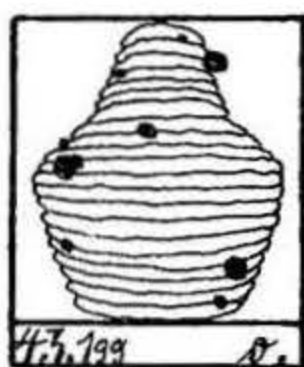


pos de la creación teatral. María Mercedes Jaramillo señala en la obra de Díaz el "interés en el pasado y en el presente nacional", de manera similar a como otros críticos han destacado en la obra de Díaz una vertiente histórico-crítica de la vida nacional y otra relacionada con el acontecer de grupos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

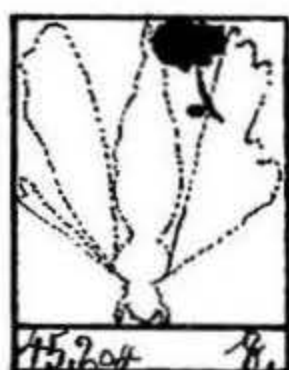
tro de sala del de calle, con frecuencia contraponiéndolos: el de calle como popular, espontáneo, más cercano a las raíces culturales, y el "oficial" —que con mucha frecuencia no es "oficial" con el matiz de establecido y falta de creatividad.

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

mestizas actuales (danza de las farotas, el milagro y las cargas, danza de los sanjuanés y otras); danzas y representaciones de origen negro (mojigangas y mascaradas); representaciones de origen español (teatro misionero), representaciones mestizas de origen español (cuadrillas de San Martín, danzas de diablos, carnavales y otras).



En la parte correspondiente al teatro implantado por los españoles, González Cajiao aporta nuevas citas para completar la historia del teatro colonial. Estas citas son tomadas de libros que se ocupan de la historia de la religión, del arte, de la literatura o de la arquitectura del país. Aporte valioso que incrementa la bibliografía básica del período, bastante escasa hasta el momento.

Para los antecedentes del siglo XIX y comienzos del XX, González Cajiao escogió el teatro costumbrista; parecería haberlo seleccionado porque pasa el examen de ser el más popular del período, o tal vez el más cercano a nuestro ser colombiano en la literatura, siguiendo la lógica del planteamiento global.

Aquí cabría señalar las dificultades de historiar el siglo XIX —y no sólo en Colombia—, pues la mentalidad decimonónica dividió el teatro en categorías que hoy podríamos rotular de manera arbitraria como “arte mayor” o “arte menor”, como “obra de teatro” u “obrita de teatro”. Dicha mentalidad incluyó en la categoría “menor” formas de teatro callejero y de muñecos. También es necesario señalar que el siglo XIX no segmentó esos conceptos, como lo estoy haciendo aquí, para de alguna manera tenerlo en cuenta. No, sencillamente lo pasó por alto o lo dejó para los cronistas de costumbres. Por ello, también, el teatrero o el historiador

parte del supuesto de que existió y, para encontrarlo, lo busca en las manifestaciones que ocuparon el mismo espacio: la calle, la plaza.

Esta mentalidad quedó definitivamente sepultada con el teatro político y experimental de mediados del presente siglo, cuando los teatreros toman para la creación artística elementos propios de la pluriétnia y de la diversidad cultural del país. Y es en esta época cuando surge el Teatro Taller de Colombia, sujeto fundamental del teatro de calle actual y del presente libro. Las experiencias artísticas del Teatro Taller, su historia como agrupación, su “teoría” sobre el teatro, que desarrollan aspectos puntuales de los montajes, música, manejo del espacio, recursos escenográficos, se encuentran en varios artículos, en la última parte del libro.

Así mismo, se incluyeron artículos que abarcan otras experiencias, otros grupos, y reflexiones sobre los llamados “histriones” de la calle. Al final, un anexo reúne, a manera de inventario, una lista con grupos de todo el país, lista que no pretende ser exhaustiva.

MARINA LAMUS OBREGÓN

## El prisma de la literatura

### Inventario de invierno

Milcíades Arévalo

Cooperativa Editorial Magisterio, Santafé de Bogotá, 1995, 112 págs.

En la solapa de los libros que comprenden la colección Montaña Mágica de la Cooperativa Editorial Magisterio, aparece un epígrafe, tomado de un texto de Vladimir Nabokov, que, aludiendo a la clásica fábula de *El pastorcito mentiroso*, define la literatura como un prisma situado entre la realidad y la imaginación. Si nos detenemos a analizar las consecuencias de tal definición, tendríamos que remitirnos al experimento de Newton, quien logró explicar la descomposición de la luz en colores colocando un prisma de cristal entre un rayo

de luz y una pantalla. En realidad, el ojo humano habitualmente capta la luz y los colores, pero ignora el proceso por medio del cual aquella se descompone en éstos.

Ahora bien, la definición de Vladimir Nabokov, al asignarle a la literatura una labor semejante a la que cumple el prisma en el fenómeno descrito, sugiere un trabajo invisible: un tejido tan bien hecho que en él, más que la conjugación y costura de los hilos, resalta es la figura o el objeto concebido mediante dicha técnica.

Cuando en un texto literario se ven los bordes o las caras del prisma, entonces el texto comienza a fallar. Es algo así como descubrir el truco del mago o como mirar el tejido por la cara opuesta, allí donde se atan los nudos y se cierran los remiendos.

Esto, precisamente, ocurre en *Inventario de invierno*: en él se nota tanto el afán de hacer literatura que no queda nada de misterio y, por lo tanto, el lector, descubriendo todos los trucos, queda sin pie para el asombro.



El abuso, en esta obra, de lugares comunes provenientes del realismo mágico, lo que hacen es poner de relieve el remiendo en lugar de matizarlo o esconderlo. Así, abundan en este libro personajes con rasgos extraordinarios: “Tuve un abuelo muy bello, con una larga melena que le llegaba a la cintura y un hermoso unicornio...” (pág. 16); o que hacen y dicen extravagancias: “Sin ninguna consideración le pidió a mi padre que le prestara unos ojos...” (pág. 13); adolescentes que entran desnudas a las iglesias (pág. 25); o expresiones como: “Lloró tanto que se quedó sin lágrimas el resto de su vida...” y una muchacha come tantas luciérnagas “...que ya no parecía la misma de siem-