

metafísicos". "*Metafísico, a.* Dícese de lo que supuestamente existe más allá de lo terreno, es decir en el mundo de los conceptos e ideas no relacionados directamente con la naturaleza sensible". Hasta hace poco tiempo se explicaba que el término *metafísica* había surgido de la edición de la obra de Aristóteles, publicada por Andrónico de Rodas (siglo I a.C.), quien colocó los tratados de la primera filosofía (así denominados por Aristóteles mismo) después de los tratados de la física (*ta meta ta physika* 'lo que va después de la física') y que solamente en los siglos V - VI d.C. el neoplatónico Simplicio explicó este título como la ciencia que se ocupa en las realidades que están *más allá* de la física. En los últimos decenios se descubrió que el término pudo ser anterior a Andrónico y que éste, al editar la obra de Aristóteles, la intituló de esta manera, tal vez teniendo en cuenta ambos significados: *después* y *más allá*. Sea como sea con el título, los seguidores de Platón y Aristóteles tacharán de la definición de Barajas el adverbio "supuestamente". Además, al lado de las metafísicas trascendentalistas tienen cabida las metafísicas naturalistas (como las de los presocráticos) o corporeístas e inmanentistas (como las de los epicúreos y de los estoicos). De todas maneras, presentar la metafísica a los estudiantes de ciencias naturales (que ya tienen sus prevenciones contra ella y contra la filosofía en general) como estudio de puros supuestos, no es muy objetivo.

Volviendo a los términos biológicos y médicos, se debe observar que, a pesar de la extensión de la obra, echamos de menos en ella algunos vocablos. Si la ausencia de los términos que indican las rarezas, como *polidactilia* ('exceso en el número de dedos en los humanos') no nos extraña demasiado, es inexplicable la omisión de *embrión*. En las páginas 567-8 aparece *bryon* que es uno de los componentes del vocablo y significa no sólo 'musgo', como lo indica Barajas, sino también 'amento', 'alga', 'liquen'. El vocablo *embrión* podría explicarse más fácilmente recurriendo al verbo griego de la

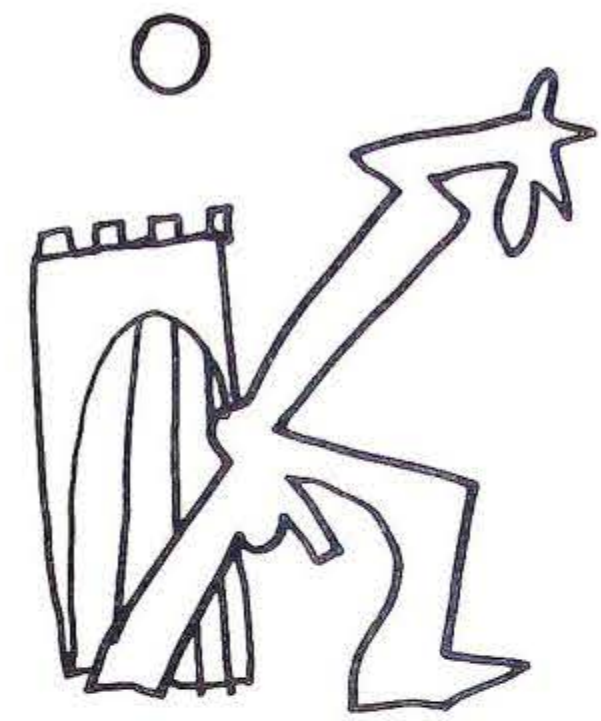
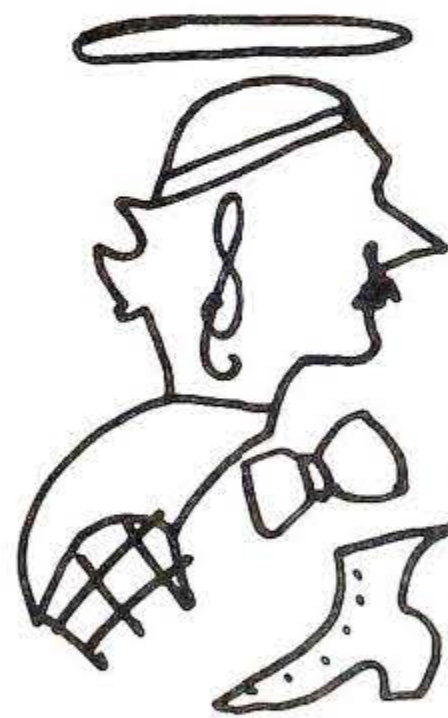
misma raíz *bryo* ('brotar', 'retoñar'). El compuesto *embryon* se usa por primera vez en la *Odisea* (9, 245) con el significado de 'cordero' o 'cabrito recién nacido', y más tarde en los escritos hipocráticos y en Aristóteles adquiere el significado actual.

A propósito de *liquen*, tampoco aparece en esta obra. Es cierto que al español la palabra llega del latín *lichen*, pero Plinio el Naturalista la tomó del griego *leichén* y solamente la transcribió en alfabeto latino, puesto que el diptongo griego *ei* en su época ya se pronunciaba como una *i* larga. Los griegos, desde la época de Teofrasto, discípulo de Aristóteles, conocían la palabra con sus dos significados: el perteneciente a la botánica y el perteneciente a la medicina (enfermedad de la piel).

En la bibliografía (págs. 692-3) echamos de menos tres estudios del colombiano Félix Restrepo, S.J., que llevan los títulos: *Llave del griego*, *La cultura popular griega a través de la lengua castellana* y *Raíces griegas*, los dos últimos recién reeditados (1979) por el Instituto Caro y Cuervo.

Las observaciones anteriores no disminuyen el valor ni la utilidad de este curso de etimologías. Es de esperar que el profesor Barajas, después de consagrar tanto tiempo al estudio de la terminología de origen griego, complete su obra con la terminología proveniente del latín.

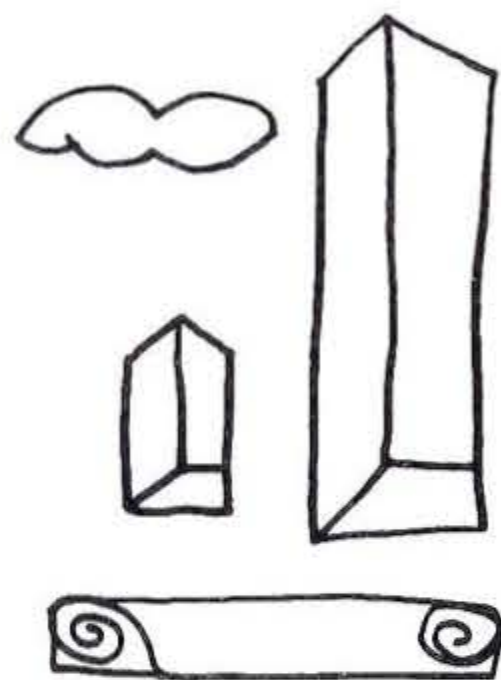
JUOZAS ZARANKA



Se hace camino al andar

Teatro colombiano contemporáneo
Tres Culturas Editores, Bogotá,
1985, 244 páginas y fotografías

A la lista felizmente cada día más apretada de publicaciones sobre teatro colombiano viene a añadirse ahora algo primordial: la edición de las obras mismas, en forma de antología, lo que permite una visión de conjunto —bastante coherente, además— de las características comunes a una parte del teatro colombiano contemporáneo. Este propósito de la edición, no suficientemente explícito en el prólogo, escrito muy ilustrativamente por Jorge Manuel Pardo, es sin embargo evidente y debe recalcarse, pues a este género de ediciones es ya indispensable que sigan otras que ilustren documentalmente los grandes momentos de la dramaturgia nacional. Esta es, en efecto, mucho más abundante de lo que siquiera se sospecha, y, al mismo tiempo, sigue siendo hasta hoy prácticamente inaccesible. Así como han escaseado las ediciones de piezas teatrales individuales, es prácticamente total la ausencia de las antologías (sólo recuerdo, más o menos de este tipo, la de Daniel Samper Ortega en 1937). De manera que nos encontramos, verdaderamente, ante una auténtica primicia bibliográfica, que viene, además, complementada con hermosas fotografías de los montajes de las obras antologadas, lo que da una idea de la estética visual que las gobierna.



La antología está compuesta por lo que se ha dado en llamar obras de "teatro político": *La agonía del difunto*, de Esteban Navajas, publicada inicialmente en 1977, cuando mereció un primer premio de la Casa de las Américas de Cuba; *A la diestra de Dios Padre*, de Enrique Buenaventura, varias veces editada, aunque, se nos dice, esta es la última y definitiva versión; *I took Panama*, de Luis Alberto García, única pieza inédita, dentro de la selección; *El sol subterráneo*, de Jairo Aníbal Niño, publicada en Bogotá, en 1978, por Carlos Valencia Editores; y, finalmente, *Guadalupe, años sin cuenta*, del grupo La Candelaria, también galardonada por la Casa de las Américas, que dieron a la luz primeramente esta institución cubana y posteriormente Ediciones Alcaraván, de Bogotá, en 1976 y 1977.

Valdría la pena sugerir a los editores que consideren, para una próxima vez, darles la oportunidad a tantas otras obras más difíciles de conseguir, pero muy importantes en el proceso teatral colombiano, y que son, sin merecerlo, insuficientemente conocidas.

La dramaturgia colombiana ha sido escasamente estudiada y criticada, pero es riquísima. Basta conocer los varios períodos de su historia y los numerosos géneros de cada uno de ellos. La presente antología puede considerarse como una contribución moderna a que se descubra, finalmente, esta mina de oro. La selección de las obras, por lo demás, resulta bastante acertada, y se hizo con el criterio de que están, tal vez, entre las más representativas.

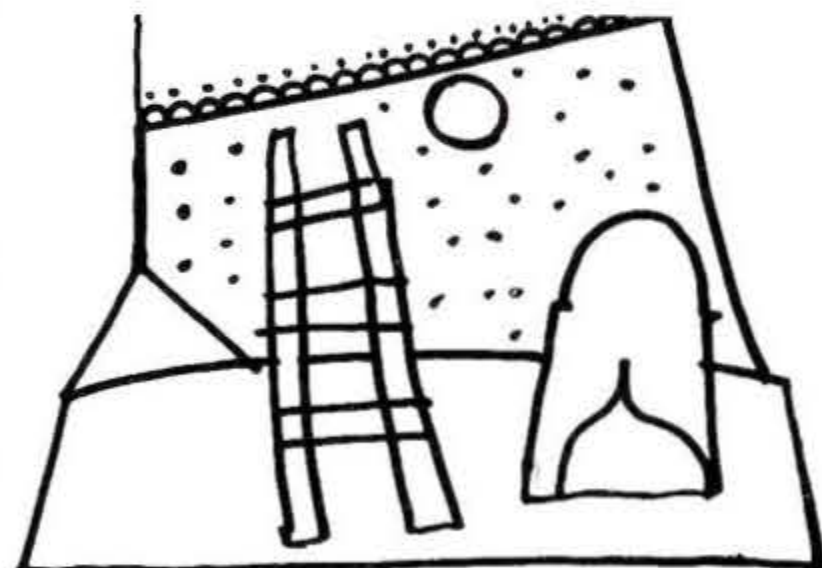
El prólogo de Jorge Manuel Pardo esclarece cuáles son las categorías estéticas más salientes del teatro político colombiano. Aunque cada grupo posee las suyas, como veremos en seguida, las obras se constituyen, en últimas, en una especie de ritual, no tan alejado del religioso, donde el público participa como un "creyente" que propicia el advenimiento de una hipotética revolución, con la que culminan generalmente todas las obras políticas. Este teatro rechaza así, por ejemplo, el concepto tradicional del *suspense* que, aunque existe, adquiere diferente valor, ya que el *desenlace* se conoce por anticipado casi infaliblemente: la revolución triunfa. También es diferente el papel del individuo dentro de la acción dramática, la que pretende mostrar, más que las características psicológicas individuales del personaje, su voluntad actuante, progresivamente consciente en los mejores casos, pero no siempre, para cambiar la realidad de su entorno. De tal manera que el concepto tradicional de *caracterización* no puede tampoco ser el mismo que en el anterior teatro realista, aunque esta categoría, desgraciadamente, se ha visto demasiado a menudo reducida a la caricatura, para obtener fácilmente el *mensaje* político. Es obvio que, cuanto más simples, los personajes son más fácilmente manipulados.

El autor de *La agonía del difunto*, Esteban Navajas, miembro del Teatro Libre de Bogotá, grupo que montó la pieza, es el más joven de los autores antologados, pues nació en 1948. El título de la obra, aparentemente un contrasentido (los muertos no agonizan), señala en realidad el absurdo que también contiene la pieza: un terrateniente, Agustino Landazábal, finge agonizar (en realidad, finge estar muerto) para evitar ser asesinado por sus arrendatarios, que han invadido sus tierras y buscan la venganza (incidentalmente, la muerte del terrateniente aparece más como una venganza que como un acto de justicia, debido a la sevicia con que es ejecutado), pero el "teatro" que así realizan él y su mujer se revela al fin como una especie de

ceremonia (ritual) que conduce en últimas a la muerte, casi inevitable, del protagonista, un poco al estilo de la tragedia clásica, justamente porque el final es fácilmente predecible, está implícito en el comienzo, como en la construcción de un silogismo. Pero la situación contiene también momentos de humor sórdido que dan variedad al desenvolvimiento de esta historia macabra, lo cual la emparenta con el teatro del absurdo (*humor negro*) y con el de Antonin Artaud (*teatro de la crueldad*).

Sin embargo, es sobre todo la estructura circular de la pieza, lo que no la hace totalmente política en el sentido expuesto, a pesar de que también en ella la "revolución" triunfa. Por lo tanto, es importante señalar que la obra, estructuralmente, mucho más que al teatro político se halla cercana al teatro del absurdo, género no muy abiertamente reconocido como decisivo en el teatro colombiano contemporáneo por quienes quieren llamarse, a toda costa, "revolucionarios", pues es indudable que esta obra se mueve en un círculo vicioso; como bien lo expresó Samuel Beckett, uno de los máximos exponentes del teatro del absurdo, "le plus ça change, le plus c'est la même chose", "cuanto más cambian las cosas, más siguen siendo lo mismo".

¿Cuál es, en efecto, la "revolución" aquí planteada? No lo sabemos, pues quien la suscita, su líder (consciente, es de esperar), no aparece nunca en la obra, justamente como en las obras de Beckett; de manera que la estructura social allí representada concretamente por la bien lograda figura de Landazábal



muy bien podría pasar como idéntica a la de su antagonista, cerrándose así el círculo vicioso de los típicos golpes de Estado latinoamericanos.

Pero no es en realidad la "moraleja" lo que importa finalmente en esta obra de Esteban Navajas, muy bien lograda en los aspectos estrictamente teatrales, como su gran unidad de acción, extremadamente concentrada, su caracterización acertada y la parquedad de los medios que utiliza. El valor de este teatro veraz y vigoroso, que es definitivamente realista, radica en que es capaz, a la larga, de una revolución tal vez mucho más profunda, aunque, obviamente, menos fácil: la del individuo que, en él, se va reconociendo a sí mismo, en ese espejo cambiante y maravilloso que es el escenario que logra representarlo, mucho más fiel, en Colombia, que el cine, que sigue siendo en gran medida alienante y comercial, y, claro, infinitamente superior a la televisión. El teatro sin moralejas facilistas, paradigmas del hombre íntegro, quien quiera que sea, burgués, proletario, lumpen, pobre o rico, desarrolla sin duda la capacidad sensitiva y toda la percepción de la realidad del individuo, cosa de por sí ya importantísima y que logra con bastante éxito esta pieza de Navajas. Quizás logre así realizar mucho mejor al hombre hispanoamericano que tantas "revoluciones" que, en fin de cuentas, no han llegado a ser más que golpes de Estado porque, como he dicho, no cambian sino los nombres.

Y esto es lo que hay que mirar también en *A la diestra de Dios Padre*, de Enrique Buenaventura, autor tan conocido que parece superfluo presentarlo, director por largos años del Teatro Experimental de Cali y casi su único exponente dramático: no es la "moraleja" lo importante en este antiguo cuento folclórico recogido por Tomás Carrasquilla de las tradiciones populares Buenaventura, precisamente, había inyectado en sus versiones precedentes una excesiva dosis de ideología política a una materia que es esencialmente ingenua y alérgica a semejantes medicinas. El cuento, en efec-

to, se presta muy bien para presentarlo al estilo de la antigua mojiganga antioqueña, género que, sabemos, se representaba en nuestro país desde los tiempos coloniales, pero cuyas características específicas permanecen aún desconocidas. Es indudable, sin embargo, que en su ingenuidad "primitivista" se emparentaba con géneros medievales de Europa: los personajes tienen un valor más alegórico que realista, pues son la personificación de nociones abstractas (la muerte, la bondad, la maldad, la pobreza, etc.); el argumento desarrolla el tema central de la lucha del hombre contra la muerte, tema eterno e insoluble que ha sido tratado en esta forma alegórica por todos los pueblos del mundo, incluidos los americanos, los mayas, en particular, cuyo *Popol Vuh* es también la historia de dos mellizos que vencen a los dioses del infierno, o sea a los de la muerte.

Sin embargo este tema, claro está, se expone en *A la diestra de Dios Padre* dentro del contexto occidental del mundo cristiano, con su correspondiente mitología, dando pie a situaciones divertidas y teatrales, porque contienen alusiones que el público comprende de inmediato, aunque decididamente ingenuas, casi caricaturescas. El contenido político de la pieza surge así, ahora, espontáneamente de este argumento y de este montaje "primitivos", planteándose, entre muchos temas, el de la distribución de la riqueza, el de la funcionalidad de la caridad cristiana en un mundo de por sí injusto, el del poder bien o mal utilizado, el de la justicia social, el de la función estrictamente política de la religión, institucionalizada temporalmente en una "mitología" o "dogma" monolítico y arquetípico que impide desenvolverse al pensamiento y a la propia vida humana.

I took Panama, de Luis Alberto García, la siguiente obra del volumen, estrenada por el Teatro Popular de Bogotá en 1974, asume su posición política, que es clarísima, desde el interior de la obra misma, en todos sus componentes, ejemplificando al teatro político casi en la



forma del cabaret alemán: la caracterización, en primerísimo lugar, que no pretende ser psicológica ni biográfica, sino prototípica y, así, decididamente farsesca. El argumento, que no se desenvuelve linealmente, de conformidad con la historia de la separación de Panamá, es más bien el movimiento autónomo de la pieza misma, que se hace a medida que se va representando, lo que le da gran teatralidad, ya que el drama persigue muy abiertamente y sin tapujos exponer el hecho político de los males del imperialismo estadounidense y la idiotez de la actitud latinoamericana seudocatólica y formalista que no ve más allá de las narices. El lenguaje persigue exactamente la misma finalidad de ridiculizar, pero es veraz, vivaz, satírico y directo; todo el concepto visual, definitivamente, va en contra del realismo para hacerse surrealista en el vestuario, en la escenografía, en el movimiento escénico; de manera que con gran claridad, pero siempre sustentada por una ideología evidente, la pieza nos presenta los problemas básicos, en forma muy acertada, de la dominación y el sometimiento políticos.

En este marco se ve también claramente por qué en esta obra tiene gran importancia la alegoría, que, a veces, tiende a simplificar las cosas en exceso: entidades como la propia República de Panamá, por ejemplo, o el Erario Público, un poco como en el teatro medieval, al que tantas veces se acerca el teatro político, ocupan el escenario junto a personajes "históricos" como el presidente Marroquín o el presidente Roosevelt, de manera que, en últimas, tienen todos el mismo valor paródico,

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.

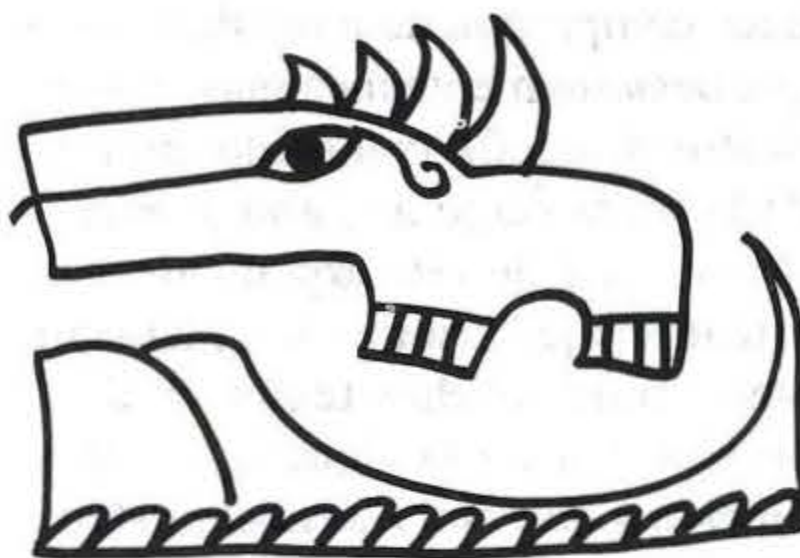
El sol subterráneo, de Jairo Aníbal Niño, nacido en 1941 y ganador de numerosos concursos —de cuento, sobre todo— fue estrenada por el Teatro Libre de Bogotá en 1976. Su autor comparte mucho el estilo de Esteban Navajas, con lo cual se comprueba que cada grupo tiene sus propios conceptos del teatro político. 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 irremediamente el entusiasmo: basta pensar, en efec-

to, 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-