



Carolina Vivas Ferreira: entre lo sutil y lo violento

MARINA LAMUS OBREGÓN

CAROLINA Vivas Ferreira nació en Bogotá el 3 de mayo de 1961. Hija de un caucano y de una santandereana. Su padre Daniel Jonás Vivas Trochez nació en Caldon y su madre Leonor Ferreira Rivera, en Floridablanca. Se conocieron y enamoraron en el barrio Las Nieves de Bogotá y sin pensarlo dos veces se casaron. Él tenía aproximadamente 48 años y trabajaba como auditor fiscal de una institución estatal y ella, con 23 años, estudiaba historia. Todo marchaba dentro de la normalidad de un matrimonio de clase media bogotana con siete hijos pequeños (cuatro mujeres y tres hombres), hasta un día en que sorpresivamente el dolor tocó a la puerta de la familia Vivas Ferreira, con la temprana muerte de la madre.

Carolina, de dos años y medio, fue enviada a vivir a casa de su tío paterno en Popayán, el sacerdote Gustavo Eduardo Vivas Trochez, mientras su padre hacía los arreglos necesarios para volver a reunir la familia. Este nuevo hogar no era como el que ella había tenido antes y ni siquiera parecido al de cualquier otra niña, pues se trataba de una casa cural, y quien se encargó de su cuidado diario fue María Ramos, una amorosa indígena. María formaba parte de la familia Vivas Trochez desde hacía tanto tiempo, que muy pocos recordaban cuándo había llegado. Carolina y María Ramos a veces acompañaban al tío en sus correrías pastorales por pueblos caucanos. Y de estos años es que ella tiene sus propios recuerdos; los otros, los de antes, los conoce por los relatos de su papá y de su hermana. La vida de esos primeros años seguramente fueron los que bordaron su alma y dejaron en lo más profundo de su ser signos específicos, esos que ella quiere comunicar a través de su obra teatral.

Estudió la primaria en el Colegio Alvernia y el bachillerato en el Gimnasio Santa Cristina de Toscana, en Bogotá, y como suele ocurrir con algunos artistas, un hecho aparentemente insignificante, o un pequeño descubrimiento, los ata al ejercicio artístico. Pues Carolina se hallaba con su familia en Caldon en las fiestas del retorno, que también servían de marco a la celebración de los cincuenta años de vida sacerdotal del tío, el mismo con quien ella había vivido en su infancia, y ahora era consagrado monseñor. Dentro de la programación cultural de la fiesta se presentó la adaptación al teatro del cuento de Tomás Carrasquilla *A la diestra de Dios Padre*, dirigida por el mismísimo Enrique Buenaventura con el Teatro Experimental de Cali (TEC), cuando esta agrupación pasaba por una de sus mejores etapas. La experiencia como espectadora fue definitiva, pues no sólo le pareció buenísima la representación, sino que averiguó con Diego Vélez, uno de los actores, los pasos que debía seguir para convertirse en una mujer de teatro. Allí comenzó su historia en las tablas. Al llegar a Bogotá se puso en contacto con la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD), y todavía con el uniforme de colegiala empezó a asistir a las clases. La Escuela era dirigida entonces por el maestro Santiago García, quien pretendía transmitir a los alumnos la pasión y la disciplina que todavía hoy conserva.

Página anterior:

Con su papá en el parque Nacional.



En Popayán, 3 de mayo de 1964.



Daniel y Leonor, sus padres.

Una de sus profesoras más queridas fue Beatriz Camargo, otra mujer de teatro, que ha hecho camino con el único patrimonio de su tenacidad y constancia. Carolina Vivas siente orgullo de haber sido alumna de Enrique Buenaventura y de Santiago García, dos de los más ilustres exponentes de teatro colombiano de los últimos tiempos. Aunque su maestro querido, el que ocupa un lugar especial en su corazón es García, de quien aprendió no sólo en la ENAD, en las actividades que él dirigía en el Taller Central, sino también en el Taller Permanente de Investigación Teatral (1985-1990), de la Corporación Colombiana de Teatro, y como director en el Teatro La Candelaria, grupo al cual Carolina perteneció y en el que trabajó como actriz, asistente de dirección y en creaciones colectivas.

Después de graduarse en 1980 de Directora de Escena y Actriz Dramática en la ENAD, se fue a estudiar a Cali con el maestro Enrique Buenaventura, quien dirigía por entonces el programa en la Universidad del Valle. Años más tarde tuvo la oportunidad de obtener también el título de Maestra en Teatro, en la Universidad de Antioquia. En 1981, el camino la llevó a Turbo por encargo de Colcultura. Allí dirigió talleres y se quedó el tiempo suficiente para formar un grupo de aficionados.

En 1985 ingresó al Teatro La Candelaria y trabajó como actriz en varios papeles en: *Guadalupe años sin cuenta*; *Vida y muerte de Severina*; *La historia del soldado*; *Los diez días que estremecieron al mundo*; *El diálogo del rebusque*; *La trasescena*; *El paso* y en *Maravilla Estar*, en esta última encarnó a Alicia Maravilla Estar. Así mismo, ha sido actriz en largometrajes nacionales y en la televisión.



Vestida de gitana, 1968.

Se retiró de La Candelaria para establecer con su cómplice artístico y compañero sentimental Ignacio Rodríguez, la agrupación Umbral Teatro, que es la casa artística de ambos, desde 1991 hasta hoy. Ella, la dramaturga y directora, y Nacho, como es conocido en el medio artístico, el actor, compositor, músico y director también. Umbral Teatro ya se ganó un puesto entre las agrupaciones estables, con obras de repertorio en su haber, que se incrementan cada año. El reconocimiento se traduce en invitaciones a participar en festivales nacionales e internacionales, en la programación de giras artísticas, algunas becas de creación y apoyos gubernamentales. Pero emprender la aventura de conformar un grupo estable no es tarea fácil. Las dificultades empiezan desde el momento mismo de tomar la decisión, pues implica muchas veces rompimientos, adioses, y en la actualidad prevalece el pragmatismo entre un vasto sector de los teatristas, y el grupo, tal como se le concebía en los años setenta, es una especie en vías de profunda transformación. Luego viene la lucha cotidiana, llegar a acuerdos básicos con los integrantes del grupo y sostener la utopía contra viento y marea. El grupo se debe alimentar no sólo de montajes, sino de recursos económicos para su subsistencia, lo cual significa una verdadera batalla diaria para preñarlo de ideales, fortalecerlo artísticamente y gestionar recursos, contratos, becas y giras artísticas.

La maestra Vivas ha combinado sus actividades artísticas de dirección de escena y de escritura con el magisterio. Ha dictado distintos talleres de creación, por encargo de instituciones académicas o gubernamentales, y en los últimos nueve años ha sido docente de la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB). Esta labor la



En el colegio, 1970.



Su primera comunión, 8 de diciembre de 1971.

llena de inmensa satisfacción y siente que lo hace bien y de modo expedito. En los últimos tiempos, a petición del Ministerio de Cultura, ha realizado la investigación *El ABC del maestro de teatro*, que está en proceso de publicación. Así mismo, ha participado como invitada en coloquios y foros, y ha sido jurado en diferentes concursos de creación teatral.

LA ESCRITORA DE TEATRO

Como el lector pudo deducir por la breve reseña biográfica, Carolina Vivas es una dramaturga de tiempo completo del teatro actual. Escribe de manera individual y en procesos colectivos, dirige, actúa y es maestra de futuros artistas. A sus cuarenta y ocho años, cuenta con una obra teatral apuntalada y con proyección hacia el futuro. Vivas está incluida dentro de ese pequeño grupo de teatristas que producen incansablemente, día tras día, aprenden y experimentan en el escenario mismo y pueden mostrar una rotunda trayectoria.

En efecto, poco tiempo después de haber terminado su formación académica en Bogotá, es en Cali donde se inicia como profesora, directora y escritora. Todo al mismo tiempo. Comenzó a dirigir el grupo de la Universidad Libre en Cali, y desde entonces ha escrito para el teatro, primero adaptando obras y luego creando las propias. La lista de adaptaciones principia con *Anacleto Morones*, de Juan Rulfo, en 1984, y continúa con *Amor sin pies ni cabeza* (1997); *La suite de los espejos* (1998), *El hombre enfundado* (2000), *El cumpleaños de la infanta* (2008),



En la carrera 7.^a, 1972.



Su grado en 1978.

y otras más. Ya en Bogotá, y como actriz del Teatro La Candelaria, crea piezas para el Laboratorio de Actores Jóvenes de dicha agrupación. Lo cual significa que desde 1984 hasta hoy, no ha parado de escribir, adaptar y llevar al escenario. Tal vez, la diferencia que se podría señalar desde ese inicial año, es la de que a partir de 1991, escribe para su grupo, Umbral Teatro, y varias de sus obras han merecido reconocimientos.

Este vasto recorrido de una dramaturga de hoy, me permite llamar la atención sobre algunas diferencias en las alternativas que cualquier escritor de teatro tiene en la actualidad, con la experiencia, en un pasado no tan lejano. Cuando un escritor se quería dedicar al teatro, debía competir con otros congéneres para que las compañías se interesaran en estrenar su primera pieza. Si tenía suerte y además llamaba la atención del director, del empresario y luego del público, tenía una carrera asegurada como dramaturgo; de lo contrario, era posible que no volviera a tener una segunda oportunidad. En el presente, los talleres de escritura dictados por maestros consagrados y las pasantías, en compañías de amplia trayectoria, permiten a los jóvenes hacer el recorrido y obtener estímulos y certezas, antes de un rechazo. Lo anterior indica, así mismo, la complejidad del teatro artístico de hoy.

Carolina Vivas es una dramaturga que ha podido conjugar las anteriores experiencias: como asistente a talleres con varios maestros de maestros y como becaria del Royal Court de Londres, en 2004. Pero gracias a su disciplina y tenacidad, a lo largo de su carrera siempre ha escrito para una agrupación, ya sea de aficionados, ya de profesionales, y con todas ellas ha podido poner a prueba sus piezas, en el sitio que es, el escenario. Todo cuanto llama la atención o le inquieta lo registra en cuadernos, libretas y papeles. De esta manera tiene infinidad de hojas manuscritas



Biblioteca Nacional, 1988.

con anotaciones, interrogantes, justificaciones, teorías propias y ajenas del hecho teatral. Son también esbozos de piezas, notas de dirección de los montajes y las obras que ha estado escribiendo durante años. Como artista ha tenido varias fuentes de inspiración para escribir: una obra de arte (*El carro de heno*, del Bosco, para *Pluma de mariposa*), la indagación de temas específicos (*Segundos*), los recuerdos y la realidad circundante (*Filialidades*), los testimonios orales (*Gallina y el otro*), materiales literarios (*Cuando el zapatero remendón remienda sus zapatos*), la realidad del país (*Volcanes de sueño ligero*), entre otras. Varios de los anteriores referentes pueden estar en una misma obra o alguno de ellos adquirir más fuerza que los otros.

Con unas cuantas apostillas sobre sus piezas editadas, principalmente, y de algunas inéditas, pretendo ilustrar algunos de los lenguajes teatrales y preocupaciones temáticas de la escritora. Se trata de un acercamiento, de interpretar, de empezar a escudriñar en una obra que contiene mucho más de lo que aquí presento.

De lo agudo sugerido: *Segundos*. Esta obra, compuesta en 1992 con una beca de creación de Colcultura, es considerada la primera pieza teatral que la dramaturga escribe y estrena (1993) con una agrupación profesional. Dicha agrupación es Umbral Teatro. Por tanto, no es su primera obra en el sentido estricto de la palabra, pues ya había escrito para grupos de aficionados. Es el producto de un proceso iniciado a finales de los años setenta del siglo pasado, entre otras, con piezas para el Laboratorio de Actores Jóvenes de La Candelaria: *El concierto*, *Caricriaturas*, *Bésame* y *El ciego del mirador*, y para el Laboratorio Permanente de Actores Jóvenes de Umbral Teatro: *El bar del silencio*.

Podría decir también que es una obra simbólica en la vida de la dramaturga, de la mujer de teatro, por marcar la iniciación de una nueva etapa en su arte, porque ella contiene no sólo sus preocupaciones temáticas profundas, las que se esconden tras la fábula dramática, de la misma forma que los trazos relevantes de su lenguaje artístico, de su estética. Igualmente contó con el beneplácito del público, siendo una pieza compleja para su recepción, por la economía en sus distintos niveles verbales y visuales. *Segundos* fue considerado uno de los cinco mejores montajes



Fotografía en 1991.

por el jurado del Festival Nacional de Teatro, 1994, y gracias a esto obtuvo una Beca de Excelencia del Ministerio de Cultura en 1996.

“*El jardín de los senderos que se bifurcan* es una imagen incompleta, pero no falsa, del universo tal como lo concebía Ts’ui Pên [...] Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos”. Esta frase, dicha por Stephen Albert, un personaje del cuento de Jorge Luis Borges titulado de la misma manera que inicia el presente párrafo, puede ilustrar cabalmente la complejidad del tiempo en la pieza teatral de Carolina Vivas. Tiempo que está articulado al espacio y a la vida interna y externa de los personajes, quienes ostentan su carácter ficcional. No puedo imaginar a ningún lector o espectador identificándose con alguno de ellos. Tal vez, se podrían encontrar leves similitudes, breves segundos de la narración dramática, similares a los de la vida real.

La estructura de la pieza es fragmentada, como sutilmente lo anuncia la autora desde el título mismo. Dividida en tres actos, el primero y el tercero son cortos, mientras que el segundo es más largo. La menor o mayor extensión corresponde a la cantidad de escenas en cada uno de ellos. Las escenas, así mismo, oscilan entre las más largas, o mejor aún, entre las menos cortas que hacen avanzar la narración dramática, y aquellas que se limitan a una imagen, que profundizan los significados. Me he detenido en esta división formal para ilustrar la manera como la dramaturga organizó esta pieza, que es el germen de sus futuras formalizaciones dramáticas.

En *Segundos* cada acto comienza siempre de la misma manera: Tránsito, uno de los personajes, se llama en voz alta a sí misma, en el camino que conduce al pozo de agua, mientras suena la *Música del principio*. El lector y el espectador sólo ve unos segundos de toda la historia de los personajes; el resto de las acciones, desde el comienzo, han ocurrido sin que los espectadores las vean. Algo así como si se tratara de una vieja cinta de cinematógrafo, deteriorada, en la que el público sólo puede apreciar de manera clara unos cortos fragmentos del todo y se ve obligado a



Ignacio en 1992.



Sus hijos.

completar la historia, a partir de los gestos, los cortos diálogos, la fisonomía e indumentaria de los personajes, la música, la atmósfera. O como ocurre en las estructuras literarias policíacas, en las cuales el lector debe deducir los misterios que guarda el relato. Además, el tiempo y el espacio oscilan entre lo interno (lo íntimo) y lo externo (el de las relaciones). El escenario está delineado por marcos de puertas o de ventanas. Son pequeños espacios que aluden a las estancias interiores, donde habitan los personajes y adquieren esencia escénica a través de sus voces, la luz y la música. Existe un solo espacio abierto, ese camino que conduce al pozo de agua y es lo más parecido a un sitio de encuentro colectivo, o lugar abierto, donde los personajes pueden observar a lontananza, más allá de ellos mismos. Este conjunto habitacional se percibe como un pequeño pueblo abandonado, con una vida en suspenso, como dentro de un paréntesis.

Acorde con esos espacios y con los personajes que los habitan, el tiempo es diverso y complejo, como ya lo refería al comienzo. Más bien se trata de tiempos con diferentes duraciones, señalados a través de las acciones dramáticas o de manera precisa en algunas acotaciones escénicas, nada obvias, como se verá a continuación con unos cuantos ejemplos, que no agotan el tema. Existe un largo lapso vital, de 35 años, que es aludido por Ernesto, otro de los personajes, cuando dice: “Lo he esperado durante 35 años”, refiriéndose a su padre, a quien nunca conoció, pero todavía aguarda su regreso porque su madre, Tránsito, le enseñó a esperar, como una virtud que involucra la esperanza, lo absurdo y lo lúdico. Este tiempo se materializa diariamente a través de parlamentos, de réplicas que son juegos del lenguaje con absurdos y equívocos. Dicho transcurso temporal parece encontrar un correlato opuesto, en una serie de rituales cotidianos idénticos, que ambos ejecutan, como mirar por la ventana y acicalarse para el encuentro. Es lo más parecido a un tiempo quieto, al asociarse a la esperanza y al juego de rituales ya fijados.



Con Ignacio en 1993.

Rituales que también están unidos al tiempo circular, manifiesto de manera explícita en la primera escena de cada uno de los tres actos, como ya lo indiqué. Este círculo se rompe al final de la obra, con la llegada repentina de unos hombres que nadie espera y nadie ha buscado.

Tiempo distinto a los anteriores es el de Marcio, cuya vida en el drama está trazada a partir de su llegada al pueblo junto con sus hermanas. Luego la dramaturga le concede unos pocos segundos más de existencia teatral, los necesarios para que el lector o el espectador se percate de que una mañana, a las 8:30 (hora señalada en las acotaciones), pierde el juicio, y su tiempo se modifique al caótico de la enajenación. Tiempo real es el que hace avanzar la fragmentada acción y está indicado por la llegada de algunos personajes, por el cambio de la noche a la mañana (indicado en las acotaciones), las conversaciones, o las sutiles relaciones eróticas que se insinúan entre la Dama y Ernesto, las cuales delatan un leve cambio en la personalidad de ese hombre-niño que es Ernesto, y un acto que lo aleja de la tutela materna.

Los personajes, delimitados por algunas características desde el reparto inicial, se van enriqueciendo por medio de las acotaciones escénicas y las acciones. Pero este enriquecerse no quiere decir que la dramaturga cree personajes al estilo tradicional; todo lo contrario, son seres fragmentados, incompletos, marcados por alguna característica física o mental, que mantienen relaciones conflictivas y no se pueden comunicar de manera expedita. La mayoría de ellos esperan o buscan a alguien, pero ninguno padece su situación. Ni siquiera cuando se trata de las indignas relaciones de vasallaje entre la Dama y su criada Feliza, cuyas manifestaciones infligen dolor físico y moral. El personaje que sale de las anteriores lógicas es el Vacío, una suerte de derviche o un asceta; es tímido y pacífico; lleva una vida plácida, sin deseos ni preocupaciones. Por lo general no es percibido por los otros y cuando en contadas oportunidades lo ven, lo desprecian y le temen, al mismo tiempo. En algunas de sus acciones teatrales se hallan referentes de relatos hagiográficos, que



Durante el Festival de Teatro en 1994.

forman parte de nuestra cultura religiosa, como la idílica relación entre san Francisco de Asís y los pajaritos, que diariamente alimentaba.

La indagación de la intimidad. *Filialidades*. Escrita en 1995, fue estrenada en 1997 y publicada al año siguiente. Al igual que *Segundos* y las otras piezas que le siguen, su estructura es fragmentada, dividida en cortos cuadros; aunque en *Filialidades* cada uno de ellos es autónomo, con sentido pleno.

El escenario es el espacio íntimo de los personajes, el del drama intenso, señalado por el silencio, las pocas palabras que musitan, los escasos objetos que los rodean y por la luz, que colabora a dar vida significativa a sus existencias ficcionales. En contraposición, la dramaturga traza otro espacio, un afuera amplio, un tanto poético por el uso de la iteración verbal que lo describe, pleno de vida, demarcado por señales, sonidos y ruidos, pero lejano para los personajes. Dicho espacio es habitado por personas que ignoran lo que ocurre adentro, en el escenario, con esos seres solitarios, quienes sobrellevan un doloroso conflicto. Para ampliar lo anterior, unos cuantos ejemplos a continuación. En la última acotación del Cuadro I, se lee: “A lo lejos se escucha el jadeo de la ciudad durmiendo”; en el Cuadro II: “A lo lejos se escucha el bostezo de la ciudad que despierta”; en una parte de las largas acotaciones del Cuadro III: “[...] A lo lejos se escuchan aplausos, música de banda, pólvora y risas”. Más adelante: “[...] A lo lejos se escuchan aplausos, un vals y pólvora”.

Por las características anteriores y el papel relevante de la luz, las acotaciones escénicas son largas, significativas; señalan de manera precisa la forma como los personajes se visten, el sitio que ocupan en el escenario, la manera como se mueven o se quedan quietos, ensimismados mirando dentro de su dolor o mostrando al espectador los signos de su miseria. Son los pequeños y sutiles detalles de la escasa utilería y escenografía, los que además colaboran a entender la propuesta de la dramaturga y le imprimen fuerza teatral.

La luz es personaje en el Cuadro I, caracteriza a unos individuos peligrosos, una suerte de carceleros que constantemente vigilan; son caracterizados como Ellos en el reparto inicial, y la dramaturga los especifica así: “Ellos, de quienes sabemos que existen por la presencia de la Luz”. La luz también narra, contribuye a señalar el conflicto, por ello son tan importantes los adjetivos que la escritora escoge para caracterizarla: “Una luz casi divina cae sobre ella” (Cuadro III: *Reinita*) y unas cuantas líneas más adelante, después de la violación de la que es víctima la niña, se lee: “Una luz sucia cae sobre Reinita que se halla sentada en el camastro”, y la dramaturga vuelve a reiterar en la última parte de este cuadro: “La luz sucia cae sobre el vientre muy inflamado de Reinita [...]”. Y así, a lo largo de los otros cuadros, la parte verbal, junto con los sonidos y la luz, alcanzan importantes tonos poéticos.

NUEVOS SÍMBOLOS PARA EXPRESAR LA VIOLENCIA

En los últimos años se han suscitado diferentes preguntas y discusiones acerca de la reiteración en el teatro, de los temas relacionados con la violencia que padece el país. Al respecto, se hallan diferentes posiciones entre los teatristas. Algunos, definitivamente, lo consideran un exceso temático, que empobrece el panorama artístico y desconoce otras circunstancias y fuentes de inspiración. Por el contrario, hay quienes siguen considerando que es una posición ética de los artistas para iluminar y colaborar a entender ese fenómeno desde diferentes ángulos. Independiente de las dos posiciones anteriores o de cualquier otra, lo esencial no es confirmar la existencia de una temática que tiene un gran peso en el teatro colombiano, se trataría más bien de desentrañar las formas dramáticas específicas que ella muestra, junto con sus problemáticas profundamente humanas, las cosmovisiones que plasman (la de los dramaturgos), la manera como los personajes enfrentan las situaciones agobiantes, el cómo marca la violencia su ser más íntimo y su vínculo con los demás, entre otras tantas alternativas que serían objeto de estudio.

Por tratarse de un tema complejo, tanto por su posible riqueza o pobreza, y por ser Carolina Vivas una de las teatristas que ha recreado distintas obras relacionadas con la violencia, la cita que se reproduce a continuación puede, de manera parcial, ilustrar su posición teórica al respecto y sirve de preámbulo a unas cuantas notas sobre propuestas concretas:

Una realidad como la nuestra, tan llena de contradicciones, de hechos insólitos, de extremas crueldades, de motivaciones tan oscuras, de imágenes tan sorprendentes, resulta algo que supera los límites de verosimilitud y nos sitúa al filo de una pesadilla. Por duro que parezca, hay en nuestro presente una dolorosa mina de oro para el dramaturgo, para el actor, en fin, para todo aquel que investiga las pasiones humanas¹.

Gallina y el otro. Esta es la tercera obra publicada de la autora. Editada en 2005 dentro de la Colección Teatro Colombiano, de la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB), de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Fue escrita en 1999 y estrenada al año siguiente por Umbral Teatro. Esta obra presenta una relativa ruptura con las dos anteriores expuestas antes. Ahora se trata de la violencia rural del país.

Para redactarla, la autora se basó en testimonios, en la palabra viva de desplazados, de víctimas de masacres, esto es, de las “personas anónimas colocadas en circunstancias límite de indefensión, seres humanos sometidos a vivir en público

1. Opiniones de Carolina Vivas sobre “El teatro habla de la guerra”, en un Coloquio, durante el VIII Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, 2002. Publicado en: *Voces del teatro. Encuentro con 10 directores y coloquios. Memorias Eventos Especiales*. Bogotá, 2003, pág. 106.



Gallina y el otro.

su drama personal”, según sus palabras. Para escribir y escenificar esos testimonios, Vivas se hizo muchas preguntas de carácter ético y estético, sobre el modo de abordar un hecho actual, una realidad infame que ha inventado distintas formas de crueldad, sin caer en el dramatismo excesivo o en el patetismo. La dramaturga necesitaba hallar imágenes “eficaces” y “pertinentes” desde la perspectiva teatral, alejándolas de lo obvio y acercándolas a la poesía, lo cual significaba componer un lenguaje teatral satisfactorio para ella y para sus posibles espectadores.

Entonces encontró en el mito de Perseo una respuesta; pero el mito estudiado e interpretado contemporáneamente por Italo Calvino, en el estudio *Seis propuestas para el próximo milenio*. En el relato de marras, Perseo no mira el rostro de Gorgona de manera directa “sino su imagen reflejada en el escudo de bronce”, que el héroe sostiene para su protección. Para la autora, su personaje Gallina (un títere de guante) es el escudo, “la visión indirecta que me permite ver el tiempo”, dice, y ese tiempo es el presente, el que le ha correspondido vivir. A través de los parlamentos de Gallina se conoce lo “innombrable”, lo “irrepresentable”, esa acción ejecutada por personajes cuyo rostro no se puede ver, tanto en el escenario como en la realidad. Y precisamente a ese personaje, que forma parte del título de la pieza, la autora lo caracterizó con base en los terribles relatos que ella escuchó de los testigos, quienes repetían una y otra vez, tal vez sin proponérselo, que los victimarios hacían metáforas y juegos verbales con ese animal, para deshumanizar a sus víctimas. Poner “a bailar las gallinas”, era una de ellas.

Gallina tiene un compañero en el escenario: Chusco, un cerdo, interpretado por un actor enmascarado. Ambos son representaciones de actitudes frente a las situaciones. Sobre ellos escribe la dramaturga, en el reparto: “Gallina: animal asociado a supersticiones, enferma de mansedumbre e impotencia”; “Chusco: cerdo amigo de Gallina, nacido para ser víctima”. El resto de los personajes son encarnados por actores y actrices.

Por su importancia y pertinencia creo necesario retomar aquí a esos personajes innombrables, que en esta pieza de Carolina Vivas se nominan con el pronombre personal de ellos y que en *Filialidades* son personajes, caracterizados por la luz. En efecto, dichos personajes se hallan insertos en varias piezas en el teatro colombiano

de los últimos decenios, algunos como telón de fondo, o de manera contundente por sus hechos macabros. Son hombres peligrosos, cuyo solo nombre altera el relato dramático. No aparecen en el escenario, pero no son invisibles porque producen terror, y sus acciones marcan de modo definitivo la forma de actuar de los otros. En algunas obras, diferentes a las de Vivas, forman o no parte del conflicto, pero se perciben a través de cierta zozobra que sienten los personajes. Esta información me lleva a pensar también, que en los trabajos de varios dramaturgos colombianos vienen surgiendo formas novedosas en el lenguaje verbal y gestual para caracterizar lo político y la violencia en el teatro, y las diferencias entre ellos son marcadas. En la presente obra los lenguajes visuales se intensifican cuando ocurren las masacres, todo adquiere tintes dantescos, expresionistas y los rostros se deforman.

Para ilustrar la forma como la autora nombra a los innumerables en *Gallina y el otro*, en el cuadro IV, titulado *Amenaza*, Chino (conductor de una lancha) dice: “—Unos iban hacia arriba, otros iban hacia la parte de abajo, río abajo; en dos oportunidades hemos salido corriendo. Llegan noticias de que ahí vienen y que vienen y así vivimos”. Y más adelante, en otro parlamento, el mismo personaje remata: “[...] y mandan decir por escrito que ellos van a venir y que los comerciantes tienen que irse”. A lo largo de la pieza estas alusiones son permanentes.

Estos hombres que ejercen violencia en el campo, en la obra *Volcanes de sueño ligero* (2006, inédita) hacen su salto a la ciudad, a los barrios marginales en donde se apeñuscan los recién llegados: los desplazados. La forma como la dramaturga plantea esta unión es a través de unos cuadros iniciales, en los que alterna cuadros con situaciones en el campo, como la muerte de la abuela y de su vida campesina, con otros del presente dramático en la ciudad, en los cuales los muertos también tienen existencia a través del lenguaje o de la invocación y del persistente recuerdo. Así mismo, los verdugos que actúan en el campo, integrantes de Los Cholos, son los mismos que llegan a la ciudad y extienden sus redes criminales a diferentes vertientes de la economía urbana. Para lograr esto, se apoyan en los hijos de las víctimas, a quienes ellos mismos desplazaron del campo. Así que en esta pieza las víctimas son doblemente utilizadas y victimizadas, para que no quede nadie que pueda reclamar.

Inicialmente la escritora había titulado su pieza *Vocinglerías, la voz inútil*, aunque decidió dejarle *Volcanes de sueño ligero*, quien sabe si de manera definitiva, porque es la última pieza escrita por la autora (2006), aún inédita, lo cual significa que todavía puede tener algunos cambios. Anoto este detalle porque contribuye a ilustrar el sentido profundo. Esta es la obra de la búsqueda del desaparecido, de los torturados llamados por los victimarios, de manera eufemística, “pacientes”, de la desconfianza y las traiciones, de la utilización de niños y niñas, introducidos a la fuerza en el mundo infame de algunos adultos.

Desde la perspectiva del lenguaje artístico, es la pieza de la autora que tiene menos acotaciones, la de mayor presencia del mundo de los espíritus de los muertos, a través de su voz. Tal vez por dicho motivo, algunas señales, tradicionalmente propias o encariñadas con el teatro, como los truenos, son utilizados por la autora para anunciar el paso de un personaje a la otra vida, la de los muertos². Otro cambio es cuando algunos personajes femeninos se dirigen de manera directa al público para pedir su solidaridad o para mostrar la rabia que produce la impotencia. Pareciera como si su voz fuera “inútil”, sin resonancia dentro del marco de la obra, por ello acuden como última instancia a los espectadores. Por ejemplo, en el Cuadro 4 del Primer Acto, titulado *Consuelo*, Garota, niña de nueve años, des-

2. Como se recordará, con diferentes funciones, históricamente de los truenos echaron mano los dramaturgos de autos sacramentales y dramas hagiográficos; los románticos en dramas y melodramas, los simbolistas, entre otros.



Umbral Teatro
Se complace en invitarlos al estreno de

LA OPERA DE TRES CENTAVOS
De Bertolt Brecht

Febrero 28 y 29
Marzo 1 de 2008 7 p.m.
Teatro de Cristóbal Colón
Calle 10 No. 5-32 Tel: 3410475
Invitación válida para 2 personas

Dirección:
Carolina Vivas

BECA DE CREACIÓN MINISTERIO DE CULTURA 2007
APOYO CONCERTADO SDCRE

www.umbralteatro.com

TEATRO NACIONAL LA CASTELLANA
Calle 95 No. 47-15 Tels: 2 56 13 99

Presenta

Una Soberana Calva

Escrita por Carolina Vivas
Dirigida por Ignacio Rodríguez

DOMINGOS EN FAMILIA 11:30 am 2:30 pm
Los niños pagan la mitad



pués de haber sido golpeada, con “la sangre seca en sus mejillas” se dirige al público: “¿Alguno de ustedes tiene un pañuelo?”. Y Miriam, en el Cuadro 4 del Segundo Acto, titulado *Ayuda*, dice: “La rabia duele en lo más hondo / allí donde soy / Ya nunca más el asombro / sólo la previsible mueca / el hastío / el odio / Cómo hacerme invisible a mis temores / para proteger en mí / la triste flor que aún me habita. / Tanto dolor en mi dolor / no son mis ojos los que lloran”. Quisiera acotar, en este punto, que la acción de involucrar al lector ya la autora la venía haciendo en otras obras, utilizando el plural de algunos verbos en las acotaciones escénicas al ubicarse en la butaca del espectador para acotar lo que pasaba en el escenario. Ahora la comunicación personaje-espectador es explícita y directa.

Y si en *Gallina y el otro* y en *Volcanes de sueño ligero* la dramaturga trata sobre la contundencia de la realidad actual, en *Cuando el zapatero remendón remienda sus zapatos* (2003, inédita), se adentra en la Colombia de finales del siglo XIX y primeros años del siglo XX, cuando el país atravesaba la última de sus guerras decimonónicas, y la más violenta de todas ellas. Esta incursión la realiza la escritora a través de textos políticos (ideas ácratas y liberales), teatrales y literarios (Víctor Hugo, Adolfo León Gómez, José Asunción Silva), de crónicas de época (José María Cordovez Moure) y de otros literatos posteriores y actuales (Julio Flores, José María Vargas Vila, José Antonio Osorio Lizarazo, Fernando Vallejo). A su vez, inserta algunas imágenes visuales actuales, reconocibles (la trompa de un elefante, de la que caen monedas, por ejemplo), pertenecientes a la caricatura política de un periodo gubernamental, pero las resemantiza, y al hacerlo las subvierte y enriquece el campo semántico de esas imágenes. Por las fuentes escritas de la autora, en la pieza del zapatero remendón algunos de sus pasajes tienen fuertes tonos melodramáticos y otros de exaltación verbal política. Las relaciones de vasallaje que la autora teatraliza con esta obra son tan terribles como las planteadas en las otras, pero en *Cuando el zapatero remendón remienda sus zapatos* llegan a una crueldad

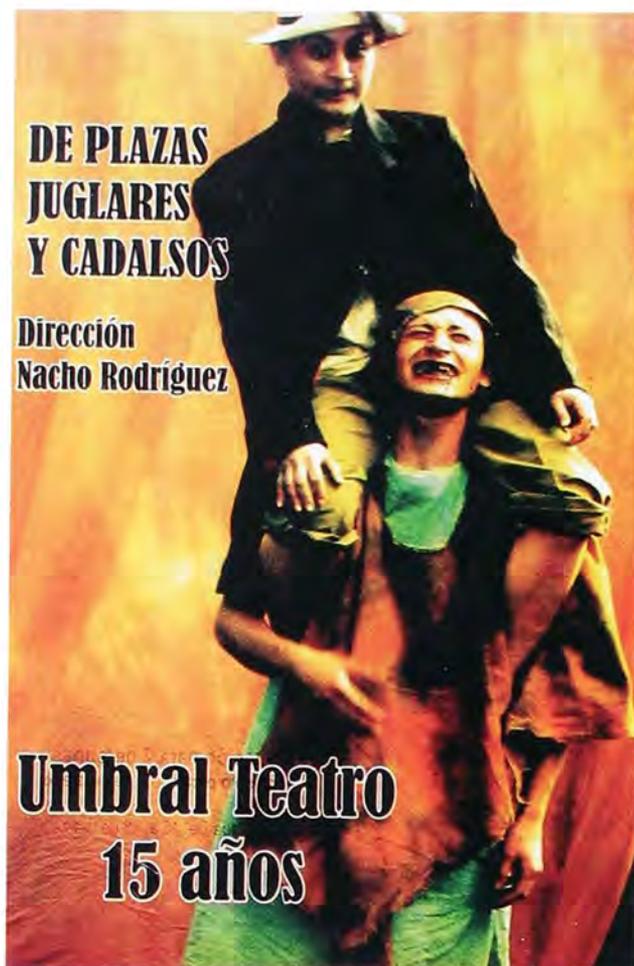
inusitada. También, a diferencia de las otras, en ésta la dramaturga ejerce una suerte de justicia poética, y convierte al personaje de Trinidad García, la aristócrata bogotana, la patrona infame, en una loca vestida con su traje de novia, automutilándose y quien finalmente es asesinada con crueldad por Vicente Ferro, hermano de Matilde, la niña-criada de Trinidad.

Es evidente que con esta elipsis temporal y con la inserción de personajes que tienen presencia verbal después de muertos, la dramaturga también quiere mostrar desde el escenario algunas de las violencias del país, que históricamente no han desaparecido y cuyas secuelas en la vida cotidiana siempre han tenido ribetes macabros, las cuales forman parte de las historias familiares y los recuerdos de los colombianos.

A propósito de lo anterior y de algunas mentalidades fuertemente arraigadas, *Los mártires* (1998), otra obra inédita, parecería una metáfora del país. La familia Mártir está dividida en dos, los ricos venidos a menos, con alguna posición social, hijos legítimos del matrimonio, y los pobres, de origen bastardo. En las relaciones entre una rama y otra de la familia y en el seno de ambas campea la descomposición, la intolerancia, la violencia, el irrespeto al otro y la incomunicación. Todo expuesto con tonos absurdos, con humor negro e imágenes grotescas. Los movimientos de corte circense y la quietud y el ensimismamiento forman parte de la kinesis de los personajes; igual que los mimos y el maltrato se suceden o alternan. Aquí, como en *Segundos*, hay personajes femeninos que cambian de manera abrupta su estado de ánimo. Como si se pusieran y quitaran, sin tregua alguna, sus máscaras. Las moscas zumban, los malos olores se perciben, el odio se siente en el ambiente, lo extravagante se vuelve cotidiano y esto le da cierto aire de normalidad a lo anormal. El temor, o más bien la pesadilla de las clases adineradas se convierte en realidad. Hordas de andrajosos se toman las calles, las tiendas, la ciudad.

Después de esta corta mirada por algunas piezas de Carolina Vivas Ferreira, quisiera, para terminar, retomar a manera de resumen, las distintas temáticas sobre agresiones y violencias que la autora aborda y sus rasgos relevantes de expresión teatral. Éstas comienzan con los abusos hacia los animales, la violencia al interior de la familia, hacia los niños y niñas, de hijos a madres, las injustas y degradantes relaciones de vasallaje, la violencia social y política en el campo y en la ciudad. Una suerte de bestiario, de abusadores y violadores se puede extrapolar de las obras. En ellas habitan personajes bastante parecidos a los de la vida real, y las mujeres de la ficción dramática caroliniana no pueden hacer nada por detener los hechos o se enteran muy tarde: Norma, de catorce años, encerrada y abusada por Ellos; Reinita, violada por un hombre bastante mayor; Matilde Ferro, la niña-criada de catorce años, emparedada viva por su patrona; la Zarca, muchacha huérfana, violada en una de las pesadillas de Gallina, quien tenía la capacidad de ver mientras dormía, como si se tratara de un torneo deportivo. El sueño se hace realidad, la Zarca es violada por el Moreno. Gallina también es montada por “un sucio gallo viejo” y empolló un huevo grande, todo un adefesio; Eva (en *Los mártires*) varias veces violada por su propio padre; Lavinia, muchacha de quince años, violada, raptada y asesinada por el jefe de Los Cholos en el campo. Su hermana, la Garota, de nueve años, explotada eróticamente. Su nombre responde al espectáculo que representaba en El Fantasía, casino de lujo; Julita (*Volcanes de sueño ligero*), niña abusada por su padre.

Pero lo anterior tendría mayor valor de síntesis si aclaro que Vivas explora diferentes lenguajes y gestualidades para mostrar esas violencias, y son unos y otros los que constituyen su sello estético propio. Algunos se repiten y son rápidamente



identificables. Es cuando el espectador o el lector puede exclamar, eso es de Carolina Vivas. Otros se modifican debido a las relaciones que se establecen con la estructura de la obra y con el relato dramático; señalo algunos: la música es un elemento consustancial en las obras. A veces es personaje, en otras intensifica los significados o forma parte de la estructura de la pieza, es el enlace entre una y otra escena, profundiza los sentimientos, incrementa los tonos dramáticos. La música es trabajada de manera cuidadosa con el compositor Ignacio Rodríguez, quien está presente durante todo el proceso de montaje. Podría decir que algunos sonidos también constituyen parte de los referentes carolinianos como el zumbido de las moscas o de algún zancudo, un pito agudo, un líquido que se agita, los tacones altos de los zapatos de mujer.

Para suavizar o distanciar hechos dramáticos contundentes, la dramaturga utiliza estrategias teatrales como la ironía, imágenes grotescas; humor negro; el *gestus social* de origen brechtiano, pero modificado a través del congelamiento, de manera que crea imágenes neoexpresionistas; escenas que se mueven entre la realidad y el sueño, y otras veces entre el sueño y la pesadilla. Por el contrario, cuando se trata de mostrar la violación o el asalto carnal a las niñas, el lenguaje teatral (visual y oral) se vuelve económico al máximo, sutil y con tonos tristes. Se trata de un contradiscurso para poner en evidencia lo que la sociedad quiere reprimir y está ahogado. En el caso del maltrato infantil, Vivas es crítica de las jerarquías autoritarias familiares, de la violencia más soterrada y tabú.

Existen una serie de objetos que adquieren relevancia en la obra de Carolina Vivas, pues hacen su aparición simbólica una y otra vez. Los marcos de puertas y ventanas, los postigos, un vestido manchado, elementos precisos para el aseo y

para acicalarse, los olores y, sobre todo, los zapatos. Estos son blancos, negros o de charol, de tacón: sensuales en las mujeres y todavía grandes para las niñas, zapatos de hombre calzados por mujeres; hay zapatos abandonados, o de alguien que no alcanzó a ponérselos, zapatos grandes para niñas que van a crecer, zapatos remendados, en fin, zapatos con profundos significados. Vale la pena anotar que en las últimas obras tienen menor presencia. Así mismo, la manera de iluminar, la de distribuir el escenario, los nombres de los personajes, los títulos de los cuadros, entre otros, y que quedaron entre el tintero en este estudio, son obsesiones artísticas de Vivas, que están estrechamente relacionados.

Ya para terminar no puedo dejar de anotar que desde los *dramatis personae*, Vivas pone su sello de especificidades estéticas, pues la manera como define sus personajes contiene no sólo valores indiciales y simbólicos claros, sino también los rasgos indicadores de estados mentales, intencionalidades, antecedentes sociales, referentes cinematográficos (como el personaje Feliza) y otros más, como ya lo señalé en la pieza *Gallina y el otro*. Unos cuantos ejemplos ilustran mejor este aspecto: en *Segundos* “Ernesto, niño de treinta y cinco años, hijo de Tránsito”. “La Dama, mujer de 45 años que rebosa distinción, tiene un no sé qué anacrónico”. “Feliza, la criada, mujer andrógina, cincuentona, rubia y muy delgada, criada de la Dama; algo muy sutil evoca en ella los rasgos de un militar”. En *Filialidades*, en el Cuadro I. “Norma: Muchacha de unos catorce años. Lleva un vestido de corte infantil que le queda pequeño, apretado y bastante arriba de las rodillas; se nota que le ha soltado al máximo el ruedo y las costuras laterales. Calza unos tacones de señora muy grandes para ella”. “Ellos: De quienes sabemos que existen por la presencia de la luz”. Y como antes he marcado algunas diferencias con su última pieza *Volcanes de sueño ligero*, pues en ésta, el reparto es lacónico, al estilo tradicional: “Tadea (anciana). La Garota (su nieta. Nueve años)”.