que la cifra es arbitraria; que la inclusión de muchos poemas se debe al favor popular; y por último, que la selección sólo se ha hecho con las obras de los poetas muertos. Por lo tanto, nos encontramos frente a una antología desacostumbrada. O mejor, en la línea de las que siguieron a la de Marcelino Menéndez y Pelayo. Empezando con Hernando Domínguez Camargo y finalizando con Gonzalo Arango, la antología de Echavarría recorrerá tres siglos de poesía colombiana.

En el estrecho y claro espacio en el que se mueve, la antología es útil para aquellos que quieran refrescar la memoria o para aquellos que se acercan por primera vez a la lírica nacional.

La patria, el amor, la muerte y la religión parecen ser las constantes de la poesía colombiana. De dudoso gusto, tanto literario como estético, la mayoría prefiere el énfasis patriótico o el lloriqueo amoroso. Pero si éste es nuestro pasado literario, qué le vamos a hacer. Por más razones que se encuentren a la *Memoria sobre el cultivo del maíz en Antioquia* de Gregorio Gutiérrez González o a *Los cazadores y la perrilla* de José Manuel Marroquín, estos seguirán siendo poemas que se recuerden, se reciten a las ocho de la mañana en los patios de los colegios; aunque la crítica se incline hacia otras obras que a su parecer reúnen condiciones de verdadera obra literaria, el gusto general y la memoria colectiva retendrán aquello que espontáneamente los conmueva. Encontramos, pues, una bifurcación entre el lector estudioso y el lector común, entre la crítica y el público. Pocas veces coinciden: Silva, Barba Jacob, León de Greiff. Pero también en el Tuerto López y Eduardo Carranza. Es interesante observar el hueco, el lugar que ha ido ganando en la memoria el gran Aurelio Arturo. Pero, ¿qué es la memoria: lo que impone una generación o lo que imponen las generaciones? Suponemos que esto último, aunque cada una aporta sus preferencias y sus rechazos. Y cada generación valorará a las anteriores según sus ideas, según sus modas, según sus convicciones.

Se ha hablado demasiado y demasiado bien, con toda justicia, de obras como las de Silva o las de Barba Jacob. Pero en esta antología se advierten hermosos poemas que de alguna forma llaman poderosamente la atención. Un claro ejemplo de esto es Eduardo Castillo. En los tres sonetos que escoge Echavarría, la alta calidad y la elegancia se unen de manera indisoluble. En los tercetos de *Tristitia rerum* se percibe un eco de Heráclito y de Rimbaud:

Tan sólo tú penetras y conoces,
¡oh Poeta! ¡oh Vidente! sus serenos
pensares y oyes
sus calladas voces.
Y vas a ella con piedad,
de modo
que si no lo ama todo,
por lo menos
tu corazón lo compadece todo.

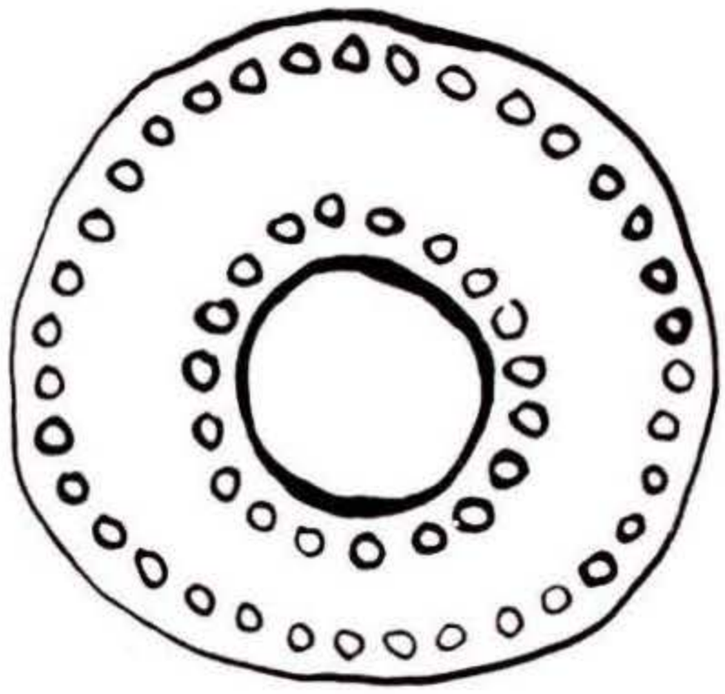
Nacido en 1889 —la misma fecha en que nace Alfonso Reyes— y muerto en 1938, Eduardo Castillo conserva un aliento modernista con gran personalidad, que lo sitúa como un gran poeta colombiano y como un talento de la lengua castellana.

Si nos ponemos puntillosos, tendríamos que incluir la hermosa *Elegía* de Ciro Mendía ("Venías de la estirpe de la rosa"); o *Volver a verte*, de Rafael Maya; o *Soneto insistente* o la *Epístola mortal*, de Eduardo Carranza; o *Se juntan desnudos* o *Si mañana despierto*, de Jorge Gaitán Durán. Pero como Rogelio Echavarría nos dice, la cifra de cien es apenas simbólica, ya que "la selección con número fijo es casi imposible, azarosa".

Es curioso. Leyendo esta antología, llega un momento en que el lector se pregunta más por los vivos que por los muertos. Es difícil concebir una selección de la poesía colombiana sin Alvaro Mutis, sin Charry Lara, sin el propio Rogelio Echavarría, sin José Manuel Arango, sin Giovanni Quessep, sin William Ospina, etc. Pero esto es harina de otro costal.

Por lo pronto, le queda al lector la posibilidad de juzgar su propia literatura, y de formar su propio gusto, de darle un contenido histórico a la propia sensibilidad.

RAMÓN COTE BARAIBAR



Revolución teatral en moldes viejos

La Pola
José Domínguez Roche
Arango Editores, Bogotá, 1988, 67 págs.
Portada e ilustración de Francisco López Arango sobre una pintura anónima del siglo XIX, prólogo de Alvaro Garzón Marthá.

Atala y **Guatimoc**
José Fernández Madrid
Arango Editores, Bogotá, 1988, 117 págs.
Portada de Francisco López Arango, prólogo de Alvaro Garzón Marthá.

Sulma
José Joaquín Ortiz Rojas
Arango Editores, Bogotá, 1988, 79 págs.
Portada de Francisco López Arango, basada en un detalle de cerámica muisca; prólogo de Alvaro Garzón Marthá.

En Colombia, leer directamente textos teatrales nacionales, así se sea miembro de un grupo dramático ha sido siempre muy difícil; más difícil aún tener acceso a nuestra producción teatral remota, si es que tuvo la suerte de no perderse. De modo que la impecable presentación, aunque sencilla, de cuatro tragedias nacionales de la primera mitad del siglo pasado debe saludarse como un valioso rescate que también se convierte, por varios aspectos, en insospechada fuente de meditaciones. Ello conduce a pensar, en efecto, que quizá llegó el momento en que veamos seguir a estos tres primeros libros por otros que también revivan piezas que en alguna parte, ojalá, siguen amontonando el polvo de los siglos sin ser

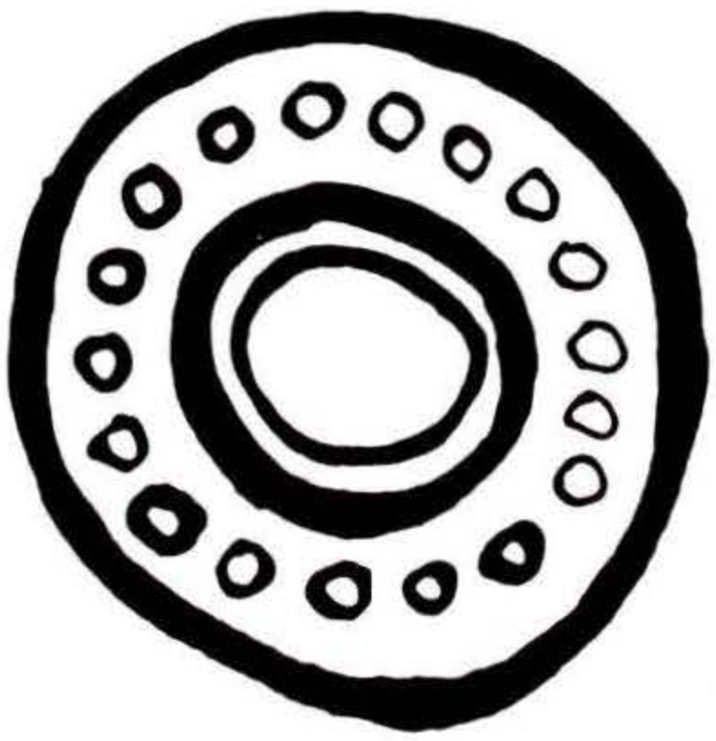
Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

rescatadas por nadie. La idea de una antología del teatro colombiano, que permitiera tener acceso a la fuente de tantas tendencias y estilos dramáticos tan poco conocidos y apreciados, que el autor de las presentes líneas propuso, sin éxito, el año pasado a Colcultura, tiene tal vez en estas ediciones ya su inicio y su realización completa; saludémosla, pues, con entusiasmo, porque la similitud en la edición de los tres volúmenes deja presumir que así será.

Hay que añadir gozosamente que los libros aquí presentados no dejan la menor duda sobre el respeto, seriedad y consideración con que han sido tratados estos dramaturgos de nuestra primera república. Siguen siendo poco conocidos, si exceptuamos, tal vez, las dos obras de José Fernández Madrid (1789-1830) que aparecen, como siempre, en un solo volumen, pues han sido estrenadas y editadas en varias oportunidades: en La Habana, poco después de ser escritas, alrededor de 1922; en París, en 1827; en Londres, en 1828; en Madrid, en 1835; en Cartagena, en 1889; en Bogotá, por Samper Ortega, en 1935; nuevamente en La Habana, en 1962, y otra vez, en Bogotá por la Schering Corporation de los Estados Unidos, en 1966. Puesto que ha sido un autor muy publicado, Fernández Madrid continúa siendo, hasta ahora, al lado de Luis Vargas Tejada, el más conocido fundador del teatro republicano; los otros dos autores, sin embargo, José Domínguez Roche (1788-1858), editado solamente en 1826 por la Imprenta Bogotana, y José Joaquín Ortiz Rojas (1814-1892), editado en Cartagena en 1834, habrían producido obras hasta ahora muy poco difundidas.

Hay que destacar, a propósito del prologuista, que son también valiosas las introducciones que preceden a cada libro, escritas por Alvaro Garzón Marthá, quien se luce con agudeza y buen criterio, agrada con su estilo claro y directo, impresiona con su erudición y sentido pedagógico, motiva con su justicia; de manera que este autor, que no parece ser muy conocido hasta ahora, es también una sorpresa agradable.

Pocos saben, efectivamente, que la tragedia de tipo neoclásico, calcada de la francesa, ya entonces en un período de decadencia, tuvo en Colombia algunos representantes de interés a comienzos del siglo pasado, en la época de la Independencia. La Ilustración gala no se había dejado sentir solamente en el atractivo que ejercieron los enciclopedistas sobre los neogranadinos o en la traducción de los *Derechos del hombre* hecha por Nariño, y que todos conocemos; también había hecho mella importante en las artes, particularmente en el teatro: la primera huella documental del arribo de la tragedia neoclásica a la Nueva Granada, tras el "bloqueo" a que España había sometido a sus colonias por varios siglos, la tenemos en una traducción anónima de la *Fedra* de Racine, a finales del siglo XVIII. Igualmente a la influencia francesa debemos también achacar, tal vez, la construcción del primer teatro permanente que tuvo Bogotá, el Coliseo Ramírez, estrenado por don Tomás Ramírez en 1791, al mismo tiempo que los españoles estimulaban la investigación científica, con la Expedición Botánica, y la modernización de la educación, con la reforma de Moreno y Escandón. Los españoles, en efecto, se habían afrancesado antes que los neogranadinos; de manera que, por paradójico que parezca, fueron ellos los primeros en estimular, aunque indirectamente, la Independencia.



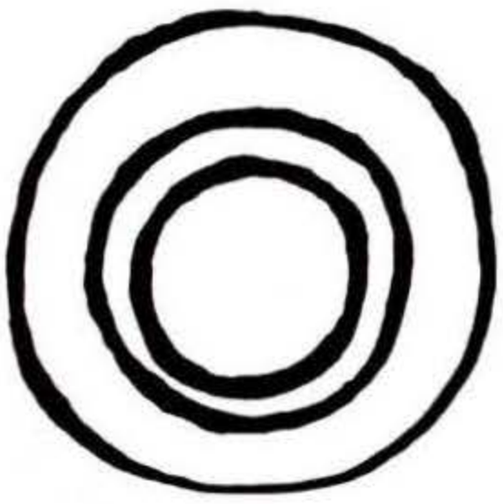
Sin embargo, teniendo la Nueva Granada todavía escasos autores de teatro "moderno" para llenar ese primer Coliseo Ramírez, que es el directo antecesor de nuestro actual Teatro Colón de Bogotá, pronto el empresario Tomás Ramírez tuvo que acudir sobre todo a las compañías visitantes, españolas e italianas, que desde entonces subieron trabajosamente desde el río Magdalena a nuestra fría altiplanicie, presentándonos, tal vez, entre otros espectáculos, las primeras tragedias a lo vivo. Nariño, precisamente, y el asunto no parece meramente accidental, se topó en Honda con las actrices de alguna de estas compañías a la hora de su destierro a Cartagena. De manera que el teatro jamás ha sido ajeno, en Colombia, a la historia política del país; los patriotas fueron todos fervientes espectadores e incluso, en ocasiones, participantes en calidad de autores o actores.

Así es que, careciendo entonces, y aun ahora, de una tradición teatral conocida y bien cimentada, el drama nacional sólo en raras ocasiones había respondido a necesidades verdaderamente populares. Los últimos géneros de la Colonia, de los cuales el más típico es tal vez la loa, se habían convertido en el siglo XVIII en un espectáculo frívolo, en el cual, con lenguaje estereotipado y rebuscado, los autores sólo trataban de halagar la vanidad de los poderosos, de los reyes, los virreyes o los príncipes. Descontando el costumbrismo y las despreciadas tradiciones callejeras de indios, negros o mestizos, el autor criollo que pretendiera escribir teatro "serio", de ambiciones universales, se hallaba simplemente desarmado. Ello explica por qué la tragedia neoclásica —precedida en su arribo al país por el gran prestigio intelectual de la Francia del *siècle des lumières* y respaldada por las enseñanzas de un filósofo de la talla de Aristóteles, entonces tenido como el creador de una doctrina y una ley en el teatro— ejerció sobre los criollos tal fascinación que la adoptaron como modelo indiscutible del mejor teatro. Si España, con su respetable tradición dramática, había sucumbido al encanto francés, ¿cómo no habría de hacerlo la Nueva Granada?

Pero la llegada de la tragedia neoclásica, que en Francia florece en el siglo XVII, en nuestro país coincide

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

también con el arribo de las ideas de libertad, de igualdad y de fraternidad de la Revolución Francesa de 1789; de manera que muy pronto ella se hizo la vocera de los ideales, no ya del clasicismo griego o del racionalismo ilustrado del siglo XVIII, sino más bien de los de la Revolución Neogranadina de 1810. Así es como nuestros dramaturgos, en general, no beben en las fuentes, como los franceses, de la mitología griega; más bien tratan de crear su propia mitología a partir de héroes propios, como los precolombinos, mal conocidos entonces, a quienes revisten del ropaje y el idioma antiguo de la Grecia, o, más tarde, como los próceres de la Independencia, como la Pola. La tragedia colombiana tiene, pues, motivaciones muy patrióticas y leerla es, en cierto modo, revivir el ideal de la Independencia política, de nuestra primera gran revolución.



De ese modo la tragedia contribuye doblemente a afianzar el establecimiento de un teatro nacional y de una nueva ideología política; de hecho, contribuyó a convertirla en realidad. El teatro siempre, y de ello no puede caber la menor duda, ha tenido una importantísima función social cuando es "serio", y por ello no puede, ni debe, ser ajeno a los desenvolvimientos políticos. Pero como no es simplemente un estrado, sino también un arte, siempre hará que tenga vigencia la polémica sobre las sutiles diferencias entre el arte y la propaganda, que ahora sigue tan candente. En la época de la Independencia, como ahora, las tragedias colombianas a veces conjugaron bien los dos factores, a veces menos bien, realizando, por un lado, buenas obras dramáticas, o, por el otro, pancartas políticas mediocres.

Ya José María Vergara y Vergara e Isidoro Laverde Amaya anotaron esa dependencia del arte y la política; el segundo de estos autores, en su "Ojeada histórico-crítica sobre los orígenes de la literatura colombiana" nos dice en el siglo pasado:

> *Las tragedias fueron las llamadas a formar el gusto del público, y en los patéticos asuntos de muchas de ellas debió engendrarse ese apego por la libertad que desde largos años atrás viene siendo el sello distintivo del carácter bogotano.*

Es entonces natural que la tragedia, en su versión colombiana, difiera bastante de la francesa, entre otras razones porque el género aquí no fue escrito por espíritus cartesianos, racionalistas, sino por fervientes patriotas, en general muy jóvenes, exaltados y vehementes, que no contaban con seguridad o apoyo alguno; es así cómo en ellas podemos encontrar aspectos sentimentales y, tal vez, desordenados, que más pertenecen al posterior romanticismo que al riguroso neoclasicismo, como bien apunta Garzón Marthá.

La tragedia, por lo demás, no fue en Colombia el resultado natural de tradiciones o de procesos autóctonos; fue más bien, como tantas otras cosas, la imposición de una "moda" por parte de espíritus cultivados y aristócratas que tuvieron la fortuna de poder deslumbrarse con las "últimas vanguardias". Ello explica por qué la tragedia vivió tan brevemente entre nosotros; y explica también su rapidísima evolución, sin llegar realmente jamás a establecerse firmemente. Son, justamente, muy significativas las fechas de las obras editadas en esta oportunidad: van de 1820, en que se estrena *La Pola*, de Domínguez Roche, a 1833, en que José Joaquín Ortiz estrena su *Sulma*, en la casa de un amigo. Son trece años en que la tragedia colombiana parece realizar su periplo completo, antes de transformarse en "drama" o decididamente en "melodrama", en la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX. Ya el autor José Joaquín Ortiz se queja, precisamente, en el respectivo prólogo a su obra, de la "degeneración" en que había caído la tragedia y de no haber sido aceptada la suya en el Coliseo Ramírez, ya que con ella él estaba dispuesto "a volver por las *reglas* del arte".

El autor de las presentes líneas, equivocadamente, conceptuó, sin revisar el texto de su *Historia del teatro en Colombia*, que *La Pola* de José Domínguez Roche era una de esas piezas colombianas lamentablemente perdidas; para fortuna suya, Garzón Marthá le aclara, además de rescatarla, evidentemente, que fue representada por primera vez en Funza, la antigua capital del zipa, en el año mencionado, trayendo a cuento la interesante relación del episodio histórico. Esta tragedia parece ser, así cronológicamente hablando, anterior o simultánea a las obras de Fernández Madrid. Se amolda bien a los preceptos neoclásicos de los cinco actos, del verso endecasílabo (que corresponde, en español, al alejandrino francés), de la parquedad en los personajes (nunca su número es mayor de tres en el escenario simultáneamente), pero, ya tan pronto, no respeta la tan mentada unidad de lugar, pues se desarrolla tanto en la casa de la Pola como en la prisión a donde son llevados los patriotas. La caracterización es interesante, pues presenta las contradicciones internas de algunos patriotas que ven forzados a servir a los chapetones, o de españoles que simulan unirse a la causa criolla para luego traicionarlos. El lenguaje —aunque hay que decir que el lector y el público contemporáneos han perdido ya el hábito del verso— fluye en general muy bien, sin ser ridículo, dando la medida heroica del estilo.

"Sería pertinente anotar aquí la confusión que en mi mente existe sobre el nombre de este autor, pues para algunos parece ser José *Domingo* Roche, mientras que para otros, como en el caso que nos ocupa, José *Domínguez* Roche; Rafael Pombo lo llama José Domingo en una curiosa carta dirigida a su amigo Angel Cuervo, quien entonces vivía en París:

> *Con el título de* Pola Salavarrieta *publicó Pombo dos ar-*

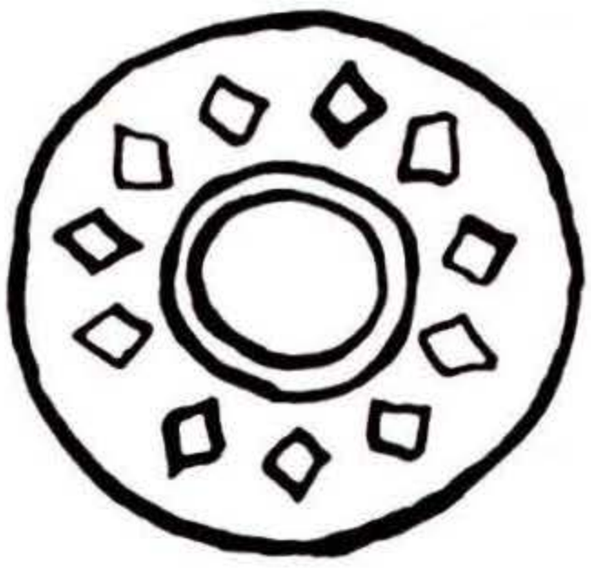
Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

tículos que aparecieron en El Telegrama *del 29 de setiembre y 1 de octubre de 1894. En el segundo se refiere a la* pésima *obra "La Pola", tragedia en cinco actos sacada de su verídico suceso por don José* Domingo *Roche, dedicada al excelentísimo señor Francisco de Paula Santander y escrita para ser representada en las primeras fiestas nacionales conmemorativas de la batalla de Boyacá. Pombo dice que "aparece Pola como coqueta patriótica"; Savaraín no figura y en cambio se da como novio de Policarpa a José María Arcos, camarada de Alejo Savaraín* *.

En las obras de José Fernández Madrid es notable la concentración alcanzada en la acción dramática, al lograr comprimirla el autor en las reglamentarias veinticuatro horas de la unidad de tiempo neoclásica *Atala* se basa, como se sabe, en la novela de Chateaubriand, que también sirvió de inspiración a la *María* de Isaacs y es, en Colombia, uno de los resultados literarios de las apreciaciones de Rousseau sobre el "buen salvaje". Teniendo la pieza apenas tres personajes principales, es también la muestra clara, no sólo de la discreción del clasicismo, sino de que aquí esa forma llegó a manejarse con bastante dominio y propiedad. *Guatimoc*, del mismo autor, tuvo siempre, desde que fue representada en los patios del Colegio del Rosario o de San Bartolomé en los tiempos de la Patria Boba, un enorme éxito, y es posible que hoy también lo tuviera, pues es una muy buena adaptación de un tema indígena: el de las luchas del último soberano azteca, Cuauhtémoc, contra Hernán Cortés, la quema de la gran capital de Tenochtitlán y la destrucción de aquel imperio fabuloso. A pesar de que pueda existir cierta reticencia a oír declamar a nuestros indios en verso endecasílabo, la pieza de Fernández Madrid, que hoy adoptaría quizá, más bien, las técnicas dramáticas interesantísimas del autóctono teatro precolombino, tiene, sin embargo, grandes e impresionantes logros: se mueve con agilidad una vez superado el problema del verso y la parquedad de acotaciones, puede en ocasiones llegar a ser incluso espectacular con un interesante tejido de la acción y la trama, posee una fina y motivante caracterización, tiene además el valor de una firme documentación histórica; pero incluye ya ciertos ingredientes del melodrama, particularmente los lamentos del hijo y la mujer de Cuauhtémoc, víctimas inocentes de la tenacidad del padre y de la ambición de Cortés, cuyos quejidos y ayes lastimeros pueden ser a veces hasta innecesarios. Sin embargo, esta obra corrobora, una vez más, que Fernández Madrid merece el puesto de honor que disfruta entre los fundadores del teatro republicano de Colombia.

La pieza *Sulma* de José Joaquín Ortiz Rojas revela en forma muy obvia la excesiva juventud del autor, veinte años, cuando la compuso, pero es, a pesar de todo, un documento de primera importancia. Esta pieza, que también respeta los cinco actos y utiliza el verso endecasílabo, prosigue la tradición de obras con tema muisca, ya iniciada por Vargas Tejada con producciones como *Aquimín* o *Nemequene*, y antecede a otras como *Raza vencida* de Max Grillo, a comienzos de nuestro siglo; *Guatavita* o *Aquiminzaque* de Carlos Nossa Monroy, a mediados del presente; *La Gaitana* de Oswaldo Díaz Díaz y otra del mismo nombre de Luis Alberto García, más recientemente. Los muiscas, en efecto, ofrecen motivos muy propicios a la tragedia o al drama histórico de grandes ambiciones, y José Joaquín Ortiz Rojas, como Vargas Tejada antes de él, intuyó acertadamente este grandioso tema.

Desgraciadamente, *Sulma* sirve a este autor —muy inmerso, a pesar de sí mismo, en las condiciones de su tiempo— más bien de pretexto para su argumentación cristiana contra rituales "salvajes" y para expresar la conmovedora y *crüel* desdicha de un amor romántico imposible. En esta obra, en efecto, Sulma se enamora del muchacho que está destinado a ser sacrificado al Sol, llamado Huitenzipa. Este bello y tierno joven convencido de su misión sagrada pero que también ama a Sulma, es, al



mismo tiempo, hijo del zipa y de una mujer que éste le arrebató al sumo sacerdote de Sogamoso, donde la acción de la obra se desarrolla, y a quien este oficiante del sacrificio máximo ha criado, además, como hijo suyo al lado de su propia hija Sulma. Toda esta estrechísima relación sentimental entre los protagonistas concuerda muy bien con la estructura de la tragedia clásica, pero, por desgracia, José Joaquín Ortiz descuida, por el otro lado criollo, el rigor de los hechos históricos. El zipa, por ejemplo, vive inexplicablemente en Tundama, que es la actual Duitama, y no en Funza, donde realmente tuvieron su asiento los monarcas de Bogotá. Las frecuentes intromisiones, además, de la ideología cristiana en los personajes, e, incluso, parlamentos tan absurdos como "cual de la tumba el *mármol* frío", cuando se sabe que los indios enterraban en la tierra, o en ollas de barro; o "lo que puede en mis manos el *acero*", cuando usaban lanzas y flechas de macana; o, finalmente, "el *ángel* de la dicha te acompañe", son, a mi modo de sentir, tremendos descuidos que deslucen a un autor de grandes ambiciones. A todo ello, que quizá pudiera llegar inclusive a perdonarse, se une una trama centrada en un amor irrealizable y contrapunteada por el intenso deseo de venganza que abriga el sumo sacerdote hacia el zipa, quien, como dijimos, le arrebató la antigua amante, de manera que, en estas circunstancias, aunque el autor manifieste su intención de revaluar la tragedia, el melodrama se hace inevitable.

---

* Mario Germán Romero, "Epistolario de Angel y Rufino José Cuervo con Rafael Pombo", Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1974, pág. 170.

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

La tragedia, tal vez, murió con *Sulma*. Corrobora esta obra lo dicho poco después por Vergara y Vergara, me parece, sobre la década de los años treinta del siglo pasado: el teatro, y en general la literatura, perdieron muy pronto el vigor que les habían impreso los escritores de la Indepenencia; languidecieron hasta el punto de que llegó a hablarse de esa década como de una "Edad Media de nuestra literatura".

Para terminar este comentario, que podría extenderse mucho más, ya que la meteórica aparición de la tragedia en Colombia produce no pocos destellos deslumbrantes, hay que concluir diciendo que los autores de estas preciosas ediciones merecen todas nuestras felicitaciones. Nuestra historia teatral no podría ser más que una triste sucesión de hipótesis sin confirmar, si no existieran estos textos dramáticos para poder leerlos. Poder hacerlo con el gusto que produce una impecable presentación es, además, un gran placer.

FERNANDO GONZÁLEZ CAJIAO

Retorcida retórica

El árbol de la casa de las muchachas flor y otros romances
José Manuel Freidel
Ediciones Otras Palabras, Medellín, 1988, 87 págs.

Una obra de teatro puesta en escena es, mal que bien, un mundo. Un mundo del que depende la pasión de un público; una audiencia que, cautiva o ausente, es agredida por una situación ajena.

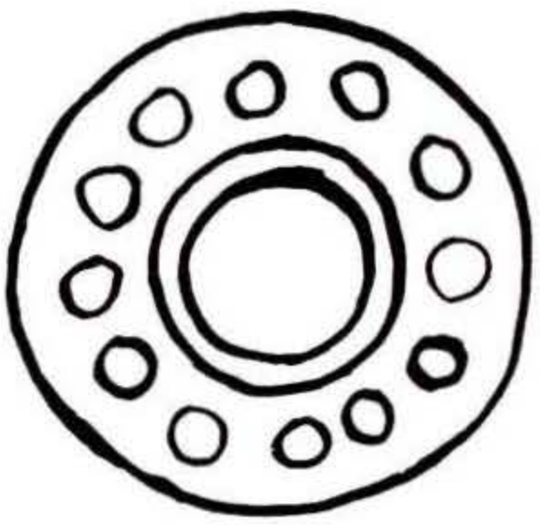
Depende del director la actitud; de los actores, como personajes, la veracidad con que se viva esa intención; de cada uno de todos los demás seres ahí presentes, la atmósfera.

Todo lo que ahí sucede se refleja en cada uno de los rostros que afecta. La energía —si entendemos por energía una corriente contagiosa que se asimila en varios seres humanos— inunda un espacio teatral y se estaciona en él, se personifica y se vuelve un "duende". Del teatro y del espíritu que ahí se ha mantenido durante el trabajo, dependen los "duendes" que lo habiten. Cada nuevo montaje es un reto, no sólo por el trabajo físico que implica como disciplina profesional, sino por la batalla que se libra contra cada uno de los espíritus que ya habita la trasescena del teatro; espíritus celosos de nuevos "duendes". Espíritus, celos, pasión, son lo que mueve el mundo en general, y en el teatro existe la posibilidad del desdoblamiento, esa esquizofrenia por todos deseada en que un personaje —o varios, o uno mismo— deja de existir cuando es necesario.

Esto en cuanto al teatro en la escena, visto ahí, a cierta distancia. Pero la esencia, lo sustantivo del teatro, el texto, está antes, escrito, y determina todo.

Si el texto es una secuencia narrativa, el director está guiado por él y crea según su poder de intensidad; de lo contrario, si el texto no narra, sino que simplemente estimula una situación, el director revela, a través de las imágenes, su sensación. De cualquier manera, lo que hay es una intención de trasmitir, un gesto de generosidad con él mismo; y para no hablar sólo del director, sino de todo lo que conforma el elenco de un montaje, con ellos, con uno que los ve.

El escritor, que muchas veces dirige, o que al ver su montaje dirigido por otro tiene una segunda versión, está solo. El con el mundo que crea. Los hay de todo tipo: algunos, de noches insomnes antes de asesinar a su protagonista; otros, de extraños encuentros entre los personajes y la cotidianidad. Hasta de los que torcidamente inventan situaciones reales para recrear su imaginación. Se dedican, en pleno siglo XX, a una profesión destinada a desaparecer. Son humanos diferentes, diferentísimos de los demás, que somos capaces de leerlos, de ver sus obras, de escribir sobre ellos. Diferentes, porque encienden en la realidad una realidad más tangible que la de cualquier otro género literario (sin tener siquiera género dentro de lo literario), son menos efímeros que un poeta y más cándidos que el novelista o el escritor de cuentos; narran, por conducto de otros pobres hombres, la historia que ahí, sobre unas tablas, devora a cualquier humano; ingenuos, como en este caso, en el que específicamente me refiero a los textos de José Manuel Freidel publicados recientemente por Otras Palabras en Medellín: *El árbol de la casa de las muchachas flor y otros romances*.



Los otros romances —*Romance del bacán y la maleva, Romance de la bella Berta y Berto el bandido, Una raya en la vida de Lucrecia* y *Romance de Juana y el jilguero*— son breves secuencias, donde aparecen entre siete y trece personajes de cortas intervenciones, exceptuando *El romance del bacán y la maleva*, en el que participan tres personajes.

Son sátiro-cómico-trágicos; los cuatro, si se trata de hacer ver como cuenta cada uno su historia. Están escritos en verso rimado, de esos que cantan uno seguido del otro y dan la sensación de una tropa de pequeños saltando cuerda mientras entonan, al ritmo de las palmas: "El cacique juancho pe-pe-pe, fue a buscar a su mujer-jer-jer...".

Cabe decir aquí que el teatro no es un género literario, como ya se anotó; es simplemente la transcripción textual de secuencias escénicas; es la memoria de un montaje, anterior al montaje, pero memoria, porque recuerda el hecho por el texto. Ni siquiera el teatro clásico, ni el romántico, por la manera en que están escritos, son un género dentro de la literatura; sería somo decir lo mismo de los guiones cinematográficos.

En el libro de Freidel, entonces, tenemos cuatro textos cortos de teatro y un romance. Todos escritos a la

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.