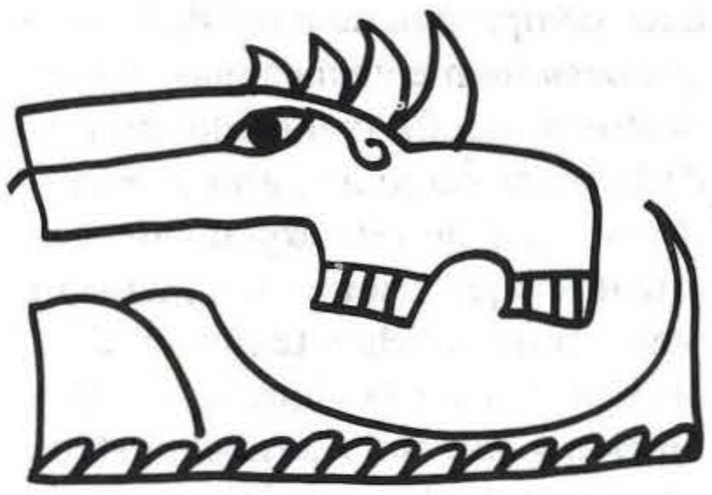
no real; la técnica, que también tiene que ver con el teatro del absurdo, que ama la parodia y la alegoría, es bastante semejante a la de Peter Weiss.

El sol subterráneo, de Jairo Aníbal Niño, nacido en 1941 y ganador de numerosos concursos –de cuento, sobre todo– fue estrenada por el Teatro Libre de Bogotá en 1976. Su autor comparte mucho el estilo de Esteban Navajas, con lo cual se comprueba que cada grupo tiene sus propios conceptos del teatro político. Es ésta quizás la pieza menos lograda del conjunto, pues, como en el caso de Navajas, el autor se complace tanto en lo sórdido y lo macabro que cae finalmente en el melodrama. En efecto, la línea argumental, excesivamente pobre, consiste en la historia de una maestra paralítica y de su hermana, que llegan a hospedarse en la misma casa donde años antes han sido enterrados los cadáveres de los obreros víctimas de la masacre de las bananeras. El alcalde del pueblo, un militar, repite con estas víctimas indefensas exactamente los mismos actos de sevicia cometidos con los obreros, de manera que la obra nos presenta la imagen del militar machista y neurótico que se repitió hasta el cansancio en el teatro colombiano contemporáneo de esta pieza, constituyéndose en el clisé más socorrido. El "mensaje" viene a ser absolutamente negativo, ya que consistiría en la valentía de estas mujeres indefensas que se dejan matar en forma tan cobarde por este sórdido personaje.

Y así llegamos a *Guadalupe, años sin cuenta*, del grupo La Candelaria, obra que ofrece otra visión del teatro político. A diferencia de las precedentes, en esta obra de La Candelaria hay personajes bien logrados y estudiados en su psicología profunda, en especial el sargento Velandia y el soldado Robledo, de manera que, en este aspecto, es realista; pero, al mismo tiempo, existe la caricatura de los antagonistas, los burgueses, el arzobispo, los ministros, aunque hay que decir que esta caricatura era más exagerada aún en los intérpretes que en el propio texto. Así las cosas, la tesis política se simplifica, pero, con fortuna grande para esta pieza, la historia de la violencia en Colombia, las causas de la guerrilla, el dibujo de los partidos tradicionales, hipócritas y oportunistas, todo está logrado en forma que parece rigurosamente verídica, sin excesivos facilismos, sostenida por diálogos y personajes vitales. Solamente molestarían, a mi modo de ver, dos escenas, porque no están concebidas en el mismo estilo de las demás, sino que son más bien surrealistas: la de la rueda de periodistas y la de la procesión y los discursos, que, aunque pueden resultar muy teatrales, recurren a temas excesivamente socorridos por el teatro colombiano del momento, declamador y gritón en muchos casos.

En fin, se trata de una antología muy interesante que enriquece mucho la bibliografía del teatro colombiano; a ella deberían seguir, y ojalá pronto, nuevos volúmenes dedicados a un aspecto tan importante de nuestra cultura.

FERNANDO GONZÁLEZ CAJIAO



Cuatrillizos que no hacen familia

El teatro colombiano
Misael Vargas Bustamante, Carlos José Reyes, Giorgio Antei, Juan Monsalve
Ediciones del Alba, Bogotá, 1985, 119 págs.

Al tropezarse uno con una edición sobre teatro colombiano –y estos encuentros siempre han sido excepcionales– lo invade irremediablemente el entusiasmo: basta pensar, en efecto, en el largo y difícil camino que ha tenido que recorrer la investigación dramática colombiana para lograr tal reconocimiento. No están tan lejos los tiempos en que un Javier Arango Ferrer, por ejemplo, declaraba que el drama nacional se hallaba en la más completa orfandad; pero el interés por este "pariente pobre" de nuestra literatura, felizmente, aumenta de año en año. Prueba de ello pueden ser, simplemente, la *Bibliografía del teatro colombiano*, de Héctor H. Orjuela, editada por el Instituto Caro y Cuervo en 1974, punto de partida fundamental para cualquier investigación, y *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, editado en 1978 por el Instituto Colombiano de Cultura. Llegar a estas ediciones, pienso, ha sido para nuestro teatro como una especie de baile de presentación en sociedad, y hay que considerar que estas publicaciones se están haciendo ahora, según parece, por lo menos una vez al año, sin hablar de las revistas especializadas, pobres o ricas, que recientemente han aparecido.

Pero es necesario detenerse, enfriarse, evaluar, para constatar que, quizás por ser las primeras, estas publicaciones tienen que ser apenas la anticipación de otras que, forzosamente, han de venir. El momento actual, en efecto, es dedicado por ahora a recolectar materiales y así, tal vez, sea precipitado pedir que los libros sobre teatro que están apareciendo intenten elucidar el sentido profundo de nuestra evolución dramática, el escondido significado de sus momentos representativos dentro de un contexto histórico particular, las causas de su cambiante estética a través de los siglos, de sus fundamentos teóricos, rara vez explícitos pero siempre existentes, de sus logros y fracasos concretos, aparentemente efímeros pero en realidad durables porque han probado trascender en el tiempo influyendo en la posterior evolución. Para llegar a ello es quizás muy pronto y falte mucho por hacer, y este volumen lo comprueba una vez más.

El libro de que hablamos, en efecto, es difícilmente un libro. Es la re-

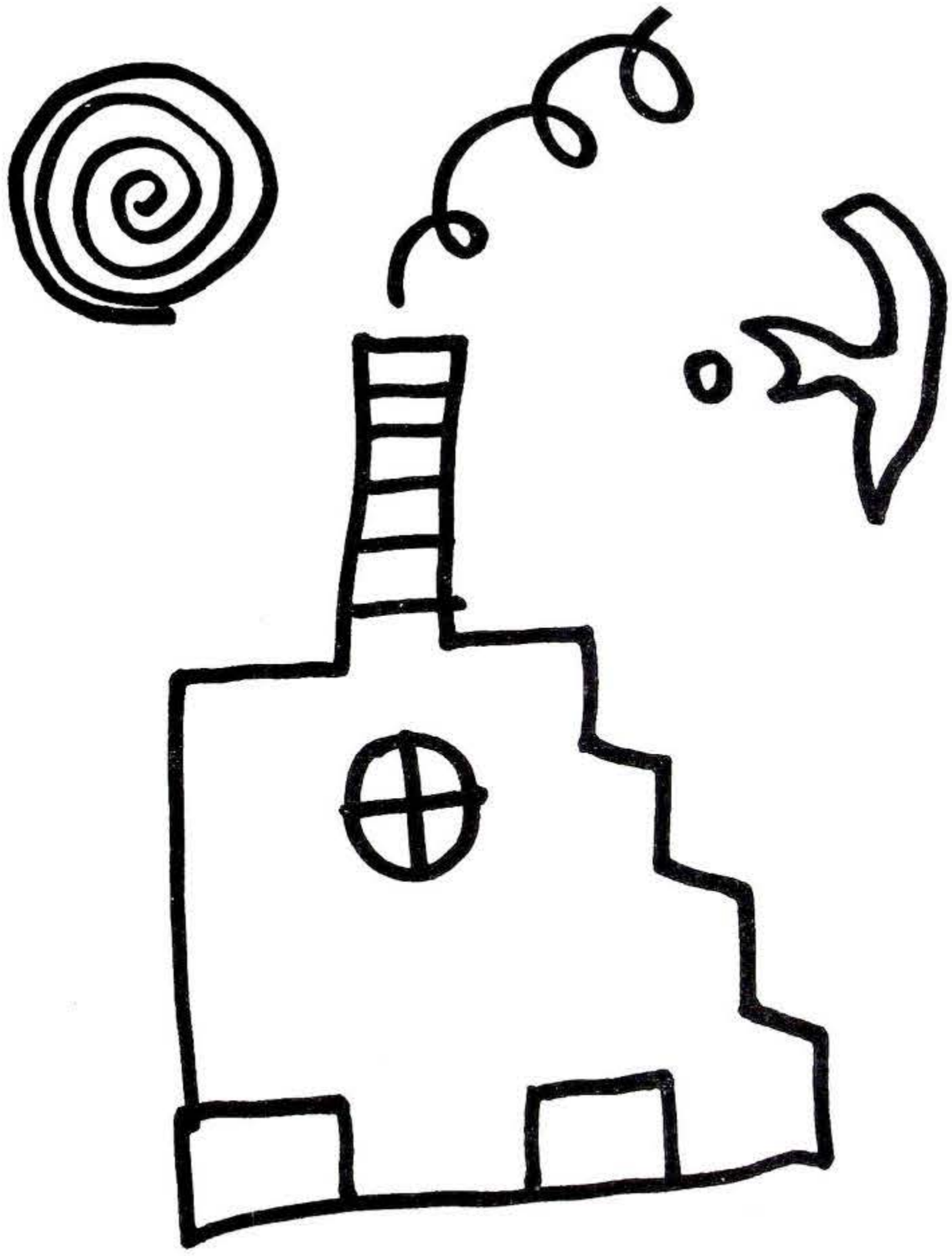
Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

copilación (como lo había sido igualmente *Materiales para una historia del teatro en Colombia*) de cuatro textos que se refieren al teatro pero que no guardan ninguna otra relación entre sí, de fondo y de forma; se acomodarían, por lo tanto, mucho mejor al formato de una revista especializada que al de un libro que es, en rigor, coherente y unitario; se trata entonces más bien de un "libro colectivo", si así pudiéramos llamarlo para darle un nombre equivalente al de los famosos "montajes colectivos" ahora tan en boga en el teatro, en donde demasiado a menudo falta la mano de un dramaturgo que dé coherencia temática y formal al conjunto.

El primer estudio del volumen se titula "Cinco siglos de teatro colombiano" y exige tratamiento aparte, como también lo exigen los que le siguen. Está escrito por el poeta Misael Vargas Bustamante, nacido en 1949, director de teatro y ensayista. El estudio se basa en gran medida, precisamente, en la mencionada obra *Materiales para una historia del teatro en Colombia* y trata de abarcar, desde un punto de vista cronológico, todas las etapas del arte de la dramaturgia en Colombia. Cada período viene encabezado por una rápida introducción que no alcanza a relacionar al teatro con el resto de la cultura nacional o extranjera de la época. Procede en seguida el autor a suministrar la lista sucintamente biográfica de algunos autores, bien pocos, a decir verdad, añadiendo a veces un corto recuento de algunas obras que le parecen las mayormente significativas. Parece que el criterio para seleccionar estas obras ha sido, primero, que se encuentren editadas en alguna parte –cosa ya de por sí difícil– y, segundo, su "teatralidad"; esta categoría se estima según el número o la ausencia de acotaciones dramáticas, criterio que es bastante relativo, ya que es sabido, por ejemplo, que las obras de muchos clásicos carecieron por mucho tiempo de acotaciones hasta que algunos copistas resolvieron añadírselas como una ayuda al actor o al director, sin que por ello hayan carecido de "teatralidad", como demuestra su vigencia. La escogencia de las piezas significativas del siglo XX, por lo demás, parece algo arbitraria, pues se limita a las obras más conocidas de los grupos consagrados, sin que se encuentren en el estudio hallazgos verdaderamente originales.

En fin, este primer estudio, que es casi puramente informativo, deriva hacia algo muy parecido a los primeros manuales escolares de literatura colombiana, con listas de autores y sus principales obras, desligadas casi por completo de su contexto histórico y cultural, además del desarrollo propio y contemporáneo del drama nacional e internacional. El estudio se limita excesivamente a la dramaturgia, sin hacer consideraciones de ningún tipo sobre los locales teatrales, los decorados y el vestuario, las conveniencias escénicas, la actuación, los géneros dramáticos, etc., que tipificarían estilísticamente cada uno de los períodos teatrales.

Sigue luego en el volumen un estudio bastante interesante realizado por Carlos José Reyes, autor de teatro él mismo, ampliamente conocido, quien escoge un tema menos vasto, que puede abordar con mayor profundidad. Aporta interesantísimos hallazgos sobre la historia del teatro nacional en los siglos XVIII y XIX, examinando con bastante rigor de legítimo investigador documentos que parecen perfectamente originales. Es de resaltar muy especialmente el estudio que hace de una compañía teatral de finales del siglo XVIII, la compañía "residente" del Coliseo Ramírez, en la que descubre la estructura típica de las agrupaciones dramáticas que han perdurado en Colombia hasta bien avanzado el siglo XX y que siempre se han llamado así: "compañías". La clásica estructuración clasista de los actores ("primera actriz", "segundo actor", "galán", etc.) contrasta, obviamente, con la que posee hoy en día el



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

"grupo de teatro" y es altamente significativa en el desarrollo dramático colombiano. También puede deducir Reyes el género de público que asistía al teatro, su falta de "educación teatral", su comportamiento hasta cierto punto ingenuo e infantil ante espectáculos que le eran casi desconocidos, sus diversas categorías sociales (que se reflejaron bien en el concepto arquitectónico del recinto teatral), la forma de iluminación que tenía el teatro, de manera que hasta podría llegar a sacar conclusiones sobre los estilos dramáticos en boga. Todo esto tiene indudable valor y es un aporte muy importante a la historiografía.

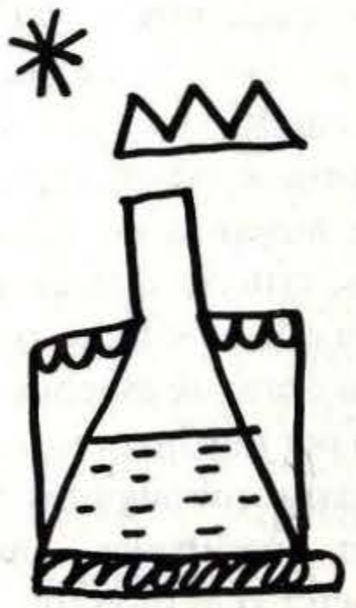
Solamente es de esperar que en los estudios de Reyes, que indudablemente han de seguir a éste, dedique un poco de su perspicaz atención a la tragedia del período, particularmente importante a partir de Fernández Madrid y Vargas Tejada y muy viva aún a finales del siglo XIX en autores como Constancio Franco Vargas, por citar sólo un nombre; al género de los sainetes caseros de las haciendas sabaneras, típico de finales del siglo XIX; y a géneros teatrales de esta misma centuria que, como en el caso notable de la única pieza conocida de José María Vergara y Vergara, rechazaron las formas teatrales dominantes del costumbrismo y del melodrama para experimentar valientemente con un teatro perfectamente original todavía difícil de clasificar. Todo lo cual ilustra bien la complejidad del siglo XIX colombiano.

Para Reyes, en efecto, parece muy claro el valor del teatro como espejo de la historia, como documento aún viviente del pasado, que nos permite comprender una época a veces mejor que la más erudita de las investigaciones; pues parece entender muy claramente la diferencia entre el lenguaje narrativo, que siempre se localiza por fuera de los hechos narrados, y el dramático, que es acción; para decirlo en los términos tradicionales, la palabra, en el teatro, es acción, hablar es hacer.

Y esto me trae al tercer texto, que tiene por tema, si bien estoy, esta característica del drama. "Teatro político y verosimilitud", cuyo autor es el director de origen italiano de la Escuela Nacional de Arte Dramático, Giorgio Antei. Es un texto bastante difícil que quiere demostrar cómo puede aún sobrevivir el teatro político después que en los años setenta llegó a convertirse en panfletario y formulista. Para demostrar esta tesis, que expone en los párrafos introductorios guiándose por las teorías del italiano C. Vicentini, Antei realiza un análisis de tipo semiótico y semántico –excesivamente especializado y árido para este tipo de libro, a mi modo de ver– de la pieza colectiva del grupo La Candelaria, de Bogotá, *Diez días que estremecieron al mundo*. Esta obra se basa en textos sobre la revolución rusa escritos por el periodista norteamericano John Reed, y se estrenó en 1977, confirmando este montaje la calidad lograda por el grupo con obras anteriores, en particular con *La ciudad dorada*, que recibió un primer premio de la Casa de las Américas de Cuba en 1974, y con *Guadalupe años sin cuenta*, que también lo recibió en 1976. Todos estos premios, más otros y las ediciones de piezas colombianas en Cuba por esa época, permitieron decir entonces al director de la revista Conjunto, de La Habana, Manuel Galich, recientemente fallecido, que el teatro colombiano se hallaba, a finales de los setenta, a la vanguardia en el continente.

El análisis de Antei comienza con una breve introducción por medio de la cual muestra cómo el teatro de tipo político que se hizo desde mediados de los años sesenta hasta bien avanzados los setenta degeneró, por considerarlo "necesario" (a una hipotética revolución, seguramente), en la serie de fórmulas y recetas de todos conocidas, vaciándose de contenido realmente revolucionario (a este teatro, ahora, si es que ha de sobrevivir, debería considerársele no más como "necesario", sino como "posible") y prosigue luego a demostrar cómo, si la obra dramática se convierte en el propio proceso de transformación revolucionaria del actor y del público, ésta puede manifestar precisamente ese contenido de revolución política *de hecho* (la pieza teatral –concluye el lector que sigue pacientemente la argumentación seria, pues, el paradigma de la transformación política que debemos sufrir en el teatro y que debe sufrir también, claro está, el sistema social real); de allí deriva a conclusiones interesantes –no es casual que tengan connotaciones religiosas– como la de que el público de este teatro tiene que ser necesariamente "cómplice" del grupo teatral y del juego planteado por la pieza (es decir, recibe la "comunión") y de que el teatro debe ser, en últimas, un ritual contemporáneo por medio del cual todos los participantes se transformen "revolucionariamente". Un estudio interesante, desde luego, pero accesible sólo, como se ve, a un pequeño grupo de "apóstoles" que puedan andar sin marearse de histeria colectiva por entre estos difíciles vericuetos filosóficos y hasta extrañamente teológicos. En efecto, si se me permite seguir utilizando el lenguaje religioso, se trataría de concebir al teatro como a un nuevo "Verbo hecho carne", es decir, como a la palabra que es, absoluta y completamente, acción revolucionaria.

El breve texto que concluye el libro (tres páginas solamente), "El teatro colombiano: la muerte de un mito", escrito por el dramaturgo, miembro fundador del Acto Latino y director de la revista de este grupo, Juan Monsalve, nacido en 1951, es un manifiesto de protesta hecho obviamente por un joven que reacciona –algo injustamente, tal vez– contra todo lo que le ha precedido en el



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

teatro, excepto Antonin Artaud. A pesar de que carece completamente de fundamentación para sus argumentos, el texto constituye al menos la prueba documental del vigor actual del teatro colombiano, pues es una saludable reacción promovida ya por una nueva generación que critica ese teatro que degeneró demasiado a menudo en el fanatismo casi religioso y en las fórmulas y repeticiones de que nos hablaba Antei en el artículo precedente. Sería probablemente injusto pedir a los jóvenes el rigor en el discurso que exigimos de los viejos; de manera que el texto de Monsalve se limita a ser, a mi modo de ver, el testimonio de un nuevo movimiento teatral que ya está demostrando –con hechos concretos– la validez de su actitud.

FERNANDO GONZÁLEZ CAJIAO

Era escritor, pero no cuentista

Cenizas para el viento y otras historias
Hernando Téllez
El Áncora Editores, Bogotá, 1984,
139 págs.

Estos cuentos de Hernando Téllez (1908-1966) son en realidad el único libro de narrativa que escribió o, mejor, que publicó este excelente prosista bogotano cuyos otros libros, de ensayos, aparecieron en editoriales colombianas entre 1943 y 1966. Esta es, con más exactitud, la tercera edición de estos relatos y no la segunda, como figura anotado en ella.

La primera es de 1950, en plena época de la violencia, que es el tema que sirve de eje central a la mayor parte de las narraciones de este volumen. La segunda se hizo en Santiago de Chile por la Editorial Universitaria en enero de 1969, con prólogo de Marta Traba. Conviene aclarar que en la chilena dejaron de aparecer seis cuentos que sí estaban en la primera y figuran también en la que aquí se reseña. Son ellos: *El último diálogo, Tiempo de verano, Visita al juez supremo, Rosario dijo que sí, Un corazón fiel* y *Arcilla mortal*. Pero incluyó además el titulado *Dos relatos de ausencia*, que no está en la que le precede ni en esta que le sigue.

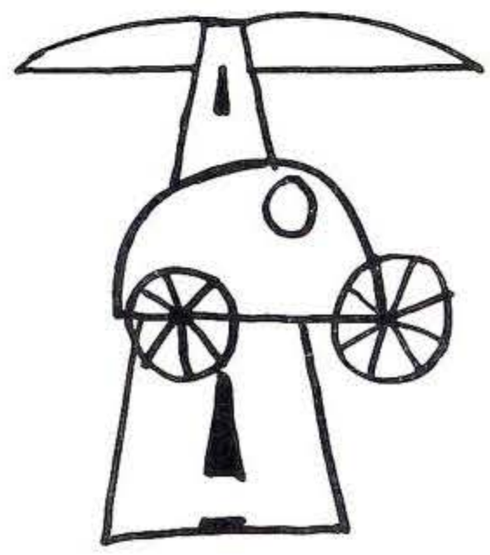
Se dice que *Cenizas para el viento y otras historias* "constituyen la expresión de mayor jerarquía de su generación". Lo cual no es decir mucho, ya que la de Téllez es algo así como una intergeneración situada entre Los Nuevos y Piedra y Cielo. Y no fue la suya, ciertamente, una generación de cuentistas.

Hernando Téllez era –o es–, ante todo, un prosista. Un prosista que cuidaba con amor y con atención el manejo de su escritura, la corrección impecable en lo formal. Y es por eso que sus mejores textos están en los ensayos, de una lucidez irreprochable y de una agudeza crítica que aún hoy, veinte o cuarenta años después, hay que seguir reconociendo.

Hernando Téllez se había propuesto escribir una novela, una novela grande por ambiciosa, quizá por irrealizable. Era la historia de una familia antioqueña a lo largo de tres o cuatro generaciones. Pero el magnífico prosista carecía de las condiciones requeridas para ser un auténtico narrador. Era sí un escritor excepcional, pleno de gracia, irreverente. Aun cuando, como dice Marta Traba, "su irreverencia es siempre tangencial y semioculta bajo el disfraz de la risa, del apunte oportuno, del buen humor y de las excelentes maneras. Como no hay vociferaciones ni exabruptos, casi no parece irreverencia. Pero lo es, y en el más alto grado que ha existido nunca en el pensamiento colombiano".

Acierta Marta Traba cuando afirma que "el primer valor que los cuentos [de Téllez] revisten es la concisión de su estilo". Y al agregar: "Téllez era un escritor que *cultivaba* el estilo y que lo consideraba como una expresión particular, regida por una gramática y sintaxis que debían ser y eran cuidadas hasta el último extremo. Estilo de releerse, de meditar, de corregir, preocupado, en un equilibrio realmente francés y pascaliano, tanto por el contenido expresado como por la forma de decirlo. La búsqueda del justo medio, determinado por la aversión franca hacia toda exageración tropicalista, hace, pues, de dique de contención".

Alberto Lleras, quien fue amigo de muchos años de Hernando Téllez y su inseparable compañero de afanes periodísticos y políticos, insiste también en el tema del estilo y coloca como epígrafe de su prólogo a *Confesión de parte*, libro editado poco después de la muerte de Téllez, esta cita del propio autor de *Cenizas para el viento y otras historias:* "[...] porque el estilo es un oficio y un milagro, una iluminación y una pericia [...]".



Alberto Lleras escribe también: "Y súbitamente Hernando Téllez murió sin haber escrito una obra para la cual se venía preparando en un hondo pensar, un activísimo leer y una soledad maduradora".

No es, ciertamente, por sus cuentos, por lo que seguirá siendo recordado Hernando Téllez en el futuro. A pesar de que *Genoveva me espera siempre* es uno de los más hermosos que registra la cuentística nacional. Y es en verdad un cuento llamado a perdurar.

Un escritor mucho más joven, Juan Gustavo Cobo Borda, se refiere a Hernando Téllez en estos términos, al prologar los dos tomos de la obra de Téllez editados por el Instituto Colombiano de Cultura, *Textos no recogidos en libro*: "Téllez era ya un crítico: alguien que ama la contradicción. Sólo un crítico, a pesar de su errada pretensión de ser también un cuentista; y un cuentista, por más señas, de la violencia colombiana".

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