

camiento riguroso. (Entre paréntesis anoto, además, que su apresuramiento y su falta de control se notan también al incluir aquí un texto en prosa, un cuento titulado *La sonrisa de la madre*, amañado, sin tensión, deficiente, que, por alguna razón extraña, su autor consideró un texto poético).



Hay, en realidad, algunos poemas afortunados que hacen pensar en la necesidad de “hilar delgado” cuando se trata de publicar. Con esos buenos poemas y algunos buenos instantes de otros, hay algo de escritura que pudo esperar a conformar un grupo publicable. También aquí hay botones:

XXXVIII

*Quería decirle que por aquí
pasa un camino de aromas.
No lleva a ninguna parte
pero después del dolor
te encuentras en la sombra del
[árbol
y los frutos caen como
[canciones,
se sueña volviendo a ser niño
que oye amanecer. [pág. 53]*

Y en un poema insubstancial (el VI), una hermosa imagen final:

*Desde el patio de los Hermanos
[Grimm
los niños cantan las tablas de
[multiplicar [pág. 21]*

LUIS GERMÁN SIERRA J.

Ella en escena

Teatro americano actual

Ana María Vallejo: *Pasajeras*;
Claudia Giraldo: *Mientras mientas*;
Tania Cárdenas Paulsen: *Nada*;
Eduardo Recabarren: *El niño del hospital italiano*; Margarita Sánchez: *La antesala*.
Casa de América, Madrid, 2000,
181 págs.

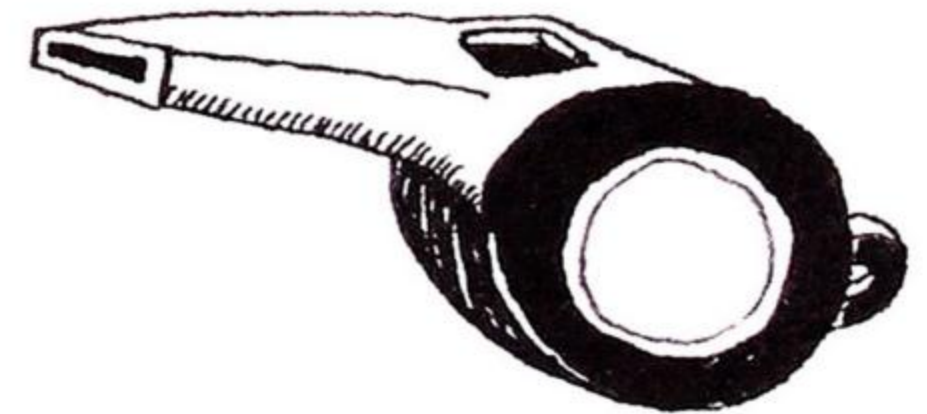
Este libro no ha tenido una difusión amplia en el país; sin embargo, es importante reseñarlo porque contiene piezas de teatro de tres jóvenes dramaturgas colombianas. Para cuando esta reseña se publique, la Biblioteca Luis Ángel Arango ya lo tendrá en sus fondos bibliográficos para uso del público en general.

La historia del libro es la siguiente: el dramaturgo argentino Mauricio Kartun realizó dos talleres de dramaturgia, uno en la Casa del Teatro, de Bogotá, y el otro en la Casa de América, de Madrid. A ambos talleres asistió un grupo de jóvenes ya vinculados al teatro, en alguna de sus especialidades. El resultado fueron dieciséis obras concluidas, y cinco de ellas escogidas para la presente edición. Como ya dije, tres son autoras colombianas: Ana María Vallejo, Claudia Giraldo y Tania Cárdenas Paulsen, y dos españoles: Eduardo Recabarren y Margarita Sánchez, de quienes no me ocuparé en esta reseña.

En el prólogo, por medio de un afortunado símil, el maestro Kartun establece una relación de semejanza entre la función que cumplen los actuales talleres y los continuos estrenos a los cuales un escritor tenía acceso en el pasado, hasta aprehender la complejidad de la escritura teatral. Lo cual significaba, según Kartun, aprender a escribir teatro por el “contacto promiscuo con el oficio [...] Así, se me hace, para suplir el miembro faltante, surgieron alguna vez los talleres de dramaturgia y, es de su ortopédica experiencia que han nacido en las últimas décadas una cantidad de piezas más o menos respetable”. Y Kartun

tiene razón. Las obras recogidas aquí son respetables, para utilizar su mismo término, y agrego que tienen novedad en la dramaturgia y, por tanto, en la forma de desarrollar los temas; la escritura es esmerada, revela una perseverante “carpintería” individual con las palabras, con los diálogos, para lograr la integridad del conjunto.

En los criterios de selección que tuvo en cuenta, el comité editorial de Casa de América no valoró las obras, con toda seguridad, desde la óptica de género, sino por sus méritos artísticos intrínsecos. No obstante lo anterior, llamo la atención sobre la mayoría numérica de escritoras editadas. Más aún en este comienzo del nuevo milenio, cuando algunas escritoras y personas vinculadas a los medios culturales se manifiestan, a veces de manera agresiva, contra los enfoques que resaltan las visiones del mundo femenino. A pesar de que la experiencia ha mostrado cómo los ensayos artísticos, los estudios sociológicos e históricos se han enriquecido porque han iluminado aspectos que desde otras perspectivas no se habían considerado.



Por tanto, aprovecho la oportunidad para, en primera instancia, esbozar algunos trazos comunes que puedan servir de referencia para estudios posteriores, pues otras dramaturgas contemporáneas comparten algunos signos y actitudes frente a la realidad del país, ya sea por los temas escogidos o por la forma de presentarlos, lo cual no quiere decir uniformidad. En segunda instancia, bosquejar aspectos sobresalientes de cada pieza, en la medida en que una reseña lo permite. Las tres escritoras desarrollan la acción por medio de heroínas urbanas, comunes, y a través de la teatralización de esas existencias y de la resolución del conflicto elabo-

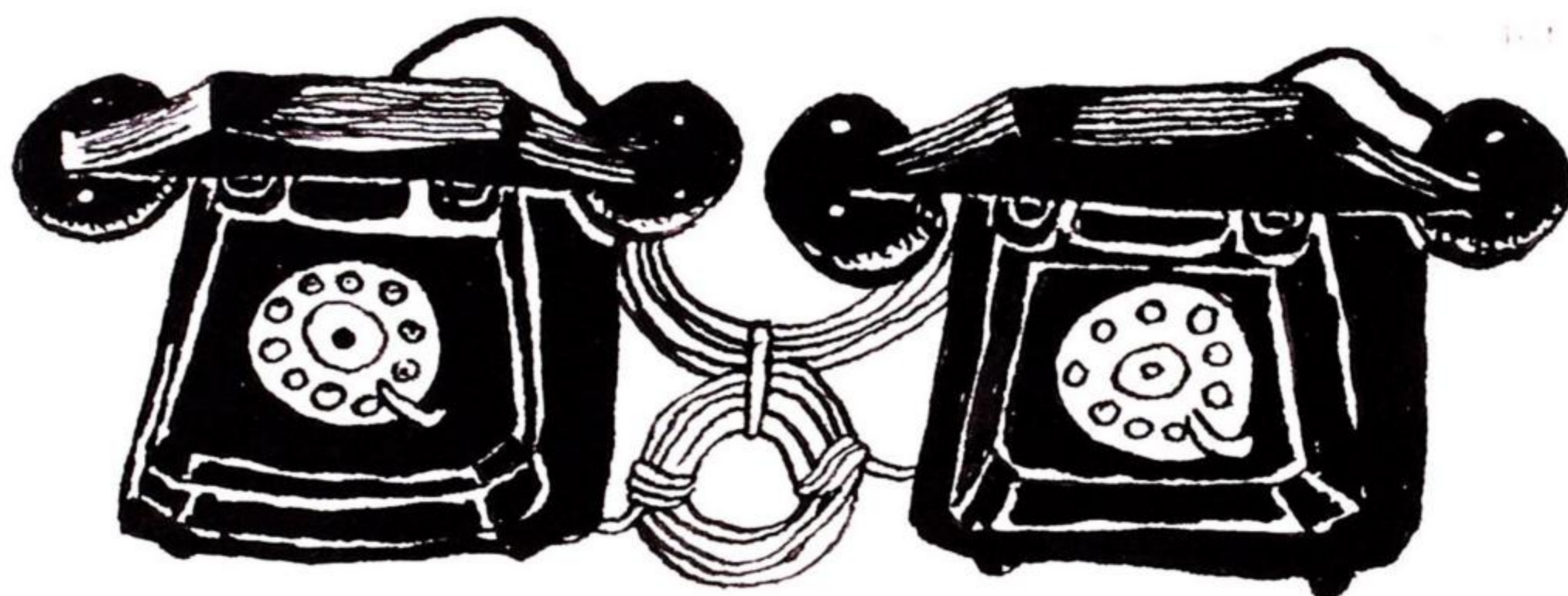
ran una nueva construcción semántica del otro; ese otro puede ser bien el compañero sentimental, bien el país con sus violencias endémicas. Las tres coinciden en utilizar recursos nimios (de utilería, kinésicos, sinestésicos) o sutiles parlamentos para proporcionar una visión a toda la estructura, la del drama y la de la escena. Aunque, como se verá, cada una de las piezas teatrales es diferente, por las acciones, el devenir de la colisión, los sujetos centrales del drama, los temas. Cada una de las escritoras muestra fuertes rasgos individuales, y sus trayectorias en el teatro son también diferentes.

cal. La Vieja, ya viuda, vivió más de cuarenta años con su marido, y en el momento del viaje todavía carga con él, físicamente, porque sus huesos los lleva metidos en un alijo; La Mujer, involucrada en la guerra por medio de su amante, vive en la zozobra, pendiente de las noticias; La Joven sufre la arbitraria autoridad paterna, en un hogar donde el silencio femenino es la constante. Vallejo creó con La Vieja un recio personaje; sus parlamentos están cargados de matices, a veces ingenuos, a veces humorísticos, compasivos, que contrastan con su dolor. Es la visión del mundo de una mujer que podría

en procesión. Los haces de las categorías temporales se mueven entre el presente del viaje, recuerdos de las mujeres y, sobre todo, un futuro simbolizado en el movimiento del taxi que no se detiene, y que inclusive continúa avanzando en la escena final. La resolución del conflicto está conducida por medio de la solidaridad, que permite la ruptura con el orden patriarcal, ese que impide a los personajes decidir sobre sus actos.

Claudia Giraldo teatraliza relaciones de pareja en la pieza breve *Mientras mientas*. Se trata del difícil tema del amor, en el momento en que la pareja no da señales de crisis, cuando predomina una tranquila cotidianidad. Motivo por el cual la fábula se desarrolla sin sobresaltos; pareciera como si pocos eventos pudieran alterar la relación entre Laura y Robber (Ladrón, si se quiere una traducción al español), personajes principales. Aunque es a través de la mirada de Laura, de su curiosidad y voyeurismo que se establecen los contenidos ideológicos artísticos. En efecto, es Laura quien parece pronosticarse el futuro a través de sus apreciaciones, quien da simultaneidad a las acciones, quien acerca los espacios invisibles al espectador, quien, finalmente, presenta los otros personajes a través de su relato; tanto Robber como el lector se enteran del conflicto amoroso de una pareja vecina, que habita el apartamento contiguo, el 304. Al final, cuando los vecinos se separan, Laura y Robber ocupan ese mismo apartamento; Laura también describe la identidad de la nueva pareja, recién casada, que se establece en el pequeño apartamento dejado por ella.

La estructura de la pieza es circular, y se podría esquematizar—corriendo el riesgo de empobrecerla, porque no es axiomática— en tres de las múltiples facetas del amor, simbolizadas en el beso: la primera, cuando la pareja pasa la mayor parte del tiempo besándose; la faceta de la estabilidad, cuando los labios apenas se tocan o los besos se verbalizan (“te mando un beso”, “besos”); y el



Pasajeras es el título de la pieza corta de Ana María Vallejo. La primera grata impresión de su lectura es la integridad y concreción del conjunto, a través de los medios expresivos del teatro. En efecto, hay economía y precisión en los elementos verbales y escénicos, la escritura es limpia, tanto en los parlamentos como en las acotaciones, éstas últimas singulares, pues, al mismo tiempo que contienen las indicaciones propias de dichos apartados, están presentadas en forma narrativa.

Vallejo dramatiza el viaje de tres mujeres, quienes coinciden en un taxi de servicio intermunicipal. Los nombres de estos personajes son: La Vieja, La Mujer, La Joven. El cuarto personaje, el conductor del taxi, no tiene parlamentos, y se percibe por eventuales opiniones de las mujeres o notas didascálicas. Aunque por sus nombres los personajes podrían configurar símbolos generacionales, cada uno tiene una historia particular; tal vez tengan en común las ligaduras al orden patriar-

catalogarse como una especie en extinción. Con ella, la autora recrea el tema del cadáver insepulto, de manera insospechada y risible.

La estructura de la obra está dispuesta en contrapunto; varias categorías espaciales, temporales y semánticas se suceden alternándose, proporcionando diversas interpretaciones y sentidos culturales. Dicha estructura se hace expresa en los nombres de cada escena, algunas de los cuales son: En el taxi [...]; ascenso; El estadero [...]; En el taxi; La varada; En el taxi; En la carretera desierta; En el taxi otra vez, etcétera; las que a la vez indican, a manera de una acotación, los espacios cerrados y abiertos que se conjugan en la acción: el cerrado dentro del taxi, los abiertos al borde de la carretera (El estadero; La varada; En la acera; En el terminal). Así mismo, se perciben otros más lejanos, especies de atmósferas oscuras, que producen aprehensión, desde donde se alcanzan a percibir voces, llantos, botas militares, familias que huyen

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