

en el colegio la educación de la sensibilidad, convirtiéndola en una de las partes más importantes del proceso educativo, ya que, salvo en las artes, los sentidos parecen estar destinados a ser ignorados.



Y un poco más adelante el autor vincula este pensamiento al manifestado por Juan Monsalve en el prólogo respecto al teatro como herramienta para controlar los impulsos violentos:

*En nuestros días el creciente número de enfermedades emocionales basadas en la incapacidad de aceptación mutua entre los seres humanos, es una señal de alarma que pone en evidencia el fracaso de la educación institucional.*

En el siguiente aparte teórico, el autor nos propone el teatro como una disciplina que permite desarrollar el sentido de pertenencia e identidad; su punto de vista se aleja ya de las creencias un poco utópicas dominantes en el momento del auge del llamado teatro político entre nosotros:

*El contacto directo del teatro popular con su público, su deseo de participación, la interacción que*

*maneja, el propósito de expresar y defender los valores e intereses de este público, propician una toma de conciencia que, dadas las condiciones favorables, es esencialmente renovadora, porque el teatro popular tiende en definitiva a la recuperación de la plenitud comunitaria, que la superespecialización del trabajo y la cultura de aparato ha fragmentado en soledades pasivas e in-comunicadas. Este carácter político del teatro popular no supone que sus cultores sean cuadros o militantes de los partidos. Y así lo dice la experiencia de los grupos de teatro existentes. Ello sugiere que el deseo de expresar sus valores y reivindicaciones rebasa la mecánica y las posibilidades inmediatas de las maquinarias políticas tal como existen en nuestro medio.*

El segundo módulo del libro entra propiamente en materia con la proposición de cinco etapas que se dividen en diez talleres con una secuencia lógica según las áreas contempladas, comenzando por juegos de integración del grupo y culminando con la producción teatral. Prácticamente todas las más modernas técnicas teatrales están contempladas, reconociéndose los aportes, en Colombia, de Santiago García y de la revista Actuemos. Tal vez haría falta aquí estudiar también proposiciones como las de Eugenio Barba y otros teóricos colombianos como Gilberto Martínez o Enrique Buenaventura; pero se ofrecen las técnicas básicas tanto del teatro de sala como del callejero, construcción de plataformas o accesorios escenográficos, luces, zancos, máscaras y títeres, dirección escénica y publicidad; es decir, el teatro se contempla aquí como un fenómeno total que involucra todas las artes y un sinnúmero de lenguajes (música, gestualidad, voz y palabra, accesorios, iluminación).

Este texto, que en definitiva puede ser muy útil, tiene, sin embargo, a mi modo de ver, dos serios lunares: en primer lugar, los descuidos de edición, especialmente en lo referente a errores de ortografía o redacción, e incluso algunos conceptuales, como es el caso de

que se haya escrito "mendigos", cuando se quiso decir, sin duda, "mellizos", al referirse a los héroes mitológicos mayas Unahpú e Ixbalanqué, del *Popol Vuh*, en su lucha contra los demonios del infierno de Xibalbá, que hemos citado más atrás. Este hecho se agrava por tratarse de una edición del magisterio, destinada, justamente, a quienes están enseñando y aprendiendo. Son imperdonables, además, errores como escribir "de el" por "del", "presencia" por "presencia" (¿por qué complicarse tanto la vida con palabras rebuscadas que no existen?), "fashista" por "fascista", "Brech" por "Brecht", Grotowsky por Grotowski (las dos ortografías coexisten en el texto), etc. Hay que sugerirle, pues, a la Editorial del Magisterio que ponga mucho más cuidado a estos errores fácilmente corregibles, que desdican mucho de su labor pedagógica. Y el segundo defecto, en mi opinión, son las ilustraciones, ingenuas, aburridas, sin ninguna originalidad, sin la auténtica y espontánea gracia popular, que siempre es original.

FERNANDO GONZÁLEZ CAJIAO

## Cuando de arte y oficio se trata

### El baile del muñeco

Lavinia Fiori, Juan Monsalve P.  
Cooperativa Editorial Magisterio, Santafé de Bogotá, 1995, 184 págs.

### Límites

Fran Arroyo  
Cooperativa Editorial Magisterio, Santafé de Bogotá, 1995, 90 págs.

Dos reseñas en un solo escrito obligan a una comparación o, digamos mejor, a trabajar en un paralelo o en la relación de los dos textos. Pero en este caso se hace necesario hablar primero de uno y luego de otro, porque no se unen ni en el arte ni en el oficio. Lo único que tienen en común son palabras escritas.

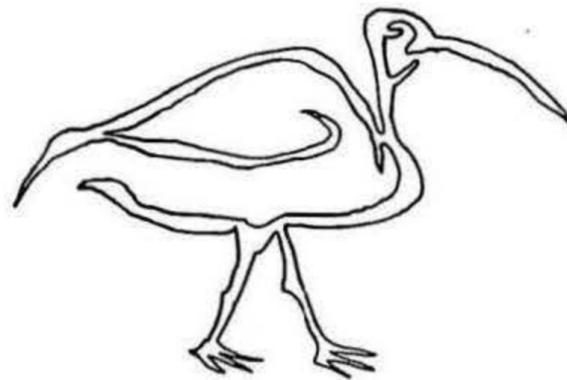
*El baile del muñeco* es un texto sobre investigación en antropología teatral. Es un ensayo que da cuenta del

trabajo que por años llevan haciendo Lavinia Fiori y Juan Monsalve, cada uno por su lado y también juntos cuando forman parte del proyecto "El teatro de la memoria". La investigación que da origen a este ensayo está financiada por el programa de becas Francisco de Paula Santander, del Icetex y Colcultura.

La investigación etnográfica de *El baile del muñeco* tiene su origen en los estudios que los autores han hecho sobre teatros tradicionales asiáticos y la comparación entre los teatros de las Indias orientales y de las Indias occidentales, especialmente el caso del rito arcaico del Theyyam y el teatro tradicional Kathakali. "En estas tradiciones, el arte del actor no es considerado simplemente como un oficio que da fama y riqueza, sino que es un medio para expresar 'el espíritu interior, nuestra verdadera naturaleza' y el teatro es visto como la representación de aquello que es 'irrepresentable' en la vida misma, el misterio" (pág. 13). Se escoge específicamente *El baile del muñeco*, un ritual celebrado por varias comunidades indígenas de la Amazonia colombiana, porque encontraron en este rito la presencia evidente del teatro en la utilización de máscaras, por ejemplo, y también por su carácter indígena y la existencia de una amplia información sobre la cultura de estas sociedades del noroeste amazónico.

El trabajo está ampliamente documentado. Complementado con citas y epígrafes, precisos por cierto, de importantes autores sobre la materia, hace una extensa presentación del tema. Es cuidadoso en la corrección de estilo y en la edición. Hay una primera parte que, a manera de preámbulo, nos habla de teatro; es un ensayo bastante hermético sobre la idea del teatro, del espectador y de la acción o no acción, de la Representación, que, así con mayúscula, es objetivo del espectador, vía de conocimiento de ese ser que observa la representación. Va hasta los orígenes, se aferra a ellos, se apoya en los clásicos y en los místicos, muestra algo de la historia que los autores han rescatado del teatro desde cuando "el trabajo no está separado de las artes y de las ciencias". El Teatro de las Sombras habla de los poderes curativos de las

catarsis, al ser, con el trance, fenómenos de una misma realidad. El Teatro de las Sombras —dicen— está en los ritos de iniciación chamánicos y mágicos de diversas culturas. Establecen el enlace entre el teatro y el ritual de la antigüedad hasta llegar a los planteamientos de la antropología teatral, que retoma el arte del actor como camino de conocimiento. Una larga investigación, toda una argumentación basada no sólo en lecturas sino en conversaciones, representaciones rituales, viajes, observaciones.



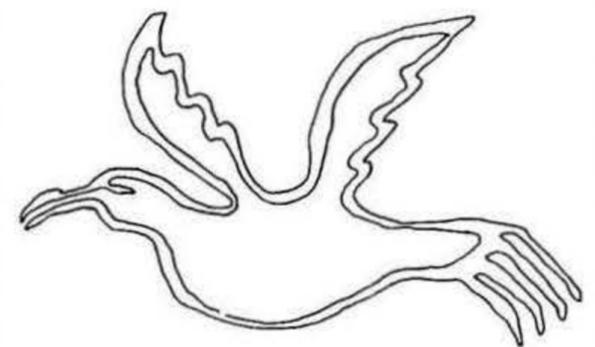
La segunda parte de *El baile del muñeco* da cuenta propiamente del trabajo antropológico del mencionado ritual. Los autores escriben acerca de la experiencia que vivieron con las comunidades indígenas, cuando las visitaron en tres oportunidades. Hablan de la participación en el rito y en la vida cotidiana comunitaria. Está escrito de forma diversa, pero poética, y es narrado a veces en primera o segunda persona del plural, en forma de diario de campo.

El baile del muñeco es un rito de fertilidad que se celebra por la época de la cosecha de chontaduro, que tiene lugar entre los meses de febrero y abril. Con él se da comienzo al ciclo de las fiestas regionales de la zona de los ríos Apaporis, Mirití, Paraná y Caquetá. El baile se hace "para cuando, por ejemplo, hay problemas. Se hace para ordenar el mundo". Tiene un origen en algo muy simple y muy antiguo: "en 'playa Muñeco' sobre el río Apaporis Gran Brujo escuchó los cantos, la voz mágica del dios creador y vio como saltaban en el agua los pescados y cómo salían bailando a la playa" (pág. 89). Se llama el baile del muñeco por "la máscara y la facha". Los abuelos visitan la maloca para dar comienzo al rito, los bailes y los cantos. La maloca se aso-

cia con el espacio escénico. El baile del muñeco es una danza sexual en que se agasaja a los espíritus de los ancestros con el ofrecimiento de elementos rituales y una exquisita comida. Decenas de componentes se conjugan en esta celebración mágica.

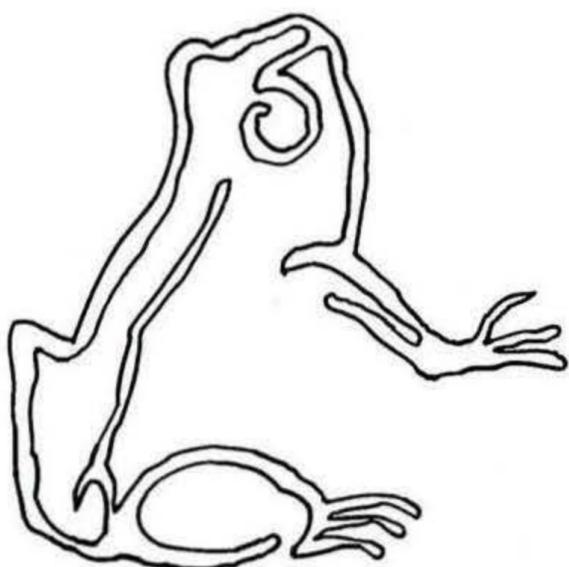
Este libro, con una primera parte más extensa en información y una segunda parte que, siendo verdaderamente el objeto del trabajo investigativo, es menos densa en proporción con el volumen, constituye un instrumento valioso que aporta elementos a los diversos métodos de investigación de los orígenes de nuestras culturas.

El segundo libro de que trata esta reseña, *Límites*, nos trae cuentos. Son diez narraciones extrañas, en las cuales los personajes se mueven en sus propios mundos construidos con sólidos cimientos a base de miedo y sostenidos por confusas elaboraciones mentales. Aunque cualquier idea es o puede ser el tema escogido para un cuento, los temas de Arroyo son francamente extraños y sus finales desconcertantes. En el cuento llamado *Una visita al médico*, breve narración, aburrida como lo es una visita al médico, nos llevamos la sorpresa que nos traen las cinco últimas palabras del cuento. En *Josefina, eras una buena mujer*, el asombro viene al leer la transformación que vive el viejo protagonista sentado en su mecedora frente al mar. Ahora está joven y da muerte a su mujer. Después realiza una serie de locuras, se hace viejo de nuevo y se instala en la silla frente al mar.



La mayoría de las narraciones están escritas en primera persona. En absurdos monólogos, pensamiento tras pensamiento, el autor va soltando sus preocupaciones en boca de sus personajes. Algunos son árboles, otros son pájaros pero humanizados; quiero decir que tienen tribulaciones vulgarmente huma-

nas. El asunto del bien y el mal, por ejemplo, es tratado en *En la arboleda*. "Yo: solitaria evidencia del ayer denso y alegre bosque que adornaba estos territorios" (pág. 53). Un pobre árbol débil a quien los otros árboles malos odian, resiste la muerte del bosque y concluye que su fortaleza no es otra cosa que una ilusión. Texto que nos da un insólito discurso ecológico lleno de adjetivos "de los dañinos rayos por el intenso ramaje de las altas plantas que me circundaban" (pág. 54). En el caso de *Preocupaciones de un pájaro* se trata de un ave que nunca aprende a volar; entonces, se convierte en "animal terrestre". Ocupa su vida aprendiendo a caminar y reflexionando sobre su condición de pájaro, porque de todas maneras él quiere ir más allá del acto de volar si pudiera volar.



Seres caracterizados por la incoherencia mental, que se meten en viajes interiores que el lector no logra disfrutar. En *Seguimiento a un hombre* la pesada narración nos arrastra por una carretera dentro de un campero, con los personajes del cuento. Es una descripción de un día de campo y del comportamiento de Ciro. En *Mi tío Elías*, es otra personalidad perturbada la que se deleita en producciones mentales confusas que rayan en la locura.

Parece ser que la preocupación del autor por sus hombres es buscarles un mundo perfecto para vivir. En *la liga del buen retoño*, una agrupación se dedica a crear una pequeña sociedad de seres incontaminados, separados de la gente común, seres "escogidos que sólo se casan entre ellos para reproducirse a

sí mismos en un insólito mundo de acuerdo con el ideal que han trazado los iniciadores de la Liga. También su final es sorprendente.

"No tardaron en efectuar sus intenciones de someternos y en medio de un inexplicable alelamiento no omitimos esfuerzos en complacerles, ayudándoles incluso en la construcción de un amplio cuartel a un lado de la aldea, donde prontamente se instalaron asegurándose de resguardar convenientemente un nuevo sitio de morada" (pág. 20), en *Adversarios*. Aquí la narrativa de Arroyo se torna pesada, y avanzar en una historia densa y larga de invasión se hace difícil y se pierde el interés.

Las búsquedas del autor expresadas en esta selección nos hablan de confusión, miedo y sinsalidas, emociones que conducen a los protagonistas, en su totalidad varones, a construir toda clase de elaboraciones mentales enfermizas, asunto que se repite en nuestras sociedades hasta alcanzar la locura que no les permite ver que del otro lado están los caminos.

DORA CECILIA RAMÍREZ

## En el umbral de la Parca

El pasajero Walter Benjamin

Ricardo Cano Gaviria

Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas, 1993, 146 págs.

La idea de recrear literariamente los últimos días de un personaje célebre tiene antecedentes ilustres en las obras de Thomas de Quincey sobre Emmanuel Kant, en los pasos sobre las postreras huellas de Bolívar recorridos por García Márquez, o en *La muerte de Virgilio* de Hermann Broch, para mencionar sólo algunos de los ejemplos más conspicuos. El propósito de Ricardo Cano Gaviria de reconstruir las últimas jornadas terrenales del escritor alemán Walter Benjamin, puede entrar con pleno derecho a esta galería de obras con sobrados méritos.

En el umbral de la novela nos sorprende esta pregunta: "¿Puede un filósofo alemán, prototipo del antihéroe, convertirse en el tránce de su muerte en protagonista de una novela?". La respuesta la provee el mismo autor cuando afirma que la narración que da cuenta del hecho da prioridad a la anécdota y a las circunstancias que precipitaron el fin del filósofo berlinés antes que tratar de reconstruir el proceso mental que pueda llevar a una persona a disponer de su fin por mano propia. La prelación de la anécdota emparenta la intención del novelista con el estilo alegórico peculiar del pensamiento benjaminiano, que gozaba de una capacidad fuera de lo común para divisar en la experiencia concreta del mundo los límites extremos de lo pensable. Su editor y amigo Theodor W. Adorno describió así su singular destreza: "Lo característico de Benjamin, también desde el punto de vista teórico, es que en él el vigor filosófico abarca objetos no filosóficos, incluso materiales aparentemente ciegos y desprovistos de intención. Casi podría decirse que se mostraba tanto más luminoso cuanto menos correspondía a los llamados objetos oficiales de la filosofía aquello de lo que hablaba". Esta afinidad estilística entre el novelista y su personaje es un primer aspecto de empatía que encontramos en el manejo de la narración: capítulos cortos precedidos de citas —tratamiento más propio del ensayo— también ponen de presente las constelaciones vivas del pensamiento y de la escritura benjaminiana: Kafka, Baudelaire, Flaubert, Hoffmannsthal, Brecht, Shakespeare, el Talmud, Mörike, La Rochefoucault, que están indicando, además, su pasión por las citas... "para él, el tránsito por la existencia se daba como un largo paseo por un infinito Pasaje decorado sólo de citas, hermosas y multicolores colecciones de citas expuestas como *bibelots* tras las vitrinas, y por eso era que a veces actuaba como si estuviera muy poco dispuesto a dudar de que, en virtud de su aureola mágica, una cita sobre la esperanza pudiera realmente infundir esperanza" (pág. 15). Como la de Goethe, que le socorre en el trance con la policía fronteriza al tenor de que "la esperanza sólo nos ha sido dada para los