

ocaso, al filo de la ruptura, cuando los besos pueden ser “hipócritas” o “cínicos”.

Contrasta la estructura rotunda de la pieza con su título: *Mientras mientas*, frase adverbial que necesitaría de otra para completar la simultaneidad de la acción que anuncia el adverbio temporal. El lector es el encargado de completarla, pero sólo al final, cuando tenga los elementos que Laura y la autora, por medio de las acotaciones, le dan. Es evidente que en este título y en las acotaciones la autora expresa su opinión, de manera directa, al contrario de Vallejo, quien en muchas de sus acotaciones toma distancias, dejando el campo a un narrador omnisciente.



Por la sutileza de los detalles, Giraldo exige un lector y un futuro espectador atentos a las réplicas, al hábitat de la pareja, porque en los pequeños detalles de la escenografía, del atrezzo, de los colores, es en donde ella muestra la sutil puja por el dominio en el seno de la pareja. En especial el humor, derivado de la kinesis farsesca: trompicones, movimientos involuntarios o pequeños golpes que, con torpeza y sin intención, Robber da a Laura, y ella hábilmente disimula el dolor que le producen, para no abochornarlo (*Mientras mientas...*).

*Nada*, pieza corta de Tania Cárdenas Paulsen (1975), es la tercera pieza conocida de esta joven dramaturga. En ella la autora retoma el viejo tema del amor, el amor adúltero, ese amor que en la realidad mundana está normado por las leyes, pero que en el reino de la literatura y del

teatro occidental (y el cine) ha ejercido gran atracción y ha estado cobijado por nombres vitales (amor-pasión, por ejemplo), que no consultan las leyes, porque se expresa en su propia dinámica. Así mismo, para beneplácito del establecimiento, el final de estos amores —en la realidad y en el teatro— suele estar lejano de un *happy end*. Cárdenas conoce y asume esta herencia teatral, dando al desenlace de su obra un alto tono trágico. Inesperado. Un insospechado *coup de théâtre*, que en el lenguaje coloquial se expresaría en: “la cuerda se revienta por donde menos se espera”.

Este último momento de tensión dramática ha estado precedido de frases que, con toda seguridad, harán reír al lector-espectador. Estas frases son dichas por Celia, uno de los personajes, con el tono y la sintaxis de la cantaleta doméstica, esa cantaleta que se convierte en monólogo, porque reclama, impreca, hiere, sin esperar que el otro conteste, aunque exige verbalmente las respuestas.

La atmósfera que la autora crea, desde el comienzo, puede parecer un poco superficial, pero detrás de esta apariencia, a través de pequeños indicios, se empieza a transparentar lo funesto. La pieza está estructurada a través de dichas apariencias y de contrastes. Se conjuga lo cómico y lo trágico, el espacio cerrado (un bar oscuro) y otros espacios abiertos que aparecen en una pantalla de televisión, se relacionan las imágenes que proyecta la pantalla y las acciones que se desarrollan en el bar. En los dos personajes femeninos que aparecen en escena: Celia, mujer madura y Vera, una niña; ambas perdidas a su manera, pero finalmente perdidas, la una en la relación amorosa y la otra de barrio. También contrasta la locuacidad de Celia y el mutismo de Jacobo, su amante, quien musita sólo unas cuantas palabras. Y así, sucesivamente, se pueden ir encontrando otros elementos contrastantes.

Jacobo —aunque el lector-espectador lo desconoce— es uno de los personajes trágicos, es quien carga con la culpa, es quien, en silencio,

sufre durante toda la acción dramática porque conoce el final trágico, oculto para los otros personajes. Jacobo se completa, como identidad trágica, en los minutos finales, mientras tanto es un faltón, que además no habla, como dicen las jóvenes ahora.

Resulta tentador echar mano de la terminología tradicional de los géneros dramáticos, hoy en desuso, para concluir diciendo que Tania Cárdenas crea una moderna pieza con el tema del amor adúltero y los elementos de la nunca olvidada tragicomedia.

MARINA LAMUS OBREGÓN

## Dramaturgia para la niñez

### Dramaturgia para la niñez: ¡un trabajo mayor!

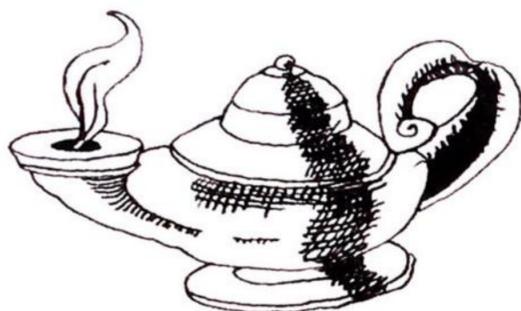
Ministerio de Cultura y Cooperativa Editorial Magisterio, Bogotá, 1998

Este libro recoge las memorias del encuentro *Dramaturgia para la niñez: ¡un trabajo mayor!* organizado por la Dirección de la Infancia y la Juventud del Ministerio de Cultura y la Unión Nacional de Escritores (Une), celebrado en Bogotá durante el 7 y 8 de octubre de 1997. Asistieron escritores nacionales y extranjeros vinculados al teatro para niños y jóvenes.

Según Mariela Zuluaga, coordinadora del encuentro, el libro, además de reunir las ponencias, “pretende continuar la conversación” para pensar en las niñas y niños como personas que requieren “apoyo para ser felices, para crear, soñar y jugar”, “como seres de hoy” y no sólo como futuros adultos.

La ordenación del libro corresponde, así mismo, a la temática desarrollada en el encuentro: a) ¿Qué es la dramaturgia para la niñez?; b) Motivación y formación de escritores para la dramaturgia infantil, y

c) Publicación y difusión de obras dramáticas. Contiene otras consideraciones tituladas "provocaciones y claves para un trabajo mayor", cuyo objetivo es reflexionar sobre algunas premisas del teatro infantil, sobre la niñez y sus etapas; por último, una "proclama" de la Dirección de la Infancia y la Juventud del Ministerio.



Como trasfondo del primer segmento se percibe la ya larga polémica sobre las virtudes o desventajas que pueden tener para la psicología y el desarrollo creativo de la niñez y la juventud de hoy, continuar produciendo obras con base en la estética de la fantasía tradicional. Para desarrollar este aspecto asistieron dramaturgos y teatristas de reconocida trayectoria. Resulta interesante apreciar los diversos enfoques y prácticas de quienes han traído durante años con el público infantil latinoamericano. Dichos enfoques convierten sus ponencias en marco de referencia para futuros interesados.

Por ejemplo, la elocución de Iván Darío Álvarez, director del grupo de títeres colombiano La Libélula Dorada, corresponde a su larga experiencia con niños de diferentes estratos sociales. Él afirma que la dramaturgia para niños es más compleja que la de los adultos; por ello no existe una "verdad universal para todos los niños de todas las culturas y todas las edades"; por tanto, se puede teorizar y recoger experiencias que podrían conformar "cánones diversos", aunque, Iván Darío, privilegia la experiencia, porque permite la observación directa de los niños, su psicología y aprehensión del hecho artístico, sus reacciones frente a las obras, de acuerdo con la edad y la cultura. De esta forma, tra-

bajar el imaginario infantil sin someter la escritura a fórmulas que "cuadriculan" la imaginación.

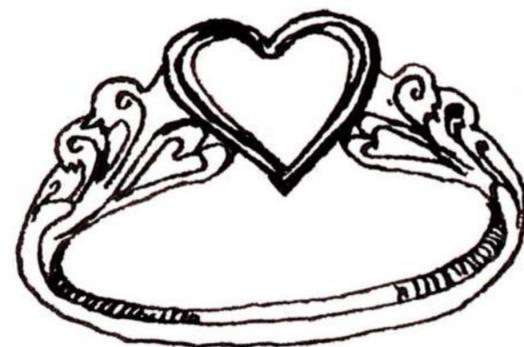
Álvarez se refiere a su propio sentir como adulto que escribe para niños; asume como parte integral de su teatro el rompimiento con esquemas autoritarios de la pedagogía y, por medio de la lúdica y el arte, desarrollar la imaginación a través de conceptos como el de libertad, que él une a los elementos propios del teatro: personajes, diálogos, argumentos, acción, teniendo presente el tipo de sociedad en la cual se hace el teatro.

De Venezuela participó Armando Carías, artista conocido también fuera de su país. Es actor, director, promotor, escritor; diverge en varios puntos de los planteados por Álvarez y aborda el tema desde otra perspectiva. Una frase suya serviría de epítome a buena parte de su planteamiento: ¡Abajo la fantasía, arriba la realidad! Según Carías, "el teatro infantil está enfermo de fantasía, un mal del cual otros géneros literarios destinados a la infancia ya se han curado". Como creador y espectador se siente cansado de brujas, gnomos, hadas, duendes, ogros y todos esos seres del teatro infantil. Por eso cree necesario mandar de vacaciones dicho repertorio, el cual se deriva de la narrativa infantil, y conquistar para los niños de ahora otros temas y estéticas, en las cuales puedan reconocerse.

El escritor insiste en que el teatro debe seguir el ejemplo de los narradores "que hoy transitan el camino de la innovación en los cuentos, tocando con creatividad temas como la disolución de la familia, el divorcio, la muerte, el exilio, la corrupción, el racismo y tantos otros posibles y fácilmente localizables, con sólo abrir las páginas del diario". No obstante lo anterior, la fantasía no debe ser erradicada sino presentarla de manera diferente a la tradicional; la fantasía debe servir como "puente" para mostrar a los niños el mundo en que viven. Carías, para apoyar lo anterior, se refiere a la creatividad, la inteligencia e imaginación, como componentes solida-

rios de una red física y psíquica que, a su vez, tiene conexiones con cuestiones fundamentales del individuo, dentro de su sociedad.

La ponencia de René Fernández Santana, de Cuba (director, diseñador, coreógrafo, uno de los dramaturgos más representados en su país), sostiene que el teatro, "como todo el arte, debe proponer al niño un sistema orgánico de estímulos que lo eduquen, lo enseñen y lo distraigan"; debe tener un compromiso con el "futuro de cada identidad, de cada zona, de cada región, de cada raza", incluyendo los conflictos y avances de la actualidad. Este teatro, según Fernández Santana, no debe olvidarse del público general asistente a los espectáculos conformado también por personas mayores comprometidas con el niño. Por tanto, el dramaturgo debe correr riesgos para introducir nuevos estilos, tendencias escénicas, fórmulas de escritura, personajes. Acerca de las formas canónicas de la fantasía con sus reconocibles personajes, Fernández no las rechaza, porque todo "es lícito y necesario cuando de buen arte o buen drama se habla".



Como se puede apreciar en el anterior resumen de la primera parte del libro, todos los ponentes coinciden en no homogeneizar a los niños; antes por el contrario, opinan que se deben tener en cuenta en las obras y la representación aspectos básicos de la cultura y la sociedad en la que los niños se desarrollan; defienden su carácter de individuos con ciertas características y no apéndices manipulables de los adultos. Además, los participantes han integrado consideraciones de la psicología, las diferencias en la percepción y en el desarrollo de los niños, de acuerdo

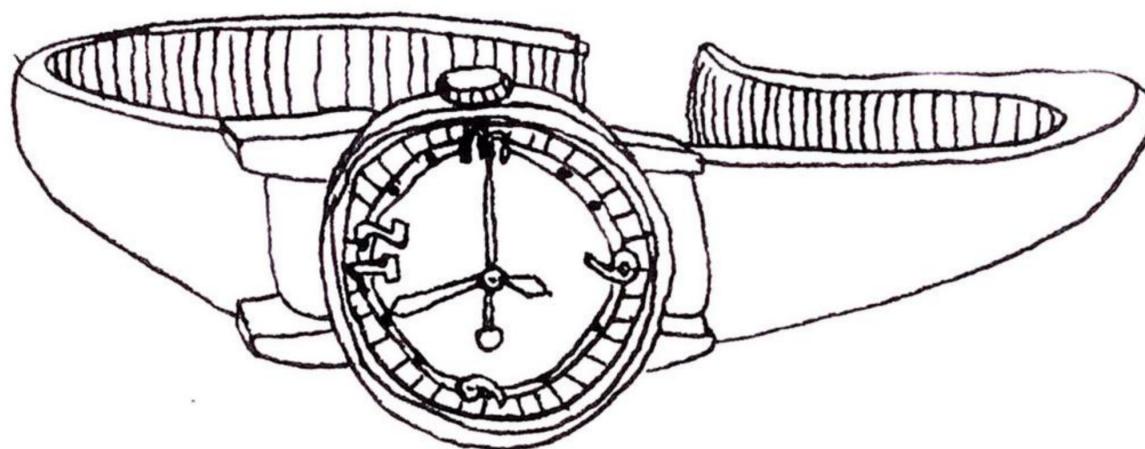
con su edad y facilidades de acceso a la educación y la distracción.

En la segunda parte de estas memorias, "Motivación y formación de escritores...", colaboran la colombiana Carolina Mayorga Rodríguez, Jorge David Torres Regalado, artista del Ecuador, y Alicia Molina, escritora e investigadora en métodos de enseñanza, de México. Carolina Mayorga, especializada en lingüística y literatura, realiza un examen del tema del drama, ya sea infantil o no, como género literario y hecho cultural y social; sobre las implicaciones artísticas de la dramaturgia para niños, si se cataloga como género mayor. Torres Regalado escribe acerca de las motivaciones que lo indujeron a dedicarse al teatro para niños, después de recorrer otros géneros como artista. Alicia Molina se refiere puntualmente a una experiencia en la cual participó, invitada por un grupo de niños, quienes adaptaron al teatro uno de sus cuentos. De esta experiencia ella resalta la forma como dicho cuento fue interpretado y enriquecido.

La tercera y última parte tiene como objetivo divulgar diferentes canales, algunos nuevos (redes electrónicas) y otros ya tradicionales (radio y medios editoriales), para dar a conocer las obras. En esta sección se transcriben las ponencias de Bernardo Ezequiel Korembli, poeta, ensayista y realizador de programas culturales radiales de Argentina; de Antonio Orlando Rodríguez, cubano radicado en Colombia, quien presenta las páginas de la internet a los escritores, sus alternativas de acceso a páginas especializadas en lenguajes artísticos; de Carlos Nicolás Hernández, conocido editor colombiano, quien explicó sobre el mercado nacional e internacional del libro infantil y juvenil, demanda y oferta, industria editorial y sus intereses, dificultades; en fin, sobre ese mundo al que los escritores y pedagogos quieren acceder pero es un tanto extraño para las mayorías.

Manuel Peña Muñoz, escritor e investigador de la literatura infantil en Chile, da un panorama histórico de la evolución de la dramaturgia in-

fantil en su país, partiendo del teatro oral y lúdico de la época colonial hasta los últimos años del siglo XX. Así mismo, Peña Muñoz toca aspectos pedagógicos que deben tener en cuenta los profesores con deseos de realizar actividades teatrales, las implicaciones del teatro como parte de la "educación integral" y el "teatro infantil como terapia", hace un corto catálogo de recomendaciones sobre el teatro que "no debe hacerse" y aconseja sobre los "primeros pasos en un taller de teatro infantil".



De esta manera, la mesa está servida para los interesados en la literatura y el teatro para niños, para interesados en procesos creativos y para educadores.

MARINA LAMUS OBREGÓN

## ¿Cuáles son esas faltas que van conduciendo un libro, paulatinamente, a la guillotina?

### Historias para estrenar

*Humberto Jarrín B.*

Fondo Editorial Universidad Eafit, Colección antorcha y daga, Bogotá, 2000, 166 págs.

Hay una experiencia que este reseñista, que ama la literatura, ha debido soportar más de una vez. Las veces que ha sido invitado a hablar en algún evento literario, invariable-

mente, y quién sabe por qué razón, los organizadores invitan también a un cuentero. Y lo más grave es que la cosa puede terminar en una mesa redonda en la cual los parámetros del uno no tienen nada que ver con los del otro. Mientras el uno habla de Proust, de Borges, de Balzac, o de la joven literatura nacional que despunta, el otro cuenta con emoción su experiencia con los papayeros del Chocó o con los indígenas del Guaviare o habla sobre el día que logró reunir a tres mil personas en

la plaza principal de Cartago. No tengo nada contra los cuenteros, pero sí creo que es un fenómeno que tiene más que ver con la etnografía o con otras manifestaciones culturales que con la literatura. Pero la comodidad del vulgo la ubica junto a la literatura, del mismo modo que colocan los bambucos y torbellinos en la emisora de música clásica o el ajedrez en la sección deportiva de los periódicos.

El que va en nombre de la literatura a un foro como aquél queda, no digamos relegado, sino que pierde la oportunidad de ilustrar a los escuchas, para quienes es más fácil escuchar un cuento que oír hablar de Gamboa o de Franco o de Mendoza o de Vásquez. Los aplausos, desde luego, llueven sobre el cuentero, pero lo grave no es eso, sino el largo tiempo que se toman (un cuento, por corto que sea, se lleva mucho más tiempo que una breve explicación sobre literatura) y que roban a una buena posibilidad de ilustrar a los escuchas sobre las posibilidades reales de la escritura, que poco o nada tienen que ver con el arte de la conversación ni con el de narrar historias.