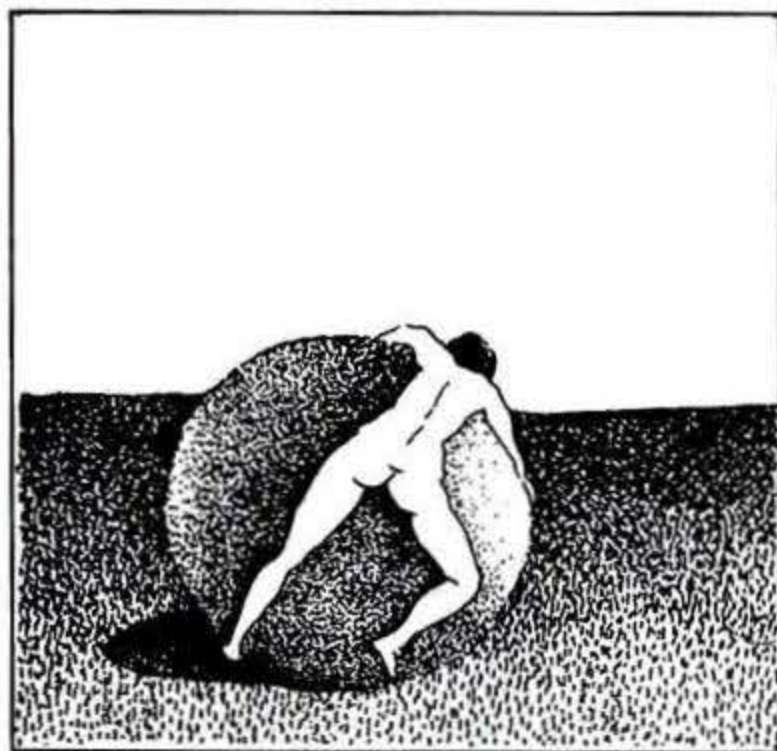


*Índice poético del Huila*, de David Rivera, que hace también parte de mis pertenencias porque es de obligada referencia para cualquier estudio del Huila literario, la cara bohemia de Sierra Basto, la arrogancia de Darío Silva Silva y la timidez provinciana de Luis Ernesto Luna. También me recorre la espina dorsal, como un frío incrédulo y aún no digerido del todo, la cubierta violeta del libro de Jorge Guebelly con su teoría sobre la orfandad del hombre contemporáneo a través de la poesía huilense, cuyo centro trata Delimiro de desmontar porque *muchos de sus conceptos están basados en citas del anterior* (el Índice), *sesgadas en la interpretación de sus motivaciones para hacerlos más solos y huérfanos de lo que acaso son, y que podrían trocarse, variando las citas, en eróticas, colectivas, paternas, etc. etc.* (pág. 31)



Sin embargo, estos dos libros antológicos son base del de Delimiro. Sólo que no los rebasa en sus conceptos pues, en aras del rescate, se limita a transcribirlos, con algunas acotaciones, y a un ordenamiento personal que le permite completar la ubicación histórica del grupo. También es, por así decirlo, un reconocimiento y un homenaje a estos dos libros que recogen el quehacer poético de los huilenses y sin cuya existencia bien poco sabríamos del desarrollo de nuestras letras.

De todas maneras, pienso que Delimiro ha sentado las bases del estudio literario especializado sobre el Huila, acerca de un corpus específico que no niega la existencia de otros, que no pretende demostrar que sea mejor o peor, sino rescatarlo en su propia especificidad. Sólo que nos queda debiendo

la otra mirada, aquella que el tiempo nos posibilita para ubicar las cosas donde deben estar, el juicio crítico, única forma de decirle con certeza a Luis Ernesto Luna por qué este grupo aún no ha pasado a la historia nacional y anda perdido en el corazón y los recuerdos de quienes los conocimos.

BENHUR SÁNCHEZ SUÁREZ

<sup>1</sup> Véase Antonio Polanía Polanía, "El papelipolismo", en *Huila*, Neiva, vol. VII, núm. 34, enero-mayo de 1986, págs. 60-64.

## Consagrar lo consagrado

### Fantasmas de amor que rondaron el veintiocho

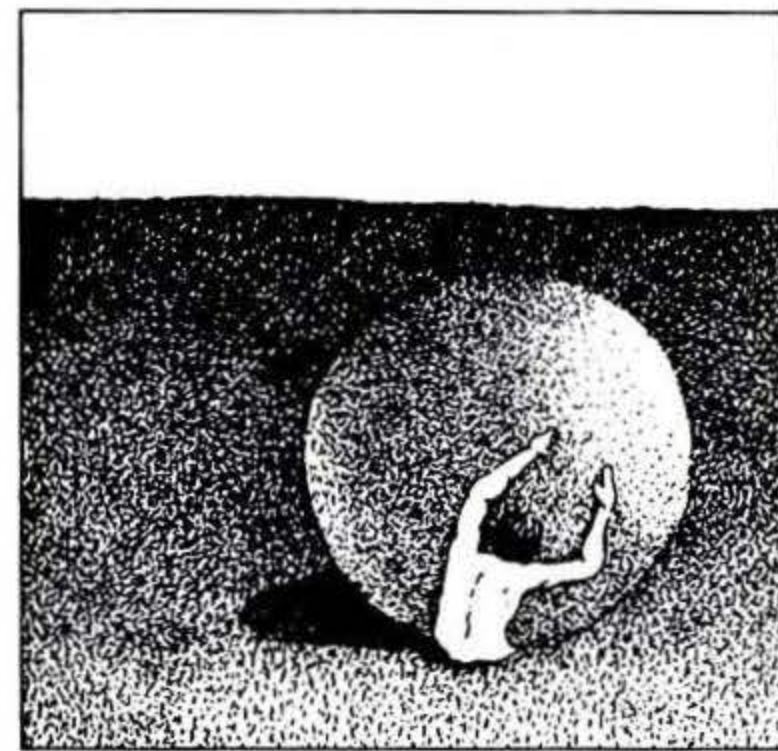
Esteban Navajas

Premios Nacionales de Cultura, Colcultura/Tercer Mundo Editores, Santafé de Bogotá, 1995, 88 págs.

Esta edición teatral corresponde a la obra ganadora del premio nacional de dramaturgia de 1994, en su tercera convocatoria.

La producción dramática de Esteban Navajas —autor nacido en Bogotá en 1948— es una de las más conocidas, tanto en nuestro país como en el extranjero, a pesar de la general indiferencia por la lectura teatral. En 1976 este autor obtuvo el premio Casa de las Américas de Cuba por *La agonía del difunto*, obra montada ya en 1975 por el Teatro Libre de Bogotá y mantenida por largo tiempo en repertorio. Este dramaturgo, antropólogo de la Universidad de los Andes, es, junto con Sebastián Ospina y Jairo Aníbal Niño, uno de los que tuvieron la oportunidad de formarse en el Teatro Libre de Bogotá, caracterizado, en su primera época, por estimular una dramaturgia individual en el momento en que imperaban los montajes colectivos en otras instituciones colombianas de los años setenta. *La agonía del difunto* fue traducida al inglés en 1985 y montada por el Teatro Rodante Puertorriqueño en Nueva York. Forma parte de una antología de obras

de quince dramaturgos colombianos publicada por el Ministerio de Cultura de España en 1991, la cual, inexplicablemente, no ha sido aún editada para Colombia, a pesar de un compromiso adquirido por Colcultura con la entidad española.

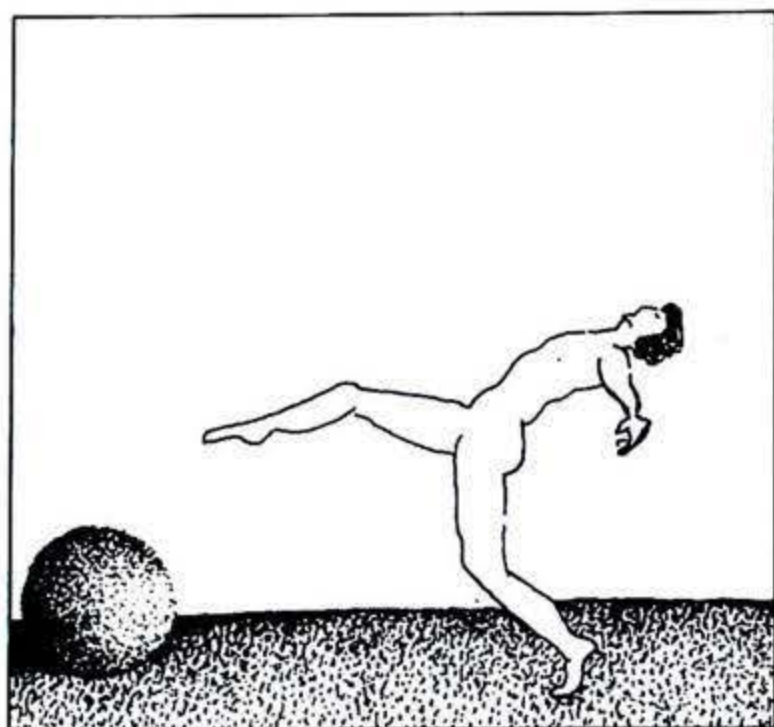


También la pieza *Canto triste de una sombra de boxeo* obtuvo una beca de creación de Colcultura y la Universidad de Antioquia en 1983. Fue publicada ese año, y escenificada por el grupo La Pandonga, de Cartagena, con la dirección de Laura García. Otras obras suyas menos conocidas son *El pionero*, montada en 1985 por el TICH de Manizales con la dirección de Rodrigo Carreño, y *Trueno y fango*, realizada por el mismo grupo en 1988. De los autores que constituyeron el grupo de dramaturgos del inicial Teatro Libre de Bogotá, se expresa así Rosalina Perales, en su fundamental historia continental *Teatro hispanoamericano contemporáneo*:

*Estos autores no poseen una tradición teatral o una generación anterior en qué apoyarse, así que su teatro, aunque es individual, elaborado y plasmado mediante diferentes fuentes estéticas, participa también de muchos de los rasgos del teatro político-social colombiano, sobre todo en la crítica y la defensa ideológica; no obstante, el tratamiento de estos temas corresponde a símbolos y situaciones ingeniosos presentados de modo indirecto<sup>1</sup>*

Así es que con Esteban Navajas, aunque muchos no estén lo suficientemen-

te enterados de ello, el premio nacional de dramaturgia no hizo más que confirmar su posición sobresaliente entre los autores de teatro colombianos de la segunda mitad del siglo XX.



*Fantasmas de amor que rondaron el veintiocho* tiene varias líneas argumentales principales y pequeños subargumentos que se ligan con ellas en forma coherente y unitaria; entre estas líneas argumentales sobresale —sin ser la principal— la de los acontecimientos históricos alrededor de la matanza de los obreros del banano de la United Fruit Company en Ciénaga en 1928 (a la que alude justamente en forma indirecta el título de la obra). Esta temática, como el lector probablemente sabe, fue tratada por un buen número de obras colombianas en las décadas de los sesenta y setenta. Entre ellas recordemos *Soldados*, adaptación de Álvaro Cepeda Zamudio realizada en 1966 por Carlos José Reyes y presentada tanto por la entonces Casa de la Cultura (hoy La Candelaria) de Bogotá, como por el Teatro Experimental de Cali (TEC), en 1968; *El sol subterráneo* de Jairo Aníbal Niño, montada alrededor de 1978 por el Teatro Libre de Bogotá; y, finalmente, sin mencionarlas todas, *Academia de baile* y *Marta Cibelina*, obras de Guillermo Henríquez Torres, autor justamente cienaguero, cuya obra se publica en 1986 y la cual no deja de tener puntos de contacto argumentales e incluso estilísticos con la de Navajas, probablemente porque las fuentes históricas de ambos autores deben hallarse en el novelista Álvaro Cepeda Zamudio.

De manera que, desde el punto de vista argumental, la obra de Navajas

difícilmente presenta innovaciones que orienten el teatro colombiano hacia el siglo XXI; demuestra, más bien, la confirmación no muy original por parte de los jurados de un tipo de teatro ya consagrado por cerca de dos decenios, y cierta tendencia al estancamiento. Sin embargo, el autor parece darse cuenta del problema al centrar la acción, no en un conflicto que en repetidas ocasiones dio pie al panfleto y al estereotipo político ya en desprestigio —o al menos en cuestionamiento—, sino en una historia de amor que en ocasiones llega a conmovernos, algo parecido a lo ya intentado por Henríquez en *Academia de baile*, aunque este último autor se anticipa en varios años al tratamiento del tema amoroso en una época en que era desechado por el teatro político colombiano; y, a su modo, por el propio Jairo Aníbal Niño en *El sol subterráneo*, al presentarnos a sus personajes dramáticos muchos años después de realizada la matanza.

La historia de amor de *Fantasmas de amor que rondaron el veintiocho* se desenvuelve entre Ondina, una joven de sólo quince años, y su “pariente” Menguante, personajes éstos que llegan al prostíbulo —la famosa Academia de Baile— donde se desarrolla toda la obra, conducidos por su “tío” Cachito, un “anciano trashumante, ciego y vividor”, originario de las altas mesetas andinas, según la caracterización del dramaturgo, todos ellos en busca de las oportunidades de fortuna que les ofrece la zona bananera. Entre los personajes son igualmente importantes la patrona del prostíbulo, la española Pura Calatayud, a quien todos llaman la Señora, y tres “suripantas” (coristas de teatro de comienzos de siglo o mujeres de vida licenciosa; es decir, prostitutas), así como dos músicos, aunque la función de estos últimos personajes es más subalterna en su propósito de darle variedad a la obra más bien que de motivar la acción. Ondina es pronto explotada por la patrona con el consentimiento de su “tío” Cachito, lo cual inevitablemente nos hace recordar a la cándida Eréndira en la obra de García Márquez. De manera que Menguante, siempre sometido a los maltratos físicos y morales de su “tío” Cachito y a los oficios degradantes que debe

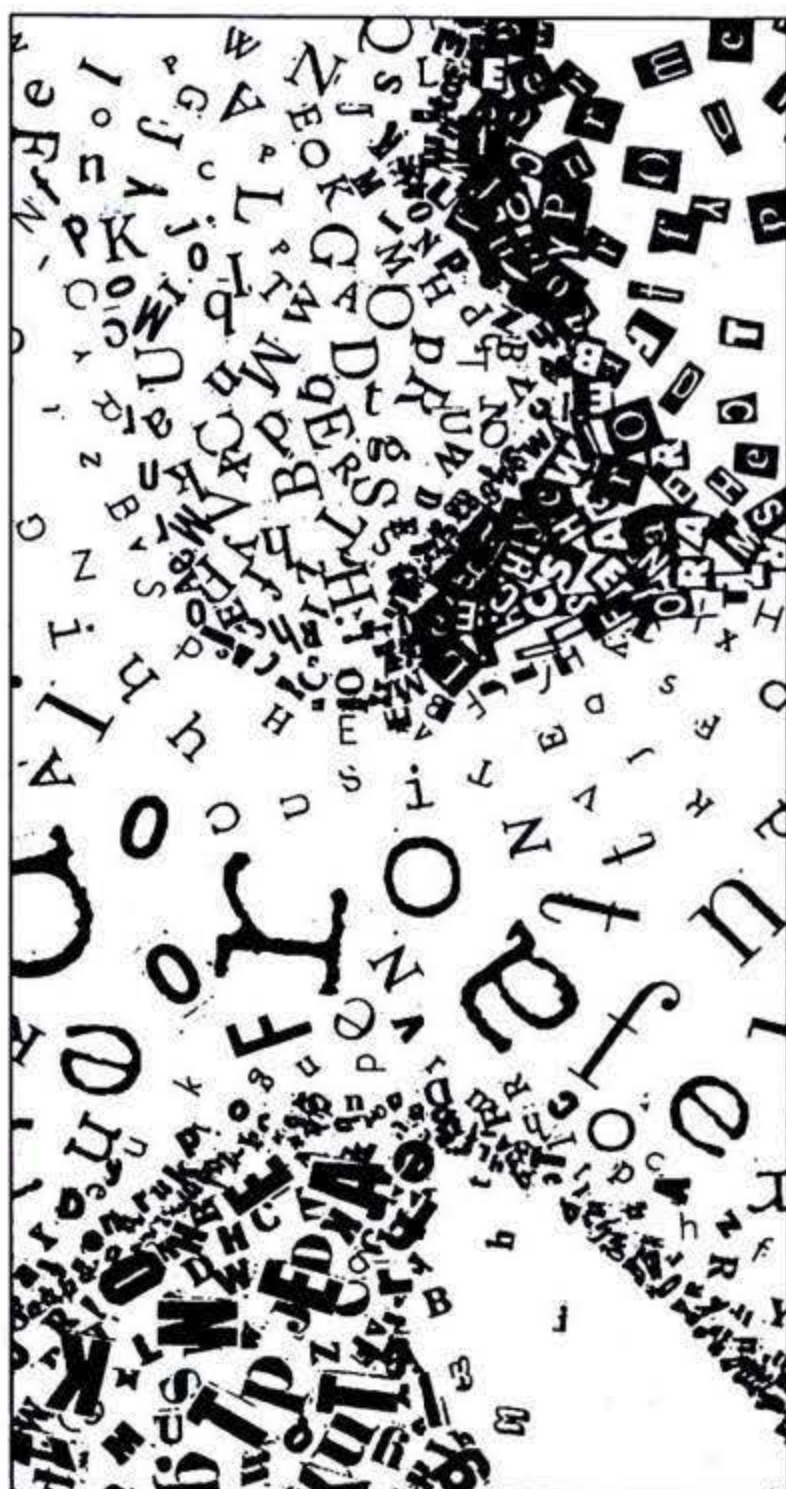
hacer en el prostíbulo, decide partir a trabajar en las bananeras, integrándose al resto de los campesinos que planean y finalmente realizan la famosa huelga de 1928. Ondina y Menguante siguen amándose, sin embargo, y es finalmente Ondina quien logra, por intervención del general Cortés Vargas (quien aparece al final de la obra), que su amado no participe en la manifestación que desencadena la final matanza, mostrada por el autor desde las ventanas de la Academia de Baile. Al final de la pieza participan, algo incidentalmente y sin afectar en mucho el desenvolvimiento de la obra, personajes históricos como María Cano y Jorge Eliécer Gaitán, en medio de la ruina del prostíbulo ocasionada por la huelga. Como en el caso de *Academia de baile*, de Guillermo Henríquez, el autor enriquece el documento con la ficción.



Quizá una de las mayores dificultades de esta pieza sea el tratamiento de los obreros, muy opacados al lado de la rotunda y excelente caracterización del resto de los personajes. Es difícil de aceptar el baile *rap* que estos trabajadores ejecutan en escena —no por razones cronológicas sino de caracteriza-

ción— que más parece tener la finalidad de realizar un cuadro pintoresco, digno de un teatro de variedades. El espectador no entra así en contacto con la realidad de los trabajadores agrarios; esta escena —aunque el resto de la obra también tiene un carácter absurdista y decididamente grotesco— empobrece, a mi modo de ver, toda la visión general de la obra, particularmente la caracterización, de otro modo excelente. Se hace obvio cierto temor, por parte del dramaturgo, a tratar en forma humana y profunda esta clase social —con todos sus reales conflictos, defectos y virtudes—, tan sublimada en los setenta y que aquí demuestra seguir siendo casi un intocable mítico para el autor. La actitud frente a ella se hace, pues, declaradamente paternalista, ya que su aspecto y presentación difieren notablemente de la del resto de los personajes.

Por otro lado, uno de los mayores valores de esta pieza es el lenguaje, que el autor maneja con verdadera maestría de literato y dramaturgo. Es el lenguaje verbal, en efecto, el que contribuye en mayor medida a crear el ambiente de la época —aunque también la escenografía y la música son elementos importantes—; hay un amplísimo conocimiento del vocabulario castellano, enriquecido por el ingenio, la ironía, la paradoja, la metáfora y el verso; palabras castizas y hoy raras, de mucho sabor añejo, como *haldear*, *ciscar*, *condumio*, *revejido*, *yantar*, dan al diálogo un aire estupendo de decadencia y españolidad seudoclásica. El lenguaje es, a mi modo de ver, la base de la caracterización, generalmente magnífica, como he dicho, por este dominio lingüístico del dramaturgo. Aunque soez y a veces quizá en exceso vulgar, como corresponde al lugar de la acción dramática, muy favorecido por el teatro colombiano contemporáneo, regodeado por mucho tiempo en lo grotesco y vulgar, el lenguaje también está marcado por el humor, la gracia, la riqueza, la fluidez y un gran vigor. Es claro que también existen acciones deliberadamente cómicas, farsescas, como los palazos de que es víctima continua el pobre Menguante por parte de su “tío” Cachito. De ahí, sin duda, la fuerte impresión que esta obra muy enérgica causó en los jurados del concurso.



Aunque no conocemos exactamente cuáles son los objetivos más específicos de los jurados en los premios nacionales de dramaturgia —el más sencillo es estimular la producción de textos dramáticos de autor en nuestro país—, hay que estar pendientes de los resultados de los próximos concursos, pues, hasta ahora, los tres primeros ganadores se han destacado justamente por una escritura unánimemente violenta y a veces hasta repugnante, que comprensiblemente ha alejado al público de las salas. Es claro que la violencia ha sido y sigue siendo el pan cotidiano de los colombianos y que su tratamiento en el teatro no es solamente lógico, sino necesario en una dramaturgia comprometida con la realidad del país; pero esta violencia, quizá, debería ser explicada ahora, no sencillamente mostrada; y nos asalta además la preocupación de que, ya en estos años postrimeros del siglo XX, el teatro colombiano todavía dé la sensación (pues probablemente no es así) de dejar de lado temáticas que conciernen a otros grupos sociales y a otros ambientes humanos dignos de tratamiento, los cuales son, mayoritariamente, los de quienes asisten a los teatros; mucho

hace reflexionar, en efecto, lo tan brillantemente expresado por la crítica cubana Magaly Muguercia:

*Lo que en los años sesenta había sido un revelación en el teatro, se está convirtiendo en un estereotipo; un bloque entero de países, de cuya existencia, para muchos, dependía el futuro, se había desvanecido como un espejismo. Millares de fotocopias corrieron la nueva de que la historia, considerándonos emancipados, detuvo su curso. [...] En la superación de estereotipos que nos atan a una identidad falsa, así en el arte como en la vida, está el espacio posible de la libertad y la resistencia...<sup>2</sup>*

Para concluir, nuestra impresión profunda y preocupante, al conocer los hasta ahora premios nacionales de dramaturgia, es que, por el momento, se ha tendido a consagrar lo ya consagrado en los escenarios; quizá no se esté contribuyendo así a fortalecer el advenimiento de un teatro colombiano para el siglo XXI, que ya está a nuestras puertas, con el estímulo de dramaturgias que sean conscientes de que los tiempos han cambiado dramáticamente (en forma literal e insospechada); pero tal vez sea un error pedir que un concurso auspiciado por el Estado, es decir, de carácter oficial, se atreva a premiar —si las ha habido— estéticas y contenidos que todavía sería demasiado arriesgado oficializar; de manera que lo más probable, es que esta nueva dramaturgia ha de ser creada, como siempre, lejos de los favores del Estado.

Para concluir, digamos que la presentación de la edición de las dos obras anteriores, ganadoras de la misma colección, se ha cambiado en el caso de *Fantasmas de amor* de Esteban Navajas por otra quizá menos académica y conservadora, pero, a mi modo de ver, con un carácter algo opacado frente al hecho de que presenta un triunfador en un concurso literario de talla nacional sin duda muy reñido. Existen, así mismo, algunos defectos de edición, como, por ejemplo, errores de ortografía tan penosos como el del verbo “echar” con “h” (pág. 31), imperdonables en la entidad rectora de la cultura en Colom-

bia, vergonzoso defecto escolar éste que hemos hallado ya en otras muchas publicaciones de la misma institución. Sería más que merecido hacer resaltar en las tapas, además, el carácter nacional de estos premios y darles la mayor divulgación, en tal forma que un público lo más amplio y heterogéneo posible tenga acceso a ellas o por lo menos esté informado de que existen, ya que se trata de un esfuerzo financiado por los propios contribuyentes. Este hecho se agrava por la difícil consecución en las librerías comerciales de los premios del concurso, debido, sin duda, a una indiferencia institucional injustificable; en las tres ocasiones de que hablo, en efecto, han sido los propios dramaturgos quienes han tenido la gentileza de hacerme llegar ejemplares de sus obras.

FERNANDO GONZÁLEZ CAJIAO

<sup>1</sup> Rosalina Perales, *Teatro hispanoamericano contemporáneo*, México, Colección Escenología, Editorial Gaceta S. A., 1989, pág. 131.

<sup>2</sup> Magaly Muguercia, "Teatro y utopía en el siglo XX", en la revista *Gestus*, Escuela Nacional de Arte Dramático, ENAD, núm. 6, agosto de 1995, pág. 61.

## Escenas que aún recordamos

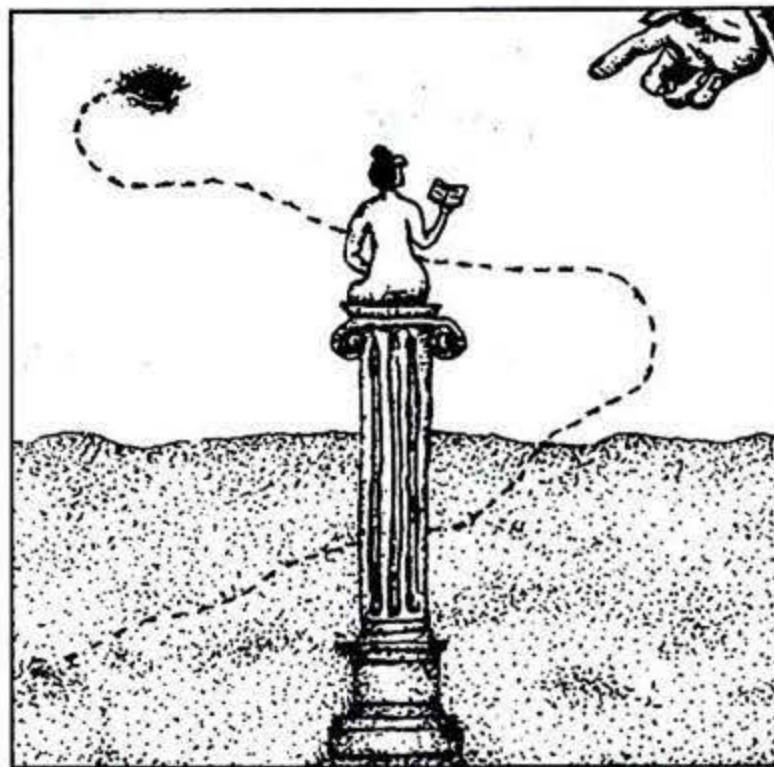
### T.P.B., 25 años

Teatro Popular de Bogotá —Centro de Artes Dramáticas y Audiovisuales—, Santafé de Bogotá, 1993

Con motivo de las bodas de plata del Teatro Popular de Bogotá —Centro de Artes Dramáticas y Audiovisuales—, la institución publicó un hermoso libro con las principales actividades desarrolladas durante esos años: montajes para teatro, televisión —el TPB estuvo muy ligado desde el comienzo a ella—, actos especiales, exposiciones y exhibición de cine-arte, particularidad de los últimos años.

El libro está organizado en orden cronológico; cada año registra en fotos los más importantes montajes con su ficha técnica; para aquellas obras que

suscitaron polémica o se destacaron por su calidad, se incluyeron extractos de los programas de mano y los comentarios de la prensa capitalina. En este registro fotográfico se pueden observar fragmentos de escenas que todavía hoy recordamos y que caprichosamente quisiéramos repetir; también las diferentes etapas por las que la agrupación ha pasado en sus años de actividad artística: montajes de clásicos —posición independiente de la moda de los sesenta—, acercamiento a la creación colectiva, obras de dramaturgos modernos, latinoamericanos y norteamericanos, adaptaciones, Brecht, jóvenes autores colombianos y teatro para niños. En fin, se puede apreciar el equilibrio en el repertorio que el teatro ha tenido a lo largo de su existencia, sin estar sujeto a los avatares de la moda.



También incluye varios artículos; el primero de ellos a cargo del presidente Belisario Betancur, quien resume la obra así: "Las vivencias que se recogen en este libro expresan aquel placer creativo de quienes tuvieron la iluminación y la intuición fundacional del TPB hace 25 años. Algunos se han ido. La mayoría permanecen. Su proyección en la vida de Colombia es inimaginable e inescrutable".

Jorge Alí Triana, uno de los directores fundadores, escribe un relato salpicado de simpáticas anécdotas desde cuando él, junto con Jaime Santos y Rosario Montaña decidieron fundar el Teatro Popular de Bogotá, mientras estudiaban en Praga. Y, por último, Carlos José Reyes, también director fundador, hace un recuento del movimiento teatral colombiano de los últimos

años y cómo el TPB se inscribe dentro de dicho movimiento. Especial énfasis pone Reyes en la última etapa del TPB, en que éste último se fusiona con El Alacrán, se diseña el nuevo edificio sobre las ruinas del viejo Odeón y se amplían las actividades culturales y, por tanto, el nombre a Centro de Artes Dramáticas y Audiovisuales.

El maestro Carlos José Reyes hace un recuento completo y ameno sobre los moradores sucesivos del teatro Odeón, sede del TPB. Hubiera sido interesante ampliar la información sobre el estilo arquitectónico del viejo edificio y la concepción del nuevo —a cargo de Alberto Saldarriaga—, debido al valor simbólico y real que significa para el paisaje urbano, para el teatro bogotano y para el mismo TPB, que con una sede adecuada le permite proyectar mejor su trabajo al público y continuar haciendo aportes.

Es necesario recordar que el TPB ha sido una buena escuela de actores y muchos han pasado a los elencos de televisión, en donde han realizado una fecunda labor. Su director, Jorge Alí Triana, siempre ha puesto acento especial en los problemas del actor, desde los aspectos económicos hasta la concepción actoral y la creación.

MARINA LAMUS OBREGÓN

## Así es Colombia

### Los viudos (y otros cuentos)

Andrés Hoyos

Tercer Mundo Editores, Santafé de Bogotá, 1994, 306 págs.

Los nueve relatos y el díptico que componen este volumen son de *varia invención* y corresponden al relieve dispar de la cultura colombiana (diplomáticos, periodistas, académicos, deportistas, gramáticos, poetas grises, fotonovelistas, cineastas, psicópatas). *Los viudos*, que sirve de guía (¿prólogo?) en la lectura de las dos partes del díptico *El cáncer pelirrojo... ¿aún vive?* y *El corazón vacío de los rectángulos*, presenta