

Nota editorial

Isabel R. Vergara

Los ensayos que se recogen en este número tienen que ver de manera directa o indirecta con el quehacer del teatro colombiano y se editan ante nuestra mirada académica y atónita en una atmósfera de una sociedad en inevitable estado de descomposición. Dialogan, en el limitado espacio de estas páginas, directores, autores, críticos, actores y profesores quienes discuten los complejos elementos que conforman la labor histriónica y la labor literaria con sus interconexiones, contextualizándolas en el medio histórico y económico de la sociedad colombiana. Sus comentarios nos recuerdan el origen de la palabra "teatro", derivada del griego *theaomai*, que significa "ver", lo que implica que la representación misma puede estar dirigida al oído o al ojo, como lo sugiere la reciprocidad de los términos espectador (que ve) y audiencia (que escucha). Si se admite que la participación completa del espectador es un elemento vital en el teatro, su arte no puede ser discutido solamente en términos del contenido intelectual del libreto; la teatralidad y el lado literario deben complementarse, como lo afirmarán algunos teatreros. El impacto creado en la audiencia por la actuación, el canto, y la danza, seguida por el espectáculo, será también tópicos de escrutinio de los ensayistas.

Nuestra edición se inicia con el oficio de escribir y representar, de la apropiación de cierta sabiduría técnica y del juego de leyes escénicas que conllevan el espectáculo de la dramaturgia. Santiago García, quien ha trabajado durante treinta años con el grupo La Candelaria, traza en su ensayo una especie de autobiografía teatral con el nacimiento del grupo iniciado en el Teatro Estudio de la Universidad Nacional (mi *Alma Mater*). Reflexiona sobre sus primeros montajes y su

público, así como también sobre sus primeros escritos, sus intertextos y contextos.

Fernando González Cajiao examina la olvidada y subvalorada producción dramática del siglo XIX, a través del análisis de la obra de Ángel Cuervo. González Cajiao enfatiza muy correctamente sobre la necesidad de continuar los esfuerzos de edición, estudio y montaje de los dramaturgos colombianos del siglo XIX, para crear así un verdadero patrimonio cultural; apunta, a la vez, la necesidad de crear una compañía dramática "verdaderamente nacional".

María Mercedes Jaramillo analiza la obra de dos dramaturgos contemporáneos: Enrique Vargas y Henry Díaz, los dos, actores, directores, profesores y autores; además tienen en común la necesidad de conectar la vida artística con inquietudes de tipo histórico-social. Vargas, también director de un taller de títeres, destaca la relación juego-teatro que de alguna forma articula en sus obras. Henry Díaz, a su vez, ubica la mayor parte de sus obras en un contexto histórico, pero evitando la retórica política (predominante en los setenta).

María J. Berg, rescata la carrera de Sofía Ospina de Navarro, periodista, cuentista, poeta, dramaturga y escritora de libros de cocina. La ensayista comenta seis de sus obras teatrales, cuatro de las cuales dramatizan la vida de mujeres en medio de una serie de tensiones; obras que fueron representadas en los teatros de Medellín y de Bogotá en los años cuarenta.

Luis Herмосilla trata *El carnero*, de Juan Rodríguez Freyle, uno de nuestros textos coloniales más importantes, como una obra en proceso de ser puesta en escena para representar los asuntos cotidianos de los

residentes del Reino; el narrador, entonces, desempeña el papel de director. El discurso de este texto genéricamente ambiguo, conlleva una "teatralidad" textual al intentar representar las intrigas de los vecinos de Santafé de Bogotá, en su escenario original.

Juana María Cordones-Cook reconoce en su estudio la obra teatral posmoderna, *Siete lunas y un espejo* de la escritora feminista Albalucía Ángel, como una revisión contestataria de la tradición que perpetúa el dominio masculino. La pieza constituye una dramatización poética de una ficción ideológica, en la que los personajes femeninos se lanzan en la búsqueda de una hermandad utópica, un paraíso femenino donde se genere una subjetividad unitaria.

Orlando Cajamarca, sugestiva y fragmentariamente, traza las invisibles líneas divisorias entre el lenguaje teatral improvisado (lenguaje "imprevisto") y la lógica del sicótico, para pragmáticamente orientar ese proceso creativo hacia la técnica de los actantes. Reflexiona sobre la relación entre el entrenamiento de los actores (su memoria corporal), las necesidades expresivas del actor y las del director, concierto emblemático de un buen espectáculo.

Por último, Gilberto Martínez discute la utópica "teatralización" colombiana, remontándose al teatro precolombino —ceremonias de la cultura indígena— y sus posteriores "ritos teatrales impregnados de mestizaje" convertidos luego, mediante un proceso económico, en escenarios (importados) con directores, actores y actrices, entre otros, envueltos en la maquinaria comercial. Menciona la influencia de la radio y de las compañías teatrales, su incidencia en la teatralidad colombiana, y el advenimiento del teatro moderno en el mágico año de 1957, fecha en que la teatralidad se manifiesta a través de festivales de teatro, creación de escuelas especializadas, y toda una serie de actividades en torno a "puestas en escena" que florecieron en las principales ciudades de Colombia. Dibuja una actualidad teatral "alienada y alienadora" por el hecho de crear determinados patrones culturales y perderse en "el laberinto intelectual del esteticismo banal e imitativo".

Estas meditaciones acerca del teatro, generadas en la doliente sociedad colombiana de finales de siglo, demuestran, sin embargo, la solidez de nuestra cultura.