotado, exhausto, de la ingratitud, de las dificultades y de los problemas y decidió continuar su correría por la vida. Aunque sea difícil comprender, sobre todo en aquella época en que el país necesitaba tanto la catarsis de la risa, Campitos simplemente se cansó.

Como buen discípulo de Barba Jacob, Campitos no se ataba a nada, ni siquiera a una brillante carrera actoral. Hubiera podido vincularse a la televisión, a la radio; para una persona con su talento y sus contactos no le resultaba difícil conseguir cualquier cargo que le permitiera devengar un salario y establecerse hasta su vejez. Pero para Campitos el teatro

⁷³ Bernardo Romero Lozano. “Reflexiones sobre el teatro nacional”. Revista América, agosto de 1946. Página 225

fue siempre mucho más que una fuente de ingreso, y ahora que ya no le nacía hacerlo, no tenía sentido continuar. Hubiera podido “venderse”, como decían sus detractores al final de su carrera, hubiera podido explotar su fama de cualquier manera, pero decidió dejarlo, retirarse con dignidad. Y así, sin más, como el día en que aceptó la aventura teatral que se presentaba frente a sus ojos, de la misma manera decidió dejarla y seguir.

En su juventud había participado en radio cultural en Manizales; otro tanto en Venezuela, en su primer exilio; en Valencia, donde creó a *Don Tufí*, un programa que narraba las aventuras de un comerciante turco, patrocinado por Sal de Frutas Lúa. En el 1964 retomó la actividad radial y participó en *La Hora Phillips*, programa donde se presentaron estrellas de talla internacional como Pedro Vargas, Libertad Lamarque, Felipe Pirella y que tuvo gran acogida entre el público. En 1965 participó en el mismo programa pero emitido desde Bolivia y tiempo después radiodifundió historias para niños desde Lima, Perú.

En 1964 declinó a última hora un contrato para actuar en una película colombiana y partió hacia Buenos Aires donde fue recibido por el presidente Arturo Illia. Aunque había incursionado en el cine, en 1943 cuando interpretó el papel de Pablo Morillo, el pacificador, en el largometraje *Antonia Santos*, de Patria Films (que se perdió en el tiempo) el celuloide nunca le gustó. Lo suyo fue el aplauso, el contacto directo con el público. De todas maneras su farandulismo empezaba a pesarle.

“Porque con la televisión pasa igual que en la política. Siempre son los mismos con las mismas. Y porque además solamente siento atracción por las actuaciones en las que estoy en contacto directo con el público. Además en nuestra televisión no se abre camino a muchos valores. Aunque en ella trabajan grandes actores que se iniciaron conmigo y que yo admiro, como Rebeca López, Ana Mojica, Álvaro Ruíz, Aldemar García, Pacheco y otros”⁷⁴, respondió Campitos cuando Gilma Jimenez de Niño le preguntó por qué no había entrado a la televisión.

Sin remilgos ni arrepentimientos, Campitos decidió dejar todo atrás, porque la farándula ya no le satisfacía, porque quería saber qué seguía después, porque sí. Su espíritu creativo y libre no se ataba a nada, ni siquiera a la fama y al reconocimiento.

“Y así, como se inició en las tablas, un buen día, sin aparente motivo las abandonó, sintiendo que su ciclo había terminado, que su ingenio ya no le correspondía con la misma vivacidad y sin caer en la tentación de

⁷⁴ Declaraciones de Carlos Emilio Campos para El Tiempo, lunes 22 de marzo de 1971.

perpetuarse por razones económicas. De modo que, a pesar de haberse gastado hasta el último peso y de saberse incapaz de otras formas de ganarse la vida, jamás, por propia iniciativa, volvió a los escenarios”⁷⁵

El exilio voluntario

En 1971 Campitos decidió radicarse en Cali. El clima era favorable para su salud y tenía allí amigos y familiares. Para el mes de octubre de ese año, salió a la luz el único libro que escribiría en su vida: *30 sonetos anticipados de gentes de mi Tolima*, se tituló la selección de sonetos y estampas de personajes ilustres del Tolima, muchos de ellos amigos personales, impreso por la Editorial Fariva y prologado por Lino Gil Jaramillo*

“Esta vez has querido bajarte de las tablas, desde donde tanto has hecho reír, sonreír y cavilar al público colombiano con tus interpretaciones humorísticas e irónicas de las tragedias y payasadas de nuestra vida política nacional, para rendir a ras de tierra, en un mismo plano y casi diríamos con más cordial y pura amistad, tu homenaje a gentes notables del Tolima”⁷⁶

Carlos Emilio seguía con el corazón aventurero y humilde y sin temor estaba dispuesto a seguir con su vida. Pero ya no era el joven Carlos Emilio; ahora era Campitos el retirado, al que los achaques de la vejez empezaban a aquejar; un viejo que dejó atrás la gloria del teatro, carrera que no le dejó más que unos pocos ahorros que empezaban a escasear, el ruido del aplauso que empezaba a diluirse en el tiempo y la incurable fiebre del camino que siempre lo caracterizó y que estaba intacta. Hasta el final de sus días, al igual que “El Hombre de la Cara de Caballo” (como Rafael Arévalo Martínez tituló el cuento que le dedicó a Porfirio Barba Jacob), Campitos nunca residió en un mismo lugar por mucho tiempo, ni siquiera en medio de la vejez y la enfermedad de sus últimos días.

La poesía que siempre lo acompañó, era ahora su derrotero, su guía, y si para Campitos la aventura se había acabado, para Carlos Emilio Campos apenas empezaba. Con las ganancias que le quedaron de *La Feria de los Candidatos*, Carlos Emilio emprendió una nueva aventura: el peregrinaje hacia sí mismo. Como en los viejos tiempos, alistó maletas y dijo adiós.

⁷⁵ Entrevista a Carlos Emilio Campos Prigione

*escritor colombiano famoso por sus piezas radioteatrales

⁷⁶ *30 sonetos anticipados de gentes de mi Tolima*. Editorial Fariva. Cali, 1971

Corría el año de 1972. Su impulso poético y su insaciable sed de aventura empujaron a Campitos a tomar un barco hacia Barranquilla y enfilarse el rumbo hacia Centroamérica. Con los elegantes trajes de confección argentina que siempre usó en las maletas, algún dinero y su infatigable Any de gancho, Campitos se exilió voluntariamente del país para recorrer el continente que alguna vez trasegó Barba Jacob.

Su primer destino fue Panamá, de allí pasó a Costa Rica y luego a Nicaragua, donde visitó Metapa, el pueblo de Ruben Darío, hoy Ciudad Darío. Luego pasó a Honduras, donde caminó por sus famosos pinares. En todos los destinos fue recibido por artistas y embajadores con los que sostenía animadas charlas hasta el amanecer.

Al llegar a Guatemala su pequeña fortuna se había disminuido considerablemente. Any, su caja de ahorros, ya no tenía más alhajas para empeñar. Por sugerencia de Carlos Emilio, su hijo menor, Campitos y su esposa terminaron en Nueva York, donde éste residía. Allí se estableció en Queens y consiguió un trabajo acomodando sillas y limpiando mesas al cierre de un restaurante. Aunque era un hombre fuerte y sencillo, que no le rehuía al trabajo, que llegó a Estados Unidos con la idea de que allí todo el mundo trabaja en lo que sea, decidió que no era lo suyo; su fortaleza no era la misma. Lo dejó y no lo volvió a intentar.

Su estadía en Nueva York se prolongó casi por 10 años, sus hijos, el doctor Humberto Campos y Carlos Emilio, se encargaron de sus necesidades básicas de la pareja. Allí se vinculó al directorio del Partido Liberal y participó activamente en las actividades de la colonia colombiana. De su estadía en Nueva York, los asistentes a una convención de la colonia recuerdan que durante una conferencia de Álvaro Gómez Hurtado, éste, al enterarse de la presencia del artista lo invitó a sentarse a su lado. Después, a principios de 1975, el consulado en NY le rindió a Campitos un homenaje por sus 35 años de labores artísticas. El cónsul, Cepero Samper, le entregó una medalla de oro y una placa de reconocimiento en el Carnegie Hall.

Retirado de la profesión, pero no retirado del teatro, Campitos presentó pequeñas obras para la colonia colombiana como *Masato Claro* en el Teatro Plaza y escribió la pieza *Mi país Político* y participó en *Toque de Queda* (escrita por Luis Enrique Osorio), que se

presentaron en la Universidad de Columbia, con motivo del homenaje que esta institución preparó para conmemorar el fallecimiento del dramaturgo.

En algún momento se llegó a especular acerca de la relación de los dos artistas que años atrás se disputaban el numeroso público de El Municipal. Se decía que rivalizaban no solo artística, sino personalmente. Aunque la procedencia, la formación y la actividad teatral e intelectual que cada uno desarrolló fue diametralmente diferente, siempre hubo entre los una relación de camaradería y sana competencia

Luis Enrique Osorio era un intelectual consumado, escribió en innumerables columnas de prensa y publicaciones variadas en Colombia y en el extranjero. Era meticuloso y metódico; publicó y archivó cuidadosamente el grueso de su dramaturgia y un sinnúmero de cartas, escritos y todo tipo de documentos. Campitos, por el contrario, era un hombre de pueblo, una persona humilde que forjó su brillante carrera teatral de la nada, con la práctica, con un tortuoso y constante discurrir por los escenarios colombianos. Era una persona y un artista imprevisible, trashumante, que ni al final de sus días echó raíces. Su arte era repentino, inmediato, dinámico. Construyó su éxito a partir de la alta improvisación de sus actuaciones, de la agudeza y la rapidez de sus sátiras políticas y de la espectacularidad de sus presentaciones. Luis Enrique era un teatrero de escritorio, Campitos un teatrero del camino.

En carta dirigida a El Tiempo, Campitos expresó sus condolencias por la muerte del dramaturgo y escritor:

El Tiempo. Roberto García- Peña- Bogotá. 1966

Por especiales circunstancias hasta hoy me es dado hacer llegar a ese periódico, doctor Santos, usted, colaboradores en general, expresiones de condolencia por el fallecimiento de Luis Enrique Osorio, antiguo, asiduo colaborador de esa ilustre tribuna de pensamiento colombiano y pionero infatigable y meritorio del teatro nacional. Sentidamente, *Carlos Emilio Campos "Campitos"*

Aunque alguna vez se anunció el asocio de los artistas para una temporada conjunta en El Colón ⁷⁷ no hay ninguna certeza de que se haya llegado a realizar. Lo que sí es un hecho comprobado es la sociedad creativa de Campitos con Juan Crisóstomo “el Mono” Osorio, el

⁷⁷ Semanario Sábado, 18 de enero de 1947

hermano de Luis Enrique. Este participó y protagonizó varias obras de Campitos y escribió con él, a cuatro manos la obra *Llegaron los parientes de Medellín*.

En 1976, sorpresivamente, Campitos reaparecería en las tablas colombianas. La empresaria argentina Fanny Mickey lo invitó para participar en algunas presentaciones en su Café – Concierto en la ciudad de Bogotá. Campitos salió a escena únicamente en dos ocasiones; el resto de las presentaciones se cancelaron por quebrantos de salud del artista.

A partir de ese momento, Campitos desaparecería de la escena; su imponente presencia teatral se alejaría de los reflectores para siempre. La pista del personaje se perdería y el destino de Campitos sería totalmente desconocido para los colombianos hasta 1983; Año en que Luis Carlos Giraldo, corresponsal del diario El Espectador en Nueva York, escribió un artículo en donde narraba las difíciles condiciones económicas y de salud por las que atravesaba el artista exiliado.

Jesús Rincón, amigo y repatriador

En junio de 1983, el artículo de El Espectador cayó en el escritorio del sub-director del Instituto de Cultura de la época, Jesús Rincón, viejo discípulo de Campitos, quien pensó que el país le debía a Campitos mucho más que un homenaje. Era el momento de devolver algo, de todo lo que le brindó el artista a los colombianos.

Jesús Rincón, luego de una brillante carrera como cantante de ópera (barítono) en Europa y Estados Unidos, regresó al país para meterle el hombro a la gestión cultural. En 1965, junto a su hermano Teodoro, fundó la Gran Ópera Bolivariana, de cuya orquesta nació la Orquesta Filarmónica de Bogotá. Luego, como subdirector del Instituto Distrital de Cultura y Turismo gestionó la conocida Ley del Artista (ley 25 de 1985) que por primera vez le otorgaba al artista un estatus social y laboral en la legislación, y por medio del Instituto de Crédito Territorial, entregó más de 40 casas para viejas glorias del arte nacional en situación de pobreza. Pero su abnegada labor por el artista colombiano no era lo único que unía a Rincón con Campitos.

Jesús Rincón Murcia, desde pequeño, mostró su inclinación hacia la música y las artes. Participó en varios concursos y competencias locales de canto desde temprana edad. Su

debut profesional lo haría a los 14 años de edad en la Compañía de Revistas Musicales Campitos. Armando Mejía, cantante de planta de la orquesta de Campitos, reconoció el talento musical en el joven Jesús y lo presentó al famoso artista para que lo vinculara a la compañía. Campitos, tan serio y estricto como era cuando trabajaba, miró al menudo niño de pies a cabeza y sin mucho entusiasmo aceptó. Siempre tuvo buen ojo para los nuevos talentos. Y así, sin más, Jesús Rincón montó su hamaca en el vapor “David Arango” y salió de gira nacional con Campitos remontando el Magdalena.

Aunque originalmente fue contratado como cantante, Jesús, como todos en la compañía, hizo un poco de todo. Además de cantar, se desempeñó como consueta (la trampa del escenario en donde alguien se sitúa para recordarles a los actores los parlamentos y la continuidad de la obra), como portero recibiendo las entradas y hasta como actor. “Usted, Jesús, va a hacer el papel de Gustavo Rojas Correa en *Mi Familia Presidencial*, le dijo Campitos con su tono autoritario. “Pero si yo no soy actor...”, le respondió el muchacho con los nervios en la mano. “Usted sí es actor...Usted, Jesusito, no sabe más que yo”⁷⁸, prorrumpió Campitos poniendo punto final a la discusión.

Jesús Rincón, además de cantar, actuar y prestar servicios varios en la compañía de Campitos, fue el niño que mecanografió y presencié la génesis creativa de *Don Próspero Baquero*. Nunca olvidará su primera correría nacional con “El más grande actor y autor que ha dado este país”⁷⁹ y la experiencia que de ello le quedó como único pago por sus servicios. La experiencia y todos los litros de leche que se tomó mientras viajó con la compañía. A todos los lugares donde llegaban, Campitos ordenaba al posadero que le diera al niño toda la leche pidiera.

Pasarían los años y el maestro y el discípulo seguirían cada uno su camino. Jesús, de paso por Bogotá, se detuvo frente al Teatro Faenza cuando advirtió que la compañía de Campitos presentaba *Cristóbal Colón en la Facultad de Medicina*. Quiso entrar para saludar al maestro y a ver la obra, pero como de costumbre, las localidades estaban agotadas “Donde llegaba, llenaba”⁸⁰ se dirigió a la taquilla y le pidió al encargado que le

⁷⁸ Declaraciones de Jesús Rincón Murcia para El Tiempo. 1 de octubre de 1983

⁷⁹ Entrevista a Jesús Rincón Murcia. Noviembre del 2009

⁸⁰ Entrevista a Jesús Rincón Murcia. Noviembre del 2009

dijera al maestro que Jesús Rincón estaba en la puerta y quería saludarlo. El portero volvió y le transmitió el peculiar recado de Campitos: “Que con mucho gusto, pero si trae en la mano una botella de leche. Y que si no la trae. No insista”⁸¹. Jesús tuvo que cruzar la calle y comprar la botella para Campitos, quién soltó una profunda carcajada cuando se la puso en el tocador del camerino. Lo abrazó afectuosamente y lo invitó a presenciar la función.

Jesús no volvería a saber nada de Campitos hasta 1976. Rincón se había instalado en Nueva York y era solista de la Amato Opera Company cuando escuchó por boca de algunos de sus compatriotas que Campitos vivía en Queens, y que ocasionalmente se presentaba en bares y pequeños locales. Se dio a la tarea de rastrear su paradero hasta que una tarde llegó al *basement* que Campitos ocupaba con su amada Any.

La impresión que le causó ver de nuevo a su maestro, después de 20 años, le aguó los ojos a Jesús Rincón. El elegante actor, enérgico y vigoroso, era ahora un viejo enfermo y frágil. Jesús lo encontró demacrado, desmemoriado y muy disminuido por la diabetes que lo aquejaba. Any, en cambio, estaba radiante y hermosa como siempre. Lo invitó a seguir y le susurró al viejo que Jesús Rincón había llegado para saludarlo. Campitos titubeó y no dio en sus recuerdos con el nombre que escuchaba. Any tomó la guitarra y le pidió al barítono que entonara el viejo bolero de Chayito Valdéz que interpretó con la compañía: “Compréndeme”

Yo quiero que comprendas

Vida mía

Que tu amor y mi amor

No puede ser...

Esos versos bastaron para que el viejo no pudiera ocultar su emoción y con lágrimas en los ojos gritó emocionado “Jesús Rincón... Jesús Rincón”. A pesar de sus achaques y de su deteriorado estado de salud, Campitos recordó al muchacho de la botella de leche. Se abrazaron, conversaron y se pusieron al día. Jesús se despidió y prometió volver a visitarlo: “un día de estos”.

⁸¹ Declaraciones de Jesús Rincón Murcia para El Tiempo. 1 de octubre de 1983

El día llegaría casi siete años después, cuando el sub-director de Instituto de Cultura, se enteró por la prensa de la situación de Campitos y se le ocurrió la idea no sólo rendirle un homenaje, sino de repatriarlo. Pero no ya no sería tan fácil como tocar a la puerta de un *basement* en Queens.

La repatriación de Campitos

Como subdirector de Cultura del Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Jesús Rincón, desde el principio de su gestión, demostró su marcada intención de buscarle al artista un lugar digno y respetable dentro de la sociedad. Ya había conseguido 25 casas para artistas desamparados por medio del Instituto de Crédito Territorial. Pero la empresa que se propuso tenía nombre propio: Campitos, encontrarlo y traerlo de vuelta para homenajearlo, para devolverle algo de todo lo que dio al país desde los tablados.

El primer paso para hacerlo era, por supuesto, pedir el aval de la directora del Instituto, Isadora Norden. Y ahí encontró el primer obstáculo. La señora Norden se negó a tomar parte en el proyecto, recortando (considerablemente) las posibilidades de Rincón para llevar a cabo su empresa. Pero no estaba dispuesto a rendirse tan fácil, para él los artistas, la sociedad y el país estaban en deuda con Campitos, que dejó su vida en las tablas y durante años fue un medidor de la conciencia política y moral de la nación.

Jesús Rincón decidió no desistir, pero sin el apoyo del Instituto debía hacerlo por su cuenta, para lo cual apeló a todas sus amistades y conocidos. Congregó al gremio artístico, a la sociedad civil, a los medios y hasta al mismísimo presidente de la república, Belisario Betancourt. La campaña liderada por Jesús se encargó de movilizar todos los sectores de nuestra sociedad para repatriar a uno de los grandes del teatro. Contó con la ayuda de los sindicatos artísticos: Acompas, Acpc, Cica, Adecol y Sayco que abrieron la cuenta No. 036-28000-6 del Banco de Bogotá para recaudar fondos para la misma. También tocaron las puertas de la empresa privada y consiguieron una semana de estadía en El Tequendama para el artista y su mujer, una casa, y abogaban al gobierno por una pensión.

Lo primero que hizo fue establecer contactos en Nueva York para ubicar al artista perdido. De esa consulta, en una comunicación fechada del 18 de mayo de 1983, el periodista Luis Carlos Giraldo de El Espectador, le responde que, según uno de sus hijos, Campitos y su

Any dejaron el país del norte para establecerse en Argentina. En algún lugar de la provincia de Mendoza.

Acto seguido, el sub-director contactó el consulado de Colombia en el país del sur para que éste adelantara las gestiones correspondientes para ubicar al artista. En una respuesta fechada el 30 de mayo de 1983 desde Buenos Aires, Argentina, el cónsul de Colombia, Reginaldo Tejada Mejía, le indica que sus averiguaciones ubican al artista en Estados Unidos en la siguiente dirección: 10950 North West - 17 court – BENBOKE PINES-MIAMI y con los teléfonos 6204695 y 4316449.

Al final de la misiva, el cónsul indica que dicha información adjuntada fue proporcionada por el “asociado” de Campitos, Eduardo Sanoner, quien se desempeña en el Hotel Sheraton de dicha ciudad.

Rincón estaba como al principio. De Nueva York pasó a Buenos Aires y de Buenos Aires a Miami. Al parecer la pista remitida por el consulado era falsa, así que decidió seguir el rastro del periodista de El Espectador. Giraldo, en su primera misiva, decía que el artista se encontraba en la calle Lavalle número 1026 del poblado de Godoy Cruz, apartado postal 5501, Mendoza, Argentina. Dirección que fue confirmada por el consulado en otra misiva del 22 de junio del mismo año.

Efectivamente, según lo confirmó Carlos Emilio Campos Prigione, hijo menor de Campitos, el artista y su esposa partieron de Nueva York en el año 82 con destino: Mendoza, Argentina. Allí contarían con una casa para vivir y estarían cerca de algunos familiares de Any. Esa noche de mediados de 1982 sería la última vez que Carlos Emilio Campos Prigione vería a sus padres.

Después de corroborar datos y direcciones el sub- director, por medio de una carta, le comunicó al artista sus intenciones de repatriarlo y de rendirle un homenaje, y le requirió el libreto de alguna de sus obras para montarla ese día. El homenaje quedó programado para el 20 de julio en el Teatro Jorge Eliecer Gaitán de Bogotá.

“muy apreciado Campitos:

el aporte invaluable hecho por usted al teatro y a la cultura del país y el recuerdo cariñoso que todos los colombianos guardamos de su calidad artística y humana, lo hacen acreedor de los mayores honores para un artista...»⁸²

En respuesta a la cuarta carta enviada por el Instituto, Any le comunicó a Rincón que Campitos tuvo un infarto que lo dejó postrado en cama y que no estaba en condiciones de viajar. Así que el homenaje tuvo que ser pospuesto, al igual que el viaje. Mientras tanto Rincón se dedicó diligentemente de los detalles logísticos del homenaje y del recibimiento, al mismo tiempo que iba gestionando con el Instituto de Crédito Territorial una casa para Campitos y su esposa.

En una carta fechada el 6 de julio de 1983, Campitos le agradece a Rincón la gestión que realiza para su regreso y le dice que el lugar más propicio para su estadía en el país sería la ciudad de Cali, por el clima y la cercanía con su tierra. Además, le habla de cómo sería el viaje si zarpara hacia Buenaventura desde Valparaíso. Afortunadamente, no fue necesario ya que gracias a Rincón, por intermedio del Club de la Televisión y de Carlos Pinzón, se consiguieron los tiquetes aéreos Buenos Aires- Bogotá para Campitos y su esposa.

En otra carta dirigida a Campitos, Jesús le ofrece las opciones para acceder a la casa que ha venido gestionando en el Instituto de Crédito Territorial a cargo de María Eugenia Rojas de Moreno, quien al enterarse de la iniciativa accedió gustosa y declaró: “Para “Campitos” con mayor razón y con toda mi alma”⁸³. También le comenta que debido a la generosidad de su amigo Julio Nieto Bernal, director de Coldeportes, contará con hospedaje y alimentación en el hotel Deportivo de Cali hasta que se le haga entrega formal de la casa.

En otra misiva fechada el 3 de octubre de 1983, Campitos le dice a Rincón que “tiene las maletas en la puerta” (ver ANEXO CARTAS) y que se encuentra en Buenos Aires tramitando los papeles para su regreso y el de su esposa al país. Le indica, además, que se encuentra en la calle Arenales 2606 piso 2b, Buenos Aires C.F. Argentina, en el teléfono 844219, para que le mande por correo los tiquetes con el fin de agilizar los trámites legales.

Apoteósico recibimiento

⁸² Carta de Jesús Rincón a Carlos Emilio Campos. Aparecida en El Espectador, junio 2 de 1983

⁸³ El Tiempo, 1 de octubre de 1983.

El regreso de Campitos estaba programado para el jueves 13 de octubre a las 4:50 de la tarde, pero como con Campitos nunca se sabe, su llegada se postergó. Genio y figura hasta la sepultura. Por inconvenientes con el pasaporte de Any, la tan esperada llegada se dio finalmente el domingo 16 de octubre de 1983, a las 3:50 de la tarde, en el vuelo 080 de Avianca, procedente de Buenos Aires.

Campitos, la estrella, la figura del teatro nunca se presentaba en el proscenio antes del segundo o el tercer cuadro y nunca antes del respectivo preámbulo. La vieja fórmula de hacer esperar al público, de imprimirle al acto una pequeña dosis de suspenso, siempre le funcionó, ya que cuando aparecía el auditorio “se caía”. Ahora, diabético, viejo, disminuido aplicaba la fórmula con el éxito de siempre.

En la sección internacional, a donde desembocaba la salida del avión, una nutrida comitiva de actores, artistas y personalidades lo esperaba con ansias. Salieron todos los pasajeros del vuelo, salió Any y Campitos no aparecía por ningún lado. El anciano artista tuvo que aguardar varios minutos en el interior del avión mientras personal de la Cruz Roja lo atendía. Un cardiólogo y diez socorristas se encargaron de estabilizar la respiración de Campitos que se vio afectada por la altura de la ciudad. La espera acrecentaba el ánimo de los asistentes.

Después de un rato, por el túnel de salida apareció el genio del teatro nacional, con su clásico gorrito de tela blanca, un grueso abrigo de paño y tan elegante como siempre. En una silla de ruedas, con una mascarilla de oxígeno colgando de su rostro, recorrió el trayecto desde la salida del avión hasta el salón. A pocos metros de la comitiva, el artista se levantó de su silla y caminó algunos pasos hasta que los acordes del Himno Nacional y del Bunde Tolimense paralizaron su cuerpo, su mirada. Levantó los dos brazos para saludar a los asistentes, a su pueblo y rompió en lágrimas. Después de 10 años, Campitos sentía el calor y el cariño de esta tierra que tanto le debía, que tanto le quiso. Ese cariño que por la distancia creía haber olvidado.

La comitiva que le dio la bienvenida, encabezada por la delegación del Tolima compuesta por el gobernador Carlos Martínez Silva; el alcalde de Ibagué Luis Enrique Beltrán, contó con la presencia de la banda Sinfónica de Bogotá, artistas de radio y televisión y más de

200 serenateros. El gobernador le dedicó unas sentidas palabras y el resto de los integrantes lo llenaron de saludos y abrazos. Cuando Campitos se repuso de la altura y de las muestras de afecto, se dirigió hacia los asistentes y les agradeció con las siguientes palabras:

“Hoy puedo yo evocar aquella frase del maestro Guillermo León Valencia, que decía en una de sus visitas a Bogotá:

“muchas cosas parecen haber cambiado en los últimos tiempos, pero lo que no se muda, ni mudarse podría, es la actitud perennemente intacta de la metrópoli”.

En seguida, le manifestó a los que fueron a recibirlo, que se sentía muy honrado por volver a su querida patria y por recibimiento que le hacían los bogotanos, ya que guardaba un especial cariño para la ciudad porque aunque él había nacido en El Chaparral, Campitos nació en Bogotá y fue justamente en Bogotá donde alcanzó la gloria y el reconocimiento de los colombianos, que le trajeron las alegrías más entrañables. Con un cigarrillo en la mano, pese a las deficiencias respiratorias, de manera solemne y sentida agradeció a la gobernación, al Instituto de Cultura y Turismo, a los artistas y a todos los que fueron a recibirlo. Y remató con:

“Los artistas tenemos momentos amargos, duros momentos de tristeza y desesperación, pero también tenemos épocas en que eso no es más que un recuerdo”⁸⁴.

Del aeropuerto, Any y Campitos salieron en un Ford 52 propiedad de los Rincón, rumbo al Hotel Tequendama donde se alejaron en la suite presidencial por casi una semana. Allí, cuando la pareja terminó de instalarse, Jesús le entregó al artista la suma de \$107.000 en efectivo resultado de la donación que hicieron empresas y particulares (ver anexo: relación de las donaciones en efectivo).

Campitos miraba distraído por la ventana. Con los ojos perdidos y la vista fija en las montañas ¿Any, vieja, estamos en Buenos Aires?

El homenaje

Aprovechando el mes del artista y la reciente reinauguración de la Media Torta de Bogotá, se decidió que el homenaje a Campitos se realizaría en este gran escenario al aire libre de la

⁸⁴ Declaraciones de Carlos Emilio Campos para el diario El Espacio. Lunes 17 de octubre de 1983

ciudad. Todo se dispuso y, finalmente, el viernes 21 de octubre del 83 se realizó el tan esperado evento. Las 30.000 localidades del lugar se vieron abarrotadas por seguidores del artista y curiosos que se hicieron presentes para rendir su respeto y admiración a uno de los hombres más importantes para el teatro colombiano y uno de los personajes del siglo.

Para la ocasión se congregaron los sindicatos de artistas de todos los rincones del país. Le hicieron entrega de placas de reconocimiento y todo tipo de galardones. La gobernación del Tolima le hizo entrega de un galardón especial por toda una vida de servicio al arte colombiano. Para la ocasión tomaron parte intérpretes de la talla de Víctor Hugo Ayala, Alberto Osorio, Berenice Chávez (que participó en la compañía de Revistas de Campitos), Matilde Díaz, Jorge Villamil, entre otros.

En medio de placas, trofeos, galardones y demostraciones de afecto y respeto, Campitos agradeció a todos los que lo ayudaron, los que se acordaron de él, por la satisfacción que le brindaban a un viejo que iniciaba su camino para despedirse del mundo y de la vida, y lo hizo con la humildad y la espontaneidad que siempre caracterizaron a este colombiano genial y aventurero. Andariego hasta en las últimas. Hizo una mención especial al presidente Belisario Betancourt, a Julio Nierto Bernal, a doña María Eugenia Rojas del Instituto de crédito Territorial, a Carlos Pinzón y a la directora de Cultura del Instituto Distrital de Cultura y turismo Isadora Norden, y, sobre todo, a sus fieles admiradores que lo siguieron incluso cuando ya no le quedaban fuerzas para hacerlos reír.

¡Campitos!

El artista olvidó agradecer a Jesús Rincón, quién fue el responsable directo de su repatriación y terminó agradeciendo a la directora Norden, quién desde el principio se negó a ayudarlo. Ella, al escuchar al artista desde el escenario, miró sonrojada al sub- director como diciéndole “qué pena con usted, no tengo nada que ver con eso”

Tras el sentido homenaje, en el que el país le manifestó a Campitos su respeto, su admiración, su agradecimiento, él y su esposa se hospedaron en el Tequendama por un par de días más y luego enfilaron el rumbo hacia Cali. No terminaba de llegar y ya se estaba yendo de nuevo.

En Cali, Campitos y su esposa llegaron directo a las residencias del complejo deportivo, donde se instalaron en espera de la entrega oficial de la casa prometida y de un acuerdo pensional justo con el gobierno. En una carta de Campitos dirigida a Jesús Rincón, fechada del 2 de noviembre de 1983, en papel membreteado de la Escuela Nacional de Entrenadores, el artista le hace saber a su amigo y protector la preocupación que le embargaba por no haber finiquitado los detalles de la pensión y algunos trámites consulares de Any. Esta sería la última carta que Jesús Rincón recibiría de puño y letra de su maestro.

La entrega de la casa finalmente fue autorizada por el Instituto de Crédito Territorial. Durante unos meses, Any y su viejito se dedicaron a recorrer estas edificaciones buscando la casa que más se acoplara a sus necesidades. La búsqueda fue infructuosa. La pareja no se pudo decidir por una casa y cansados de esperar los favores del gobierno, Campitos y su mujer se trasladaron a Ibagué para procurar lo que necesitaban entre los suyos. Tal vez en este punto de su vida, el anciano artista ya no quería sentar cabeza en un lugar, y si quería ya no podía. Años y años al filo del camino, bordeando problemas, huyendo de ellos para buscar un panorama mejor, lo convirtieron en un nómada incurable, incapaz de echar raíces en un lugar, sin importar lo viejo, lo enfermo, lo cansado que estuviera. Hasta el final de sus días, diabético y moribundo, Campitos recorrió las carreteras colombianas en una frenética carrera contra la muerte, contra el olvido.

Entre noviembre de 1983 y noviembre de 1984 es poco lo que se sabe sobre Campitos. Como muchas otras cosas en este país, celebramos, prometemos y al otro día olvidamos. Del apoteósico recibimiento no quedaron sino los recortes de prensa y una que otra promesa en el aire. Después de rebosar la Media Torta bogotana, Campitos volvió a ser el mismo viejo enfermo y anónimo que había sido en los últimos 10 años.

La única ayuda que recibió del gobierno provino del Ministerio de Cultura que le asignó un puesto simbólico por el que recibía un sueldo también simbólico. La directora del Instituto Tolimense de Cultura, María Teresa Gutiérrez, nombró a Campitos director de teatro con lo que le aseguró beneficios asistenciales y unos pocos pesos para sobrevivir.

Aunque Jesús Rincón se mostró comprometido desde un principio en ayudar a su maestro, no contaba con que 10 días después de la llegada del artista, sería destituido de su cargo en

el Instituto por lo que la prensa de la época denominó como una persecución política contra su persona, y con esto se limitaron considerablemente sus posibilidades de ayudar al artista. No volvería a saber nada del artista hasta mediados de octubre del 84, fecha en que una de las nietas de Campitos se comunicó con él para informarle que su abuelo había sido internado por su delicado estado de salud.

El adiós

IBAGUÉ- diciembre 17 (De Oscar Gutiérrez)

Pobre y casi solitario falleció hoy aquí el artista chaparraluno Carlos Emilio Campos “Campitos”, a la edad de 78 años. El deceso se produjo en las horas del medio día en la clínica El Rosario de esta ciudad como consecuencia de “fallas multifuncionales con una diabetes de fondo”, según el dictámen del médico Aníbal Ramos⁸⁵

“Hizo reír a millones pero murió en soledad”⁸⁶

“Abandonado murió “Campitos””⁸⁷

Con estos titulares registraron los principales diarios nacionales la muerte de Campitos. Es inevitable recordar el episodio del deceso del poeta Barba Jacob en un hospital de caridad de México acompañado sólo por una de las enfermeras voluntarias del lugar. Este par de hombres, genios nacionales, padecieron los mismos males y sus destinos trasegaron con impresionantes congruencias. Al momento de partir, estos dos hombres que en vida estuvieron permanentemente rodeados de amigos y admiradores, bajo los lentes de las cámaras y los titulares de prensa, se fueron solos, anónimos, sumidos en la pobreza y en el olvido, dejando atrás la parafernalia farandulesca que en vida los acompañó. Nada quedó de la pompa del roce social y de las amistades influyentes. Un episodio más de nuestra paradójica colombianidad. El que muere en la oscuridad, vivía haciendo velas.

⁸⁵ El Espectador. Martes 18 de diciembre de 1984

⁸⁶ El Espacio. Martes 18 de diciembre de 1984

⁸⁷ El Tiempo. Martes 18 de diciembre de 1984

El último viaje de este aventurero incansable empezó en octubre de 1984. Su condición de salud se agravó a tal punto que tuvo que ser internado en la clínica de El Rosario en Ibagué. Allí permaneció por más de un mes, en donde su deterioro se hizo evidente para amigos y familiares. La muerte del genio del teatro nacional parecía inminente, sus familiares cercanos ya esperaban lo inevitable. Menos mal contaron con el apoyo de la Caja de Previsión Departamental que sufragó todos los gastos médicos.

El golpe de gracia al estado anímico del ya disminuido Campitos, vendría de la intempestiva muerte de su amada Any. A finales del mes de noviembre, la muerte la sorprendería en medio de su abnegada labor de velar los últimos días del artista. Los familiares del artista le ocultaron la noticia previendo que el impacto acabaría con su último aliento de vida, pero al ver que Campitos, desconsolado, extrañaba la presencia de su esposa y decía que por fin ella se había cansado de cuidarlo, decidieron revelarle la fatal noticia.

“No podía creerlo porque Ángela no vino a morir, vino con su lealtad a costas a acompañar a Campitos en sus últimos días. Ella estaba joven y vital”⁸⁸

A partir de ese momento, el abatimiento y la pena moral hicieron mella en la ya deteriorada salud del artista y el 17 de diciembre, pocos días después de la partida de Any, Campitos partió seguido para emprender con ella el último de sus viajes. Hacia la eternidad.

Jesús Rincón, el infatigable amigo dispuso todos los trámites para trasladar los despojos mortales de Campitos hacia Bogotá para despedir al artista como el personaje nacional que era. Su cuerpo fue velado en la Funeraria La Candelaria de la calle 36 con carrera 13 hasta el miércoles en la noche. El jueves, a primera hora, se realizaron las exequias en la iglesia de Santa Teresita en la localidad de Teusaquillo, a la que asistió gran número de personas para darle el última adiós al aclamado artista. No fue así en el entierro que se realizó en el cementerio Jardines de Paz, al norte de la ciudad, al que asistieron unos pocos familiares y unos cuantos amigos.

“El artista ha sido, es y será el termómetro que toma la temperatura del progreso de la humanidad: siempre ha tenido notable influencia en el destino socio – económico – político de los pueblos. A lo largo de la historia la

⁸⁸ Declaraciones de Jesús Rincón Murcia para El Tiempo. 17 de diciembre de 1984

humanidad se ha servido del arte y de su creador, el artista, para dejar constancia de su paso por el planeta (...) Colombia, casi siempre indiferente a esta constante histórica de los pueblos – avanzados o en vía de desarrollo- cualesquiera sean sus inclinaciones políticas, está hoy dándole el último adiós a uno de sus más preclaros artistas: Carlos Emilio Campos, Campitos, el genio de la comedia nacional, la voz de su época. Campitos que, tras trajinar por las tablas del mundo durante cerca de medio siglo, ha regresado a su suelo nativo a remover con su espíritu satírico el mundo cenizo sobre el cual se movió: ese mundo que en sus últimos días lo miró con los ojos quietos de la indiferencia: ese mundo que, quizás, aún no ha comprendido la magnitud de su creación artística: y me atrevo a aseverarlo porque el suelo movedizo de nuestras contradicciones culturales así lo deja entrever (...) sobre este suelo fue que Campitos discurrió hasta forjar su mundo de genialidad teatral. ¡Cuán difícil recorrido! ¡Cuán gloriosa carrera! ¡Cuán solitario final!

(...) bienvenido Carlos Emilio campos, Campitos, a la página especial que tu patria te reservó en libro de la gloria”⁸⁹

Como en una pieza representativa del más negro humor colombiano el entierro de Campitos, gloria del teatro nacional, transcurrió en medio de la indiferencia y el absurdo. Cuando la carroza fúnebre descargó el féretro, los asistentes al sepelio se dieron cuenta de que hacían falta manos para cargar el ataúd. Jesús Rincón y su hermano Teodoro, desesperados, indignados le gritaron a unos obreros que iban pasando en ese momento “Oigan, ayúdenme a enterrar a Campitos”⁹⁰. Cuando el sepulturero se disponía a palear la tierra sobre el cofre, le preguntó a los hermanos Rincón si querían que retirara la fina bandera de seda con la que habían adornado el féretro, a lo que Jesús respondió: “No. Échele tierra a esa bandera”.

Así le paga Colombia a los que sacrificaron su vida por el proyecto llamado país. Así le voltea la espalda a sus artistas, a sus patriotas, a los que le sirven con humildad y abnegación. Es la historia que se repite constantemente y nos restriega en la cara nuestra propia indiferencia, nuestro egoísmo exacerbado que no conoce límite. Así en medio de la soledad y el sensacionalismo el país despide a uno de los forjadores del teatro nacional. Así se despide de Campitos, el único, el más grande.

⁸⁹ Discurso de Jesús Rincón en el entierro de Campitos. Tomadas de El Espectador. 1 de enero de 1985

⁹⁰ Entrevista a Jesús Rincón Murcia. Noviembre del 2009

“Soneto pre-anticipado”

A Carlos Emilio Campos. Gran Amigo:

Fue un amigo por todos admirado

Pues imitando a tirios y troyanos,

Con unos y otros se lavó las manos

Sin que por ellos fuese criticado.

Humorista por nadie superado

Leal amigo sin alardes vanos,

Desternilló de risa a los humanos

Burla burlando en el sutil tinglado.

Ese fue el gran CAMPITOS cuya historia

Admiran siempre con feliz memoria

Y alaban sin ninguna cortapisa,

Y que un día entre muecas y chispazos,

En medio de sus fieles amigazos

Tranquilamente... ¡se murió de risa!⁹¹

⁹¹ Manuel Antonio Bonilla. En: *30 sonetos anticipados de gentes de mi Tolima*. Editorial Fariva. Cali, 197

4.CONCLUSIONES

- Campitos fue un genio del teatro nacional, abanderado del “Teatro comercial” de la década del cuarenta. Desarrolló considerablemente el humor político de la época, lo llevó a escena y lo popularizó por todo el territorio nacional en un momento en que la escena humorística política nacional era prácticamente inexistente.
- Fue un hombre de procedencia humilde que llegó al mundo del teatro casi por casualidad. No tuvo una educación artística formal. Los variados cargos que ocupó en la juventud, su paso por el mundo bursátil y el proselitismo, gracias a su sensibilidad y a su vocación poética le permitieron forjarse una idea del panorama político de la nación, lo que influyó radicalmente en la génesis de sus obras.
- Campitos y de Luis Enrique Osorio, los principales precursores del “Teatro comercial”, crearon una audiencia para las producciones nacionales. En su obra, los autores reivindicaron elementos e imaginarios de la cultura popular, integrándolos a una dramaturgia de formas españolas. Sus temáticas giraban en torno a la transición de lo rural a lo urbano de sociedad colombiana. Era un teatro de denuncia social. Campitos a diferencia de Osorio fue un aventurero que recorrió el país entero presentando sus obras. Consideraba que la única manera de conocer el teatro que se hacía en Colombia era recorriéndolo, padeciéndolo. Luis Enrique era un teatrero de escritorio, Campitos un teatrero del camino.
-
- En la obra de Campitos tenían cabida personajes marginales, populares, como el borracho del barrio, la loca, el bobo. Personajes relegados por la tradición teatral y dramaturgica de la época que eran considerados vulgares, con lo que el autor reivindica elementos populares como el vestuario, la comedia, las costumbres, la forma de hablar.

- Podría decirse que en Campitos y en el teatro comercial se visibilizan las clases medias y populares del país a través de temáticas sencillas y cotidianas plagadas de elementos regionales y locales considerados vulgares como la danza, la música popular (boleros, rancheras, guabinas) y, por supuesto, la caricatura de personajes políticos.
- Además de visibilizar elementos de la cotidianidad del país, Campitos convirtió su teatro en un registro del acontecer político e histórico del país. Se sus representaciones se registran más de 30 años de sucesos políticos determinantes para la historia del país. su dramaturgia, con la excusa del humor terminaba siendo una reflexión, un análisis de los acontecimientos. Escritores de la talla de Felipe González Toledo y periodistas como Héctor Martínez designan la labor de Campitos como Comedia-periodística.
- Campitos era un difusor de ideas, de imaginarios y representaciones que en el seno de la hegemonía cultural e ideológica de los 50 hubieran sido censurables. Abrió un espacio para la opinión, para el pensamiento divergente, para la crítica abierta hacia el gobierno, hacia la sociedad.
- El teatro de Campitos era un teatro de repentismo, de alta improvisación que se escribía y reescribía al son del acontecer político. Sus argumentos eran cuidadosamente concebidos y planeados, pero la escenografía y la prosémica de los actores no tenían la meticulosa función narrativa de otro tipo de obras. Para la época de Campitos no existían montajistas ni escenógrafos profesionales que tuvieran en cuenta la distancia del público, la luz, los planos. La mayoría de las veces el escenógrafo era un pintor cualquiera que pintaba un telón sin mayores pretensiones escenográficas, más decorativo que otra cosa. Cumplía con la función de situar al público en cierta ciudad, en un lugar determinado.
- Tampoco había oferta actoral ya que el país no contaba con una escuela de arte dramático por lo que se hacía necesario contratar artistas extranjeros o nacionales

aficionados. Era un teatro recursivo que buscaba la manera de hacer las cosas pese a la carencia de recursos de todo tipo.

- La academia mira con recelo al personaje y muchas veces demerita su obra. Para ellos Campitos era un cualquier que se subía al escenario a hacer reír a la gente. Un personaje carente de formación y de mística teatral, depositario de formas teatrales obsoletas, reducto de la colonización española.
- El movimiento de teatro vanguardista que se forjó en el sesenta consideró el teatro de Campitos y de Osorio como entretenimiento para las élites sin contenido, sin originalidad. Divertimientos vacíos que buscaban la risa por la risa y que no representaban el verdadero sentir de la expresividad colombiana. Se declararon fundacionalistas del verdadero teatro nacional por lo que reaccionaron al las formas usadas por Campitos y proclamaron que esta etapa de la dramaturgia nacional no solo decía superarse sino también olvidarse. Con esto los vanguardistas desconocieron la labor de Campitos y desconocieron su legado y los grandes aportes que hizo a la escena nacional.
- El aporte de Campitos y de su teatro para el país y para su dramaturgia consiste principalmente en haber creado una audiencia para las obras nacionales. De haber creado en el ciudadano promedio el hábito de asistir a un espectáculo teatral, de pagar una boleta. Era un artista que divertía a la gente que le ofrecía una opción de entretenimiento a las clases populares.
- El otro gran aporte de Campitos se podría medir en que fue pionero y precursor del humor político colombiano. Fue uno de los primeros artistas en tratar temas políticos con tratamiento humorístico desde los escenarios y posteriormente desde la revista que dirigió junto a Hernando Vega Escobar *La gata golosa* de 1964. Su influencia en el imaginario humorístico fue tal que podemos rastrear su influencia hasta finales del siglo XX en la humorística de programas radiales como *La Luciérnaga*, *el Cocuyo*. En la televisión en programas como *Quak*, *Zoociedades*, *la Banda Francontiradores*, y en personajes como Jaime Garzón, Tola y Maruja, Don

Jediondo: productos comunicativos que siguiendo la senda de Campitos reivindican elementos de la cultura popular para hacer crítica política y social.

- El otro gran aporte de Campitos podría ubicarse en algunas telenovelas y seriados nacionales que usaban el humor costumbrista y de situación, desde la mirada de personajes populares y arquetípicos reivindicaban imaginarios, costumbres y maneras de hablar de las clases medias y populares del país. Producciones que resaltaban una colombianidad exacerbada y espontánea como *Dejémonos de vainas*, *Yo y Tu*, *Romeo y Buseta*, *Don Chinche*, entre otros.

5. BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía básica:

- Marina Lamus Obregón. Bibliografía Anotada del Teatro Colombiano: índice analítico de publicaciones periódicas. Instituto Caro y Cuervo. Bogotá , 1998
- Marina Lamus Obregón. El movimiento teatral en Colombia. Gran Enciclopedia de Colombia. Tomo IV. Círculo de lectores. Bogotá. 1991
- Marina Lamus Obregón. Carlos Emilio Campos “Campitos”. Texto inédito
- Fernando González Cajiao. Historia del teatro en Colombia. Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá, 1986 Página 262
- Fernando González Cajiao. La pertinencia del teatro precolombino. Revista Actuemos teatro. Número 28. Dimensión Creativa. Bogotá, 1997
- Fernando González Cajiao. De los orígenes a la contemporaneidad. En: Teatro Colombiano Contemporáneo. Fondo de Cultura Económica, Centro de Documentación Teatral, Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1992.
- María Mercedes de Velasco. El nuevo teatro colombiano y la colonización cultural. Editorial Memoria. Bogotá, 1986.
- Maida Watson Espener y Carlos José Reyes. Materiales para una historia del teatro en Colombia. Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá, 1978
- Gastón A. Alzate Teatro de cabaret: imaginarios disidentes. Colección historia del teatro 6. Ediciones Gestos 2002
- Leovigildo Bernal Andrade. Chaparral, una ciudad con historia. Editorial Cimaz. Bogotá, 1997
- Jorge Artel. De la vida que pasa. Instituto Distrital de Cultura y Turismo. Barranquilla, 2007
- Carlos Emilio Campos “Campitos”. Mi nacimiento en el teatro. Texto inédito

- Carlos Emilio Campos “Campitos 30 sonetos anticipados de mis gentes del Tolima. Editorial Fariva. Cali, 1971

Revistas, periódicos e impresos:

- Revista Semana. Septiembre 4 de 1948.
- Revista Semana. Marzo 5 de 1949
- Revista Cromos. Mayo 7 de 1949
- la revista Cromos 19 de junio de 1961
- Revista Cromos. Enero 12 de 1960
- Alberto Yepes. “El sainete político ha hecho a Campitos” Revista Cromos. 23 de mayo de 1960
- . “Reflexiones sobre el teatro nacional” Bernardo Romero Lozano. Revista América, agosto de 1946
- El teatro de Cristóbal Colón. Jaime Villa Esguerra. Revista Lámpara. Vol.21, no.118. Bogotá. 1992
- Historia del teatro en Bogotá. Luis Enrique Osorio. Revista Vínculo Shell. Bogotá, 1959
- Semanario “Sábado”5 de junio de 1950
- Semanario Sábado, 18 de enero de 1947
- Diario La Patria de Manizales, martes 10 de diciembre de 1957
- Diario el País. domingo 23 de octubre de 1983. Cali
- “Una obra teatral de Rafael Guizado”. Jorge Zalamea. Diario El Tiempo agosto 19 de 1940
- Diario El Tiempo, junio 8 de 1943

- “Para Salvar un arte” Baldomero Sanín Cano. Diario El Tiempo. Junio de 1943
- Diario El Tiempo, noviembre 4 de 1969
- Diario El Tiempo, lunes 22 de marzo de 1971
- Editorial del diario El Tiempo, noviembre 5 de 1969
- Diario El Tiempo, 1 de octubre de 1983
- Diario El Tiempo, 17 de octubre de 1983
- Diario El Tiempo. 17 de diciembre de 1984
- Diario El Tiempo. Martes 18 de diciembre de 1984
- Magazín Dominical número 81. El Espectador. 21 de octubre de 1981
- Diario El Espectador, junio 2 de 1983
- Diario El Espectador. 18 de diciembre de 1984. Bogotá
- Diario El Espectador. 1 de enero de 1985
- Diario El Espacio. Lunes 17 de octubre de 1983
- Diario El Espacio. Martes 18 de diciembre de 1984

ANEXOS

ANEXO 1

En este anexo se encuentran algunas fotos familiares de Carlos Emilio Campos desde su infancia hasta su muerte. Un recorrido fotográfico de su vida, su familia y sus allegados. Todas las fotos que aparecen aquí, fueron gentilmente cedidas por su hijo Carlos Emilio Campos quien las atesora en su archivo personal y por lo tanto son material inédito nunca antes usado para una publicación.



Emilio Campos, padre de Carlos Emilio

Archivo Carlos Emilio Campos Prigione



Carlos Emilio Campos. Seis meses de edad.

Chaparral, Tolima. 1906

Archivo de Carlos Emilio Campos Prigione



Carlos Emilio Campos. 12 años de edad.

Chaparral, Tolima. 1918

Archivo de Carlos Emilio Campos Prigione



Carlos Emilio Campos en el cementerio. El Chaparral, Tolima, 1925

Archivo Carlos Emilio Campos Prigione



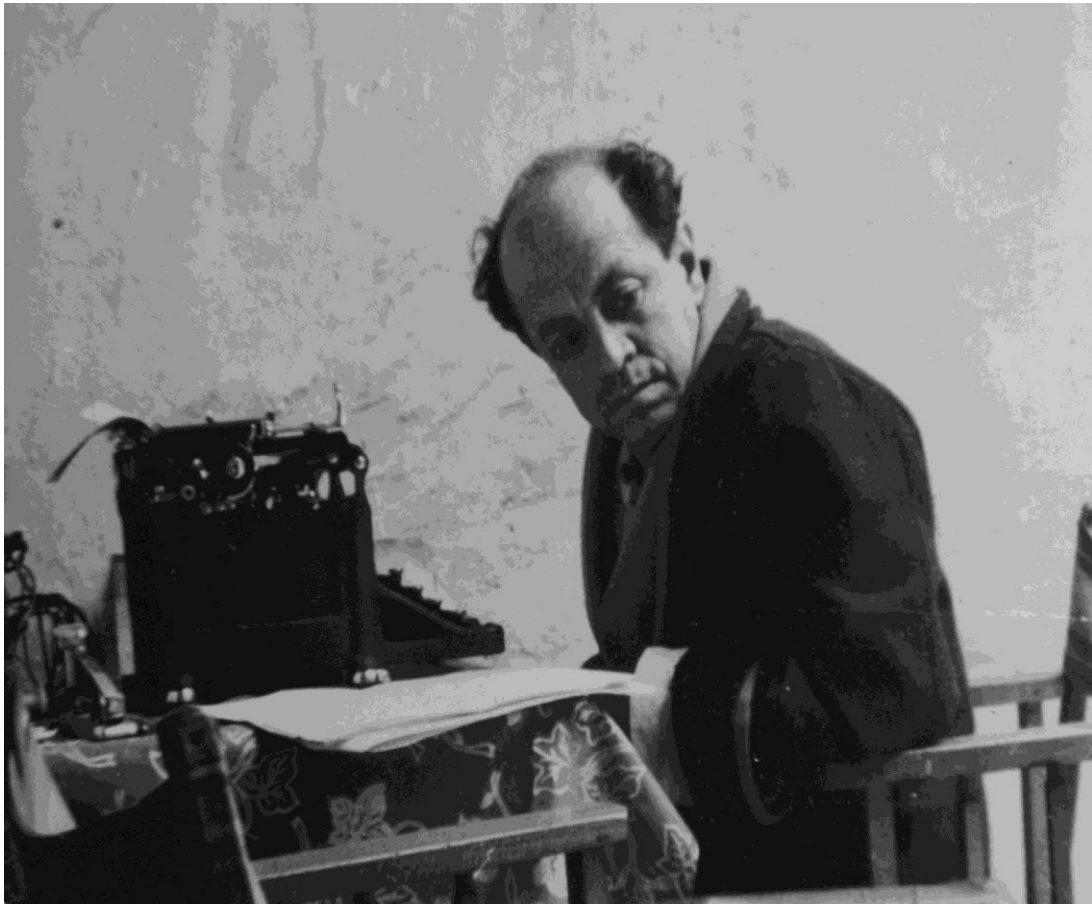
Carlos Emilio Campos, 1948

Archivo Carlos Emilio Campos Prigione



Carlos Emilio Campos escribiendo en la comodidad de su casa, 1951

Foto: Archivo de Carlos Emilio Campos Prigione



Carlos Emilio Campos escribiendo en la comodidad de su casa, 1951

Foto: Archivo de Carlos Emilio Campos Prigione



Foto de la contraportada del libro *30 sonetos anticipados de gentes de mi Tolima*. Editorial Fariva.

Cali, 1971

Roberto Campora
Campora

BIBLIOTECA
UNIVERSIDAD
DE CALI



Carlos Emilio Campos, 1956

Foto: Archivo de El Espectador



Carlos Emilio Campos en escena, 1967

Foto: Archivo de Carlos Emilio Campos Prigione



Ángela 'Any' Prigione, 1940

Foto: Archivo de Carlos Emilio Campos Prigione



Carlos Emilio Campos

Archivo de Carlos Emilio Campos Prigione



Carlos Emilio Campos

Archivo de Carlos Emilio Campos Prigione



Carlos Emilio Campos

Archivo de Carlos Emilio Campos Prigione



Carlos Emilio Campos, miembro honorario Casa del Teatro de Buenos Aires

Archivo de Carlos Emilio Campos Prigione



Carlos Emilio Campos recibiendo una placa conmemorativa por sus 35 años de labores artísticas de manos del cónsul colombiano en Nueva York Cepero Samper. Teatro Carnegie Hall, 1975

Foto: Archivo El Tiempo



Carlos Emilio Campos recibiendo una placa conmemorativa por sus 35 años de labores artísticas de manos del cónsul colombiano en Nueva York Cepero Samper. Teatro Carnegie Hall, 1975

Foto: Archivo Carlos Emilio Campos Prigione



Carlos Emilio Campos durante su participación en el Teatro Cabaret La Gata Golosa de Fanny Mickey. Bogotá, 1976

Foto: archivo El Tiempo



Carlos Emilio Campos. Bogotá, 1976

Foto: Archivo de El Tiempo

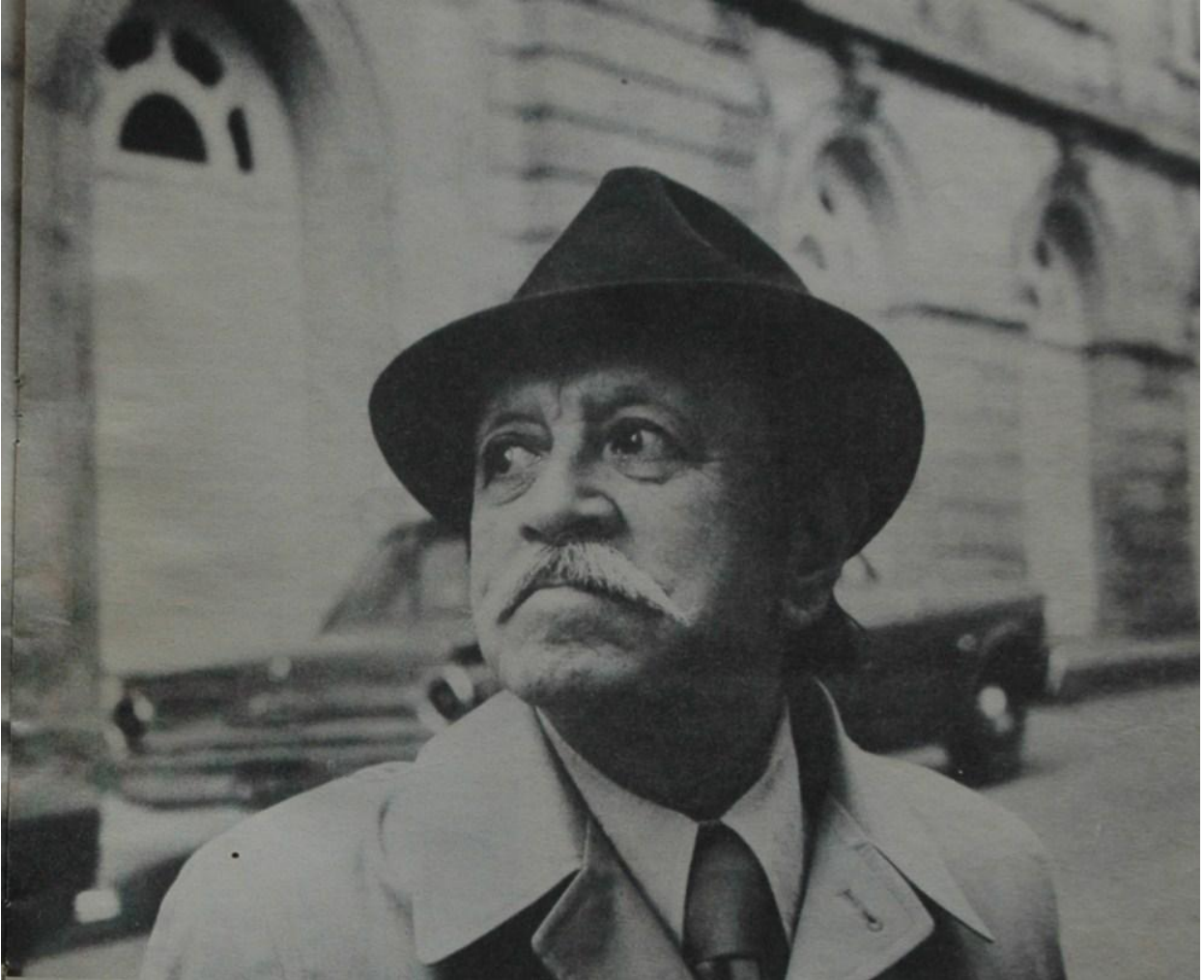


Carlos Emilio Campos con la elegancia en el vestir que siempre lo caracterizó
Foto: Archivo de El Tiempo



Carlos Emilio Campos

Foto: Archivo de El espectador



Carlos Emilio Campos

Foto: Archivo Carlos Emilio Campos Prigione



Carlos Emilio Campos Octubre 17 de 1983, Aeropuerto El Dorado de Bogotá

Foto: El Espacio

Autor: Camilo Álvarez



Carlos Emilio Campos Octubre 17 de 1983, Aeropuerto El Dorado de Bogotá

Foto: El Espacio

Autor: Camilo Álvarez



Carlos Emilio Campos Octubre 17 de 1983, Aeropuerto El Dorado de Bogotá

Foto: El Tiempo de M. Àngel



Carlos Emilio Campos Octubre 17 de 1983, Aeropuerto El Dorado de Bogotá

Foto: El Espacio de Camilo Álvarez

- Campitos tuvo que ser cargado por funcionarios de la Cruz Roja debido a las deficiencias respiratorias que lo aquejaron al arribar a la ciudad.

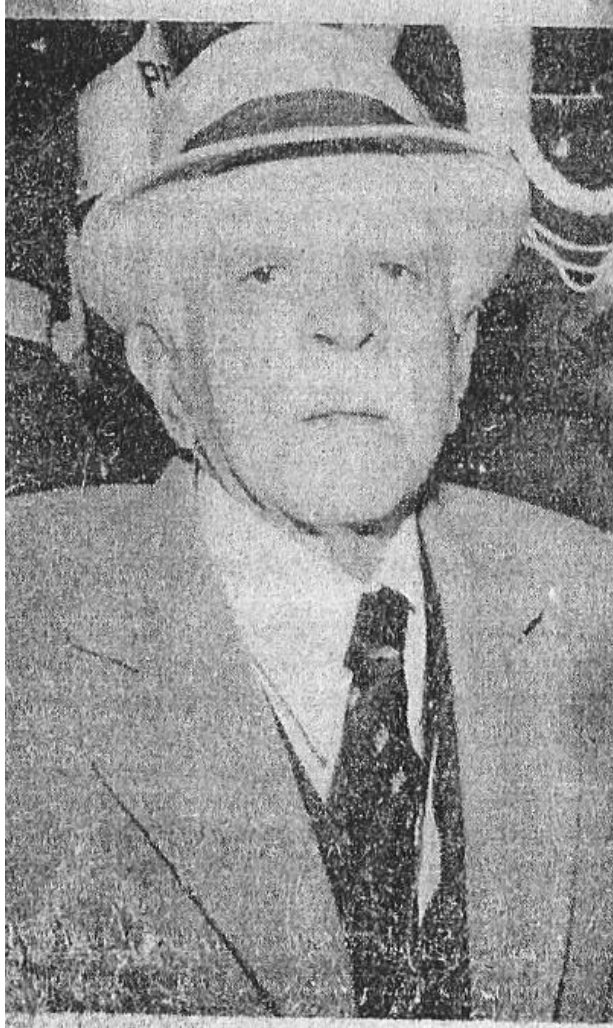


Carlos Emilio Campos Octubre 17 de 1983, Aeropuerto El Dorado de Bogotá
Foto: El Espacio de Camilo Álvarez



Carlos Emilio Campos y su esposa Ángela Campos, aeropuerto El Dorado octubre 17 de 1983

Foto: El Tiempo



Carlos Emilio Campos aeropuerto El Dorado. Octubre 17 de 1983

Foto: Archivo de El Tiempo

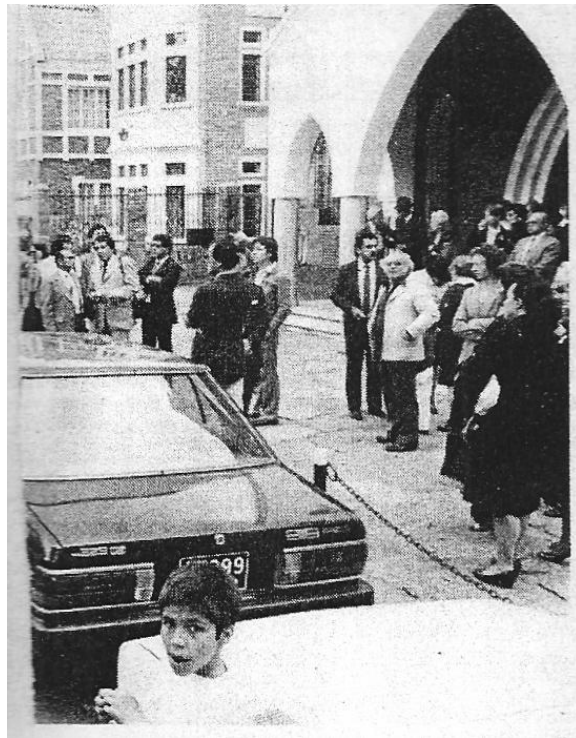


Carlos Emilio Campos, 1983

Foto: Archivo de El Tiempo



Sepelio de Carlos Emilio Campos iglesia Santa Teresita diciembre 17 de 1984



ANEXO 2

En este segundo anexo están las fotos de Campitos en sus correrías teatrales, representando diversos personajes, tras bambalinas y en escena. Fotos con sus compañeros de escena, de sus obras y de su compañía teatral que recorrió los escenarios colombianos por más de 25 años llevando alegría y entretenimiento al público que siempre le respondió con su asistencia a las obras.



Carlos Emilio Campos en el papel de *Don Juan Tenorio Jarami...yo*, 1948

Foto: Revista Semana



Carlos Emilio Campos con el vestuario de *Don Juan Tenorio Jarami...yo*. Teatro Municipal, 1948

Foto: Archivo de Carlos Emilio Campos Prigione



Carlos Emilio Campos en su personaje de D'Ártagnan Mejía en la obra *Los tres mosqueteros*, 1949

Archivo Carlos Emilio Campos Prigione



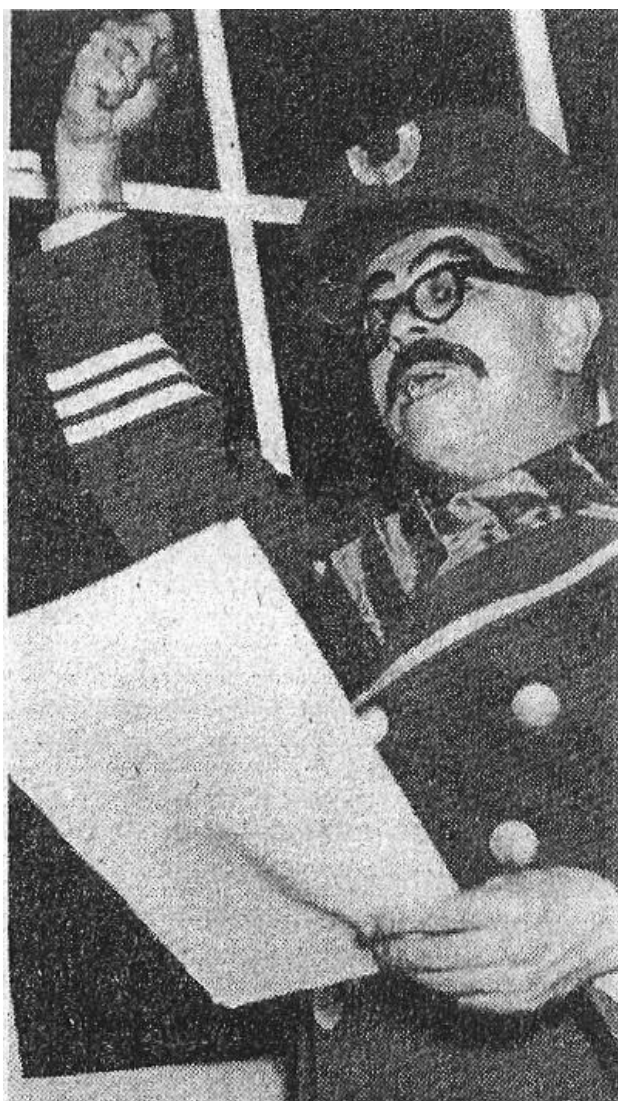
Carlos Emilio Campos en la obra *Los tres mosqueteros*, Teatro Municipal de Bogotá, 1949

Archivo Carlos Emilio Campos Prigione



Carlos Emilio Campos y Any Campos en una de sus actuaciones en el Teatro Municipal

Foto: Archivo de El Tiempo



Carlos Emilio Campos en una de sus caracterizaciones

Foto: Archivo de El Espectador



Carlos Emilio Campos caracterizando a Romeo Neira en la obra *Romeo y Julieta*, 1949

Foto: Revista Cromos



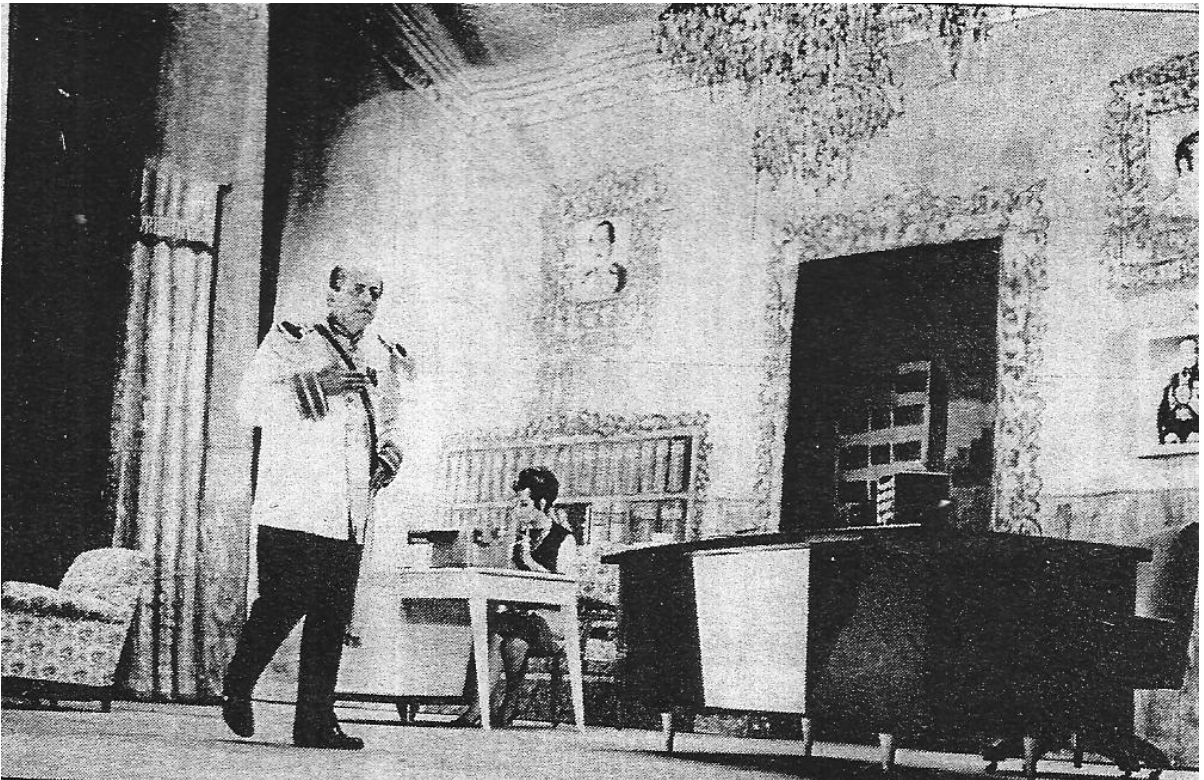
Carlos Emilio Campos ensayando la obra *Romeo y Julieta*, 1949

Foto: Revista Cromos



Carlos Emilio Campos ensayando la obra *Romeo y Julieta*, 1949

Foto: Revista Cromos



Carlos Emilio Campos representando a Gustavo Rojas Pinilla en la obra *Mi familia presidencial*, 1955

Foto: Archivo de El Tiempo



Carlos Emilio Campos caracterizando a Gustavo Rojas Pinilla

Foto: Revista Cromos



Carlos Emilio Campos caracterizando a Gustavo Rojas Pinilla en la obra *Mi familia presidencial*, 1955



Carlos Emilio Campos y Any Campos en la obra *Mi familia presidencial*, 1955

Archivo Carlos Emilio Campos Prigione



De izquierda a derecha: Yenny Paulaskas, Any de Campos, Carlos Emilio Campos, Roberto Lozzi.

Archivo Carlos Emilio Campos Prigione

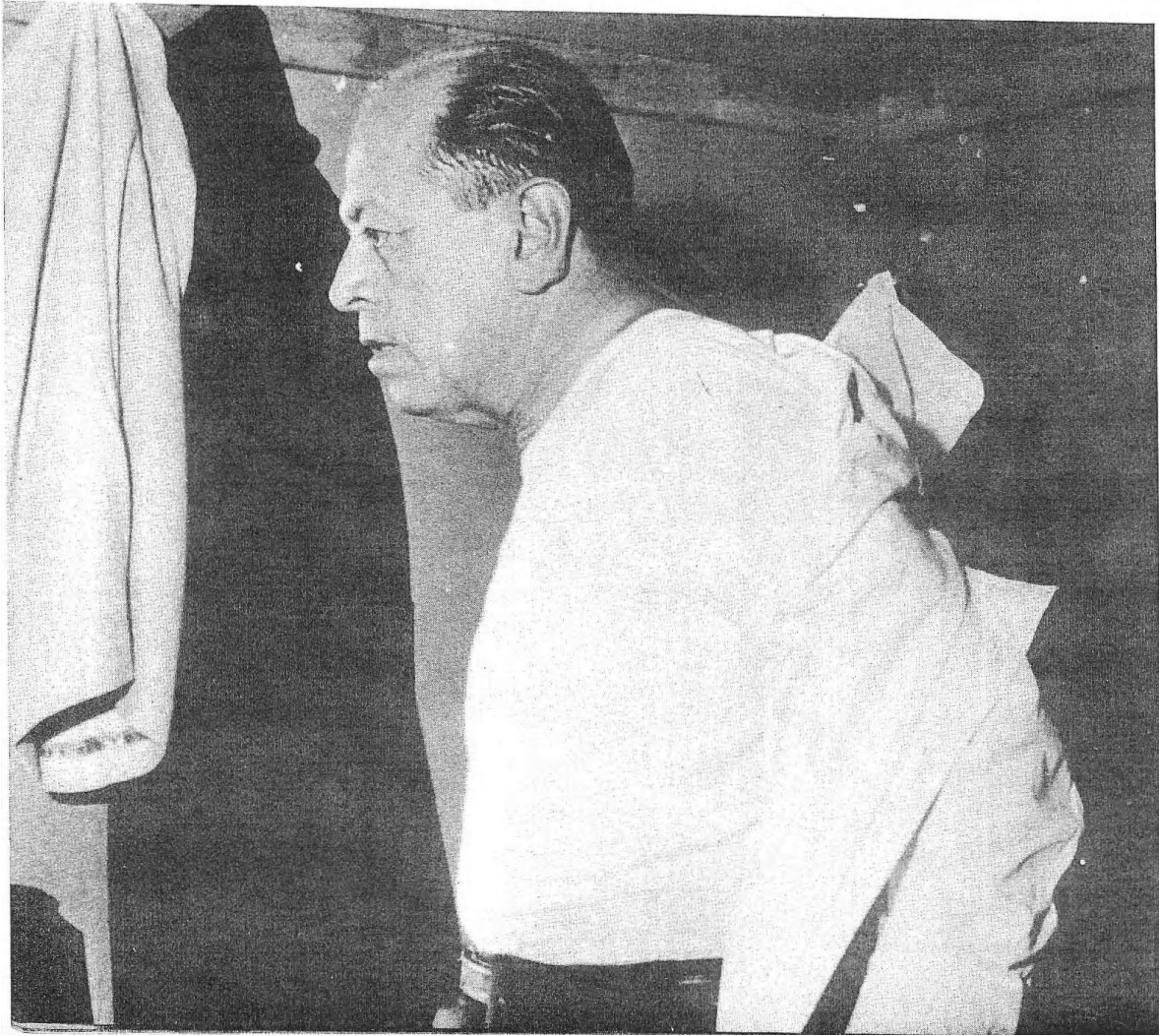


Pieza titulada *La frescura de la fuente*. Teatro Colón

Archivo Carlos Emilio Campos Prigione



Carlos Emilio Campos en su caracterización de “el paisa”



Carlos Emilio Campos en el camerino

Foto: Revista Cromos



Carlos Emilio Campos en escena

Foto: Revista Cromos



Cristóbal Colón en la Facultad de Medicina, 1953

Archivo Carlos Emilio Campos Prigione



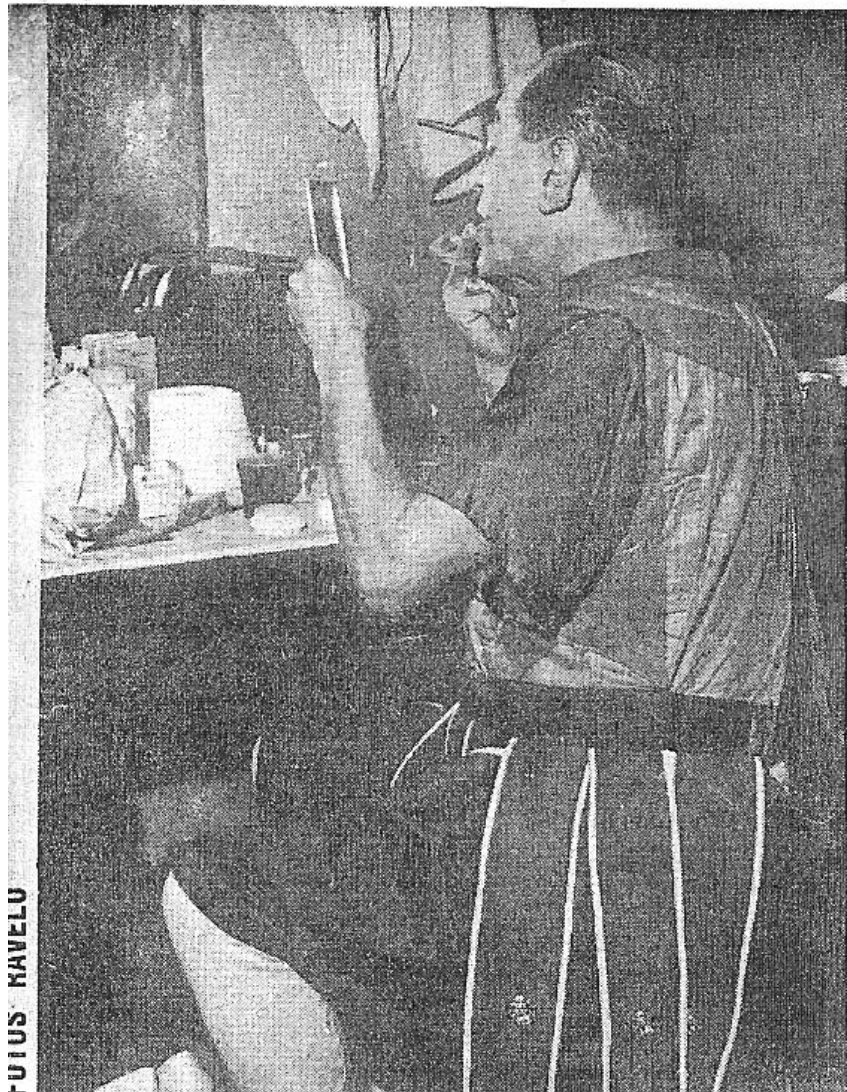
Carlos Emilio Campos en la obra *Los Tres Reyes Vagos*, 1959

Archivo Carlos Emilio Campos Prigione



Carlos Emilio Campos preparándose para la función de *Marcelino vino y...pum*, 1960

Revista Cromos, foto de Ravelo



Carlos Emilio Campos preparándose para la función de *Marcelino vino y...pum*, 1960

Foto: Revista Cromos de Ravelo



Carlos Emilio Campos en la obra *Marcelino vino y...pum*, 1960

Foto: Revista Cromos



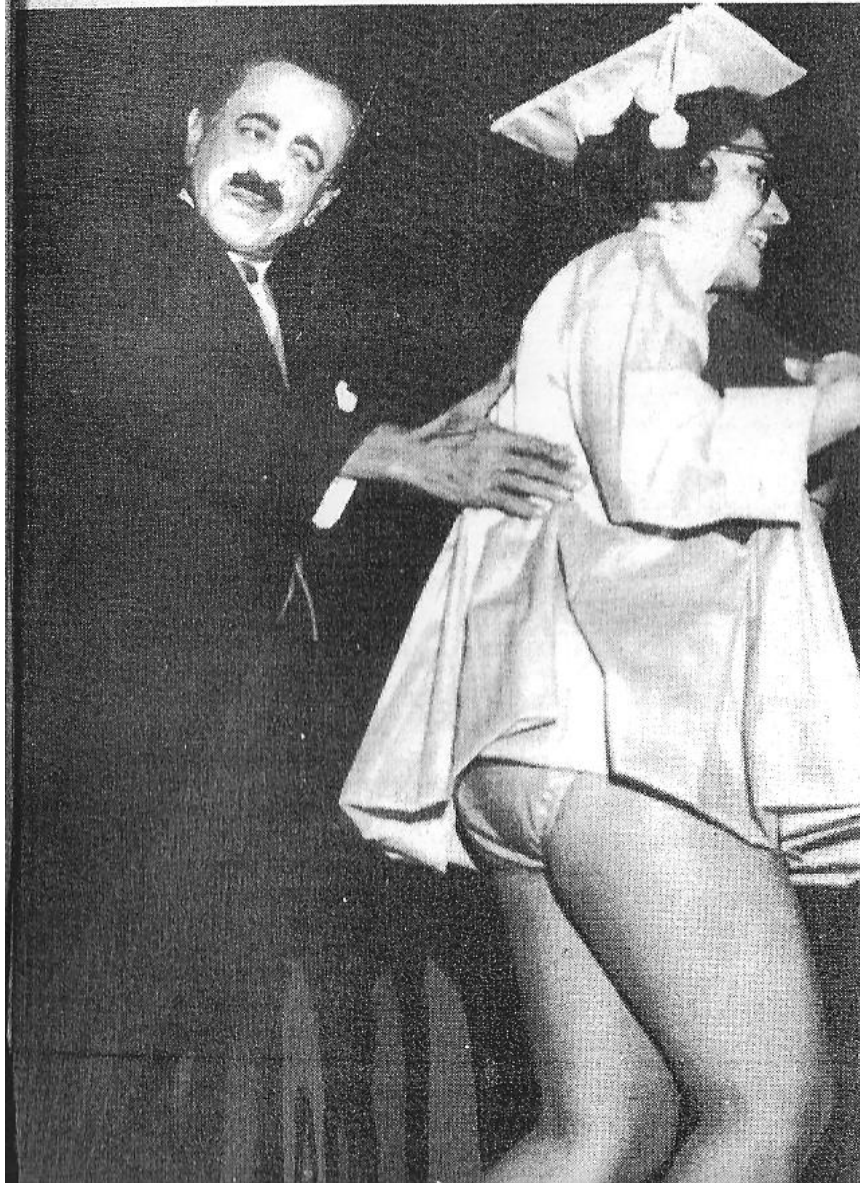
Carlos Emilio Campos durante la función de *Marcelino vino y...pum*, 1960

Foto: Revista Cromos de Ravelo



Carlos Emilio Campos en la obra *Ayúdenme a Encaramarme*, 1962

Foto: Archivo de El Espectador



Carlos Emilio Campos caracterizando a Guillermo León Valencia en la *Llegó la transformación* Teatro California, 1965

Foto: Archivo de El Tiempo



Carlos Emilio Campos caracterizando a Guillermo León Valencia en la *Llegó la transformación*, Teatro California, 1965

Foto: Archivo de El Tiempo



Carlos Emilio Campos caracterizando a Guillermo León Valencia en la *Llegó la transformación*, Teatro California, 1965

Archivo Carlos Emilio Campos Prigione

ANEXO 3

En su larga carrera actoral Campitos se codeó con lo más granado de la sociedad con quienes sostuvo amistades personales. Estos personajes de la vida pública le rendían respeto y admiración por su trabajo. Políticos, periodistas, escritores y artistas se cuentan entre sus fanáticos.



Carlos Emilio Campos acompañado de Alfonso López, Olga Dávila, Berta de Ospina y Silvio Villegas en la función especial de *Don Próspero Baquero* en la casa de Silvia Villegas, 1956

Foto: Revista Cromos



Doña Bertha Puga de Lleras felicitando a Carlos Emilio Campos luego de su actuación en el teatro Municipal de Bogotá

Foto: Revista Cromos



Doña Bertha Puga de Lleras y Carlos Emilio Campos luego de su actuación en el teatro
Municipal de Bogotá

Archivo Carlos Emilio Campos Prigione



Carlos Emilio Campos con Felipe Lleras y Echeverri Duque en el consulado de Colombia.
Buenos Aires, 1956

Foto: Archivo personal de Carlos Emilio Campos Prigione



Carlos Emilio Campos con Echeverri Duque

Foto: Archivo personal de Carlos Emilio Campos Prigione



Carlos Emilio Campos y Alberto Lleras Camargo, 20 de octubre de 1961

Archivo Carlos Emilio Campos Prigione



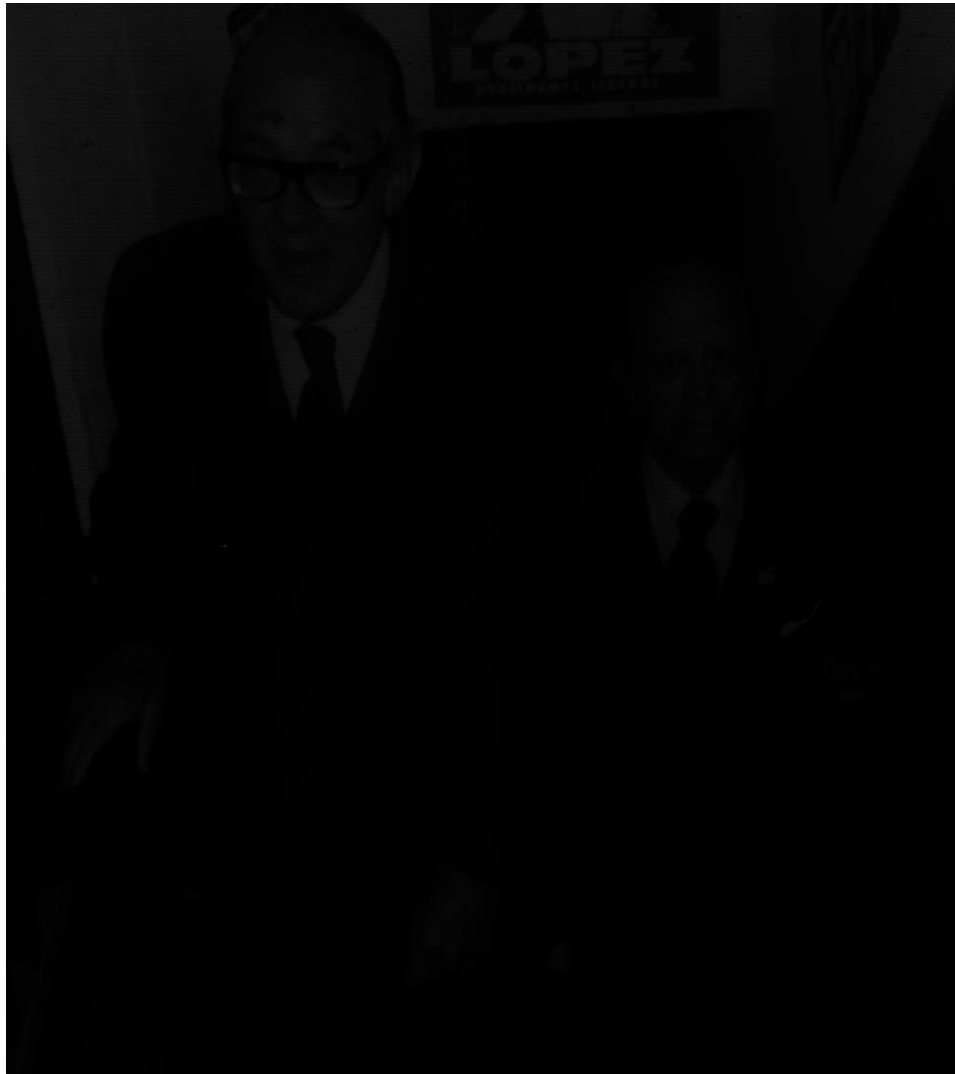
Carlos Emilio Campos y Alberto Lleras Camargo

Archivo Carlos Emilio Campos Prigione



Carlos Emilio Campos y el artista español Ángel Garza, 1948

Archivo Carlos Emilio Campos Prigione



Carlos Emilio Campos y Alfonso López
Archivo Carlos Emilio Campos Prigione



**CAMPITOS y la señora Emilia Arciniegas de Echandía, esposa del Dr. Darío Echandía, la noche del estreno de la obra
LOS TRES REYES VAGOS.**

Carlos Emilio Campos y Emilia Arciniegas de Echandía

Archivo Carlos Emilio Campos Prigione



CAMPITOS es felicitado por el entonces Alcalde Mayor de Bogotá, Dn. **Fernando Mazuera Villegas**, en los camerinos del Teatro Municipal.

Carlos Emilio Campos y el alcalde Fernando Mazuera Villegas

Archivo Carlos Emilio Campos Prigione



Carlos Emilio Campos y Roberto García Peña director de El Tiempo

Archivo Carlos Emilio Campos Prigione



Carlos Emilio Campos y Libertad Lamarque

Archivo Carlos Emilio Campos Prigione



Carlos Emilio Campos y el humorista argentino Luis Sandrini, Buenos Aires

Archivo Carlos Emilio Campos Prigione



Carlos Emilio Campos y Gabriel Cano. Teatro Faenza, Bogotá, 1958

Archivo Carlos Emilio Campos Prigione



Carlos Emilio Campos, Gabriel Cano y Ciro Mendía

Archivo Carlos Emilio Campos Prigione

ANEXO 4

Muchas veces el impacto de un artista se mide en la influencia que tiene en otros artistas de otros campos de la expresión. Como una muestra representativa de la popularidad y la trascendencia de Campitos en la vida nacional está esta serie de caricaturas hechas por Franklin, Max, Bonilla y Omar Rayo, artistas que intentaron plasmar la enigmática figura de este genio del teatro colombiano.

Incluyo además, una corta selección de los afiches y anuncios promocionales de sus obras que circularon por el país en revistas y periódicos y fueron diseñados por el famoso caricaturista Pepón. También incluyo la publicidad de Nescafé que salió publicada en revistas y da fe de la influencia del personaje en la vida nacional. Finalmente pongo dos de los tantos pergaminos que recibió en vida por sus labores artísticas.



Carlos Emilio Campos

Caricatura de Franklin

Archivo Carlos Emilio Campos Prigione



Carlos Emilio Campos

Caricatura de Omar Rayo, 1949

Archivo Carlos Emilio Campos Prigione



Carlos Emilio Campos

Publicidad de Nescafé

Archivo Carlos Emilio Campos Prigione



Caricatura de Bonilla, 1968

Archivo de Carlos Emilio Campos Prigione



Caricatura de Max

Archivo de Carlos Emilio Campos Prigione

TEATRO MUNICIPAL
 Viernes 30 de Enero — Gran Debut

CAMPITOS
 y su
 Cia. Nat. de Comedias Musicales

EN



con la obra satírica-política y musical
LA FERIA DE LOS CANDIDATOS
 La más palpitante actualidad política.
 Nacho vs. Peña-hermosa. Pastrana - Sourdis - B.B.
 Mi General - María Eugenia - Doña Berta, etc.
 20 artistas en escena. Espere programas.
 Precios al alcance de todos.

¡Si usted vive en
POPAYAN
 también puede leer



Anuncio Promocional de *La feria de los candidatos*, 1969

Archivo Carlos Emilio Campos Prigione



Afiche promocional de la obra *Llego la transformación*, 1965 diseñado por el famoso caricaturista Pepón.

Archivo Carlos Emilio Campos Prigione



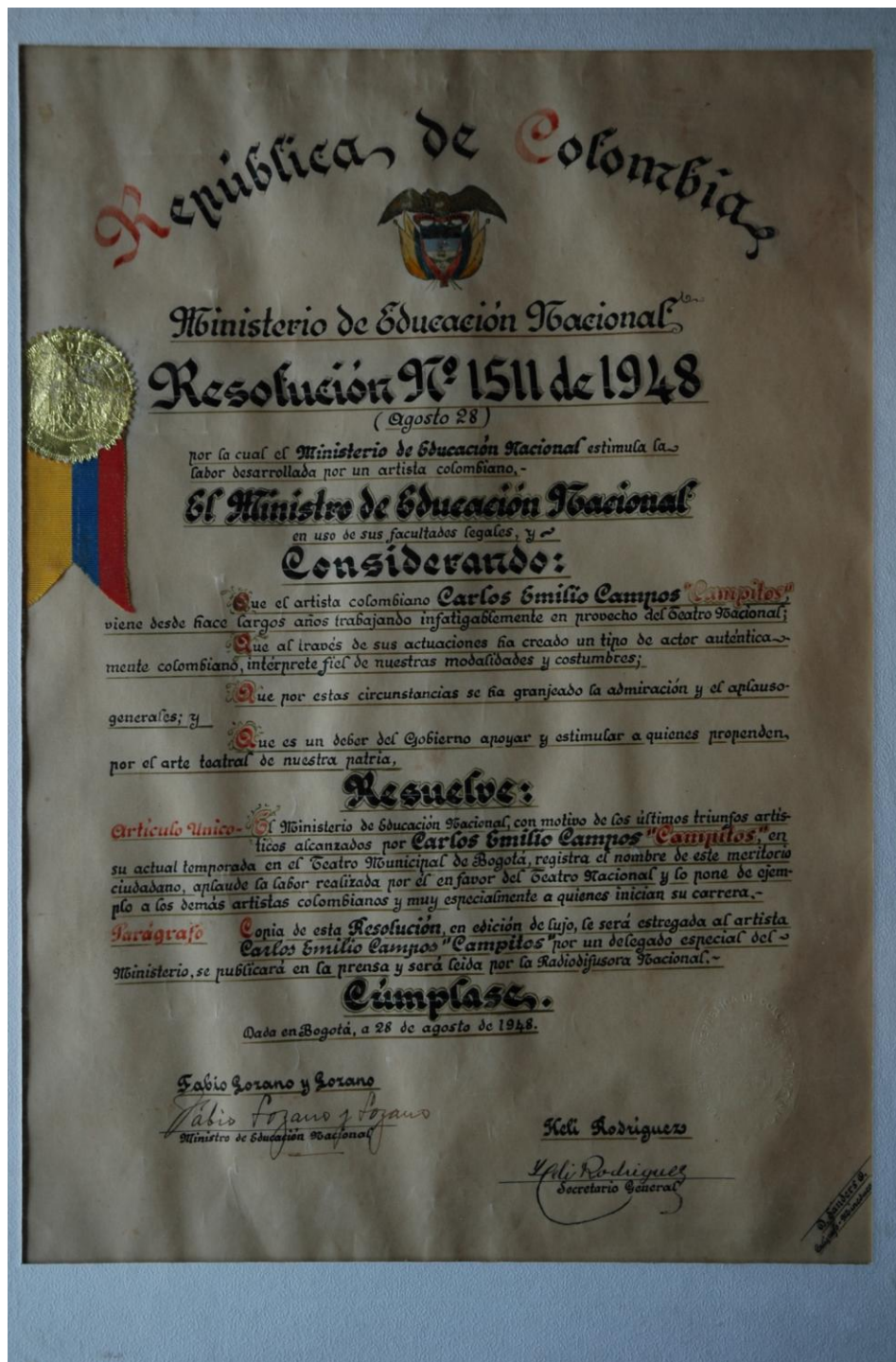
Anuncio promocional de la obra *Llego la transformación*, 1965 diseñado por el famoso caricaturista Pepón.

Archivo Carlos Emilio Campos Prigione



Afiche promocional de *Campitos Presidente*, 1950

Archivo de Carlos Emilio Campos Prigione



Pergamino en reconocimiento a la labor artística de Carlos Emilio Campos. Bogotá, agosto 22 de 1948.

Archivo Carlos Emilio Campos Prigione



Pergamino en homenaje a Carlos Emilio Campos y sus logros artísticos.

Otorgado por los periodistas, las radios y los artistas de Antioquia. Medellín, agosto 21 de 1950.

Archivo Carlos Emilio Campos Prigione

ANEXO 5

El siguiente es in texto escrito por el propio Campitos en donde narra sus inicios y primeros pasos en el quehacer teatral y escénico. Es testimonio del la evolución teatral y dramaturgica de mediados del siglo XX. El texto inédito que reposa en las manos del heredero de Campitos, por primera vez verá la luz en una publicación.

Mi Nacimiento en el Teatro

No hay que contar, aunque las recuerdo gratamente, las esporádicas presentaciones de aficionado en los tablados de Chaparral, mi tierra natal, ni las de Mariquita. Fueron ellas deliciosas veladas organizadas por las principalías de los dos pueblos tolimenses, con fines estrictamente humanitarios.

Mis primeras actuaciones un tanto serias, fueron por allá en el año de gracia de 1936, en el antiguo Teatro Tolima de Ibagué y con el Grupo Escénico, que el dramaturgo y poeta Salvador Mesa Nichols, organizara como feliz refugio para quienes llevábamos ya en la sangre y en el temperamento el virus incurable de la farandulería. El Gran Ciudadano fue la obra de autor español que se puso en escena, durante una temporada de cuatro representaciones, en dos noches consecutivas, y el Grupo se disolvió, en vista del éxito obtenido. Dos años después, 1938, residiendo nuevamente en Bogotá, fui invitado por Pepe Montoya, director y actor muy veterano y pionero del teatro nacional, a participar en el montaje de dos obras españolas, “EN UN BURRO TRES BATURROS” y “ESCLAVITUD”. Me desempeñé como actor genérico en una temporada de quince días incluyendo gira a Fusagasugá e Icononzo. Vino después un largo receso, en que aquieté mi fiebre teatral, para dedicarme a actividades comerciales, en las que me defendía con buen éxito económico. Hasta que, una noche del año 1942 estando en mi negocio, el Café Stalingrado, Hernando Vega Escobar y Bernardo Romero Lozano, despertaron mi adormecida dolencia teatral con halagüeñas perspectivas de triunfos artísticos, llevándome a formar parte del Grupo Escénico de la Radiodifusora Nacional cuyos destinos dirigía por entonces la talentosa y gallarda juventud del doctor Fernando Plata Uricoecha. Intervine en

una primera obra, LA LOCURA DE DON MENDO, bajo la dirección artística de Vega Escobar y de Romero Lozano. Seguramente que mi actuación no disgustó a los directores, porque entré a formar parte de la nómina de planta de la entonces sí, brillante y meritoria institución cultural. Además de Vega Escobar y de Romero Lozano, el primero mi condiscípulo en el Colegio de Ramírez, admirado amigo de toda una vida y al transcurso de los años también mi compañero en la dirección de La Gata Golosa, revista humorística de publicación semanal, editada en Bogotá, y el segundo nobilísimo amigo con quien desde entonces conservo una inquebrantable amistad y a quien desde entonces también respeto y admiro en su meritoria carrera artística, fueron compañeros en ese lapso radial grato e inolvidable, Mary de Vásquez Pérez (q.e.p.d.), Esther Sarmiento, Rosario Cobarrubias, Carmen de Lugo, Carlos Escobar, José Antonio Muñoz, Guillermo León Ruiz, y el poeta Alvaro Mutis. Y así, ganando terreno en la conquista de los conocimientos radio-teatrales se presentó LUNA DE ARENA, un drama en verso, del exquisito poeta tolimense, de quien he disfrutado los favores de una limpia, plácida y sincera amistad, Arturo Camacho Ramírez.

Para ese drama, se me encomendó el papel de Sabino, un contrabandista guajiro violento y leal. El drama obtuvo un éxito sin precedentes a tal extremo que hubo necesidad de radiodifundirlo, por varias ocasiones. Surgió entonces la idea de trasladar el drama al palco escénico del Teatro Colón, como en efecto se hizo, con algunas variaciones en el reparto artístico. El Bautista se le encomendó a Ernesto Hoffman Liévano, creador del programa radial “Hora de Ronda”, y el Gino a Lara Ochoa, un veterano de las tablas. Los demás papeles continuaron a cargo de quienes habían actuado en las transmisiones radiales. El debut se hizo con localidades agotadas y un éxito rotundo.

Por la puerta grande

Mi entrada a la vida teatral colombiana, se hizo por la “puerta grande”, pues efectivamente, fue en el Teatro Colón de Bogotá en donde se verificó mi entrega total y definitiva a los menesteres del arte escénico y el 14 de marzo de 1942, la fecha en que se iniciaron los

preparativos para esa entrega. Fueron varias las obras que se estrenaron después de “Luna de Arena” en esa brillante temporada del Colón. “Prohibido Suicidarse en Primavera” de Alejandro Casona, “La Luna de ha Puesto”, una adaptación de Rafael Guizado, “Complemento” del mismo autor, “Viaje a la Tierra” de Gerardo Valencia y otras más, constituyeron el repertorio de esa larga y provechosa temporada. Bajo la dirección de Vega Escobar y de Guizado en el teatro, al igual que con Romero Lozano en la radio, se fueron aquilatando mis modalidades de actor y creo no haberlos defraudado en la fe y la esperanza que depositaron en mi temperamento y en mis condiciones. Pero tengo la firme convicción de que ellos no se imaginaron nunca, ver al actor dramático que modelaron con tanto esmero y paciencia, convertido de la noche a la mañana en un actor cómico y por añadidura humorista. La culpa la tiene un caballero suizo que una noche llegó a mi camerino del Teatro Colón a tentarme, como Satanás a Jesús en el desierto, con una halagadora propuesta, ante la cual cometí la travesura de rendirme, olvidando el ejemplo del Maestro. Ese caballero se llama, Robert Allaz.

Mi carrera de humorista

Evidentemente, Robert Allaz, un señor empresario y enamorado de la farándula, a quien más tarde me encontré en Caracas, donde residía ejerciendo la misma actividad con espectáculos de gran envergadura, llegó esa noche para contratar mis servicios artísticos, como animador y maestro de ceremonias de una gran revista musical de ambiente colombiano, la primera en su género con un elenco integrado por figuras estrictamente colombianas. Allaz conocía mis inexploradas cualidades de imitador de personajes políticos nacionales y uno que otro monólogo que yo ofrecía a los contertulios poetas, periodistas, pintores, escultores y amigos en general, en las noches báquicas del Stalingrado. Allaz fue el Cristóbal Colón que descubrió para la comicidad escénica, mis ignoradas condiciones de juglar chaparraluno.

Entre el descontento de directores y compañeros abandoné el Colón y con este mi carrera de actor dramático para entrar al Teatro Municipal a ejercer mis funciones de cómico, en la

revista “ENSUEÑO TROPICAL” y en calidad de figura estelar en asocio de Cecilia López, Isabel Bulla, y Luis Carlos Meyer. Imitando al Presidente López, a Echandía, a Gaitán, a Turbay (Gabriel), a Ramírez Moreno, a Silvio Villegas, a Mariano Ospina Pérez, y a Olaya Herrera alcancé fama y popularidad. Los periodistas amigos me bautizaron CAMPITOS y fue así, como un día cualquiera CAMPITOS el cómico, asesinó a Carlos Emilio Campos el actor de carácter. Tremenda transformación y horrible crimen para quien en su ego interior lleva un Quijote con más temperamento para el drama que para la farsa.

Un año después de esta aventura humorística, Campitos figuraba ya en las carteleras del mismo Municipal, como director y primera figura de su propia Compañía. Después de montar varias revistas musicales, se inició como autor con la parodia JUAN TENORIO JARAMIL...YO, escrita sobre los sucesos del 9 de abril. De esa obra que constituyó un éxito artístico y de taquilla y que duró en cartel más de tres meses, batiendo todos los récords de duración para un espectáculo nacional, parte la modalidad política de todas las obras teatrales que hasta hoy he venido presentando, y de las cuales soy también autor. “ROMEO Y JULIETA” (con Olga Donoso, primera actriz cómica de Chile en el papel de Julieta) “CAMPITOS PRESIDENTE” (revista musical bajo la dirección coreográfica de Roberto Lozzi, coreógrafo del Teatro Maipo de Buenos Aires), “CAMPITOS EMPLEADO PUBLICO”, “LA FAMILIA PRESIDENCIAL”, “LOS TRES REYES VAGOS”, “MARCELINO VINO Y... PUM”, “¿QUE HUBO DE LA ALTERNACION MI SEÑORA ANUNCIACION?”, “AYUDAME A ENCARAMARME”, “LOS HIJOS DE ANA ARKOS”, “EL MINUTO DE DOS”, “LLEGO LA TRANSFORMACION”, “LA FERIA DE LOS CANDIDATOS”, son obras con las cuales creo haber compendiado los últimos 20 años de la historia nacional, con sus acontecimientos y sus personajes.

ANEXO 6

En 1964, Campitos se asoció con Hernando Vega Escobar, viejo conocido suyo, para emprender una nueva aventura para remover las conciencias y no dejar títere con cabeza. Pero esta vez no sería desde las tablas, sino desde imprenta. *Gata Golosa* se llamó este hijo suyo que vio la luz sólo por 4 números, pero que quedó como testimonio para la posteridad del ánimo reaccionario y versátil del comediante. Ya había incursionado en la prensa y en esta oportunidad fungió como director de una revista llena de humor y de sátira política. A continuación se encuentran algunos fragmentos de la misma de los números 2 y 3.