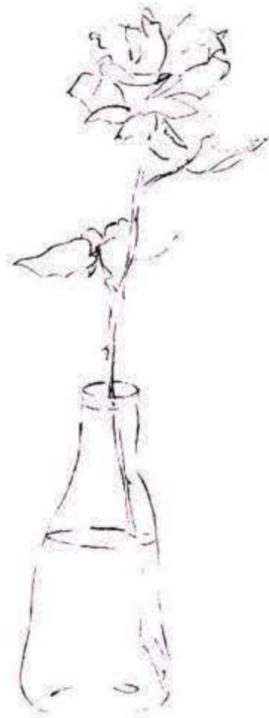


miento en muchos sentidos, entre otros estudiar los matices, las influencias de la literatura peninsular en el país. Sin ellos es imposible formular teorías y metodologías, crear categorías, delimitar las fronteras de lo español y lo neogranadino; esta dificultad se presenta, inclusive, con el teatro neoclásico y romántico del siglo XIX, del cual se conservan más obras. Sólo así se podría marcar una línea que permita llegar a tipificar lo que se denomina teatro colombiano a partir de la Colonia. Este empeño es difícil no sólo por el poco interés que el periodo ha despertado sino por la penetración tan efectiva en el teatro y las letras, pero por este mismo motivo es, sin duda, interesante.

Los acercamientos que hace Orjuela en su extenso estudio preliminar sirven de motivación razonada para profundizar algunas de sus interpretaciones. El texto de fray Felipe de Jesús puede ser objeto de análisis comparativo de visiones del mundo sobre el indio americano, tema fundamental del *Poema*, a partir de la ficción teatral americana, no desde los dramaturgos españoles. Dicho género español, conocido bajo el nombre de teatro indiano, muestra a los originarios americanos como personajes exóticos, observando conductas europeas, valorando las tradiciones y el espíritu español, la mayoría de las veces. Recuérdese, por ejemplo, a Lope de Vega —para nombrar sólo al más grande dramaturgo de este ciclo genérico—, que su teatro indiano no fue el mejor, pues le interesó más destacar el heroísmo castellano y divulgar la opinión predominante sobre el descubrimiento y la conquista. Esta misma línea, en similares términos, la continúan otros dramaturgos posteriores.

El *Poema cómico*, como otros textos teatrales americanos, tiene intención social, ya no para imponer o alabar costumbres o formas de vida, sino para protestar por la manera como dichas costumbres fueron impuestas y, por tanto, lo más dramático o teatral de este enfoque, lo complicado y complejo de las aceptaciones y de los rechazos. Estas

aceptaciones y rechazos están latentes o evidentes en el teatro neogranadino en diferentes poéticas con tonos vehementes o moderados, según el momento histórico y teatral.



Desde el punto de vista de las letras, fray Felipe desarrolla a través de un narrador el concepto de mediador en la comunicación dramática, similar al de la narrativa, que integra la historia, reflexiona y hace reflexionar; se perciben focalizaciones externas e internas. Esto puede permitir acercamientos diacrónicos al tipo de acotaciones escénicas, comunes o preferidas por nuestros dramaturgos, así como otros componentes textuales: el abigarramiento de sucesos, la mezcla de géneros populares dentro del *Poema*, las canciones, el lenguaje irónico, cargado de alusiones e insinuaciones, la referencia a lo cotidiano extraescénico, la gesticulación de algunos personajes, el criado con su humor y pullas son características que podrían tipificar nuestra historia teatral.

Aunque el texto tiene una defensa de la misión evangélica, lo profano y lo espectacular gana terreno. Fray Felipe recoge la oralidad de ese momento, testimonio valioso de la lengua. A pesar de que los personajes son alegóricos, tienen comportamientos humanos; de esta manera las discusiones retóricas adquieren concreción.

Además de la importancia del *Poema*, es necesario resaltar la del investigador, el doctor Héctor Orjuela, quien, haciendo caso omiso de la cantidad de prejuicios que existen sobre el teatro hispanoamericano en general y colombiano en particular, abordó este difícil documento para reconocer sus cualidades dramáticas dentro del contexto nacional. A Orjuela le habría quedado más sencillo reiterar las críticas —por demás inmisericordes— que se han hecho de nuestro teatro colonial y republicano.

Dichos prejuicios, a despecho de investigaciones serias, están muy bien documentados y tienen una larga historia que se origina en la Colonia. Con esta mentalidad y fórmulas de medición, nuestro teatro es considerado dentro de parámetros de inferioridad al español de la península y a los otros países que tuvieron influencia afectiva o intelectual en la escena nacional. Esta prevención no es gratuita del todo, porque existieron realidades inculcables, como el medio cultural restringido que tuvo el país, la censura moral, religiosa y política que sufrió la cultura y el teatro, que repercutieron en el ejercicio artístico, lo cual hizo desfallecer o impidió correr el riesgo a más de un artista. Pero esto es una parte del todo en un análisis y no el todo.

MARINA LAMUS OBREGÓN

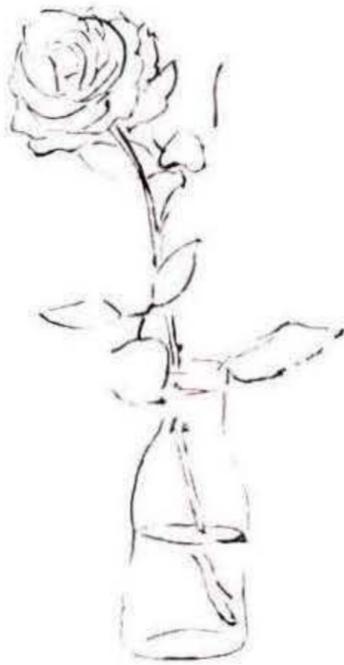
Piedracielismo teatral

Teatro

Gerardo Valencia Vejarano
(edición y estudio preliminar
a cargo de Ernesto Porras Collantes)
Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1998,
367 págs., il.

El Instituto Caro y Cuervo siguiendo la filosofía de rescatar valores literarios colombianos a través de su historia, publicó con el número XLII de la serie Biblioteca Colombiana la

obra teatral de Gerardo Valencia (1911-1994), importante recobro para el estudio del teatro colombiano de comienzos del siglo XX. Así que el Instituto logra su objetivo con este nuevo tomo y, al mismo tiempo, aporta bibliografía a uno de los periodos del teatro colombiano menos investigados, debido, en parte a la carencia de fuentes primarias e investigación y a que las generaciones de teatristas de mediados del siglo XX irrumpieron con gran fuerza en las escenas nacional e internacional, y se encargaron de ejercer su derecho al parricidio artístico y lo practicaron con quienes les antecedieron y con los abuelos, sepultándolos en el olvido. A los teatristas les quedó más fácil este ejercicio que a narradores y poetas, porque el teatro ha tenido menos cultivadores, menos acumulación cultural y menos estudiosos e investigadores.



Este libro de Valencia reúne las siguientes piezas teatrales: *El hada imprecisa*, cuento escénico en ocho cuadros; *Cuento de miedo*, drama en un acto; *Chonta*, leyenda dramática en dos actos, cada uno dividido en tres cuadros; *Asedio*, drama en dos actos y cinco cuadros; *El poder de Jacinta*, drama en tres actos, *Lugares del sueño*, evocación en tres actos y, por último, *Viaje a la tierra*. Como ya se dijo, esta edición es fundamental para los estudios de la literatura dramática y del teatro, porque Valencia sólo tenía publicadas

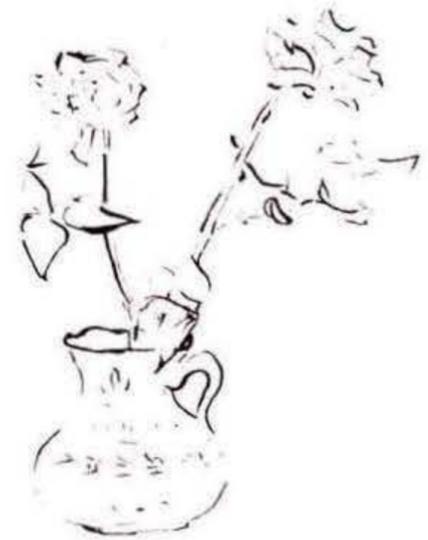
algunas obras en publicaciones periódicas: *Chonta*, como suplemento de la Revista de las Indias, núm. 2, *El hada imprecisa*, separata núm. 7 de la Revista Universidad Nacional de Colombia, 1946; estas dos registradas en las bibliografías. El profesor Ernesto Porras dice que *Asedio* y *Lugares del sueño* fueron publicadas por el periódico El Tiempo, aunque no informa las fechas de su publicación.

El estudio preliminar, titulado "Cuadros para una exposición sobre Gerardo Valencia", fue escrito por el profesor Ernesto Porras Collantes. Como su nombre lo sugiere, Porras toma varios aspectos de la vida y obra del autor y de la vida teatral del país en su tiempo, los cuales cuadros podemos resumir así: biografía del poeta, pensamiento político de Valencia y cómo lo plasmó en su teoría teatral, perspectiva literaria de la obra, análisis de *El hada imprecisa*, considerada por el profesor Porras la pieza en la que "Gerardo Valencia alcanzó la cima de su condición de dramaturgo" y, ya para finalizar, el cuadro VI, subtulado: *Párodos y éxodos*¹, último de esta exposición. En él el profesor analiza la situación por la que atravesaba el país teatral entre el decenio de los veinte y el de los cincuenta. Como se puede apreciar, un panorama bastante completo del autor.

Como en todos sus trabajos académicos, Porras provee información valiosa y pertinente, hace anotaciones y aclaraciones a pie de página, aporta indicios para continuar estudiando el teatro colombiano a partir de los años cincuenta. Así mismo, divide el teatro de Valencia en piezas de asunto colonial, de conflicto individual y personal. De *El hada imprecisa*, dice Porras que "se resiste a un anclaje concreto". Desde una perspectiva literaria, Porras pone de manifiesto "constantes en la obra teatral gerardina", como son: preferencia por el protagonismo femenino, el rol que desempeñan, la expresión amorosa, la caracterización de los personajes y la manera como estructuran cada una de las piezas.

En la última parte del estudio preliminar, Porras se propuso "determi-

nar el carácter del teatro de ese periodo" y el de Valencia con relación al teatro precedente y al subsecuente. Es interesante y elocuente la forma como amalgama los factores literarios y sociales, como establece relaciones y se apoya en las fuentes bibliográficas. Así que el profesor Porras cumplió su cometido rescatando la producción teatral de Gerardo Valencia.



A pesar de los análisis y su interés, de los factores tomados en cuenta, de la idoneidad del analista, Porras llega a las mismas conclusiones que hemos repetido durante todo el siglo XX. Dichas conclusiones sirven de pretexto aquí para hacer unas cuantas reflexiones sobre la historia del periodo, sirven de favorable coyuntura para algunas anotaciones al respecto. En efecto, analistas e investigadores hemos tomado las mismas posiciones generacionales de los creadores; de esta manera no hay avance en la investigación del periodo, se han ratificado las conclusiones y seguimos repitiendo con juegos lexicales similares, con tonos más o menos vehementes lo mismo, hasta convertir la historia en lugares comunes, en retórica para completar dia-cronías. Para ejemplificar dichas verdades se pueden resumir en los siguientes enunciados, que son los más sobresalientes:

El país no tuvo actividad teatral durante largos periodos de su historia; las compañías españolas que venían al país eran mediocres y montaban obras de autores nacionales

por una especie de compasión o porque la ley, en algún momento determinado, las obligó; la actuación obedecía a fórmulas o a copia de los extranjeros; se presentaron dos tipos de teatro, uno "popular" que llenaba escenarios, por tanto mediocre, y otro "poético", literario o de arte alejado del gran público, que perseguía como objetivo "producir emoción estética" en el espectador, no tuvo escenificación y cuando tuvo acceso a las tablas sólo un pequeño grupo muy pequeño "refinado", "elite cultivada", asistió. El teatro se convirtió en radioteatro, única alternativa de los dramaturgos. El teatro colombiano ha sido literario, retórico —como categorías defectuosas—, y éste no es apropiado para llevarlo a la escena.



Lugar común también es desaprobación, desde la misma perspectiva, la producción teatral de Luis Enrique Osorio, cuando no se han explorado, dentro del teatro osoriano, otras vetas que, indiscutiblemente, las tiene. Así mismo, la actividad teatral de Campitos permanece sin estudio, aunque es necesario resaltar que ambos teatristas, en especial Osorio, vienen siendo objeto, en los últimos años, de otra mirada. Es imposible desconocer que Osorio y Campitos fueron hombres de teatro.

Así que los nudos ciegos de los "no hubo", "no existió" —sin matices, ni cambios en las premisas teó-

ricas y en despejar los interrogantes— no producen un verdadero avance en la investigación. El que analistas y críticos se limiten a ratificar los parricidios de los teatristas con sus mismos argumentos, quita posibilidades a la crítica de cuestionar o de considerar otros conceptos y continuamos contando la historia del teatro colombiano a grandes saltos, a trancos, dejando vacíos oscuros.

Creo que, además del estudio profundo de los pocos dramas que se imprimieron a comienzos del siglo XX, se deben explorar otros materiales, menos convencionales, que arrojen luces sobre el teatro y se examinen otras vetas de los documentos conocidos. Porque no hay análisis sobre la verdadera dimensión del trabajo de las compañías extranjeras y de su repertorio, sobre las compañías nacionales y sus estéticas, entre otros.

Con relación al teatro poético, como ésta es una etiqueta en la cual se han incluido varios autores que no muestran sino superficiales parentescos, es indispensable, para futuras propuestas, analizar dichas poéticas individuales, tal vez comparar o mostrar diferencias entre un escritor y otro, sus fundamentaciones teóricas con relación al arte escénico, sus conceptos sobre cómo "tener un teatro nacional", aspiración de estos dramaturgos y de la mentalidad del momento. Cuáles de estos "teatros poéticos" fueron escritos para el placer de la lectura más que para su representación, las relaciones entre la escritura de poemas y el teatro, porque es posible que de esta relación se derive el concepto de lo poético en el teatro, ya que muchos de ellos eran poetas. Así mismo, estos escritores estuvieron cobijados por etiquetas como la de Piedra y Cielo, pero no tuvieron la misma forma de expresión; ellos mismos no se reconocen como grupo homogéneo y en el teatro adoptaron diferentes paradigmas, los cuales habría que examinar con cuidado hasta encontrar con qué tradición artística están más emparentados (con la tradición clásica española, con los simbolistas, etcétera) con

relación a las influencias del teatro poético español, recuérdese, entre otras, que algunas piezas de Federico García Lorca fueron admiradas por la intelectualidad del país.

Y así se pueden seguir exponiendo otras alternativas que, con toda seguridad, arrojarían resultados parciales, a veces inciertos, pero no contundentes ni reiterativos.

MARINA LAMUS OBREGÓN

1. Recuérdese que *párodos* en el teatro griego era la entrada lateral que conducía a la orquesta. También se denominaba así a la oda cantada por el coro cuando éste entraba al escenario por uno de los *párodos*. *Éxodo*, también en el teatro griego, era el final de una obra teatral; Aristóteles llama así a todo lo que sigue a la última canción.

La más famosa especie de batracios

Un coro de ranas

Jaime Alberto Vélez

Editorial Universidad de Antioquia, Medellín, 1999, 83 págs.

¿Cuántos libros pueden escribirse sobre ranas? Si uno tiene en cuenta el interés de la biología en la más famosa especie de batracios, seguramente descubrirá unos cuantos textos. Pero si se limita el campo e incluimos sólo aquellos libros de carácter literario, el número disminuirá significativamente, porque ¿qué tan apropiadas pueden ser las ranas como personajes literarios? Primero que nada, no son personajes muy complejos que digamos, al menos desde el punto de vista humano, pues si las condiciones para su existencia son adecuadas, las ranas, antes que complicarse la vida con disertaciones sobre la naturaleza del bien y del mal o pensar sobre el sentido de la existencia, se limitan a croar satisfechas y a engullir cuanto insecto incauto sobrevuele su estanque.

Como si pretendiera demostrarle a la literatura la gran pérdida que