

Ved como pasa
sobre el marmóreo suelo,
con su capa de pieles la hembra
[dura
cual un oso gigante sobre hielo.
[Anarkos, pág. 125]

Y soy la Fuerza alegre; mi brazo
[poderoso
sabe peinar la ninfa y
[estrangular el oso...
[El centauro en San Antonio y
el centauro, pág. 130]

mientras la formidable gritería
de los peludos osos bramadores
llena la sorda inmensidad vacía...
[Futuro (tema de Anatole
France), pág. 150]



Da la sensación de que el oso fuera —si hemos de elevar la imagen a rango de símbolo— un intento del poeta (prudente o tímido, no importa) por alejarse del brocado del estilo modernista. Esto parecería causar un conflicto con el lenguaje central de *Ritos*.

Hagamos, para terminar, una pesquisa a partir del comentario de Sanín Cano que dice que en Valencia hay una “predilección por los tonos suaves y por las sensaciones vagas” y que su color favorito es el “blanco o gris” (pág. 19). El azul, sin embargo, está presente, es inexorable (“cuando sube un poco en la gama de los tonos vivos, se complace en las suavidades del azul”, acota Sanín Cano) y recorre todo el libro como la marca de fábrica del simbolismo francés y su versión hispanoamericana⁴. Azules territorios de la imaginación: mares sonoros, casi siempre alejandrinos; mantos de pedrería, chorros

de luz; azul, finalmente, de los cuerpos que ya entraron en el frío. Rituales, entonces, de un duelo que todavía no sabe reconocerse como tal. Rito profundo en las venas azules de la renunciación. Pacto y despedida: inscripciones que se filtran, en cada lectura, por el mármol.

EDGAR O'HARA
Universidad de Washington
(Seattle)

1. Si se tratara tan sólo de este lustre, la lectura de Valencia nos serviría para apreciar el uso de una partícula escurridiza: la preposición *cabe*. En dos momentos de *Ritos* se nos ofrece como *junto a, cerca de...* Helos aquí: “las últimas parejas, con bravío / dolor y melancólica mirada / cabe la hoguera temblarán de frío” (*Futuro*, pág. 148); “Lo echaron en un sitio cualquiera de la pradera / cabe una iglesia oscura, mendaz o verdadera...” (*El cometa*, de Victor Hugo, pág. 162).
2. Lo mismo se puede decir de la versión de *Los dos niños* (pág. 185), de Giovanni Pascoli. Una recreación límpida, exacta.
3. Véanse, además, las siguientes menciones: “Allí, cual casto grupo de núbiles Citeres, / cruzaban en silencio figuras de mujeres // que vivieron sus vidas, invioladas y solas / como la espuma virgen que circunda las olas [...] hirió a la virgen pálida sobre el dorado piélagos” (*Leyendo a Silva*, págs. 26-27); “la virgen negra que los llevó en la sombra [...] ¡Tristes de Esfinge! ¡Novios de la palmera casta!” (*Los camellos*, págs. 32-33); “Llorad como la virgen israelita / vuestra dorada juventud...” (*Día de ceniza*, pág. 37); “Ella mi oculta adoración recibe, / y aspiro allí su virginal perfume” (*Motivos*, pág. 46); “si aquella casta lluvia...” (*Croquis*, pág. 54); “Ya bajo el templo, en holocausto puro, / no veré más —entre virgíneo coro...” (*Ovidio en Tome*, pág. 84); “Ella, la virgen de menudo porte...” (*En el circo*, pág. 102); “Llevas la vestidura sin manilla, / —prez en el circo— de doncella santa [...] casta virgen de gótica vidriera...” (*Cigüeñas blancas*, págs. 111 y 113); “Pegaso, portador en sus ancas / del cantor Musagete, de las Vírgenes blancas [...] no ya la Pecadora su casto pie le enjuga / y mientras Juan —el virgen— comparte su lechuga [...] el virgen labio dolorido y sangriento [...] las vírgenes de Cristo...” (*San Antonio y el centauro*, págs. 132, 134-135); “tu víctima sacra, sus púdicos lirios de luz...” (*A Popayán*, pág. 139).

En las versiones poéticas también hallamos algunas apariciones de la castidad, aunque muy pocas (por razones obvias): “...dejan sobre el regazo / de las vírgenes...” (*El cometa*, de Victor Hugo, pág. 158); “gráciles, virginales, turbadas de rubores...” (*Después del diluvio*, de Eugenio de Castro, pág. 235).

4. Cf. págs. 29, 32, 36, 42, 43, 45, 46, 50, 60, 63, 75 (ojos de mujer), 84, 88, 94 (ojos de Dios), 102 (ojos de mujer), 103, 110, 111, 113, 116, 118, 120 (ojos de mujer), 121, 122, 133 (ojos), 137, 138, 139. La impronta, pues, de la estética visual del modernismo se da en ciertos ojos y en una calidad de colorido especial. En las versiones, claro, surgen los azules también: págs. 163 y el zafiro en 166 (de Victor Hugo); 183 (Flaubert); 191 (Graf); 199 (Verlaine); 207 (A. de Armas); 218 y 219 (Hofmannsthal); 240 (Machado de Assis).

Especies nativas que no se extinguen

Ciudad vacía

Mónica Camacho

Premio Nacional de Dramaturgia, 1998. Ministerio de Cultura, Bogotá, 2000, 70 págs.

Ciudad vacía obtuvo en 1998 el Premio Nacional de Cultura en la modalidad de dramaturgia, decisión tomada por un jurado compuesto por Beatriz Rizk, Rafael Murillo Selva y David Olguín. Mónica Camacho, la autora, tiene una larga trayectoria artística que se remonta a los primeros años del decenio de los ochenta, época en la cual funda, junto con otros artistas, el Teatro Estudio Calarcá (Tecal), agrupación que desde sus inicios ha hecho teatro al aire libre y teatro de sala, con un repertorio de veinticinco o más piezas teatrales. Dentro de dicha agrupación, Camacho ha sido coautora de obras de creación colectiva, se ha desempeñado como actriz y maestra; en la actualidad es su directora ejecutiva y coordinadora de talleres de formación. La presente obra es la primera, de autoría individual, que ha publicado.



El sujeto de este drama es una ciudad que, en el momento del relato teatral, presenta un panorama fantasmagórico y de devastación. Este paisaje apocalíptico está habitado por sombras, por “almas en pena” que deambulan; tal vez son “muertos olvidados”. Su origen y destino son desconocidos, sus costumbres inciertas, parecen tener sólo olfato, parecen alimentarse de carne humana, pero cualquier definición cae dentro del universo de las conjeturas. Esta ciudad es un espacio creado a partir de los diálogos de los personajes, es un lugar-sujeto que se ha ido enrareciendo, tornándose cada vez más caótico, como satélite a la deriva. Por los mismos diálogos se conoce que en el pasado la ciudad tuvo esplendor y ahora está habitada por “las sombras de los bárbaros”; tuvo “luces de colores” y ahora son “incendios que dejan a los hombres desolados”. Tiene “calles malditas vigiladas por mendigos gigantes”. En ella convergen seres pertenecientes a mitos rurales y urbanos, que forman parte de sus moradores, como símbolos de una idiosincrasia: “También deambulan frailes sin cabeza, lloronas que gimen eternamente por sus hijos perdidos, espantos con enormes sombreros para que no les vean el rostro, ánimas extraviadas que lanzan horribles estertores”. En esa oscura ciudad, hay “hombrecitos hambrientos que expulsan delgadas culebras contra todo aquel que la transite y no les obsequie algo”, dice el Soldado (pág. 32). Los que viven en el norte de este centro urbano no conocen a los del sur, y éstos últimos, a su vez, no conocen a los del norte. Cuando la ciudad hace agua, como un viejo

barco, todos la abandonan, inclusive las autoridades. “Después bombardearían y fumigarían para sanear y recuperar nuestras casas [...] pero un buen día las autoridades también huyeron” (pág. 33).

Cuatro son los personajes que de manera desesperada conviven debajo de un puente, soportan la lluvia, el hambre, la amenaza, el miedo y, sobre todo, esperan, esperan y esperan la llegada de una nave salvadora que les fue prometida. Este hábitat, con algunos objetos que pueden representar un hogar, es el único espacio escenográfico visible. Este espacio, el adjetivo *vacío* que forma parte del título, junto con la espera de los personajes de afinidad beckettiana, cierta inmovilidad de los personajes que se convierte en sinónimo de “vida”, los elementos paródicos y otros más, forman una unidad que emparentan el drama con el teatro del absurdo, si bien con un desarrollo particular, pues la espera y llegada de la nave gobiernan la estructura de la obra.

La nave no es visible a los espectadores, no es un objeto escenográfico, está presente en el texto dramático a través de los personajes, que crean con dicho dispositivo un juego de ausencia, presencia y de nuevo ausencia. Más que un objeto es un concepto. En efecto, en principio la nave es un objeto, las palabras que la definen abarcan una amplia gama. Pero, a medida que avanza la acción dramática, cada personaje, de acuerdo con sus temores, revela su propia versión sobre quien la envía o su “verdadero” origen. Ella puede navegar en el mar, pero corre el riesgo de quedar atrapada en una alcantarilla al llegar a la ciudad; puede volar, pero los huracanes la estrellarían o correr el albur de caerse del globo terráqueo, puede llegar por una carretera, y perderse en una autopista. Además, posee ciertas características sensoriales. Cuando finalmente llega, su aspecto es el de “un punto negro”, luce “soberbia”, “guerrera, victoriosa”. Todos sienten que, finalmente, sus deseos se materializarán en el nuevo sitio a donde serán conducidos por ella. Sin embargo, al llegar

la tan ansiada nave salvadora, de ella descende la muerte, que pasa de largo, sin percibir a los cuatro personajes, condenándolos a vivir en ese limbo, sin permitirles dar respuestas a sus inquietudes.

La obra está dividida en siete escenas, y sus títulos representan símbolos o guardan mayor correspondencia con estados de conciencia. El comienzo es un largo párrafo de acotaciones escénicas, a la manera de un prólogo. La escena 1 se titula: Abandono. Es el estado físico y, por tanto, emocional en que se encuentran los personajes; aunque “no perder la fe” es la clave para contrarrestarlo, según uno de ellos. Escena 2: Pan. Es el simulacro ritual cotidiano de compartir un bocado de pan, que no satisface el hambre, motivo por el cual debe ser complementado con las propagandas que se emiten por televisión, convirtiéndose en otro ritual, otro tipo de pan. Escena 3: Sueño. A diferencia del lenguaje un tanto incongruente de las ensoñaciones, ésta es una de las escenas que guardan mayor coherencia lógica con los estados de conciencia. Es como si la relación con la realidad extrateatral se invirtiera. Los personajes viven dentro de una pesadilla, y el estado de ensoñación es la vida consciente. En esta escena se teatra-



liza el pasado de la ciudad a través de un lenguaje cargado de metáforas, algunas de tono bíblico. Escena 4: Círculo. Aquí los personajes expresan verbalmente la percepción que tienen del tiempo y del espacio, definida gráficamente como un círculo. Este círculo se extiende a toda la obra, pues su estructura es rotunda, y se encarna en el personaje de la anciana Alba, quien vive y muere en sucesivos instantes, porque ella padece de "moridera".

La escena siguiente, número 5: Nave. Con la llegada de la nave se revela, brevemente, otra identidad de los personajes, un pasado poco santo de la mayoría de ellos; sin embargo, los roles que marcan las relaciones mutuas se mantienen, dentro de un juego de apariencias ya establecido. Escena 6: Números. Es la escena que establece más nexos con la realidad extrateatral; por ello mismo, dentro de la dramaturgia, se convierte en la escena más absurda e irónica de todas. En efecto, un Censor, quien pretende ser alcalde futuro de la ciudad, con utilitaristas intenciones, se empeña en ir por la ciudad empadronando vivos y muertos. Escena 7: Limbo. Es el final de la pieza. Tal como se encontraban los personajes al comienzo así terminan; continúan atrapados en sus miedos, sin elementos confiables que les permitan definirse como vivos o muertos, repitiendo las mismas acciones de manera ritual y esperando la llegada de la nave.

Como ya dije, los personajes están obligados a convivir. Ellos son: Ofelia, mujer joven. Aunque su nombre en la historia del teatro y en esta pieza se asocia, en principio, con el de una ingenua y joven enamorada, su otra identidad, esa que se revela en la escena 5 con la llegada de la nave, es la de una prostituta. Soldado, hombre joven. Al contrario de los demás, es y no deja de ser el mismo: era soldado cuando la ciudad floreció bajo el signo del esplendor, y ahora sigue siéndolo bajo el de la destrucción. Alba, mujer anciana, es símbolo del renacer y la muerte. En la pieza muere muchas muertes y "vive" otras tantas veces; aunque pre-

tende ser reconocida como una gran dama, fue una adinerada proxeneta. Como ya lo expresé, ella forma parte de las estrategias del engranaje temporal de la pieza. Patricio, anciano comerciante, es todo lo contrario a lo que indica la dignidad de su nombre. Fue acaparador de alimentos y la codicia lo llevó a abandonar su familia; se divertía en los burdeles, por ese motivo conoce a Ofelia y Alba. Por último, el Censor, quien pertenece, desde hace muchas generaciones, a una familia de burócratas y, así la ciudad se encuentre devastada, él continúa taimadamente su labor para seguir heredando los privilegios de las sinecuras.



Como puede advertirse hasta aquí, por el enfoque dado a esta reseña, Camacho estructura el drama por medio de símbolos que traducen conceptos que yacen en la base de nuestra cultura. Me parece que la autora pone en el escenario una nueva reelaboración dramática de varios elementos de nuestro tejido social: visión del mundo estructurado por la cultura cristiana; las relaciones con el Estado mediadas por una burocracia voraz y por estamentos militares; vida urbana sin un verdadero sentido de autoridad, gobernada por el caos y la muerte.

El tema de la espera ha sido también recreado, en los últimos años, por otros dramaturgos colombianos; algunas veces estructura las obras

(como ésta de Mónica Camacho) en otras: la espera es un ropaje externo, anecdótico; en otras es un concepto que crea personajes, ausentes del escenario. Estos enunciados señalan sólo algunos de los matices de esta rica veta teatral actual.

MARINA LAMUS OBREGÓN

Ella de ellas y por ellas

La máscara, la mariposa y la metáfora. Creación teatral de mujeres

Pilar Restrepo

Teatro La Máscara y Ministerio de Cultura, Cali, 1998, 253 págs., il.

El Teatro La Máscara es un grupo que nació en Cali, en 1972, por iniciativa de algunos actores del Teatro Experimental de Cali (Tec). Alrededor de 1985 el grupo quedó conformado únicamente por mujeres, y orientó su interés hacia la dramaturgia de género. Su trabajo artístico se ha caracterizado por la seriedad, por la investigación en la voz, la música, la preparación física. En especial, las integrantes del colectivo han querido alcanzar un equilibrio entre el lenguaje poético verbal y la imagen no verbal. Con más de veintiocho años de historia, una veintena de montajes, giras artísticas nacionales e internacionales, La Máscara ha sido escuela de aprendizaje, pues muchos teatristas y técnicos han intervenido en el trabajo artístico y en las investigaciones.

La autora de este libro, María del Pilar Restrepo Mejía (1958), recoge dicha trayectoria, analiza la dramaturgia y la estética de La Máscara a partir de su particularidad experimental y las puestas en escena de tema femenino. Restrepo es licenciada en literatura por la Universidad del Valle y culminó su maestría en estudios ibero-latinoamericanos, en la Université Haute Bretagne (Francia). Fue actriz de La Máscara