

cuerpo pero, como ella misma lo dice, "El templo ha sido profanado / Jamás podré levitar / Sobre mi lecho" (pág. 19).



La inmolada constata cómo ya no la ven, y se mira a sí misma, en la distancia del fracaso: "A esa edad / en la que aún no hay límites / por el amor conocemos la derrota" (pág. 59).

El juego recurrente con la sed y el agua no alcanza a dibujar esa acezante cacería en pos del fantasma de la palabra. Algo se pierde y se evade, antes de concretar el texto. La derrota no es la del amor: es, tan sólo, la de la palabra que no alcanza a circundar esa nada.

Varios de los temas de los dos anteriores libros vuelven a modularse ahora, en su tercer volumen, ocho años después. Están la entrega visceral y la desconfianza instalándose en el centro del encuentro. Está el ímpetu ascensional y la caída, horadando con un cuchillo sus entrañas. Está la imposibilidad de transmutar en alquimia perdurable el delicado velo de la ensoñación. Y sabe, por cierto, que

*Solo es leal a su enemigo  
—único e irrepetible—  
con quien enlazada  
se destruirá*  
[pág. 52]

Pero ese otro que la habita, amado rival, resulta un tanto abstracto ante el punzante realismo con que deja atrás sus talares vestiduras de poeta

y se enfrenta, concreta, precisa, desgarrada, a quien lejano, sólo le ofrece una porción mínima de sus días, vividos con otra:

*Ella comparte los días  
y las noches  
de la mitad de su vida  
Lo tiene a él  
En sus cartas  
Yo tengo sus palabras*  
[pág. 57]

El remoto cielo de una poesía sacralizada, de un ritual inmodificable, ha caído, con dolor, a tierra. Por ello en este nuevo libro su texto nos ha enriquecido en forma sensible. Al revelarse no se ha tornado autobiográfica. Simplemente ha encontrado las metáforas que nos enlazan a su canto. Está mucho más cerca de lo que Harold Bloom en *La cábala y la crítica* (1978) ha dicho:

*Los poemas no pueden restituir  
y, sin embargo, pueden hacer los  
gestos de la restitución. No pueden  
revertir el tiempo y, sin embargo,  
pueden mentir contra el  
tiempo.* [pág. 77]

JUAN GUSTAVO COBO  
BORDA

## Libro pionero

### El texto dramático caldense y su puesta en escena

*Gilberto Leyton y Luis Wilfredo  
Garcés O.*

Universidad de Caldas, Manizales,  
1999, 207 págs.

Esta investigación regional se realizó bajo los auspicios del Instituto Colombiano de Cultura —hoy Ministerio de Cultura—, el Fondo Mixto para la Promoción de la Cultura y las Artes de Caldas, gracias al programa de becas de investigación en artes escénicas. La asesoría metodológica estuvo a cargo del profesor

Gonzalo Escobar Téllez; la edición de los resultados es de la Universidad de Caldas.

Los dos autores han recibido formación en artes escénicas y tienen experiencia en la práctica teatral, como se deriva de sus respectivas noticias biográficas. Gilberto Leyton (Pácora [Caldas], 1955) ha dirigido varias obras y se ha desempeñado como director escénico de la ópera de Bellas Artes, del Festival Departamental de Teatro; ha sido presidente del Consejo Caldense de Teatro, jurado en varios festivales y profesor en la facultad de bellas artes, departamento de artes escénicas. Luis Wilfredo Garcés (Manizales, 1965) ha escrito obras de teatro que han sido llevadas a la escena por grupos regionales, y ha sido jurado de eventos y profesor de talleres teatrales.



El proyecto de Leyton y Garcés era documentar la existencia, la historia, la importancia zonal y nacional y las tendencias de la literatura teatral de Caldas. Como lo expresa el profesor Gonzalo Escobar, asesor de la investigación, el valor de este estudio radica en el inventario serio de autores, textos y montajes en el departamento. Para lograr lo anterior los autores recurrieron "a indicios, a las pistas, a los cabos sueltos, a los detalles sin aparente importancia" (pág. 9) para poder hablar del texto dramático caldense. Así mismo, consultaron bibliotecas nacionales y de la región, libros, publicaciones periódicas, y realizaron trabajo de campo.

Por motivos metodológicos, el departamento fue dividido en zonas: centro (Manizales, Chinchiná, Palestina y Villamaría); occidente (Marmato, Supía, Anserma, Riosucio, Belalcázar, Risaralda y Viterbo); norte (Neira, Filadelfia, Aranzazu, Salamina, La Merced, Pácora, Aguadas y Marulanda); oriente (Manizales, Pensilvania, Victoria, Marquetalia, Samaná, La Dorada). La recopilación de la información, los resultados estadísticos y los cuadros ilustrativos mantienen esta división.

El presente libro se compone de las siguientes partes: marco teórico, historia del teatro del departamento, dividida en dos segmentos, un recuento —hecho a trancos— desde 1874 con la llegada de la compañía española Zafrané, hasta los festivales internacionales de 1968. A partir de este año la historia se centra, por regiones, en los montajes, la arquitectura teatral y los espacios de representación.



Con relación a la “historia del texto caldense” se hace un inventario de autores y obras, desde Maximiliano Grillo, dramaturgo nacido en Marmato, quien publicó *Raza vencida*, en 1905.

Otra parte del libro da cuenta de las tendencias de la literatura teatral de Caldas, por medio de cuadros estadísticos. Para formalizar la información, los autores establecieron categorías, a través de palabras claves o títulos, en donde incluir la información, que en este caso es numérica. Cada pieza teatral está desglosada en su estructura: en actos, cuadros, es-

cenos; división genérica, número y género de los personajes, temas; elementos del espectáculo: utilería, espacio, luces, y otros ítemes más, que pudieran ser sometidos a cuantificación. De esta manera el lector puede consultar, por ejemplo, cuántas comedias o dramas se escribieron, duración temporal de las piezas (el espectáculo), los elementos de utilería más usados, los espacios en donde ocurre la acción dramática, entre otros. En la última parte del libro se encuentra un pequeño diccionario biográfico de “algunos autores dramáticos caldenses” (pág. 161).

El libro tiene la importancia propia de ser pionero en la información recopilada, ser regional en un país centrista con bibliografías centristas, considerar parámetros sencillos y, obviamente, la de su pragmatismo. Así mismo, puede considerarse como libro de referencia, herramienta para futuras elaboraciones teóricas o estudios, por la forma como se consolidó y como se presentaron los resultados. Catalogado así, como material de referencia, adquiere mayor importancia por la inexistencia de sistematización en la información primaria del teatro colombiano. Porque analizado como acercamiento teórico al teatro caldense, como definición de un género teatral que se ajusta a una división político-geográfica y no cultural, sus cualidades se convierten en defectos. Más aún: por el tipo de mediciones y los parámetros utilizados, son bastante discutibles, obsoletos y desconcertantes en ocasiones, en especial para los teóricos o investigadores que examinan los productos artísticos bajo premisas teóricas posteriores al estructuralismo.

La recopilación de información sobre teatristas, agrupaciones y compañías y el diccionario biobibliográfico siguen esta misma línea de ser herramienta de primera mano, que permite colaborar en una investigación. Es posible que en esta primera recopilación falten varios nombres, en especial los que estén inéditos y vivan fuera del departamento y, por tanto, no accesible la información a los autores. Pero es un primer acercamien-

to que facilita otros. A partir de este libro se tendrá información seria, documentada, para no volver a empezar a partir de indicios, pistas o cabos sueltos, como lo expresa el profesor Escobar.

La investigación adolece de algunas fallas metodológicas porque, en especial en los montajes de los grupos, se hace una enumeración abigarrada, sin fechas, la mayoría de los casos, sin indicación de autores ni datos editoriales, si el material ha sido editado.

MARINA LAMUS OBREGÓN

## Excelente trabajo pionero

**Teatro en Colombia: 1831-1886.**

**Práctica teatral y sociedad**

*Marina Lamus Obregón*

Ariel Historia, Bogotá, 1998, 400 págs.

El libro está dividido en seis partes, y los temas tratados se complementan con anexos, bibliografía e índice onomástico. En la primera parte se hace un recuento de los inicios del teatro en el Nuevo Mundo, cuya intención era educar al pueblo. El teatro artístico vino de España y se apoderó de la riqueza cultural de América, pero el religioso tuvo una finalidad didáctica y sus representaciones masivas rompían las divisiones existentes entre actores y espectadores. Tenía como objetivo la divulgación de la doctrina cristiana entre los indígenas y cumplió una misión evangelizadora. En la Nueva Granada estuvo muy unido, durante la Colonia, a las celebraciones de tipo político, triunfos del ejército español y coronación de los reyes, y en lo religioso a las fiestas patronales. Las plazas públicas, los solares y las casas de armas eran lo sitios de representación, y los espectadores se acomodaban en el mismo orden jerárquico que ocupaban dentro de la sociedad.