



© Richard Anderson

ESCRIBIR **TEATRO** EN TIEMPOS DE **GUERRA**

Desde el origen de los tiempos los seres humanos han peleado entre ellos, y a pesar del progreso social, cultural y científico de la civilización, todavía siguen peleando. Por razones que hasta el momento no han sido investigadas a fondo, los seres humanos no han conseguido desarrollar las habilidades que los hagan capaces de resolver conflictos a través de medios pacíficos, así que continúan luchando, a pesar de que saben que la mayoría de las guerras no han conducido a soluciones políticas estables. Más bien al contrario: la mayor parte de las guerras tan sólo han creado las condiciones para las guerras que siguieron.

Incluso cuando las guerras concluían con acuerdos políticos, en la mayor parte de los casos se podría haber alcanzado unos acuerdos similares antes de que estallaran, y desde luego sin ellas. La guerra del Yon Kippur es un buen ejemplo que ilustra esta paradoja: a lo largo de 1972 representantes de Israel y de Egipto mantuvieron un diálogo político en Washington con mediación norteamericana. El diálogo se interrumpió cuando Israel rechazó la petición egipcia de una retirada completa de la península del Sinaí. Durante el Yon Kippur de 1973, Egipto y Siria atacaron Israel, y a pesar de las ventajas de Israel en la guerra, se retiró por completo de la península del Sinaí, tal como Egipto había pedido antes de la guerra. Pero mientras tanto murieron más de 2.700 soldados israelíes y unos 10.000 egipcios. ¿Eran necesarias esas muertes? Da la impresión de que no. ¿Se podrían haber evitado? Es evidente que sí. Un estudio complejo y profundo de las necesidades humanas, sociales y nacionales de ambos lados podría haber inducido otras posibilidades de solución del conflicto, unas posibilidades que no fueran tan letales.

El dramaturgo que examina el entorno en que vive puede sugerir ese tipo de posibilidades. Puede descubrirlas mediante un examen preciso, perceptivo y en profundidad del proceso humano que tiene lugar alrededor suyo. Examinar tal proceso y encontrar alternativas a la guerra es algo que tiene que hacer antes de abrir fuego. No pretendo decir que los dramaturgos se comprometan en negociaciones políticas, sino más bien que los dramaturgos se comprometan en investigar la infraestructura psicológica, ideológica, mítica y política de su sociedad, y probar con ello que esas otras posibilidades realmente existen.

Es verdad que muchos de nosotros parecemos convencidos de que el hombre no es más que un predador sediento de sangre, fanático en lo que se refiere a su tribu, su pueblo y su raza. No vacilará en masacrar a millones ni en verter su propia sangre. Por mi parte, no puedo vivir mi vida sin la esperanza de que los seres humanos sean capaces de cambiar, de que su sed de sangre se vea aliviada, de que puedan ser más sensatos, más tolerantes, más comprensivos, que sepan perdonar más.

¿Qué es lo que puede hacer un dramaturgo para que todos seamos más sensatos, más tolerantes, más comprensivos y sepamos perdonar?

1. El dramaturgo tiene que revelar las mentiras diseminadas entre nosotros sobre la naturaleza de la guerra. A lo largo de innumerables centurias hemos glorificado la guerra y la hemos descrito como ese momento en que se ponen de manifiesto la valentía del hombre, su voluntad de sacrificio y su obstinación en vencer. Hemos alabado el espíritu de cuerpo de los luchadores. La emoción de la batalla ha sido siempre un momento de elevación espiritual que supera en todo los momentos banales de nuestra vida. El propio Shakespeare enalteció la guerra, según vemos en el famoso monólogo de *Enrique V* (acto IV, escena III):

Este día es el de la fiesta de San Crispín.
El que sobreviva a este día volverá sano y salvo a sus lares,
se alzarán sobre las puntas de los pies cuando me mencione esta fecha,
y se crecerá por encima de sí mismo ante el nombre de San Crispín.
El que sobreviva a este día y llegue a la vejez, cada año, en la víspera de esta fiesta, invitará a sus amigos
y les dirá: «Mañana es San Crispín».
Entonces se subirá las mangas y, al mostrar sus cicatrices,
dirá: «He recibido estas heridas el día de San Crispín»¹.

Esta descripción del recuerdo de una guerra es un tejido de mentiras. La mayor parte de la gente que ha participado en una guerra la recuerda como una experiencia terrible, fea y humillante. Cuando piensas en ella todo es terror, horror, repugnancia, ni orgullo ni satisfacción. Saben todos que el dolor que vivieron nunca cesará. Cientos de miles de entre nosotros son incapaces de llevar vidas normales a causa de nuestras experiencias de la guerra, y también nuestros vecinos viven pesadillas similares. El dramaturgo tiene que recordarnos todo eso, de manera que los que no han experimentado la guerra no sientan deseos de participar en ella.

Motti Lerner



La batalla ha sido siempre un momento de elevación espiritual que supera en todo los momentos banales de nuestra vida. El propio Shakespeare enalteció la guerra.

¹ Tomado de la traducción de Luis Astrana Marín. *Aguijar, Obras completas*, ed. de 1961, p. 552.

El dramaturgo tiene
que subrayar el coste
de la guerra.

2. El dramaturgo tiene que subrayar el coste de la guerra: la gente muere en ella —hombres, mujeres, niños, los viejos y los jóvenes, los soldados y los civiles—. En la rutina de nuestras vidas tendemos a oscurecer el coste, y hablamos en términos estadísticos. Cuando la muerte es una estadística, es que es neutral, no nos hiere, no nos amenaza. El dramaturgo tiene que darle la vuelta a esas estadísticas y ponerlas frente a la gente: hombres y mujeres que mueren, hombres y mujeres que pierden a sus seres queridos. El dolor de la muerte y de la pérdida tiene que formar parte del discurso público, y no sólo en el Día de los Caídos. Han de estar presentes entre nosotros, en especial antes de una declaración de guerra. Comparar el coste de una guerra con sus beneficios es un requisito previo para la supervivencia en cualquier sociedad sana. Citaré ahora unas cuantas líneas de mi pieza *El asesinato de Isaac*, en la que un veterano herido le dice a sus camaradas:

Esta mañana abrí ese papel y en la primera página vi los rostros sonrientes de unos soldados jóvenes. Y ahora ya no sonríen, de ninguna manera. Sus cuerpos, enterrados en la tierra, han empezado a descomponerse. Sólo quienes han visto cuerpos corrompiéndose saben qué espantosa visión es ésa. Coges a tu camarada de la mano y se descompone en pedazos allí mismo... Y los gusanos, que están ocupadísimos, se ponen a la caza de otro trocito de carne... Y los ojos, muy abiertos, resulta que están cerrados... ¿De veras hay algo que justifique una muerte así? ¿Hay algo más grande que nuestras propias vidas por lo que merezca la pena morir así?

3. Muchos políticos presentan soluciones simplistas al miedo que sus pueblos sienten antes sus enemigos: prometen que van a prevenir la guerra con medios disuasorios. Estos líderes no ven que la acumulación de fuerza espolea a sus enemigos, los anima a acumular una fuerza aún mayor y más destructiva. El dramaturgo puede señalar soluciones más complejas y más efectivas: si quieres prevenir la guerra, tienes que revocar las razones para la guerra. Mientras subsistan razones para la guerra, tendremos encima nuestro el peligro de la guerra. Los análisis

públicos sobre las razones para la guerra acaso indiquen otras posibilidades de solución del conflicto, unas posibilidades que tienen que examinarse antes de la declaración de guerra. Según Samuel P. Huntington, en los últimos años hemos sido testigos del «choque de civilizaciones» del Occidente judeocristiano y el Oriente islámico. Por desgracia, los líderes mundiales no dedican esfuerzos en precisar primero, y contrarrestar después, las razones —culturales, económicas y religiosas— que están detrás de ese choque, y en lugar de eso tratan de crear un equilibrio de poder por la fuerza mediante incesantes guerras regionales, y creando otro tipo de equilibrio, el equilibrio del terror. Los dramaturgos, que contribuyen a la formación de esas civilizaciones, tienen que dedicar sus mejores esfuerzos a que ese choque de civilizaciones se convierta en lo contrario, en una competición constructiva que garantice el progreso y la paz.

4. ¿De qué manera puede el dramaturgo exponer la infraestructura de causas —sociales, psicológicas, míticas, políticas— que son susceptibles de llevar a la guerra? Creando personajes que se enfrentan a las razones de la guerra. Tiene que centrar tramas, relaciones, tiene que mostrar las catástrofes de esos enfrentamientos para ver dónde se encuentran las bases mismas que provocan la guerra. Tiene que examinar el flujo de acontecimientos en la conciencia y en el inconsciente de sus personajes. En lo más profundo de sus estratos emocionales tiene que revelar el miedo, la desesperación, el odio, el mal y el fanatismo, cuya acumulación colectiva provoca la guerra. Como sabemos, los héroes de la tragedia siempre fracasan cuando tratan de cumplir sus deseos, y terminan su vida en una catástrofe. Los héroes de nuestras piezas políticas también fracasarán en sus esfuerzos por contrarrestar las razones de la guerra. También ellos fracasarán en el intento de prevenir el titánico choque a cuya sombra vivimos. Pero su fracaso es una señal de advertencia para el público. Su fracaso en escena fuerza a la audiencia a enfrentarse con las razones para la guerra vigentes en su propia realidad política.

5. El dramaturgo no puede quedarse satisfecho simplemente con investigar los procesos políticos desde un estrecho punto de vista nacional, sino que tiene que examinarlos desde una perspectiva amplia, universal, ideológica, y en especial desde la perspectiva de la justicia —justicia en su más sencilla y más básica definición: lo que para ti es odioso, no se lo hagas a tus semejantes—. Esta justicia no es solo un principio moral de primer orden, sino una eficaz herramienta para resolver los conflictos internacionales. La historia humana prueba que los acuerdos internacionales que no aportan una justicia relativa para las partes envueltas en el conflicto tan solo han durado mientras entre ellas había un equilibrio de terror. Solo los acuerdos que proporcionan una relativa justicia para todas las partes tendrá una estabilidad en el tiempo, sin que haya que recurrir a la fuerza para mantenerlos. El concepto de justicia relativa necesita una aclaración: un acuerdo que concierta una justicia relativa es aquel que permite que cada parte disfrute un máximo sentido de satisfacción en los resultados de lo que se ha negociado, a pesar de aceptar el derecho de las otras partes a disfrutar del mismo sentido de satisfacción con sus resultados, un acuerdo del tipo del acuerdo de paz de 1979 entre Israel y Egipto. Israel devolvió la totalidad de la península del Sinaí, y Egipto se comprometió a mantener esa área como zona desmilitarizada. Llegar a un acuerdo de justicia relativa para todas las partes no es un trabajo para matemáticos. Debe llevarse a cabo mediante una negociación de buena voluntad, sensibilidad y empatía.

6. Empatía es realmente una palabra clave en este proceso de reconciliación. ¿Cómo podemos crear esta empatía? Al poner en escena al otro, el dramaturgo puede crear un diálogo político, social, ideológico y religioso entre oponentes. Este diálogo solo tendrá lugar si presenta a ese otro como un ser humano plenamente desarrollado, como un personaje complejo en tres dimensiones. Este diálogo creará un entendimiento de los miedos, aspiraciones y necesidades del otro, y constituirá el comienzo de la reconciliación. Tenemos que recordar la gran

contribución que se le debe al dramaturgo sudafricano Athol Fugard para el proceso de reconciliación en su país. Al presentar al hombre negro en un escenario cuyo público era blanco en su mayor parte, Fugard consiguió crear un diálogo entre público y personajes, presentó la empatía y preparó un profundo cambio social y político.

Me doy cuenta de que si bien muchos de ustedes estarán de acuerdo con lo que he dicho hasta ahora, muchos otros se preguntarán: ¿podemos pedirle al dramaturgo una responsabilidad tan grande en procesos políticos y sociales sobre los que no tiene ningún control? Pienso que la respuesta es «sí».

7. No hay que olvidar nunca que siempre ha habido una alianza entre dramaturgo y público. Desde los primeros tiempos del teatro el público iba a ver piezas no solo por entretenimiento, sino principalmente para que le dieran respuestas sobre el sentido de sus vidas. La responsabilidad de estas respuestas le corresponde al dramaturgo. Es él quien tiene que darle al público respuestas a las difíciles preguntas que a menudo la gente tiene miedo de hacerse. En los últimos años nos hemos vuelto cínicos, ignorantes de la necesidad de la gente en cuanto a inspiración, y nos hemos convencido a nosotros mismos de que lo único que quieren son chistes. Somos culpables de convertir nuestro arte en solo entretenimiento. Somos culpables de que el público espere de nosotros entretenimiento. Somos culpables de seguir abasteciéndoles de entretenimiento con la disculpa de que esa es la única manera de que sobreviva el teatro. En el momento en que el público sabe que el teatro lleva a cabo un debate crucial sobre importantes aspectos de su vida, la gente vendrá al teatro sin necesidad de una campaña de marketing o de estrellas. El teatro israelí ha probado al mundo que las piezas que tratan temas políticos e ideológicos de manera crítica también puede ser un éxito económico. Muchas de esas piezas se han producido en teatros israelíes y han atraído a cientos de miles de personas a sus locales.

8. En tiempo de guerra un dramaturgo puede elegir también la fácil salida de unirse al

El dramaturgo puede crear un diálogo político, social, ideológico y religioso entre oponentes.

El teatro es siempre un laboratorio en el que se examinan los diversos componentes de la realidad.

consenso que apoya la guerra. Es más fácil para él estar en la comodidad del regazo de la mayoría, sin sentir la obligación de razonar con ellos, de atacarlos y de defenderse él mismo de ellos. La camaradería fraternal es siempre un sentimiento tentador —el propio Enrique V lo utiliza en su famoso monólogo cuando llama a sus soldados a que no sientan temor ante el esfuerzo de guerra—. ¿Pero acaso es uniéndose al consenso como el dramaturgo cumple con su obligación hacia sí mismo y hacia su arte? En mi opinión, la respuesta es no. A mí me parece que el dramaturgo tiene que hacer uso de lo mejor de su habilidad para levantar una oposición a este consenso. Tiene que aportar una visión diferente de la realidad, una visión que niegue la continuación de la guerra. ¿Cómo puede aportar una visión así? Según adelanté antes, mediante la construcción de personajes que se enfrentan a la continuación de la guerra. Ahí está la fuerza del dramaturgo —puede construir personajes así, y a través de ellos explorar la realidad en la que tiene lugar la guerra, explorar el resultado de la guerra a través de los procesos sufridos por su personaje, y de esa manera presentar la trágica laguna entre el resultado de la guerra y el sacrificio que esta demanda—. Esta sugerencia no es una fórmula para escribir una pieza. Ofrece un proceso de exploración de la realidad mediante el uso de poderosas herramientas dramáticas —personaje, conflicto y catarsis—. La cultura humana todavía no ha hallado herramientas artísticas más eficaces que estas para la observación de la realidad. El deber del dramaturgo está en usar las herramientas a su disposición con un criterio moral. Tal como dijo Bertolt Brecht: «En tiempo de guerra hablar de árboles es casi un crimen, puesto que supone guardar silencio sobre muchos horrores...». Esta responsabilidad y este deber no se le imponen tan solo al dramaturgo. Cuando no hay un dramaturgo escribiendo piezas en la que los personajes se enfrentan a la realidad política, o cuando las piezas que tratan de la realidad política sencillamente no son lo bastante buenas, la responsabilidad del liderazgo teatral es conducir un proceso que lleve a que se escriban piezas así. Este liderazgo establecerá equipos de dramaturgos, directores, ac-

tores y diseñadores y los retará a que se pongan a crear. Procesos creativos semejantes se han dado en numerosos teatros importantes por todo el mundo, como en el parisiense Théâtre du Soleil entre los años sesenta y ochenta. Hay que conseguir el apoyo de otras disciplinas para un proceso de este tipo, y lograr la ayuda de historiadores, filósofos y activistas de los derechos humanos, capaces de sugerir vías de observación de la realidad que inspiren la creación de personajes y tramas. Esta responsabilidad no hay que atribuírsela al liderazgo teatral solo en tiempos de guerra. El liderazgo teatral tiene que entender que el teatro es siempre un laboratorio en el que se examinan los diversos componentes de la realidad. Con esto no me refiero a la realidad inmediata que vemos en el patio de casa o en las pantallas de televisión. El teatro tiene que examinar la realidad que está debajo de todo eso: la realidad oculta; la realidad que no se muestra con facilidad ante el observador; la realidad interior cruel, amenazadora, incontrolable que alimenta los actos de quienes están comprometidos en la opresión, la ocupación y el asesinato. ¿Cómo puede el teatro descubrir esta realidad oculta? Solo hay una respuesta: en profundidad. Mediante la construcción de formas teatrales de múltiples niveles formales que se alimenten mutuamente unos a otros: personajes, trama, catarsis.

Para ser más preciso voy a proponer unas cuantas **ideas concretas de lo que un dramaturgo tendría que abordar en tiempo de guerra**. Están pensadas sobre todo para dramaturgos israelíes, pero creo que también tienen valor para otras sociedades.

1. Lo primero, y ante todo, tenemos que discutir de nuevo el cometido de Dios en el conflicto israelo-palestino. Dios ha sido objeto de explotación por ambas partes como un instrumento tanto para destruir al otro como para la propia destrucción. Los israelíes hacen uso de la promesa divina como prueba de su derecho a cualquier rincón del Gran País de Israel. Entre nosotros, algunos usan a Dios, su ley y a su Mesías como fuente de inspiración para la arrogancia, la crueldad y el racismo. Cuando llegue el Mesías,

dicen nuestros fanáticos, no tratará de reconciliarnos con nuestros enemigos, sino que aniquilará a cada uno de ellos, hasta el último, igual que si fueran los antiguos y despreciados amalequitas. ¿Qué clase de dios aniquila seres humanos? ¿Qué fue del piadoso y compasivo Dios que hemos conocido a lo largo de cientos de generaciones? ¿Cómo ha podido convertirse en el despiadado dios de la venganza ante sus propias criaturas? El islam ha creado un dios semejante, el dios de la *yihad*, el Dios que recompensa a los suicidas que se inmolan con bombas en la plaza del pueblo, el dios que busca destruir una civilización entera solo porque no cree en Mahoma. Hay que señalar con el dedo ese rostro de dios para advertir al pueblo ante su culto. Si dejamos su mediación entre él y nosotros a los fanáticos que pretenden representarlo en la tierra, entonces nos devorará.

2. Nosotros, en Israel, tenemos que continuar investigando nuestro relato de la historia del sionismo, el establecimiento y la consolidación del Estado de Israel. Este relato lo crearon políticos, historiadores, profesores y escritores que creyeron que iba a servir para nuestra supervivencia. Incluye, por ejemplo, una descripción de cómo surgió el problema de los refugiados palestinos, según la cual con el estallido de la Guerra de la Independencia, cuando cinco estados árabes atacaron Israel, 700.000 palestinos que vivían entre nosotros recibieron de sus líderes la promesa de que regresarían victoriosos a sus aldeas, así que empaquetaron sus pertenencias y se marcharon. Esta descripción es inexacta. Muchos palestinos fueron expulsados por el ejército israelí, muchos otros huyeron ante la amenaza armada, y en algunos lugares hubo auténticas masacres. El nativo israelí induce la autoimagen de muchos israelíes, y al mismo tiempo refuerza su identificación con su Estado, pero carece de valor para avanzar en el proceso de paz. Si Israel busca la paz tiene que aceptar su responsabilidad en la aparición de la tragedia palestina. Tenemos que aplicar el principio de «verdad y reconciliación», que con tanto éxito se empleó en Sudáfrica. La reconciliación solo puede basarse en una auténtica definición de la his-

toria del conflicto. Tenemos que investigar cómo surgió el problema de los refugiados, corregir el falso relato que hemos creado, y ayudar a los públicos que van al teatro a enfrentarse con honestidad a su pasado.

3. Nosotros, en Israel, tenemos que investigar de manera meticulosa cómo se ha creado el militarismo en nuestro país. Nuestra admiración por el ejército y sus comandantes, que durante muchos años fue parte de nuestros mecanismos de defensa, se ha convertido en un elemento destructivo en nuestro desarrollo como sociedad. Esta admiración creó una situación intolerable en virtud de la cual el peso de las posiciones y actitudes políticas del ejército ha llegado a ser excesivo. Los comandantes del ejército pueden urgir al gobierno e imponerle soluciones que derivan de una visión mundial de poder, y que se debe al hecho de que los instrumentos válidos para los comandantes del ejército son los instrumentos de guerra. El dramaturgo tiene que mostrar a su público las limitaciones del uso de la fuerza. Tiene que subrayar que cualquier logro político que alcancemos por la fuerza se mantendrá tan solo mientras poseamos la fuerza para mantenerlo. En otras palabras, para mantener los logros de la guerra necesitaremos otra guerra, seguida por otra, y así *ad infinitum*. ¿No vamos a buscar una alternativa? Y si tal alternativa no se encuentra, entonces el dramaturgo tiene que participar en el esfuerzo para sacar conclusiones. Si no hay perspectiva de vivir en paz en Israel, entonces cada cual tiene que preguntarse a sí mismo si quiere seguir viviendo ahí. Es una pregunta de enorme dificultad, pero tenemos que hacérsela.

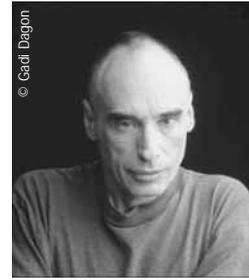
4. De manera incansable y constante tenemos que investigar el impacto de la guerra en nuestros valores básicos como sociedad. Aunque ya se han representado obras sobre la corrupción moral que provoca la ocupación de los territorios palestinos, hemos de escribir otras más que examinen esa corrupción que se agudiza de día en día. El dramaturgo tiene que alzarse, lo mismo que Catón el Viejo, y por cualquier medio posible tiene que señalar el terrible quebranto de la vida humana que se extiende entre nosotros; los hechos de crueldad monstruosa

Tenemos que investigar cómo surgió el problema de los refugiados, corregir el falso relato que hemos creado, y ayudar a los públicos que van al teatro a enfrentarse con honestidad a su pasado.

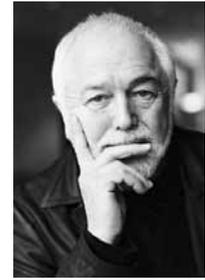
El talento de escribir es un don, no solo para expresar lo que sucede en su mundo interior, sino también para crear un profundo cambio social y político.

hacia los árabes que la ocupación legítima; la relación entre ocupación y violencia en nuestro medio; la relación entre la ocupación y nuestra actitud hacia los débiles en nuestro medio; y la relación entre la ocupación y nuestra actitud hacia los trabajadores extranjeros en nuestro medio. Día y noche, el dramaturgo tiene que preguntarse si el menoscabo de nuestra calidad de vida es un precio que merece la pena pagar por nuestros logros en esa ocupación. El auténtico debate sobre esta cuestión está sin duda en cómo inducir un cambio en la posición del público ante las concesiones necesarias para conseguir un acuerdo político estable.

Pese al sentido de autopersuasión evidente en lo que llevo escrito, no estoy del todo convencido de la capacidad de los dramaturgos para cambiar la realidad política, y mucho menos en tiempos de guerra. Todos los días me surgen dudas nuevas, y todos los días me veo obligado a luchar contra ellas para conseguir creer que la influencia del dramaturgo no es una ilusión. Todos los días me repito a mí mismo que aunque el dramaturgo, acaso, es incapaz de traer un cambio inmediato, tal vez pueda hacerlo a largo plazo. Quizás está creando una corriente de conciencia que se expande de manera paulatina, alcanzando gradualmente rincones ocultos, y en no muchos años descubriremos todos su influencia. Me esfuerzo en fortalecerme a mí mismo con el conocimiento de que el dramaturgo en Israel ha tenido una influencia significativa en la actitud de la sociedad israelí hacia la idea de un Estado palestino, la mayoría de



Hanoch Levin.



Joshua Sobol.

la cual apoya la idea también gracias a las obras de Hanoch Levin, Joshua Sobol, Joseph Mundi, Hillel Mittelpunkt y otros. Desgraciadamente, la contribución de los dramaturgos al proceso político que ahora tiene lugar no es excesiva. Hay demasiados que guardan silencio. Hay demasiados comprometidos en otras cuestiones. Es muy posible que estén cansados de comprometerse en política. Es muy posible hasta que hayan desesperado. Siento que no podemos permitirnos el cansancio, y que escribir sobre otros asuntos es un lujo. Mi esperanza es que surja una nueva generación de dramaturgos israelíes que aporte una mayor contribución que la nuestra al proceso de reconciliación en Oriente Próximo, una generación cuyo compromiso con su público y consigo misma sea mayor que la nuestra. Una generación de dramaturgos que reconozca que el talento de escribir es un don, no solo para expresar lo que sucede en su mundo interior, sino también para crear un profundo cambio social y político que nos redima a todos. La ilusión de que podemos salvar el mundo escribiendo es vital para que subsista el impulso de escribir. ■

Motti Lerner. Dramaturgo israelí. Este artículo se basa en una conferencia que pronunció en octubre de 2006 en la Universidad Nacional de Los Andes, Bogotá, Colombia.

Traducción de Santiago Martín Bermúdez.