

Algunos de dichos temas —rol de la mujer en el hogar y en la sociedad, el matrimonio, la educación femenina— eran muy utilizados en el siglo XIX en Colombia, en diálogos —más literarios que filosóficos— que publicaba la prensa a todo lo largo y ancho del país. Estos diálogos muestran una sola forma de ser mujer, prevalece una norma, una voz, entre varias que opinan; por ello eran ágiles, contundentes. Las réplicas en *De la caída de un ángel puro por culpa...* son largas, expositivas, están dentro de la esfera de las generalizaciones sobre el ser femenino del recién pasado final de siglo colombiano.



Avanzando un poco más con la historia, después del siglo XIX, en el teatro del país los temas relacionados con la igualdad de la mujer son retomados a partir de mediados del siglo XX, desde diferentes ángulos, lo cual enriquece los contenidos y las formas de los textos para el teatro y las puestas en escena. Aumenta el número de escritoras y teatristas. Precisamente en Galvis se percibe la sutil presencia de *Siete lunas y un espejo* (1984), de Albalucía Ángel, en principio, en dos aspectos sobresalientes. Ya los análisis

pondrán de manifiesto otros, que en la estructura superficial no son expresos, y establecerán intertextualidades que permitan acrecentar el corpus sobre el ser femenino, que en el teatro actual no es patrimonio exclusivo de las mujeres. Ambas dramaturgas, Ángel y Galvis, crean una escritora y una autora, personajes con roles distintos, diferenciados por el significado prístino de la segunda palabra; Albalucía propone en la puesta en escena proyectar fotos de Franco, Hitler, Mussolini y otros hombres, para contraponerlos a los personajes femeninos que en ese momento están en el escenario: Escritora, Alicia (la del país de las maravillas), Juana de Arco y Virginia Woolf. Silvia Galvis propone pasar una serie de fotografías, tamaño natural, de distintas mujeres (María Félix, Gabriela Mistral, Greta Garbo, María Cano, entre otras) para, desde el comienzo, significar el contenido de su obra.

Como el comediógrafo clásico o como lo hace Luigi Pirandello, desde el comienzo el lector conoce la intención de Galvis con la pieza teatral. También como los anteriores, en algunos parlamentos la autora-personaje da su propia teoría sobre el teatro: "... Y no es que el teatro sea la representación de una mentira, eso no. El teatro es la representación de una realidad, pero de una realidad que no es necesariamente cierta; basta con que sea creíble y a veces, ni eso exige..."

Ahora bien: decir pirandellismo quiere, en otras, decir que la obra es tributaria de una corriente característica del siglo XX, que el dramaturgo siciliano adaptó de la vieja técnica del teatro dentro del teatro. Los personajes de Pirandello, en la obra *Seis personajes en busca de autor*, entran a un teatro y se encuentran con los actores de una compañía que están ensayando una obra. Estos personajes, que conforman una familia, como el título de la obra lo indica, buscan un autor que escriba su historia; mientras cuentan el drama de sus existencias, tienen enfrentamientos y discrepancias entre sí, con el director y con los actores de

la compañía. Así mismo, con la manera de disputarse buscan involucrar al público. Los personajes de Silvia Galvis son creados en el escenario mismo, bajo la mirada del público, y la Autora-personaje lo hace partícipe de secretos de su oficio. También los personajes creados por ella son los mismos actores de sus existencias. Ellos corrigen a Autora, la gritan, la ofenden, no están de acuerdo con la escogencia y representación pública de algunos episodios de sus vidas: inclusive uno, Patricio, la llama "autora de pacotilla"; a su vez, Autora no sólo los crea sino que también los consuela y contradice.

El mismo Patricio opina sobre la obra: "...aprovecho para decirle [a la autora-personajes] que no me gusta su obra, porque su versión de las cosas es sinuosa y parcializada y no nos da oportunidad a los hombres de defendernos". Este alegato y la teoría sobre el teatro que tiene Autora-personaje recuerda al doctor Hinkfuss, personaje pirandelliano de *Esta noche se improvisa la comedia*, quien da su opinión sobre la relación de la vida con el arte.

MARINA LAMUS OBREGÓN

La última noche de José Asunción

Muerte en La Candelaria

Enrique Vargas Ramírez

Tercer Mundo Editores, Bogotá, 1997, 133 págs.

Muerte en La Candelaria es una pieza en memoria del poeta José Asunción Silva. El poeta es el protagonista de manera virtual, pues no está encarnado. Es una ausencia que da origen y significado a la obra. Los personajes son quienes, por medio de sus diálogos, lo corporizan a lo largo de la obra, y son ellos quienes lo caracterizan como hombre y como escritor. Los atributos de Silva están fijados por medio de la interpreta-

ción de algunos episodios de su vida, ampliamente divulgados por sus críticos, como el fracaso comercial, la industria de baldosines, la relación con su madre y hermanas, con la sociedad bogotana y amigos, y a través de la interpretación de su obra literaria.



La pieza, escrita por Enrique Vargas Ramírez (Cúcuta, 1925), está dividida en tres actos, lo cual significa que el autor escogió la segmentación dramática más corriente, antes de que se generalizara el paradigma brechtiano. Los dos primeros actos escenifican la última noche de la existencia de Silva, en la cual departió con sus amigos, poco antes de suicidarse, y el día de la velación. El último acto transcurre cien años después, en 1996, en la misma casa de Silva, pero esta vez los personajes son periodistas que preparan la conmemoración del centenario de su muerte.

La anterior segmentación formal marca también una división en el carácter histórico de los personajes: la casi totalidad de ellos en los dos primeros actos son de la época de Silva (Vicenta Gómez de Silva, Julia Silva, Baldomero Sanín Cano, Hernando Villa, entre otros) y los del último son "ficticios", como los califica el autor, representan periodistas actuales de varios medios de comunicación.

Un coro de seis hombres, incluyendo el corifeo, participa en los tres actos, con intervención medular al

final del primero y comienzos del segundo. El coro llora al poeta, narra aspectos del suicidio y sus repercusiones en la sociedad santafereña. Se convierte en una fuerza que traduce cierta desazón que oprime el corazón de algunos asistentes a la cena y transmite la atmósfera de presagio que ronda la ciudad. A la vez, rescata y unifica la imagen de Silva en una sola. Ésta es la imagen que se fija en el lector o espectador, pues los otros personajes, de acuerdo con su grado de afecto y admiración, muestran diversas versiones de Silva.

En efecto, en el pregón del coro el poeta es quien "imprime una fisonomía propia a la ciudad, que crea para siempre la luz y la sombra de la sabana, que de alguna manera es la razón de ser de Colombia". Más adelante, en el segundo acto, en varias intervenciones el coro recita: "Venimos hoy por nuestra propia voluntad, sin invitación, sin remuneración, a llorar la muerte del poeta, a dar cuenta del luto que cubre la ciudad, a dejar testimonio de nuestro amor, de nuestra admiración profunda [...]". "Su féretro está condenado a vagar por entre la maraña de la incompreensión de los de su clase". "Para pasmo de todos nosotros, será nuestro siglo por excelencia y de él será gloria José Asunción Silva". Es decir, que el Silva de la pieza teatral es el Silva *literario*, el Silva gloria artística del país, el Silva que nos legó un lugar para el espíritu. No es el hombre y a la vez creador, con todo su significado humano.

Igual que en el teatro griego o en algunas obras de Bertolt Brecht y sus seguidores, el coro de esta obra de Vargas narra y opina, pero a diferencia del coro brechtiano transmite poder catártico y de culto al poeta, de una manera lírica.

El lenguaje de comunicación de los personajes está marcado por cierto "realismo" de época, a diferencia del lenguaje del coro. Los de finales del siglo XIX utilizan fórmulas sociales hoy en desuso, los de finales del XX son más informales en la manera de dirigirse al otro. Este realismo es reforzado por el vestuario y la escenografía propuesta por

Vargas Ramírez. Así mismo, los referentes culturales y sociales, las interpretaciones sobre la vida y la obra de Silva marcan diferencias entre uno y otro grupo de dialogantes.

El historicismo en el teatro europeo —referente cultural del país— ha tenido diversos desarrollos en la dramaturgia, en algunos periodos ligado a movimientos literarios, en especial a las formas épicas de la literatura. En el drama, los dramaturgos han plasmado las grandes convulsiones de una sociedad, los trágicos desplomes de algún estamento social y por ello han creado personajes que han trascendido los estrechos límites de una geografía y de una cultura para convertirse en "individuos históricos", quienes caracterizan de manera profunda el choque de las fuerzas de los grandes cambios sociales.



Otros dramaturgos han respetado, hasta en el mínimo detalle, las marcas materiales distintivas de cada periodo, que los arqueólogos han revelado o que los historiadores han interpretado. Otros se han movido con entera libertad dentro de los materiales, y con la misma libertad han creado un personaje que muestra la gran colisión. En este caso, la fidelidad histórica radica en escoger los rasgos humanos esenciales que definen la crisis epocal.

En la Colombia de los últimos tiempos, los teatristas, en su mayoría seguidores en mayor o menor grado de Brecht —antecedentes inmediatos y contemporáneos de Vargas Ramírez—, han examinado la historia desde el punto de vista

de hombres y mujeres anónimos, recreandola como un devenir y mostrando en la acción dramática el trasunto ideológico de las fuerzas en conflicto. El coro de las obras de estos teatrastas igualmente expone hechos y hace comentarios; sin embargo, a diferencia del coro de *Muerte en La Candelaria*, es uno de los recursos dramáticos de "distanciamiento", de mirada crítica.



Vargas Ramírez presenta por medio de los personajes las imágenes más o menos canónicas del Silva que los estudiosos han mostrado: algún personaje lo considera buen escritor, otro no tanto, un tercero el mejor perdido en la parroquia bogotana; se dan versiones conocidas del fracaso económico, del incumplimiento en el pago de las deudas, de las formas como Silva asumió pretendidamente estos problemas; de las manifestaciones amorosas en Silva y los posibles sujetos de ese amor. El autor acoge la versión del suicidio y no la del asesinato, expuesto en su libro por Enrique Santos Molano (*El corazón del poeta*), que también es el final del poeta de menos aceptación. Tal vez por este prurito histórico, Vargas aclara al final de la pieza en qué aspectos radica la ficción y cuáles son sus fuentes, o como dicen los semiólogos, para quitar la erudición que el término implica y es más apropiado para textos artísticos: la intertextualidad de la obra. Porque

esta intertextualidad se encarga de mantener un "diálogo" permanente con otros textos de manera explícita: se citan versos, poemas, fracciones de ensayos y otros.

También el autor pretende con su obra mostrar aspectos fundamentales de la vida del país coincidentes en las dos épocas y relacionar la obra de Silva con otras poéticas más actuales, aumentando de esta manera las filiaciones de la literatura colombiana.

MARINA LAMUS OBREGÓN

Ni clásico ni divertido

Teatro de las sonrisas.

Teatro clásico e histórico

Heladio Moreno Moreno

Cooperativa Editorial Magisterio.

Bogotá, 1998. 123 págs., il.

Este libro pertenece a la colección Aula Alegre, de la Cooperativa Editorial Magisterio, y está dirigido a profesores y alumnos de escuelas y colegios. En la introducción, Moreno Moreno lo presenta como sucesor de *Teatro infantil para la enseñanza primaria*, su primera publicación de teatro escolar, difundido entre el público hace más de diez años. El profesor Moreno ha publicado en la misma editorial otras obras teatrales para jóvenes, para actos culturales en las aulas.

El libro, según su autor, responde a la necesidad sentida de "muchos docentes y trabajadores de teatro escolar" y a las posibilidades que brinda "la ley General de Educación [...] [al darle al] arte un estatus de mayor relevancia en la escuela". Este teatro pretende "que los niños y jóvenes se sensibilicen y opten por opciones de vida menos agresivas y violentas". Como se desprende de estas frases, es un libro de teatro curricular —si se me permite la expresión—, porque forma parte de los recursos didácticos de la escuela y es,

a su vez, teatro didáctico, en el sentido de que su objetivo es instruir. Los escolares deben sacar enseñanzas.

A lo largo de la historia, el teatro didáctico milita en favor de una filosofía, de una tesis política, o estimula al espectador o lector a adoptar una actitud moral. Así que, fiel a estos principios, en cada una de las fichas técnicas que antecede a las piezas, Moreno indica el objetivo que se persigue. Los siguientes ejemplos ilustran algunos de los contenidos: "inculcar en los niños el amor y el cuidado por la naturaleza" (pág. 10); "mostrar a través de un montaje teatral mensajes de ternura, comprensión y humanismo" (pág. 36); "desarrollar conceptos como la justicia, la solidaridad y el egoísmo, a partir de ejemplos sencillos" (pág. 68); "trabajar temas de tipo histórico para afianzar conceptos" (pág. 78) y así sucesivamente.



El título de *Teatro de las sonrisas* responde al deseo de Moreno de que con las propuestas artísticas "las aulas tengan la alegría y el optimismo necesario para construir una patria con más sonrisas y menos pesimismo" (contracarátula del libro). Con el subtítulo *Teatro clásico e histórico* surgen interrogantes que el libro no responde satisfactoriamente. Para empezar, el rótulo de clásico no concuerda con las piezas contenidas en él porque todas son escritas por Heladio Moreno y varias son reescrituras o adaptaciones libres, muy libres, de obras literarias, pero el autor no lo advierte desde un principio. A esta conclusión se llega a medida que el lector avanza en la lectura,