

iguales a la sepultura. El muerto en vida es el que está frente a ese mueble y escarba los secretos. Desde ese momento se integra al lugar sin dueño, al espacio de los recuerdos, a ese museo muerto (y discúlpese el pleonazgo). Lo que está acá, en el poema, en el fondo del armario y en su más absoluta indefensión, es ese remanente de la familia que comienza a sumergirse en el tiempo, como cualquier objeto que ha perdido su valor.

En otros casos el poema deshilvana su ocultamiento. Es autónomo con el personaje que en primera persona representa. Poeta y poema integran la textura. *Sigilo* da esa unidad. Está escrito en un ritmo que teje, que hace su propia red de imágenes: “Sigilosa busco / tejo la urdimbre de los ecos / golpeo en la puerta del silencio / abro el bullicio / oigo la soledad / la mansedumbre / encuentro la aguja / en el centro de una rosa // Caen pétalos de lluvia nueva / agua y torrente. / La palabra se espiga / se esconde en un traje de colores / llega al centro de la rosa” (pág. 28).

ÁLVARO MIRANDA

Otro aporte a la historia del teatro

Teatro siglo XIX.

Compañías nacionales y viajeras

Marina Lamus Obregón

Círculo de Lectura Alternativa,

Bogotá, 2004, 494 págs.

Una vez más, Marina Lamus Obregón nos deleita y nos ofrece conocimiento e interesantes anécdotas en su libro sobre el teatro colombiano del siglo XIX, esta vez enfocado en las compañías nacionales y viajeras. En la introducción, la autora nos habla brevemente de las condiciones históricas, políticas y sociales en Colombia en el siglo XIX, que enmarcaron el desarrollo del teatro, “una de las instituciones más afectadas por los avatares de la vida del país”.

La autora hace hincapié en el trabajo de los artistas visto a través del público y de las reseñas de los periódicos nacionales, en los repertorios, en las piezas más significativas, en la ópera, en la zarzuela y en las comedias.

El libro está dividido en dos partes; en la primera, la autora recopila y analiza la información relacionada con el teatro hablado y en la segunda, aquella relacionada con el teatro musical.

En el capítulo I de la primera parte, Marina Lamus Obregón retoma los conceptos sobre los géneros teatrales que provocaron gran interés o curiosidad intelectual entre los redactores y colaboradores de los periódicos nacionales y locales.

En éste capítulo, la autora plantea la siguiente pregunta: “¿Qué designaba la palabra teatro, durante el siglo XIX?”

Se trataba de esa gama de espectáculos musicales, coreográficos, canciones y una sucesión de atracciones que, con el pasar de los años identificarían a otros espectáculos o pasarían al circo.



En el siglo XIX, la literatura dramática no solamente representaba el grado de civilización de un país, así como su moralidad, sino que también determinaba, en muchos casos, las costumbres y los comportamientos sociales de los individuos y de la sociedad en general. Por ejemplo, los Autos sacramentales no fueron representados en Bogotá, pues estaban vinculados al fanatismo religioso y eran rechazados por el público de la capital. Así mismo, la tragedia fue rechazada en la práctica escénica por motivos políticos y sociales.

Por otra parte, las críticas de los periódicos le dedicaron una mayor atención al drama, que ocupaba un lugar privilegiado en la poética.

A partir de los años veinte, comenzó a surgir un gran interés por la ópera, especialmente entre los intelectuales y teóricos de la cultura. La zarzuela, igualmente, cautivó al público y a los críticos de prensa, quienes redactaban comentarios acerca de lo que se exhibía en el escenario.

El capítulo II trata sobre la representación, teniendo en cuenta la puesta en escena y la relación entre el espectáculo y el público.

En el siglo XIX, el teatro era sinónimo de las actividades dramáticas, musicales, coreográficas y destrezas físicas que posteriormente pasaron a formar parte del circo. Inicialmente, todas estas representaciones teatrales se llevaban a cabo el día domingo.

En cuanto a la escenografía teatral, ésta estuvo influenciada directamente por la estética del Romanticismo.

Los pintores Románticos colombianos se encargaron de dar el toque criollo, nacionalista, de acuerdo con la época. Según las descripciones periodísticas, los dramas, los dramas históricos y la ópera en que se requerían de mutaciones, bosques, cuevas, jardines, interiores de residencias y castillos derruidos eran figurados pictóricamente manteniendo una descripción pseudohistórica y naturalista del espacio evocado o connotado.

Por otra parte, las representaciones teatrales y la música estaban estrechamente relacionadas: la orquesta daba inicio a la función, mientras el público se acomodaba en la sala del teatro.

El tema de las traducciones de las piezas dramáticas es de gran importancia y en este capítulo la autora trata el tema con mucha profundidad, a pesar de tener el inconveniente, en su trabajo de investigación y documentación, de que generalmente éstas se hacían por requerimientos de la escena y por lo tanto no fueron impresas.

Por una parte, se encuentra la tradición española, que divulgaba desde el escenario una serie de obras traducidas, inscritas dentro del corpus dramático de su nación. Esto es, dentro del acervo literario y teatral, el cual responde también a circunstancias históricas. Por tanto, presento consideraciones sobre las relaciones culturales entre España y otras naciones del continente europeo como Inglaterra, Francia e Italia, pues salta a la vista cómo el repertorio inglés es inexistente, mientras que, desde finales del XVIII y hasta mediados del XIX, es evidente la influencia francesa, gracias al movimiento romántico. Después de Francia, existe algún interés por la ópera italiana, debido, en especial, a las importantes relaciones políticas y asociativas entre ambas naciones.



El capítulo III está dedicado a las compañías nacionales y a sus respectivos repertorios. A mediados del siglo XIX surgieron diversas compañías de aficionados con grandes iniciativas a nivel artístico en Cali, Bogotá, Popayán, Medellín y Barranquilla. Entre ellas se destacan la Compañía de Aficionados de Medellín, la Compañía de Aficionados de Granados, la Compañía Martínez Auza, la Sociedad Protectora del Teatro, entre otras.

Igualmente, en este capítulo, la autora nos proporciona una valiosa y muy completa información acerca de las compañías, y que incluye fecha de la temporada, elenco, repertorio, director de orquesta, socios y actores principales, piezas breves, itinerario, etc.

La importancia de Bogotá en el ámbito del teatro, queda plasmada en el siguiente fragmento:

El teatro bogotano contribuía al progreso del teatro colombiano, al de las artes y al de los ciudadanos, por medio de la consolidación empresarial de administradores y artistas, según ocurría en ciudades europeas y en algunas americanas.

El capítulo IV habla de las compañías extranjeras, que eran españolas en su mayoría. La autora comienza el capítulo con la siguiente introducción, que nos aclara bastante el panorama del país en el siglo XIX.

Colombia es un país compuesto por regiones fuertemente caracterizadas por rasgos culturales, y separadas unas de otras por la topografía, y durante el siglo XIX por la falta de vías de comunicación. En relación con el exterior, estuvo al margen de los grandes intercambios transatlánticos, no ofrecía a inversionistas y a artistas europeos mayor interés económico, motivo por el cual albergó pocos residentes extranjeros. Esta carencia de fuentes estables de riqueza se agravó por las guerras civiles e hizo desistir de cualquier transacción a empresarios y compañías artísticas. Lo anterior generó en las ciudades del interior, principalmente, sensación de aislamiento que se incrementó en los últimos veinte años del siglo y comienzos del siguiente por el discurso nacionalista conservador, por la Guerra de los Mil Días y por los cambios en la política internacional. Los dos últimos factores afectaron también, sustancialmente, el flujo de las compañías viajeras.

La Compañía de Francisco Villalba, una de las más destacadas, gozó de gran favoritismo a comienzos del siglo XIX, pues éste restauró el coliseo tan pronto llegó a la ciudad y se integró completamente a la vida cotidiana.

Algunas de las compañías extranjeras que se destacaron fueron: la Compañía de Romualdo Díaz, la Compañía de Pedro Iglesias, la Compañía de Eduardo de Torres, la Compañía de

Mateo Furnier, la Compañía Luque, la Compañía Marfá, la Compañía Dramática Ortiz, entre otras.

Igualmente, la autora incluye en este capítulo varios comentarios publicados en periódicos del país, con reseñas sobre el repertorio, los actores y las obras en general.

La segunda parte del libro se ocupa del teatro musical: los géneros del teatro musical, la zarzuela y la ópera, se destacan reseñas y noticias acerca de las compañías.

El capítulo I de la segunda parte está dedicado a los géneros del teatro musical. Con respecto a este tema, la autora nos habla de los distintos géneros musicales que se destacaron en el siglo XIX en Colombia. La tonadilla era parte integral del repertorio de las compañías dramáticas, la revista y la revista política llegaron a su madurez en el siglo XX y la opereta llegó al país con poca fuerza a finales del siglo.

El capítulo II trata específicamente de la zarzuela, que llegó a América con los artistas itinerantes españoles, y en Colombia, este género fue recibido con gran entusiasmo. Un factor importante fue el hecho de que la zarzuela llegó al país cuando éste contaba con la mejor infraestructura teatral.



El capítulo III está dedicado a la ópera. En Colombia, éste género gozó de gran prestigio y entusiasmo, especialmente por parte de la elite de la sociedad, pero aunque comparado con otros países del continente, la ópera llegó al país relativamente tarde.

A comienzos del siglo, las primeras compañías que incluían fragmentos de ópera eran españolas. A medida que el siglo avanzaba, aumentaba el número de compañías italianas, que contaban generalmente con un excelente elenco y con artistas de gran renombre.



Finalmente, encontramos una completa bibliografía teatral y los anexos que incluyen título de la obra, autor, género y fechas.

Este libro es un gran aporte a la historia del teatro en Colombia y la autora, con su ameno lenguaje, la variedad de los temas tratados y la profunda investigación realizada, hacen de éste un libro imprescindible para estudiosos, escritores y críticos de arte, entre otros.

JIMENA
LONDOÑO IRIARTE

Ursúa, una novela atiborrada

Ursúa

William Ospina

Alfaguara, Bogotá, 2005, 478 págs.

Cuando pienso en William Ospina, tengo en la cabeza a un autor que en sus ensayos suele expresar puntos de vista enrevesados o ingenuos, y a un poeta con un estilo claro y seguro que se ha ganado en Colombia una comunidad de lectores —iba a escribir de devotos— que le rinden un culto casi religioso. Una vez tuve ocasión de discutir con uno de sus adeptos que se empeñaba en defender la idea de volver al trueque como fórmula

para salir de las complicaciones de la economía globalizada.

A Ospina, y a sus adeptos, parece incomodarles la realidad y responden a esa incomodidad tratando de ofrecer una versión distinta del mundo, lo que puede ser un punto de partida fructífero para un novelista. Por eso me alegré cuando me llegó a las manos la primera novela de William Ospina —*Ursúa*— y me lancé a leerla casi de inmediato.

La experiencia inicialmente resultó un tanto agobiante debido a que se trata de una novela atiborrada de personajes y de historias. Ospina quiere contar demasiadas cosas —toda la historia de la conquista y de la destrucción de las civilizaciones indígenas— y se cura en salud inventándose un narrador en primera persona —un mestizo, lo que no carece de significado— que advierte desde el comienzo precisamente eso: que tiene demasiadas historias que contar.

Para hacerlo, nos dice que va a empezar por contar la historia de Pedro de Ursúa, pero al comienzo al lector le cuesta trabajo creerlo porque Ospina en ningún momento se limita a esa historia sino que cuenta otro montón de cosas, tantas que ya pasada la página 150 resulta difícil precisar cuál es la historia alrededor de la cual se teje la novela.

En cierto sentido, podría decirse que la historia central debería ser la búsqueda de El Dorado por parte de Ursúa. Sin embargo, cuando, al fin, hacia la página 163, parece que se fuera a empezar a contar esa historia, la novela hace un rodeo para recordar como, años antes de la aventura de Ursúa, tres expediciones de conquistadores guiadas por la fiebre del oro coincidieron en la sabana de Bogotá y en ese momento el lector es obligado a distraerse del destino de Ursúa para pensar en los destinos de Quesada, Belalcázar y Federmann. Y eso para no hablar de los desórdenes que había en la tierra de los muisca poco antes de la llegada de los conquistadores debido a oráculos que hablaban de la llegada de enemigos ansiosos del tesoro muisca y de como el zipa Tisquesusa, gracias a informaciones llegadas de Perú y de

México, pudo saber que los enemigos no eran los pueblos indígenas sino los conquistadores, a quienes veían como dioses vengadores.

No estoy plenamente seguro de que ese atiborramiento sea un defecto de la novela. Tal vez lo sea, en la medida en que la cantidad de historias que se entremezclan y que tienden a formar un mural completo de la conquista con todos sus horrores y leyendas hace difícil que podamos interesarnos por Pedro de Ursúa. El personaje, como individuo, casi no existe en las primeras páginas pese a que se nos vayan mostrando sus peripecias exteriores. Y cuando estamos a punto de encontrarnos con él, como en el momento en que él se encuentra con el indio que le revela pistas para llegar a El Dorado que nadie había tenido antes, Ospina lo vuelve a ocultar detrás de la pretensión de novelar la conquista entera.



Sin embargo, poco a poco Ursúa y la historia de la conquista se van fundiendo, el personaje se hace cada vez más atractivo y también el narrador se hace cada vez más sugerente. Tal vez, el principal mérito de la novela sea la insobornable honestidad narrativa de Ospina que quiso poner a hablar a través de su narrador imaginario a todas las voces de la conquista. Con esa decisión se evita