

mirada también de la época sobre la marihuana, sus efectos sobre el individuo y la familia, cuando se pertenece a las clases altas adineradas. Y digo que de la época, porque la percepción sobre ella y la descripción de sus efectos son radicalmente distintos a los de los años sesenta o setenta, por ejemplo. La adición también le permite a la autora mostrar los cambios en las costumbres de la sociedad del siglo xx. El siglo anterior definitivamente ha terminado y las reglas del juego social cambian: las formas para expresar la coquetería, la vestimenta femenina, los intereses amorosos, el papel de los hombres en el club, en los negocios, la función del patriarca que ha dado origen a una amplia familia, así como la llegada de nuevos santos europeos al provinciano santoral, más milagrosos porque ya están enterados de los nuevos conflictos urbanos de los creyentes. Mi primera percepción es que sólo el personaje de la madre, la de los dramas, no cambia mucho en el teatro rosiano, en relación con personajes similares del teatro de finales del siglo xix. Mantienen parecidas formas de expresión del sacrificio, la resignación, la arrogancia que les dan sus convicciones, la fidelidad al marido por encima de cualquier otra evidencia; aunque son menos lloronas y un poco más independientes. Pero este primer acercamiento, producto de la lectura para esta reseña, sólo puede ser confirmado con un estudio profundo y comparativo de toda la obra.

Antes hablé sobre la agilidad de los diálogos en general de Amira de la Rosa, pues además de esta característica, en el teatro sus diálogos son precisos, poseen la información suficiente para mantener cierto grado de tensión, para que los lectores y espectadores saquen sus deducciones. Se asemejan a los diálogos cotidianos, que con frecuencia no concluyen por el silencio del hablante o porque no cree indispensable dar más información o es interrumpido por la intervención de otro personaje. En *Los hijos de ella*, drama escrito en España, su vocabulario y expresiones lingüísticas pertenecen

más al español de la península, igual que algunas costumbres de los personajes. Todo lo contrario ocurre con *Madre borrada* y *Piltrafa*, cuyo ámbito lingüístico y social es el de familias acomodadas de un lugar imaginario de la costa Atlántica. Y la exitosa comedia *Las viudas de Zacarías*, desde su escritura misma, es pensada para lectores y espectadores de su tierra, escrita con el vocabulario local y popular de los pequeños pueblos alejados de la capital. Inclusive la escritura corresponde fielmente a la pronunciación de cada uno de los personajes y sus características. En esta pieza, además de divertir con las simpáticas costumbres costeñas, la autora muestra las arbitrariedades de la ley, su acomodo a intereses particulares, la especial mirada de los provincianos sobre los visitantes extranjeros, los "gringos", el choque entre lo viejo y lo nuevo. Estos últimos temas cuentan con una larga tradición en la cultura teatral colombiana.

Las anteriores anotaciones y otras más se pueden hacer gracias a la existencia de los materiales. Ahora sí la autora barranquillera podrá ser estudiada de manera directa, gracias a la iniciativa de Enrique Dávila Martínez, al editor José Antonio Carbonell y a la empresa Promigas por hacerla viable.

MARINA LAMUS OBREGÓN

Malandro - Porras

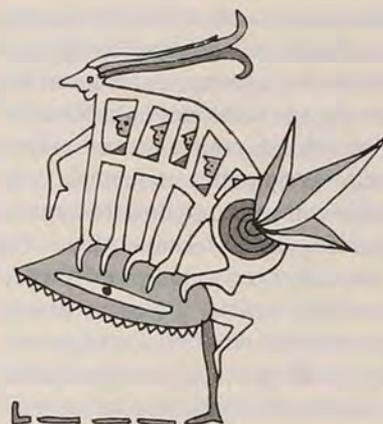
Teatro Malandro

Omar Porras

Villegas Editores, Bogotá, 2007,
374 págs.

Acaba de ver la luz este libro sobre el Teatro Malandro (Ginebra, Suiza), dirigido por el colombiano Omar Porras. No puedo negar la sorpresa y emoción que me causó la publicación de un hermoso y lujoso libro dedicado a un creador teatral,

desde su peculiar perspectiva. Editado en español, inglés y francés, con 526 imágenes, es un extenso y minucioso documento visual, de imágenes resonantes. Esta obra contó con el apoyo del Departamento de Asuntos Culturales de la ciudad de Ginebra, el Municipio de Meyrin, el Théâtre Forum Meyrin, la Loterie Romande, BSI Group y la Embajada de Suiza en Colombia.



Federico García Lorca pensaba el teatro como poesía salida de los libros para hacerse humana. Tal vez Porras quiso con esta publicación recorrer un camino a la inversa: meter en un libro su poética escénica. Crear un escenario de papel menos efímero. Es posible que por este mismo motivo haya apuntado la siguiente frase creada por Alfonso Reyes: "Esto es lo malo de no hacer imprimir las obras: que se va la vida en rehacerlas", frase que Porras consignó al final del libro, después de dar agradecimientos y reconocer sus deudas de amor, filiales y artísticas, y a todos aquéllos que lo han apoyado.

He aquí, entonces, los ingredientes de este libro, que es para mirar y mirar e ir descubriendo las claves estéticas de la compañía: cubierta de tela roja con un holograma que da movimiento a la imagen de Porras; guardas con un contemporáneo collage de afiches y recortes de prensa de Malandro; hojas gruesas mates y brillantes en blanco, rojo y negro, colores iguales a las fuentes utilizadas; fotos de distintos montajes, de la trasescena, de la tropa artís-

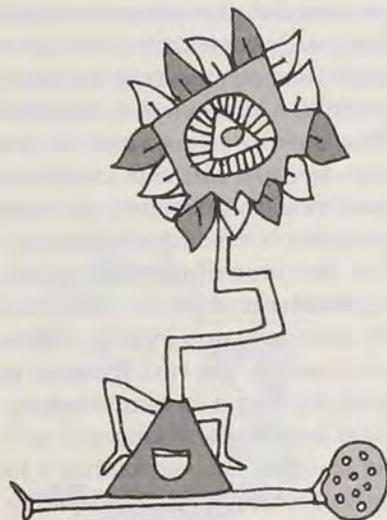
tica, de figurines y apuntes del director; diagramación variada, equilibrada y creativa; epígrafes con el sabor espiritual del agradecimiento y la nostalgia y la felicidad; palabras de reconocimiento de algunos mecenas, artículos, cartas, frases destacadas. Lo cual significa también que el libro guarda fidelidad al culto por la imagen barroca con que Porras alimenta el escenario. Debo agregar que encontré alguna dificultad en la identificación de las fotos, pues la solución que el editor encontró fue la de acumular en una hoja los pies de fotos, al final de cada apartado o capítulo, y para diferenciarlos los escribió en sentido contrario al de los otros textos y fotos. Esto es, al formato y ordenamiento general del libro. Motivo por el cual el lector debe ingeniarse algunas estrategias para avanzar y devolverse y no perderse de las páginas.



Las fotos son bellas y connotativas, en colores y en blanco y negro, conforman una galería de rostros de los artistas y del escenario de Malandro durante los últimos diez años, aproximadamente. Sus autores conforman una amplia nómina de artistas europeos y un colombiano (Camilo Monsalve). Antes del capítulo I (Introducción) se hallan dos breves prólogos, uno de Patrice Mugny, encargado de Asuntos Culturales de la Ciudad de Gi-

nebra, sitio donde Porras “encontró terreno fértil”, según sus palabras, y donde se robó el corazón de los ginebrinos, y el otro de Thomas Kupfer, embajador de Suiza en Colombia, quien con sus palabras tiene puentes culturales entre los dos países. La Introducción contiene varios artículos, unos corresponden a categorías biográficas y personales de Porras y otros a su obra teatral. Entre los primeros se hallan: Antonio Morales y Georges Banu. Morales con gruesas pinceladas hace un viaje por el Porras bogotano, el niño y el joven de los barrios populares y los primeros años en París, sus correrías, hasta convertirse en director. El profesor y artista Georges Banu reseña algunas anécdotas sobre su relación con el alumno Porras; el título del artículo “Autocrítica y casualidad afortunadas”, bien ilustra el contenido de su artículo. Entre los segundos están: Colette Godard, Philippe Mascadar, Alexandre Demidoff, Marco Sabbatini, Mathieu Menghini y René Zahnd. Colette Godard habla sobre los códigos teatrales que utiliza Porras: los del barroco, los de la comedia del arte, las actuaciones del elenco y, por último, sobre el teatro suizo a partir de los años sesenta. Mascadar habla sobre el extranjero Porras en Ginebra, traza un itinerario geográfico urbano, ese en donde el colombiano ha trabajado con su compañía y ha tenido reconocimiento. Alexandre Demidoff analiza el movimiento teatral ginebrino, en especial el de la escena alternativa entre los decenios ochenta y noventa, momento en el cual Porras empieza a ser reconocido. Así mismo, da información sobre Malandro, su forma de trabajo y organización artística; el dramaturgo Marco Sabbatini se centra en las obras, en la forma como se reconstruyen los textos para llevarlos al escenario, y las estrategias de integración de la compañía durante los procesos de montaje; Mathieu Menghini analiza la imagen teatral de Malandro, la interrelación entre los colores, el sonido, el ritmo, en las puestas en escena; las búsquedas y

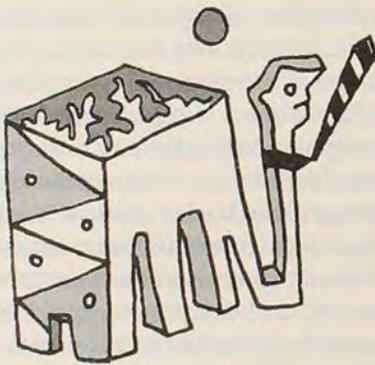
obsesiones artísticas del director Porras, en fin, todo lo relacionado con la estética de la compañía; René Zahnd entrevista al bogotano. Pregunta sobre su historia personal y artística. Las respuestas del director colombiano tienen el tono de la reflexión y de los acontecimientos ya decantados por el tiempo y la distancia. Algunos episodios de su vida han sido tocados por otros articulistas antes, pero en sus palabras esos episodios se tornan más coloridos y profundamente personales.



El último artículo que aquí relaciono, pero es el primero en el libro, es el escrito por el poeta y novelista William Ospina, quien desde una perspectiva latinoamericanista, traza los profundos senderos filosóficos que unen las dos culturas: la europea y la latinoamericana; analiza la forma como la cultura europea prendió en estos países y cómo algunos de sus más ilustres artistas, entre ellos Omar Porras, han sido los encargados de crear la simbología más refinada de ambas culturas. Ospina, así mismo, examina la creación de Porras desde parámetros artísticos, para desvelar el ser americano que él expresa.

Para hacer esta reseña he caminado por las páginas del libro una y otra vez, he ido de una a otra foto y éstas corroboran lo dicho ya sobre el teatro de Porras: hay un predominio de la imagen barroca. Y si qui-

siera seguir puntualizando en cortas frases la estética 'malandro omarezca', podría agregar que se inserta dentro de la tradición de las altas elaboraciones culturales europeas, producidas con materiales provenientes de culturas populares (europeas y latinoamericanas) y del teatro popular (como el de sombras y de la comedia del arte). Lo cual quiere decir que sus imágenes se inspiran en la tradición pictórica canónica, en la cultura cómica y, así mismo, en otras fuentes culturales contemporáneas (como el cine, la fotografía y la danza). Significa también que el director colombiano es un estudioso, para integrar y contrastar todos estos materiales de manera armoniosa y artística, a veces en una sola obra. Para ahondar un poco más en estos aspectos, más adelante examinaré unas cuantas imágenes, que para mantener la terminología teatral podría denominarlas como escenas congeladas en el papel. Cada lector irá aportando más ideas y referentes a medida que vaya pasando las hojas del libro, e irá complementándolas con la información que arrojan las citas, los comentarios y las frases destacadas de cada capítulo.



Varios estudiosos de las culturas latinoamericanas encuentran que lo barroco es un fuerte símbolo de estas tierras, porque es a través de ese código artístico que creadores latinoamericanos han encontrado una de sus más significativas formas de expresión. Pues Porras es uno de ellos y lo hace en especial con el personaje teatral. Como el lector comprenderá sólo estoy refiriéndome a las

imágenes del libro, las cuales recuerdan creadores del pasado tales como los talladores de las iglesias o los pintores de arcángeles, por ejemplo, quienes fusionaron las dos culturas y, a la vez, dejaron su propio sello. El barroquismo de Porras es de contrastes y encuentra sus tonos más altos en la imagen del actor y la actriz en el escenario, en el vestuario, el maquillaje y las máscaras de los personajes. El desnudo, tal como lo conocemos en la realidad, no existe en su propuesta estética. Cuando hace su esporádica aparición es un desnudo teatral, está vestido de alguna manera por el maquillaje, por la cabellera, por las luces o por otros detalles, aparentemente insignificantes.

Al insertar la creación de Porras en la cultura cómica europea, estoy aludiendo a una estética basada en lo grotesco, lo lúdico, lo festivo, en las alegres visiones de lo carnalesco, a través de la danza, el transformismo, los diablillos, los excesos de la bacanal, el vino y la comida (esto último se puede apreciar de manera más clara en *Elixir de amor*). Por esto la máscara desempeña un papel tan importante en su teatro, igual que las narices, las cuales parecen, como en el carnaval, tener vida propia por su simbolismo; recuerdan las narices de las barracas de la feria popular, las de los payasos, las de las figuras de la comedia del arte. Los personajes tienen narices de seres fantásticos, de animales mitológicos y reales, de ritos tribales; las hay en punta, incisivas, hermosas, respingonas, anchas, anchísimas, cortas, con fosas de todos los tamaños y formas. Toda una oda a las narices. Y claro está, nunca están solas, forman parte de un todo, junto con las posturas de actores y actrices.

Algunas veces esa percepción barroca y carnalesca de Porras, adquiere fuertes matices románticos y otras veces surrealistas, que producen una concepción grotesca del cuerpo humano. En las fotografías de *¡Ay! Quixote* (págs. 168-189) se puede apreciar esto. La figura de don Quixote es una recreación entre la iconografía del Cristo católico más difundido: cabello largo, bar-

ba y una vaporosa tela cubriendo la cadera, y las representaciones de los nativos americanos ("el buen salvaje" del romanticismo) de los grabados hechos por europeos. Parecida imagen es la de Sancho en varias escenas. Otras figuras mantienen esta poética expresada en los viejos grabados, como la mujer con la cabeza adornada por unas plumas (pág. 31). Por el contrario, el Sancho Panza gobernador, con su gran ojo y barriga prominente, y Las Tres Arpiás conforman la galería más grotesca del cuerpo en esta obra, con tintes surrealistas. Otro interesante Cristo es el de *El Don Juan*, cuya figura recuerda a los actores populares de las representaciones teatrales de Semana Santa: rostro de fenotipo latinoamericano, con talle grueso, estatura baja, contextura fuerte, manos grandes de trabajador, peluca de cabello largo.



Otras veces las imágenes en el escenario recuerdan la iconografía pictórica española (Goya, Velázquez, en especial) y la de Peter Brueghel (*La visita de la vieja dama*, de 2004). De los primeros es esa combinación en algunos trajes de telas gruesas, pesadas y oscuras, combinadas con finos encajes, brocados, telas vaporosas. También hay guiños al maestro Fernando Botero en el vestuario de *El barbero de Sevilla* y en sus robustos angelitos renacentistas; al cine mudo clásico y, por supuesto, a Charles Chaplin en *Ubu rey* (1991) con fuertes contrastes en blanco y negro.

En *El Don Juan* se combinan las escenografías surrealistas, fantas-

magóricas, de líneas geométricas, pero sin ángulos, con tendencia a la sensualidad a través de redondeces, de las telas que son suaves, se pegan al cuerpo sin estrecharlo, ellas acompañan y marcan los movimientos, son transparentes, delicadas, con encajes, que contrastan con otros personajes grotescos, los más carnavalescos, los cuales son caricaturas del poder, y quienes si bien usan trajes de telas pesadas tienen brocados y los detalles simulan joyas y finos ornamentos. Don Juan Tenorio, con su dulce rostro de joven travieso, un tanto asustado, tiene mucho de femenino y de travesti. En las escenas en que luce como una mujer tiene un aire de época a los años setenta, del siglo pasado, con atuendo dorado y detalles plateados en el calzado y las medias.

Así que, estimado lector, lo invito también a divertirse y a mirar detenidamente cada fotografía, a descifrar los referentes culturales y artísticos del director colombiano.

MARINA LAMUS OBREGÓN

Un trabajo metódico y serio para la historia colombiana

El teatro en el Nuevo Reino de Granada

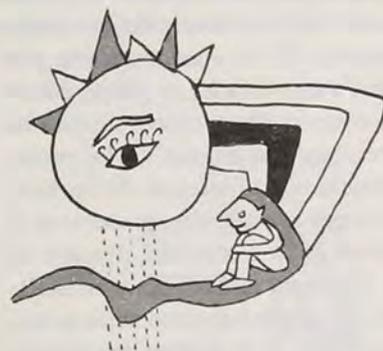
Carlos José Reyes Posada
Fondo Editorial Universidad Eafit,
Medellín, 2008, 261 págs.

Dramaturgo, investigador, ensayista, conferencista, miembro de la Academia de Historia, director de la Biblioteca Nacional, director y crítico de teatro, guionista de cine y televisión, Carlos José Reyes Posada ha proyectado una carrera sólida y brillante, durante cerca de cuarenta años, sobre el mundo intelectual colombiano. Aunque es su presencia en la historia del teatro, donde su figura es preeminente, su amplia cul-

tura, la fuerza de sus argumentos y su actitud generosa, no obstante firme en la polémica, han hecho de él un hombre imprescindible en el campo de su acción. Su conversación fluida, variada, penetrante y amena acoge temas tan diversos como la historia, la filosofía, la literatura, el arte y, por supuesto, el teatro, sin derivar nunca a lo meramente especulativo, lo retórico, ni mucho menos, lo insustancial. Serio y a la vez humorista, Reyes es alguien a quien se le cree lo que afirma. Quizá sea de esta manera, no sólo por el desarrollo razonado de su exposición, sino también por el matiz persuasivo, nunca impositivo, de sus argumentos. Como crítico de teatro ha situado la comprensión por encima de la censura y, cuando esta ocurre, llega con un mensaje amplio y generoso. Más de un observador del desarrollo del teatro colombiano lo ha inquietado con una pregunta: ¿Por qué, después de sus afortunadas tentativas como dramaturgo y director, cambió la práctica escénica por el quehacer intelectual? La pregunta aún está sin respuesta. Más que un hombre de acción, presumiblemente, el autor es un hombre de pensamiento. En esta ocupación es donde se le reconocen sus enormes méritos, su nombre y su talento. En 2003 ganó una beca de investigación otorgada por el Ministerio de Cultura. El resultado es este libro *El teatro en el Nuevo Reino de Granada*, que venía preparando desde 1990. El Fondo Editorial Universidad Eafit de Medellín tuvo la feliz iniciativa de rescatar el texto de Reyes Posada y darlo a la imprenta. ¿Cuántas investigaciones, de cuya calidad y pertinencia no dudamos, duermen archivadas por años en los anaqueles del Ministerio de Cultura?, por solo mencionar a una de las entidades oficiales que convocan y premian cada año cierto número de investigaciones. La esmerada edición del libro hace de él un volumen atractivo: tapa dura, reproducción de grabados antiguos en las portadillas, tamaño de letra legible, nuevas ilustraciones en medio del texto, atributos corrientes en el trabajo editorial

de tipo comercial, pero excepcionales en el medio universitario.

¿Y el contenido? Más que relatar la historia del teatro en Colombia en la época del Nuevo Reino de Granada, el autor se propuso indagar el surgimiento del hecho teatral en el desarrollo de un largo periodo histórico que va desde la Conquista hasta las postrimerías del siglo XIX. Es justa esta elección, puesto que si rebasa lo que el título anuncia, lo hace en tanto que ese desarrollo no se comprendería de manera cabal sin trazar un previo relato ilustrativo de sus orígenes, de su impulso y de las consecuencias que las formas de representación van a tener en la configuración de una cierta historia del teatro en Colombia.



No debemos buscar aquí la historia en profundidad del teatro en Colombia en las épocas tratadas. No es éste el planteamiento del autor. Se trata, más bien, de describir un periodo histórico en el que van apareciendo las manifestaciones de una manera de expresión, la representación escénica, primero arraigada en el ámbito mágico-religioso del hombre primitivo y que después, tras la conquista, pasa a ser un instrumento de adoctrinamiento. En este libro, Carlos José Reyes ha procedido utilizando un método de la historiografía clásica. Delimitación de su campo de trabajo, investigación en fuentes primarias y secundarias, selección de documentos y ordenación en forma cronológica para así realizar el análisis y la posterior escritura de la historia. Se diría que su propósito es doble: rela-