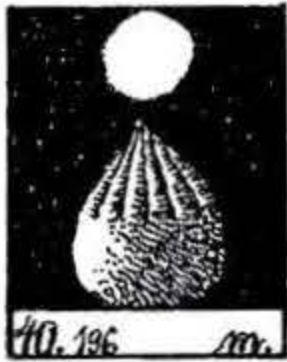


Olfato:

*En su opresiva humedad
la piel rancia del pescado
inunda la desolación
del medio día*

[De pronto oscurece, pág. 18]



*Insectos de corazas aplanadas
sueltan un manto húmedo
y brota un olor antiguo*
[Llueve, pág. 21]

Piel:

*En las noches
una lluvia de insectos
mortifica mis pies*
[La cárcel, pág. 31]

*El agua baja
a las tierras cálidas
y los hombres transpiran
sobre un plato que humea*
[El río, II, pág. 44]

Oído:

*Por las goteras de la cabaña
cruje la madera*

*Iguanas extienden un sueño verde
y desaparecen*

*Las aspas de un barco
cuelgan en el techo*
[Llueve, pág. 21]

Ojos:

[...]
*Animales de madera duermen
abrazados al río*

*El día nos divide el rostro
y en su tiranía*

*ojos de zinc en el cielo lavan
la mueca solidaria del viajero*

*Las miasmas
los troncos continúan su voraz
/ naufragio*

*Y el mundo brilla en el lomo
/ oscuro*

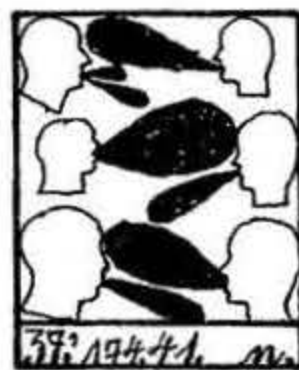
de un delfín rosado
[Un delfín en el río, pág. 13]

*Cuerpos de caoba
corren
ríen y atraviesan la lluvia*

*Cerca de la frontera
mudas aves mestizas
evaden las cortinas de agua*

*Insectos muerden los pasillos
la estufa
las rojas baldosas de la
/ habitación*

*Por las ventanas enmalladas
la lluvia cae sin memoria
los años
la distancia*
[El que huye en la lluvia, pág. 17]



Pero *Desolación de la lluvia* no es paisajístico, no es sólo la piel o, en argot semántico, sólo la superficie. En cada verso se encubren hondos sentimientos, reflexiones vitales, recuerdos y esperanzas, como esos que Antonio Correa Losada ha cargado por el continente, y que estallan debajo de las palabras. El amor, la desesperanza, el olvido, el deseo, el recuerdo, el odio, la violencia. Una madre que recorre la memoria, un padre que lee los clásicos hasta la eternidad y cierto hálito de ternura y de nostalgia que, como ráfagas, se instalan en sus versos.

Es curioso. El libro está montado desde el último al primero. Pero aunque se realiza un regreso cronológico, el lector siente un avance por el mundo onírico y sensitivo del poeta. Esto sólo lo permite la literatura. Y, en nuestro caso, la poesía.

Una buena obra de Antonio Correa Losada, *Desolación de la lluvia*, para entrar al nuevo siglo, aunque, de todas maneras, de pertenecer a éste en todas sus miserias y en todo su esplendor.

BENHUR SÁNCHEZ SUÁREZ

18 textos escritos entre 1948 y 1993

**Antología crítica del teatro breve
hispanoamericano**

María Mercedes Jaramillo, Mario Yepes
Editorial Universidad de Antioquia,
Medellín, 1997, 533 págs.

Cada época ha creado formas colectivas de textos que, por una parte, cumplen una función indispensable y, por otra, muestran la sensibilidad o las preferencias literarias y teatrales de un grupo, representado por el antólogo, con objetivos precisos. La presente antología, con énfasis en Colombia, reúne 18 textos actuales para teatro de dramaturgos de Centro y Suramérica, escritos entre 1948 y 1993, de autores nacidos entre 1909 y 1963. Cada texto está acompañado por un estudio sobre el autor antologado, lista de sus obras y una bibliografía, escritas por un crítico.

La antología tiene en principio un fin didáctico: llenar los vacíos de obras cortas para grupos aficionados, en formación, o profesionales; servir de laboratorio para actores y otros artistas vinculados al medio. En la selección de los textos se aplicaron criterios relacionados con la variedad temática, la representación de países que en otras antologías han sido omitidos y la inclusión de autoras. Así mismo, pretende cubrir el lapso que la antología de Carlos Solórzano (*El teatro hispanoamericano*) no cobija.

Esta antología, además, limita la selección de textos al teatro breve, lo cual remite a una clasificación genérica relacionada en el pasado con la literatura, y en la actualidad, aunque ya no se denomina breve, con la revivificación del teatro europeo a partir del teatro de agitación política, de propaganda y el de Bertolt Brecht.

La denominación de breve, dentro de los géneros literarios, hace referencia no sólo a la longitud de la pieza sino a la constitución sencilla de ella, que se corresponde con la simplicidad de las *dramatis personae*, en especial del teatro cómico, el cual tuvo sus raíces en lo folclórico y carnavalesco, en que primó la sátira y la burla. Tal vez por esto, por actitudes moralistas y por la tiranía de la óptica neoclásica, las formas breves —que son muchas en lengua castellana y en el español americano— tuvo el cariz peyorativo de género menor.

Grandes dramaturgos del siglo XX rescataron personajes o la estética o la ideología —o ambas a la vez— que conllevaban las piezas breves, incluyéndolas tangencial o medularmente en sus dramas; hasta el presente, en que muchos dramaturgos continúan el mismo proceso sin preocuparse de la extensión de su texto o si pertenece o no a un género mayor o menor. Es más: como siempre ocurre con los creadores, sin preocuparse siquiera a qué compartimiento pertenece su obra; además, porque los límites se han ido perdiendo y las formas breves en la actualidad son tan complejas y profundas como las de mayor extensión.

Como clasificación, es importante para analistas, críticos y para un largo etcétera, pues permite, como en el caso de esta antología, delimitar aún más criterios de selección, mostrar filiaciones culturales, ciertos rasgos característicos de las herencias literarias y teatrales, evoluciones y nuevas apropiaciones. En fin, forman parte de los instrumentos teóricos de análisis y de las mismas poéticas, aunque muchos estudiosos las consideren inútiles, arqueológicas o producto de modas, y los estudiantes actuales las incluyan dentro de lo plúmbeo de digerir de la academia.

Los dramaturgos y textos seleccionados, diferentes a los colombianos, son: *Historia de un número*, de Josefina

Plá (Paraguay); *Sitio al sitio*, de Grégor Díaz (Perú); *La pistola*, de Sabina Berman (México); *Después de medianoche*, de David Escobar Galindo (El Salvador); *Los 200 No*, de Roberto Ramos Perea (Puerto Rico); *Frutos*, de Carlos Maggi (Uruguay); *Casa matriz*, de Diana Raznovich (Argentina); *Divorciadas, evangélicas y vegetarianas*, de Gustavo Ott (Venezuela); *Recordando a mamá*, de Pedro R. Monges Rafuls (Cuba); *El armario de las abuelas*, de Guillermo Schmidhuber de la Mora (México); *Límites*, de Marco Antonio de la Parra (Chile); *Noticias de suburbio*, de Nora Glickman (Argentina); *Cruzando el puente*, de José Triana (Cuba); *Pishtaco*, de Julio Ortega (Perú), y *Adjetivos*, de Maritza Wilde (Bolivia).

Los textos de autores colombianos: *Proyecto piloto* (1990), de Enrique Buenaventura (n. 1925), con un análisis de María Mercedes Jaramillo. Esta obra también fue incluida en el *Teatro inédito* de Buenaventura, de la colección de la Biblioteca Familiar Colombiana, de la Presidencia de la República, 1997; *Gato por liebre* (1990), de Piedad Bonnett (n. 1951), con un análisis de Betty Osorio, y *La sangre más transparente* (1992), de Henry Díaz (n. 1948), con un análisis de María Mercedes Jaramillo.

María Mercedes Jaramillo es estudiosa de amplia trayectoria del Nuevo Teatro en Colombia y, por tanto, de la obra del maestro Buenaventura, uno de los más importantes hombres de teatro de este siglo. Jaramillo considera que esta pieza “es una metáfora de la corrupción y descomposición social que vive” el país; la cual recrea “con humor negro la realidad nacional y universal”, estructurada sobre dos niveles: uno en el que aparecen personajes sobrenaturales (cuatro Muertes-Ratas), los cuales relaciona con personajes similares de las manifestaciones teatrales del medievo. Al segundo nivel pertenecen seres humanos dominados por las Muertes, sin que su presencia sea explícita para ellos.

Piedad Bonnett, además de sus actividades como poeta, crítica literaria y profesora, es dramaturga muy interesante: sus textos poseen gran belleza literaria y son escritos para la escena, sin

perder de vista sus múltiples convenciones. *Gato por liebre* es un monólogo poético en el cual se combina lo expresivo del yo de una mujer: Ester Ramírez, quien se viste de hombre para lograr varios propósitos, y la comunicación directa, sin interferencias del lector o espectador virtual.

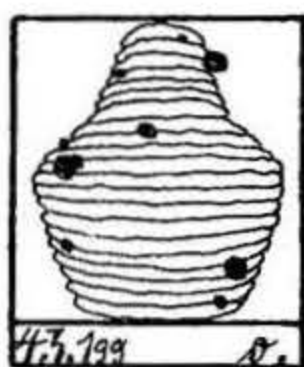


Innovación en esta obra de Bonnett es la no utilización de acotaciones escénicas; algunos cambios de situación interna y especial del personaje son marcados por textos de otros autores, diferenciados tipográficamente; aunque la diferencia no es sólo de tipo formal, ya que Ester Ramírez se comunica con un habla popular. Este recurso dramático, de raíz brechtiana, trae abiertamente otras voces que se entrelazan externamente con esta obra, enriqueciéndola en corrientes culturales familiares a la autora; a su vez, dentro de la pieza adquieren complejas relaciones simbólicas. También en el nivel simbólico, Bonnett marca las transiciones del ser femenino al masculino y de nuevo al femenino por medio de formas sociales ritualizadas de cada sexo, en apariencia superficiales, pero que encierran una fina ironía de nuestra sociedad.

En el estudio de Betty Osorio: “*Gato por liebre* de Piedad Bonnett: género e identidad”, se develan muchas claves: cómo surgió la obra, las influencias literarias, el contexto social, las metamorfosis de la protagonista, el tiempo y el espacio. Es especialmente notable en el estudio la noción de ser que conlleva la obra, la cual emparenta esta pieza de Bonnett con profundas nociones sobre la mujer en la actualidad.

Henry Díaz pertenece a esa generación de dramaturgos surgidos en el país en los últimos decenios, con una vasta producción artística en todos los cam-

pos de la creación teatral. María Mercedes Jaramillo señala en la obra de Díaz el "interés en el pasado y en el presente nacional", de manera similar a como otros críticos han destacado en la obra de Díaz una vertiente histórico-crítica de la vida nacional y otra relacionada con el acontecer de grupos marginales de la sociedad urbana contemporánea.



La sangre más transparente fue premio nacional de dramaturgia en 1992. Pertenece a esta última vertiente al dramatizar el último día de existencia de un joven todavía adolescente, de un barrio popular. En este barrio, el joven aprendió lo indispensable para sobrevivir y ganar dinero como sicario. Jaramillo encuentra en esta pieza "muchos elementos del teatro clásico, como la unidad de lugar, tiempo y acción, la búsqueda del padre, el regreso del espectro para cumplir lo prometido", además de otros elementos propios de la vida nacional.

MARINA LAMUS OBREGÓN

Voy gritando por la calle

Teatro popular y callejero colombiano
Fernando González Cajiao (compilador)
Cooperativa Editorial Magisterio, Santafé de Bogotá, 1997, 164 págs.

Este libro sobre el teatro callejero, compilado por el maestro Fernando González Cajiao, consta de artículos de varios autores, algunos inéditos. Está

dividido en dos partes: la primera enfoca aspectos históricos y de reflexión sobre el teatro callejero en Colombia y la segunda informa de la trayectoria artística del Teatro Taller durante 25 años, desde su fundación; del teatro como arte que nace para ser representado en la calle, con dramaturgia, técnicas interpretativas, lenguaje especial y manejo del espacio.

Los términos "teatro de calle" o "teatro callejero" rotulan con mucha frecuencia manifestaciones bastante diferentes. La definición más corriente surge de la oposición entre teatro de sala y teatro de calle, y de manera inmediata en este último se incluyen manifestaciones artísticas o de habilidad que se representan en espacios abiertos y públicos, trascendiendo el término a cualquier forma de entretener a la gente, más o menos espectacular. Inclusive, en el transcurrir de la vida urbana, así también se califica "el rebusque" cotidiano de muchas personas para ganarse el sustento, y a ciertas fiestas populares, cuando dichas expresiones no son más que ese otro "teatro" de la sociedad, que no está regido por parámetros estéticos y búsquedas artísticas.

Al ocupar el teatro callejero el mismo espacio de ciertos rituales religiosos o cívicos, del folclor, del carnaval, siempre que se hace su historia se presentan sus orígenes en dichas demostraciones, especialmente las que tienen que ver con lo religioso y con las fiestas populares. *Fiesta* es palabra convertida desde hace poco en categoría, en metapalabra, que contiene numerosas y heterogéneas expresiones, surgidas en diferentes tiempos en el mismo espacio. Por tanto, el resultado es que existen diversas historias de teatro callejero con un denominador común en su origen; varían solamente algunos factores del inventario, de acuerdo con cada región cultural.

Éste es el paradigma establecido por los historiadores del teatro en Grecia. Es el mismo paradigma utilizado para historiar el teatro en general: partir del mismo origen ritual y festivo, así el teatro occidental se desprenda de la misma rama griega. A medida que se va planteando el desarrollo de las diferentes expresiones teatrales, entran en juego nuevos conceptos que separan el tea-

tro de sala del de calle, con frecuencia contraponiéndolos: el de calle como popular, espontáneo, más cercano a las raíces culturales, y el "oficial" —que con mucha frecuencia no es "oficial" con el matiz de establecido y falta de creatividad.

Y resulta que, según la época y las circunstancias, la comparsa callejera y el carnaval, como espectáculos, son regidos por severas normas, manteniéndolos casi congelados en el tiempo. Pareciera como si todas las culturas que la geopolítica ha ido dividiendo y subdividiendo tuvieran la necesidad de buscar el teatro en dichas manifestaciones para aprehenderlas y así considerarlas como la historia propia. Y esta historia del teatro callejero en Colombia, que estoy reseñando, no escapa a dicha necesidad de buscar "nuestros" orígenes teatrales en expresiones de "nuestros" antepasados. Buscar el teatro a partir de las culturas indígenas prehispánicas demarcadas por la línea territorial colombiana y encontrarlo, para considerar las raíces teatrales aquí y no afuera.



El maestro Fernando González Cajiao, tanto en su producción dramática, con la cual ha tendido un puente con culturas indígenas, como en las coordenadas que ha elegido para historiar el teatro colombiano, es importante exponente de esta línea. Siempre su preocupación investigativa se dirigió hacia las manifestaciones rituales indígenas y las populares surgidas de la diversidad. Por esto mismo, la primera parte del libro tiene una subdivisión marcada por el origen étnico y cultural: representaciones indígenas precolombinas (la ceremonia del Huan, la ceremonia del moja); representaciones puras actuales (de los indígenas de la Guajira, del Amazonas, de los ticunas); representaciones