

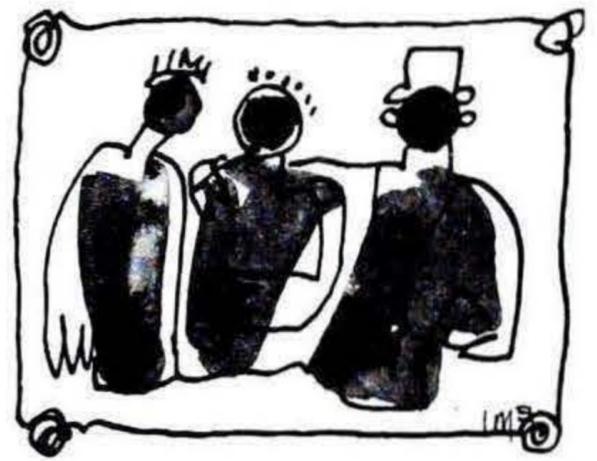
máticos o familias semánticas. Los núcleos son: *Políticos de partido*: "La sociedad no se lava, se destruye o se construye" (ELN). *Políticos sin partido*: "El comunismo vende hombres"/ respuesta: "y el capitalismo los compra". *De política ante la vida*: "Asegúrese de conectar correctamente el cerebro.../ antes de poner en funcionamiento la lengua". *Políticos académicos*: Más vale un rebelde de pie que un esclavo de rodillas, de pie estudiante" *Mensajes agresivos vulgares*: "En la cabeza no tiene masa encefálica"/ respuesta: "No sea tan P.M."/ respuesta: "Escriba claro, compañero". *Agresivos por racismo y otras discriminaciones*: "Lo que más odio es el racismo y a los negros". *Graffiti definido en la sexualidad*: "La virginidad produce cáncer, vacúnese". *Que exalta derechos*: "No más cárceles en el hogar". *Informativo*: "Aviso de desahucio". *Definido en su poeticidad*: "Ninguna vida es un caminito tan áspero y pedregoso/ que no puede dar una flor de alegría". *Graffiti ambiguo*: "puede ser pero no es necesario". *Refranería*: "Si cocinas como caminas, me como hasta el pegao". *Extranjerismos*: "Love No War". *Contrasentidos*: "por favor, no escriba aquí".

A continuación nos referiremos brevemente a la segunda parte del libro, la cual considera la toponimia de buses y busetas en Bogotá. El gremio de choferes identifica su vehículo con un espacio especial en donde se establecen los vínculos simbólicos del propietario con su carro. La interiorización de un vehículo lo coloca en una dimensión estética, y las expresiones idiolectales de cada conductor adquieren características sociolectales de un gremio. El apodo con que se designa a los buses y busetas es permitido y mostrable, por oposición al carácter prohibitivo del *graffiti*. Los buses se masculinizan, las busetas se feminizan. He aquí algunos ejemplos del bautizo de estos automotores: *Busetas*: "La Maliciosa", "La Biónica", "La China Hereje", "Mi Chatica", "Ser vicio Canguro", "Aunque le pese a la cobarde envidia". *Buses*: "El Rebelde", "Furia II", "El Mundialito", "El Gran Premiere", "El Cazador Nocturno", "Soy Solito".

La tercera parte se refiere al sociolecto de las paredes de la Universidad Nacional. El universo espacial de este centro permite que sus habitantes expresen sus jeroglíficos y consignas como expresión de sus anhelos por transformar la realidad inmediata, académica o del país. Silva recogió una muestra de *graffiti* producidos entre 1978 y 1982, preferentemente de sitios internos de la Universidad. Realizó un corte para cada año (acompañado en el libro por fotografías), con el objeto de constatar la evolución de la tendencia del *graffiti* en la Nacional. Tras un exhaustivo examen de lo que ocurre cada año, detecta las porciones de sentido que pasan al siguiente, mediante una ordenada exposición analítica que en cada año presenta los núcleos, respuestas, paradigmas y síntesis en el *graffiti* universitario. El núcleo es la suma de varios motivos, como acontecimientos reales, que quedan en la producción del *graffiti* y que contienen un programa. Dentro del análisis se plantea también un paradigma que se encuentra en dos referencias resueltas: el paradigma externo a la Universidad y el que recibe la influencia de los conflictos externos de la misma. La síntesis son los modelos que quedan vigentes para el año posterior. Observando los textos y sus fotografías, es posible detectar —como lo dice Silva— cómo los grupos militantes interpretan cada vez más sus programas desde ángulos de interés general no partidistas, además de cómo en dicho período se ha visto la renovación estética del *graffiti*. Los textos poéticos, las formas icónicas y otros acontecimientos más vivenciales de los estudiantes de la Universidad Nacional, y un sentido cada vez más estético indican la metamorfosis del *graffiti* hacia la expresión del sentir del universo simbólico de sus estudiantes. El *graffiti* de la Nacional —dice Silva— posiblemente se ha transformado por no poder soportar la realidad que lo aprisionaba y porque evoluciona hacia cierta libertad de espíritu de los estudiantes, como manifestación de una conciencia menos dogmática y panfletaria que la que se daba en tiempos anteriores.

Por la rigurosidad de un novedoso método teórico que soporte al *graffiti* como expresión semiótica; por la profundidad de los planteamientos y deducciones del trabajo de campo y por la amplia y sistematizada información del *graffiti* en lo verbal y en lo fotográfico, este libro es serio, motivante, útil y claro para aquellos que, dejando de ser lectores potenciales del *graffiti*, puedan comprenderlo como un fenómeno comunicativo esencial en la vida de una ciudad imaginada, que puede ser Bogotá o cualquiera otra ciudad del mundo.

MARCELA ISAACS H.



## Las visiones sin salida del hambre y el sexo

Academia de baile

Guillermo Henríquez

Tipografía y litografía Dovel, Barranquilla, 1986, 42 págs.

Aunque todavía poco conocido en el ámbito del teatro nacional, Guillermo Henríquez Torres se perfila, quizás, como el autor teatral más representativo de la costa caribe en la actualidad y como uno muy singular en Colombia. Nacido en Ciénaga en 1940, historiador y profesor de teatro en Barranquilla y, según parece, muy ligado también a la vida cultural de Santa Marta, prolonga, en la esfera regional, una larga tradición de autores dramáticos entre los que es impres-

cindible recordar, en este siglo, a Judit Porto de González y Eduardo Lemaitre en Cartagena, a Amira de la Rosa y Alfredo de la Espriella en Barranquilla, dentro del amplio abanico de dramaturgos costeños cuyas noticias apenas llegan a la capital de la república. Henríquez, claro está, como autor de la segunda mitad de este siglo, aporta a su región y a Colombia una dramaturgia renovadora, de estilo bastante característico, irreverente y crudo, cruel, imaginativo pero muy realista, mordazmente humorístico, a veces complicado y recargado, difícil de llevar al escenario, a mi modo de ver, pero definitivamente teatral, en el que es evidente la huella del "realismo mágico" de García Márquez y el recuerdo del catalán Ramón Vinyes, quien por muchos años residió y escribió —incluso teatro— en Barranquilla e influyó en forma decisiva, como es obvio, en los escritores que se iniciaron en las letras en el decenio del cuarenta.

Henríquez, sin embargo, era apenas un niño cuando Vinyes planteaba su posición estética en Barranquilla, y no empieza realmente a escribir hasta los años sesenta, en Bogotá, donde estudia sociología (*Marta Cibalina*, 1961), y luego en España (*El cuadrado de astromelias*, 1971; *Escarpín de señora*, 1972), donde estudia teatro y logra ver sus primeras obras escenificadas, que obtienen una crítica muy favorable. Prosigue con otra serie de obras, que el autor de las presentes líneas no conoce, como son *Trece maneras de mirar un mirlo o la fulgurante carrera de Gloria Lamour*, *Reunión de tiaras* y *La pianola*. En 1982 publica, en Armenia, *Las tentaciones de sor Mariana de Montes*; en 1984, *Hora de cenar*, en Barranquilla; y en la misma ciudad, en 1986, *Detrás del abanico* y *Academia de baile*. De él conozco las tres primeras y las tres últimas piezas, pero hay que decir, a propósito de las ediciones, que Henríquez no ha tenido la fortuna de obtenerlas buenas —tal vez porque ha debido financiarlas él mismo—, cosa que hace a veces muy ardua su lectura, pues hay que corregir, con imaginación y paciencia, las numerosas erratas de im-

prenta, y ello es lamentable, por tratarse de un autor que merece el mayor respeto de los editores, pues sus obras, exigentes, reclaman del lector una atención suplementaria a la habitual.



Guillermo Henríquez se inscribe, en el ámbito nacional, dentro del marco histórico del surgimiento del teatro experimental colombiano y, luego, del teatro político: en su producción puede, en efecto, detectarse la influencia de todo este movimiento que transformó nuestra historia teatral, sin que por ello pueda decirse, en rigor, que forme parte integrante de él. Y ello es mejor para este autor, pues en muchos aspectos se aparta con coraje de las líneas preponderantes, cosa que sin duda explica, pero no justifica, el que no se hayan montado obras suyas en Colombia sino, acaso, raras veces. Es, además, un autor posiblemente difícil de entender para aquellos habituados a las modas, para tantos incapaces de juzgar por sí mismos la calidad de un autor no consagrado y de estilo iconoclasta, como es Henríquez en este momento; pero, para su fortuna, es un autor original, que no persigue modelos, que funciona autónomamente, aunque es también posible que su producción se puliera al contacto con el público, responsabilidad que ya recae sobre algún director con coraje, cosa bien rara en nuestro medio.

Cabe pensar, que el estilo actual de Guillermo Henríquez entonces, se deriva en gran medida de su propio talento y de algunas influencias, como las del teatro de la crueldad, de Antonin Artaud, reconocidas por el autor, quizás las de los esperpentos de Valle Inclán, además de que en sus piezas se observa claramente la rápida estructura del cine. Henríquez es, incidentalmente, uno de los poquísimos autores de estos tiempos que no muestra la traza evidente de Brecht y su teatro didáctico —que llegó entre nosotros a degenerar en moralista y en dogmático—, rasgo de indudable valentía en esta época, y posición que en este momento puede serle favorable entre los grupos teatrales que ya empiezan a reaccionar con otros géneros.

El estilo de Guillermo Henríquez, en efecto, parece más bien acercarse a los postulados de Vinyes, como hemos dicho, pues contrapone constantemente el racionalismo heredado de Europa al irracionalismo telúrico y atávico de América, todavía casi incomprendible, de ahí que lo llamemos "mágico": el autor nos muestra continuamente este contraste, en todas sus obras, por medio de personajes de raza mezclada, confundidos y desorientados, que sobreviven apenas al hambre, la pobreza y su falta de identidad, frente a una raza blanca que domina todavía pero que también desfallece, tanto física como moralmente, ante el inevitable asalto de este mundo tropical que siempre es el de Ciénaga, desordenado y caótico. También expresa este contraste, muy dramático, entre lo racional y lo irracional, por medio del contrapunteo constante entre la realidad y la fantasía, entre la vigilia y el sueño, por medio del deterioro físico de los objetos que pueden simbolizar un mundo antiguo e irrecuperable, de equilibrio y razón europeos, que se desintegra poco a poco ante el irresistible empuje de la magia, de lo inexplicable, del caos, de la fuerza irracional del sexo del mundo americano. También la propia técnica dramática, la forma misma de las piezas de Henríquez (de allí una de sus dificultades), manifiesta esta dicotomía profunda, pues en sus historias —que no cabe llamar

en rigor argumentos— no existe unidad de tiempo, ni de lugar, ni de acción, ni, incluso, de caracterización, en el sentido convencional de los términos: se estructuran a modo de cuadros sucesivos, sin relación aparente de causa y efecto, que dan la primera impresión de perfectamente desligados los unos de los otros, incluso de incoherentes, cuadros que más bien tienden a causar una impresión que a dar profundidad a un argumento central y unitario; un estilo muy osado, sin duda, libre casi hasta el exceso, quizás todavía susceptible de mejoras, pero todavía, indudablemente, difícil de captar para un lector —y un público eventual— acostumbrado a lecturas lineales.

A pesar de que, como dejo apuntado, desconozco toda la producción de Guillermo Henríquez, es posible compartir la opinión del prologuista de su obra *Detrás del abanico*, Javier Moscarella, quien manifiesta que cada pieza de Henríquez es, en realidad, una gota más en el gran río de su producción dramática total, que así viene a adquirir una básica coherencia. Las obras individuales, en efecto, toman y retoman, una y otra vez, los mismos temas, las imágenes, los personajes, las historias y hasta la técnica, como si en cada una de ellas el autor tratara de dar otra visión de las mismas obsesiones: el hambre, la muerte, la decadencia, el pasado que se repite incansablemente en el presente, la euforia orgiástica manifestada en el carnaval, los reinados de belleza, el sexo indiscriminado, ya sea heterosexual, homosexual o unisexual, si podemos decir. Esa característica obsesiva de la producción dramática de Henríquez parece ser cierta aun en un sentido estrictamente personal, pues en las ediciones

de sus piezas el autor nos rinde minuciosa cuenta de las numerosas versiones que de ellas hace con el transcurso de los años: *Marta Cibalina*, para tomar sólo un ejemplo, fue escrita en 1961 y vuelta a escribir en 1971, 1972, 1977 y 1978. Muchas de las piezas, además, tienen una estructura circular, no avanzan hacia un desenlace de la acción, como en el teatro más tradicional, sino más bien, como en el del absurdo, regresan al punto de partida.

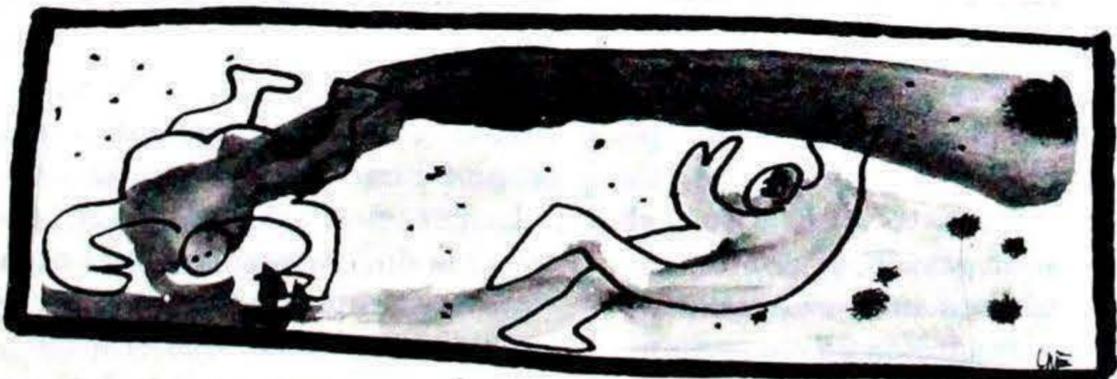
De manera que parece evidente que para disfrutar la lectura de *Academia de baile* de Guillermo Henríquez, a pesar de ser esta obra una de las más claras y la mejor editada, sería muy conveniente estar por lo menos enterado de su producción anterior; y ello no porque esta obra carezca de vida propia, sino porque, al compararla al menos con una pieza anterior, podemos confirmar las obsesiones dramáticas, y la técnica teatral que las expresa, en este autor bastante original; además de que, realmente, no parece ser *Academia de baile* la pieza más típica de él.

Más bien nos parece típica, y podemos tomarla como ejemplo, *El cuadrado de astromelias*, montada por el grupo Gogo en Barcelona y que permitió decir al crítico Xavier Fábregas en 1972:

*El teatro de Guillermo Henríquez, como antes lo hiciera la narrativa de García Márquez, funde en un solo elemento las premisas establecidas por Vinyes.*

Y es, en efecto, debido quizás a una estructura muy simple, al compararla con las otras obras, que esta pieza parece resumir más claramente los

postulados estéticos y temáticos de Henríquez, los cuales fueron, en Barcelona, planteados por él mismo, en el programa, como los del “realismo mágico”, tal vez para darle alguna explicación a su desbordante fantasía, sin duda no guiada por postulado alguno. La historia de la obra, para no llamarla argumento, pues la anécdota parece ser simplemente el pretexto del autor para dar rienda suelta a sus inquietudes profundas, presenta la vida de dos hermanas, esencialmente, Manuela y Guadalupe, que padecen hambre encerradas en una alcoba. Ciénaga, donde viven, decae en una época en que el mundo se bate en la segunda guerra mundial, en que las exportaciones colombianas de banana no se pueden realizar. Las dos hermanas son mestizas, y Guadalupe cree descender de un hermoso príncipe tairona y de una negra esclava y prostituta. El príncipe, según dice, las había sostenido hasta que les pierde el afecto, por causa de los dos hijos que ha tenido Guadalupe. Manuela, a su turno, ha sido también prostituta. El autor, para ampliar la historia, retrocede la obra hasta 1775, cuando los antepasados de Cretona, la madre de las hermanas, son vendidos como esclavos. Cretona, que también relata su fuga de la esclavitud en tiempos pretéritos, lanza su grito de libertad. Nos enteramos también, por medio de los distintos cuadros que avanzan y retroceden en el tiempo, que existe en Ciénaga un tendero rubio y blanco que admira a Guadalupe. Manuela trata de convencerla de que tenga comercio carnal con él en el jardín, en el “cuadrado de astromelias”, para poder así ambas sobrevivir. Luego le refuta a Guadalupe lo que parece ser sus fantasías sobre el príncipe tairona, diciendo que es la prostitución, en realidad, lo que las ha mantenido. La raza de ellas, en realidad, su identidad, es indefinida, incierta, ninguna de ellas sabe exactamente quiénes son: de manera que cada una de las dos hermanas puede, al final, asumir la personalidad de la otra, intercambiando sus papeles, sin que nada cambie, y conquistar al tendero rubio. La pieza concluye con el siguiente parlamento, que resume bien los plan-



teamientos temáticos pero que quizá no constituye en realidad un desenlace sino un regreso al comienzo:

Manuela (Guadalupe) —*No somos, parecemos el reflejo de lo que somos, y yo no sé lo que soy, ni tú tampoco. No haré nada para evitar tu venganza. Estamos condenadas, hermana, a morir de hambre.*

Es por ello que Javier Moscarella puede hablar, ya respecto a otra obra, *Detrás del abanico*, del "teatro de los espejos" de Guillermo Henríquez, en cuyas obras no se sabe qué es realidad y qué es fantasía; la realidad puede transformarse en fantasía, y viceversa; su teatro es muy realista, el autor hace gala de conocimientos históricos específicos y concretos, cita fechas y lugares, pero al mismo tiempo es pura fantasía, pura irrealidad.

Y así podemos abordar la pieza que constituye el objeto concreto de estas líneas, *Academia de baile*, recientemente publicada en Barranquilla. En esta obra, inspirada en el novelista Alvaro Cepeda Samudio, bien editada por fortuna, parecen plantearse dos acciones simultáneas de base: por un lado se plantea el tema histórico de la matanza de las bananeras, que el autor también aborda en *Marta Cibelina*, por el otro el cuento de una familia de antigua estirpe cienaguera; es decir, por un lado la historia auténtica, por el otro una fantasía del autor, sin duda; el hilo que puede unir estos argumentos simultáneos puede ser, no el mensaje político, como lo hubiera hecho un dramaturgo colombiano de los años setenta, sino el lugar, Ciénaga, y la presentación del contraste de que hemos hablado entre el mundo de los obreros, que pretenden organizarse dentro de la desorganización, y el de la clase dominante que se desorganiza y decae inevitablemente porque sus privilegios son anulados, en medio de su gran nostalgia del próspero pasado. La acción se desenvuelve durante muchos años, antes y después de la matanza de 1928. Existe, además, un hilo conductor entre la huelga de los obreros y la historia de la familia por medio del hijo que se aparta de ella y lucha al lado de los obreros, personaje que también esta-

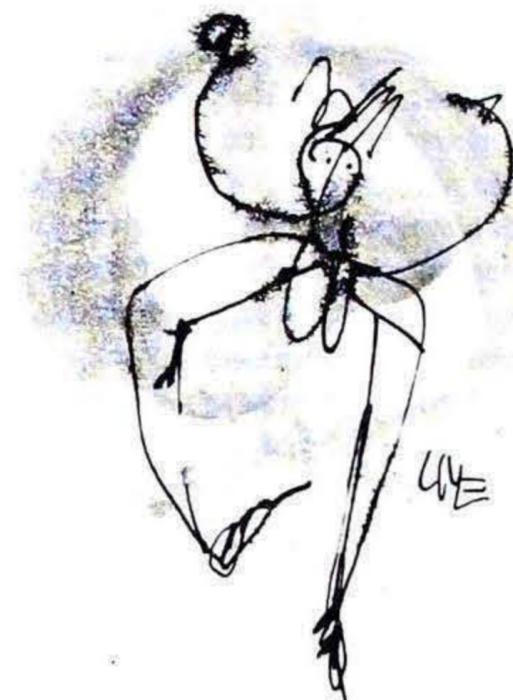
blece un vínculo con un subargumento con que la obra se inicia: el de la rubia del interior que es vendida como prostituta para que trabaje en la "Academia de baile", o burdel de Ciénaga. Este hijo, en efecto, tiene relaciones con la prostituta, dejándole un niño, al que finalmente adopta la familia, cerrándose así el círculo, porque es un círculo, en que la alta sociedad es finalmente "contaminada" por el mundo caótico de la Ciénaga.

Apuntemos, para terminar, que es por lo menos curioso que Henríquez titule sus obras a partir de elementos que les son apenas anexos, que no definen su esencia, aparentemente: *El cuadrado de astromelias* alude a un jardín apenas incidental en la obra; *Marta Cibelina*, a un personaje algo mitológico, según parece, que no figura sino al final; *Academia de baile*, a un prostíbulo casi puramente anecdótico respecto a la huelga de las bananeras, la que parecería ser el acontecimiento central de la obra; *Detrás del abanico*, a una farsa de disfraces; *Hora de cenar*, a una cena que sólo tiene lugar en la imaginación, si no me equivoco, porque la protagonista está muerta. ¿Qué quiere decir todo eso? Tal vez, como en *La cantante calva* de Ionesco —pues Henríquez recuerda mucho también el teatro del absurdo, como he dicho—, el autor se niega a dar títulos "razonables" a sus obras, para mostrarnos que ellos no pretenden explicar su contenido, porque es esencialmente inexplicable. De nuevo, pues, la interminable oposición racionalismo versus irracionalismo, esencia, me parece, de su producción dramática total.

En conclusión, asomarse al teatro de Guillermo Henríquez no puede ser más que eso: asomarse, tratar de penetrar pero quizás no lograrlo nunca; entrar, penetrar, por lo demás, sería entrar en un mundo hasta ahora sin salida, un mundo donde el hambre, el sexo, la violencia, son perdurables y eternos, un mundo donde no sabemos cuál es la causa y cuál el efecto; donde pasado, presente y futuro se unen en una sola realidad, generalmente sórdida y amarga, aunque cómica y grotesca, de un tiempo

único que puede ser el presente pero que es, en general, un tiempo mítico lleno de nostalgia dolorosa, de visiones sin salida de hambre y de sexo.

FERNANDO GONZALEZ CAJIAO



## Debate sobre Monsú

**Monsú, un sitio arqueológico**

Gerardo Reichel-Dolmatoff

Biblioteca Banco Popular, Textos Universitarios, Bogotá, 1985, 226 páginas con 96 figuras.

A tiempo para el Congreso de Americanistas celebrado en Bogotá en agosto de 1985, apareció la monografía sobre Monsú de Gerardo Reichel-Dolmatoff. Ella representa una contribución mayor al conocimiento de la cerámica más antigua de las Américas, sobre la cual ha habido mucha especulación pero poco material publicado. El presente trabajo resulta de una excavación realizada por el autor y su esposa Alicia Dussán de Reichel en el año 1974, con fondos propios y en condiciones difíciles.

Empezamos por considerar, primero, la documentación de la excavación así como la presentación de los hallazgos. Dado que el arqueólogo intenta llegar a conclusiones