Pensar las masculinidades en el drama contemporáneo colombiano (1991-2015)

Propuestas conceptuales para entender las mutaciones del androcentrismo

Gabriella Serban

Directora de tesis

Emmanuelle Garnier, Universidad de Toulouse II – Jean Jaurès

Jurado

Anxo Abuín González, Universidade de Santiago de Compostela, Espagne

Joseph Danan, Universidad Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Carole Egger, Université de Strasbourg

Ana María Vallejo, Universidad de Antioquia

Christilla Vasserot, Universidad Sorbonne Nouvelle – Paris 3

TABLA DE CONTENIDOS

Resumen **7**
Agradecimientos **9**
Prólogo: provincializar lo masculino **11**
Introducción **15**
Un periodo propicio 15
Género y hegemonía 21
Un enfoque estético y textual 26
Parte I. Breve historia del teatro colombiano: hacia una circunscripción del objeto masculino **31**
Capítulo 1. Las dos historias del teatro colombiano 33
A. ¿Qué historia contar? Alcance y límites de las dos perspectivas 33
Primera historia: desde 1950 hasta hoy, el teatro moderno y su "rapsodización" 34
Límites de la perspectiva moderna 36
La segunda historia: alcance y límites de una búsqueda de sincretismo 38
B. Del teatro precolombino al teatro de la independencia 41
El teatro amerindio 41
El teatro colonial de la Nueva Granada 43
El teatro de la independencia 45
C. Primera mitad del siglo XX 50
Dos figuras del centenario: Antonio Álvarez Lleras et Luis Enrique Osorio 50
Los límites del drama burgués y la disputa entre los Centenaristas y los Nuevos 53
D. El giro de mediados del siglo XX: el Nuevo Teatro colombiano 56
La creación colectiva 58
El teatro de autor 65
Polémica estética y política en torno al *Nuevo teatro* 73
E. El teatro contemporáneo: diversificación y tensión hacia la posmodernidad 75
Un nuevo contexto cultural: distanciarse del modelo de teatro comprometido 75
El retorno a lo subjetivo: ¿hacia un teatro apolítico? 78
Más visibilidad para las autoras y las cuestiones de género 82
Chapitre 2. El hombre como objeto 85
A. Las masculinidades según los *Men Studies* 85

Hacia una definición 85
Un enfoque interseccional: repensando el machismo latinoamericano 91
Dinámicas y normas estructuralmente conflictuales: “abyecto femenino”, virilidad y hombría 93
B. Masculinidades, ficción y teatro 99
Aislar un eje temático “presente en todas partes, visible en ninguna”: la cuestión del androcentrismo 101
El personaje masculino 105
El personaje masculino 107
Estética y sistema dramático 109
C. Presentación detallada del corpus 112

Parte II . El género de los tiranos: cuestiones y límites de la inflexión de un *topos* 121

Introducción parcial 123
Capítulo 3. Fabio Rubiano o la doble personalidad del tirano 129
A. Primer periodo: del romanticismo a la tiranía 130
María es-tres: El fracaso del héroe y la sombra del depredador 130
Amores simultáneos: el héroe antagonista involuntario 142
B. Segundo periodo: la masculinidad fracturada el tirano 153
Hacia un "teatro del mal": la sistematización de la violación 153
Pinocho y Frankenstein le tienen miedo a Harrison Ford: el hombre como conjunto dispar 157
El déspota bifásico: entre la introspección y la alterización 165
Capítulo 4. Tania Cárdenas de la marginación de lo masculino a su sacralización 173
A. ¿Hacia una "habitación propia"? La difícil marginación del hombre 174
Una mujer que ya no fuma: una reclusión íntima vivida como carencia 174
Cuarto frío: una íntima reclusión homoerótica 176
B. Los peligros de una incursión en territorio extranjero 177
Viudas o la felicidad tal vez sí existe: una incursión espacial y genérica 177
Yo he querido gritar: de tirano a tirana 185

Parte III. Hacia un descentramiento de lo masculino: lógicas polifónica, intersticial y militante 203

Capítulo 5. Pedro Miguel Rozo las masculinidades como un trágico *impasse* 207
A. Más allá de la dicotomía entre tiranos y víctimas 207
B. Nuestras vidas privadas: una dramaturgia de la sospecha 211
La violación de la intimidad 213
El hombre como víctima problemática 220
C. Cuestiones y límites de lo trágico como forma de cuestionar las masculinidades 229
Capítulo 6. El trastorno del androcentrismo en las dramaturgias "intersticiales" 237
A. Ana María Vallejo: "reclasificar" las masculinidades en *Magnolia perdida en sueños*..240

En el corazón de la violencia: somnolencia onírica en los intersticios de la acción 246
Alcance político de una estética del descentramiento: entre lo íntimo y lo ajeno 253
Recurrencias de la dramaturgia intersticial 264
B. Enrique Lozano: "reclasificar" las masculinidades en *Los difusos finales de las cosas* 266
La hipertrofia del discurso 268
La masculinidad “anormal” de *Ella* 273
La dramaturgia intersticial lozana 277
C. La dramaturgia intersticial: ¿un paradigma transmoderno? 283
Capítulo 7. ¿Un lugar para el teatro activista? El impulso performativo de Patricia Ariza 289
A. *A fuego lento*: articulando lo doméstico y lo político 291
B. Desde el teatro comprometido hacia el *performance* 296

Conclusión. De la crisis de la masculinidad a las masculinidades críticas 301

RESUMEN

¿Cómo el giro estético y político finisecular afecta la representación de las masculinidades? Después de las diversas guerras que marcaron el siglo XX – las guerras mundiales, pero también el conflicto armado colombiano – los valores más marciales de la hombría están en declive. Esto es visible en una relativa delicuescencia de la figura del héroe en los textos contemporáneos, mientras que la del tirano es más vívida que nunca. Esta inflexión va de la mano con una puesta en tela de juicio del teatro épico y con una tendencia a la "feminización" simbólica de la forma teatral.

Basándose en esta observación, la hipótesis es que el período es particularmente favorable para "pensar las masculinidades", es decir, para considerarlas como una categoría particular, y que es probable que este ángulo de análisis sea profundamente estructurador. El desafío de esta tesis es, pues, observar las mutaciones que atraviesan el concepto de masculinidad, desde una perspectiva no esencialista, en un corpus poco investigado en Francia: los textos dramáticos colombianos.

Basada en un enfoque dramatúrgico, enriquecido por los aportes de la sociocrítica, los estudios culturales, pero también la sociología y la filosofía, esta tesis explora dos líneas principales de pensamiento. La primera se centra en las masculinidades como *rol*, y busca resaltar los problemas específicos relacionados con una redefinición de las normas convencionales, y en particular el surgimiento de figuras disidentes, de "nuevas masculinidades"; la segunda concibe la noción como una *relación*, y busca identificar los procesos que sacuden, paralizan o, por el contrario, reconducen el androcentrismo, es decir, una forma de neutralización de la masculinidad hegemónica.

Estos problemas entran en fricción de manera singular en cada obra, pero es posible definir dos tendencias opuestas, dos polaridades que forman un amplio espectro. La primera, llamada "crisis de la masculinidad", hace de esta última una búsqueda ontológica y se basa en la trágica imposibilidad de cualquier transgresión; la segunda, llamada "masculinidades críticas", aborda el concepto desde una perspectiva relacional más que identitaria, teniendo que ver más con el *hacer* que con el *ser*, e implica en particular una reflexión sobre su posición en la economía dramática y/o una tensión hacia lo performativo.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quisiera agradecer calurosamente a mi directora, Emmanuelle Garnier, por haber estado presente a lo largo de este trabajo, por sus preciosos consejos y su benevolencia.

Gracias a Sonia Castillo Ballén, María Teresa García y a todo el grupo de trabajo de Estudios críticos de las corporeidades, sensibilidades y performatividades por acogerme durante mi estancia de investigación en la Universidad Francisco José de Caldas, en Bogotá, y por ayudarme a explorar el teatro y el *performance* colombianos. A Elsy, Claudia y Linna por ser mis anfitrionas y guías durante esta estancia; a Natalia por ayudarme en la digitalización de muchos documentos. A todos ellas por nuestras enriquecedoras conversaciones y numerosas carcajadas.

Gracias a Marina Lamus Obregón por compartir conmigo su profundo conocimiento del teatro colombiano y sus extensos archivos.

También quiero agradecer al Instituto de las Américas la ayuda que me ha prestado para realizar este viaje de investigación a Bogotá.

Gracias a todos los autores estudiados aquí que amablemente me han dedicado su tiempo para conversar conmigo y aclararme sobre su trabajo. Fue un verdadero placer entrar en el mundo de cada uno.

Gracias a todos los especialistas y autores de teatro que conocí en Bogotá y Medellín, especialmente a José Assad por su tiempo y a Sandra Camacho por acogerme y guiarme en Medellín.

Gracias a Chris Bell, mi compañero de viaje de toda la vida en Colombia, sin el cual probablemente nunca habría llegado a los confines de la Guajira.

Gracias a mi grupo de teatro, Tilde et Cédille, y a sus miembros Véronique Coronel, Raji El Masri, Ludovic Lauzeral y Sandra Wichurski por ayudarme a mantener los pies en el escenario cuando mi nariz estaba en los libros. A Nina Jambrina por embarcarse en esta aventura conmigo.

Gracias también a Joana Sánchez y Lîlâ Bisiaux por nuestros intercambios y nuestros proyectos estimulantes sobre el teatro latinoamericano.

Gracias a mis amigos doctorandos que me han ayudado profundamente releyendo capítulos, debatiendo conmigo en apasionadas conversaciones o simplemente con su alegre compañía. Gracias a Agatha, Shems, Morgana y Céline T.

Gracias a los amigos lejanos por su ternura. A mi ahijada Rose, nacida durante este trabajo, por sus prometedoras muecas en Whatsapp, a su maravillosa madre, Anna. Gracias a Marjorie, Céline G., Marion, Sarah, Amandine, mi familia de elección.

Gracias a mis padres y a mi hermana por su apoyo incondicional, su espíritu festivo e, incluso en medio del caos, su infatigable alegría de vivir; gracias a mi sobrina pequeña que llegó por el camino.

Y gracias, Martin, por todo.

PRÓLOGO: PROVINCIALIZAR LO MASCULINO

A partir de los años 90, en Colombia como en otras partes del mundo, la feminización del mundo de la escena se acelera drásticamente. Las mujeres acceden a profesiones que antes estaban reservadas casi exclusivamente a los hombres, como las de directora o autora. Van ganando visibilidad y adquieren notoriedad más fácilmente. Esto va acompañado de un notable aumento del número de personajes femeninos y de un mayor énfasis en las cuestiones de género en los textos. Parece que por fin los tiempos están cambiando.

Al mismo tiempo, sin embargo, se desarrolla otra tendencia: la del teatro posdramático. Se dinamitan las categorías más tradicionales, más fundamentales: la fábula, el sentido, el texto... Ahora bien, esta simultaneidad de los dos fenómenos es motivo de sospecha. Me hizo pensar en la famosa cita de *El gatopardo* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa. El joven aristócrata Tancredi, viendo los cambios políticos que se avecinan y queriendo conservar su lugar en el nuevo poder venidero, decide adaptarse a las nuevas reglas y lo justifica diciendo: “Si queremos que todo siga como está, es necesario que todo cambie”[1]. ¿Podría la era posdramática ir realmente de la mano de este nuevo momento de empoderamiento de las mujeres? ¿O, como diría Hannah Gadsby, simplemente difumina las líneas "poniendo un caleidoscopio" sobre el falo[2]?

La crisis de legitimidad del conocimiento, la relatividad general del discurso que implica el giro posmoderno, podrían haber dado lugar a una atención adicional a la pluralidad de perspectivas y, por tanto, a esta mirada ajena. En cambio, la toma de la palabra de las autoras coincidió con la pérdida de legitimidad de cualquier instancia autorial, con la caída de las metanarrativas. Empezaron a hablar en la época de la "crisis del logos" y de la "pérdida de sentido". Esta simultaneidad es particularmente marcada en Colombia, pero debe llevarnos a preguntarnos cómo se combinan estos dos fenómenos en todo el teatro occidental. En este sentido, el giro posmoderno de finales de siglo, con sus experimentos teatrales más radicales, bien podría ser una oportunidad perdida para cuestionar de verdad las perspectivas totalizadoras.

Afortunadamente, sin embargo, lo cierto es que algo ha cambiado en las obras a partir de este periodo y que vemos autores y autoras, personajes femeninos y masculinos.

[1] « Si nous voulons que tout reste tel que c'est, il faut que tout change. », *Le Guépard*, Giuseppe Tomasi di Lampedusa, éd. Seuil, Points, Grands Romans, 2007, p. 32. Yo traduzco.
[2] *Hannah Gadsby: Nanette (2018)*. Originalmente lo dice a propósito del movimiento cubista.

Este libro se propone estudiar estos cambios en los textos y ver hasta qué punto cuestionan profundamente el orden de género. Sin embargo, en lugar de partir de lo femenino para elevarlo o rehabilitarlo, he querido particularizar lo masculino. Que este último sea el género marcado.

"Pensar las masculinidades", en el sentido en que yo lo entiendo en mi trabajo, significa entenderlas como una categoría y no como la medida de lo humano. Sin embargo, es una categoría fundamentalmente relacional. Sólo puede existir lo masculino si existe lo femenino, preferiblemente fuera de sus posiciones menores, subalternas y estereotipadas. Esto constituye una paradoja potencialmente rica desde el punto de vista estético y hermenéutico, ya que el reto consiste en darle una importancia singular y, al mismo tiempo, despojarlo de su centralidad. Se trata de convertirlo en mi objeto principal y provincializarlo al mismo tiempo. Porque -y ésta es quizá mi convicción más importante- no se puede pensar en las masculinidades sin pensar en el androcentrismo, es decir, en la propensión del concepto a neutralizarse y a tender hacia lo universal.

¿Cómo opera el androcentrismo en el arte, y más concretamente en el teatro? Hasta la fecha, todavía no existe ningún trabajo que estudie este fenómeno de forma sistémica. Parece ser el resultado de al menos tres dinámicas que se combinan y cuyas correlaciones quedan por analizar. El primero es sociológico y tiene que ver con la sobrerrepresentación históricamente arraigada de los hombres en las profesiones teatrales. Sin embargo, no es este aspecto el que me interesa aquí, sino un segundo nivel: la forma en que esta realidad se traduce en la representación, su impacto en todo lo que concierne a las elecciones estéticas. ¿Qué lugar ocupa lo masculino en la asignación y distribución de personajes, en los temas tratados, en los registros o en los sistemas simbólicos utilizados?

Por último, el androcentrismo también entra en juego en un tercer nivel. No sólo se debe a la escritura: también es un sesgo de la recepción, ya sea por parte del público, de los críticos o incluso de los académicos. Una larga historia nos ha enseñado a asimilar lo masculino a una engañosa neutralidad, lo que hace que su estudio sea tanto más enrevesado cuanto que está "presente en todas partes, visible en ninguna", como diría Flaubert[3]. Se trata de entrenarse para identificar las manifestaciones materiales de la subjetividad de la mirada. Por lo tanto, aunque este trabajo se sitúa en la segunda dinámica (estética), pretende incidir en la tercera (recepción).

[3] "El autor, en su obra, debe ser como Dios en el universo, presente en todas partes, visible en ninguna", Gustave Flaubert, carta a Louise Colet del 9 de diciembre de 1852.

Quise contribuir a forjar herramientas para reeducar nuestra mirada. Participar en el ejercicio general de quinesiología cognitiva. Quise identificar algunas de las dinámicas que hipertrofian y, al mismo tiempo, invisibilizan lo masculino, cómo se manifiestan formalmente en los textos, las formas tortuosas en que se despliegan allí donde creíamos que se habían derrotado. Porque intentar desalojar el androcentrismo es como intentar mirarse de perfil en un espejo: eliminar el privilegio de la hipérbole masculina ya implica volver a situarla en el centro del proyecto.

He querido destacar a autores y autoras que, mediante un hábil juego de espejos colocados en ángulo y diversas estrategias de difracción, consiguen (a veces) invertir el orden de las cosas y hacernos ver el mundo de otro modo que a través de la lente masculina. Al particularizar lo masculino, al descentralizarlo sin cosificarlo, sacan a la luz los problemas contemporáneos específicamente relacionados con él, y son muchos: el pavor a ser asimilado a un tirano (Rubiano), la hipocresía de una sociedad que no admite la homosexualidad masculina (Pedro Miguel Rozo); la caída del padre y la búsqueda de una figura de autoridad (Pedro Miguel Rozo, Enrique Lozano), las errancias en la búsqueda de nuevas masculinidades (Patricia Ariza), el miedo a un matriarcado homicida (Tania Cárdenas), o los mandatos a la virilidad exacerbados por el clima de violencia y del narcotráfico (Ana María Vallejo). En cada una de estas obras, vemos cómo en los personajes, se ejerce el tríptico normativo de las tres P que resumen las expectativas sociales de las masculinidades: los papeles de Proveedor, Protector y Procreador. Esto impregna la forma misma de la obra, pues pronto se hace evidente que lo masculino no es sólo un tema, sino que informa todo el sistema simbólico y la estructura de la obra.

Identificar las tendencias, las redundancias e incluso los automatismos esquemáticos que se nos presentan permite así estimular la renovación en la creación. Porque, aunque el androcentrismo no es infértil, sí es limitante. Crear espacio para otras perspectivas nos permite multiplicar las posibilidades, ampliar el campo de lo concebible. Las imágenes conforman el mundo y son poderosas productoras de sentido, tanto si se plasman en un papel como si se encarnan en un escenario: dos polaridades entre las que se mueve el teatro.

También es una cuestión de justicia estética. Al fin y al cabo, todo el mundo merece tener fácil acceso a las obras que le hablan. Y, por supuesto, esto no sólo es cierto para las mujeres: diversificar la creación significa garantizar que más personas encuentren algo con lo que disfrutar, y no sólo en los clubes de nicho o los espacios más vanguardistas.

Por último, como lo habrán adivinado, esta puerta de entrada es también un pretexto para adentrarse en el universo de autores de talento, una muestra que sólo da una pequeña idea de la riqueza cultural de este fascinante país. La escena colombiana está en plena efervescencia desde hace varias décadas, y evidentemente esto no se debe sólo a estas obras, ni sólo al texto, de hecho. Performances, happenings, mezclas diversas de danza, instalaciones, nuevas tecnologías, teatro rural, teatro gestual, teatro ritual y espiritual... Artistas colombianos de todas las tendencias crean espacios de paz y de escucha en medio de la actualidad tumultuosa. Tejen lazos donde la historia los ha desgarrado. Explorando algunas de estas pepitas, quiero rendir homenaje a todos los creadores de belleza, a todos los que siguen proporcionándonos espacios sagrados para soñar y reflexionar en medio de la tormenta.

INTRODUCCIÓN

Un periodo propicio

El giro del teatro colombiano finisecular ha sido considerado frecuentemente como propicio para reflexionar en la inflexión del papel de las mujeres. Por una parte, se constata en aquel momento un incremento del número de autoras, de dramaturgas y de directoras, pero también un espacio más consecuente para los personajes femeninos en los textos teatrales – ya no meras segundonas – y la aparición de un teatro explícitamente feminista. Por otra parte, en consonancia con lo que está pasando en el resto del continente y en Europa en el mismo momento, estas dos décadas también fue testigo del desarrollo de las primeras manifestaciones, en Colombia, del teatro posdramático, como consecuencia de un relativo agotamiento de la forma épica. Ahora bien, éste se puede considerar como un arte "femenino" según Muriel Plana, debido al aparato semiótico que convoca: el cuerpo en detrimento del *logos*, la musicalidad y el ritmo en detrimento del sentido, la sensualidad en detrimento del texto[4].

Muchos investigadores vieron en esto la oportunidad de poner fin a la invisibilización de las mujeres de la historia del teatro, por eso se desarrollaron muchos estudios desde lo femenino, tanto en Francia[5], como en América latina[6], y más específicamente en

[4] .M. PLANA, *Théâtre et féminin: identité, sexualité, politique*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2012, p. 266.

[5] Voir : M. PLANA, *Théâtre et féminin*, *op. cit.* ; A. TEULADE *et al.*, *Comédie et héroïsme féminin: Aristophane, Lysistrata ; Shakespeare, Comme il vous plaira ; Molière, L'École des femmes, La critique de L'École des femmes, Goldoni, La Locandiera*, Neuilly-sur-Seine, 2013 ; A. BAYLE et F. FIX (éd.), *Rire et émancipation féminine*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2013 ; ou encore *Metteuses en scène, Le théâtre a-t-il un genre ?*, OutreScène, La Revue du Théâtre National de Strasbourg, n°9, 2007.

[6] D. TAYLOR et R. COSTANTINO (éd.), *Holy terrors: Latin American women perform*, Durham, Duke University Press, 2003 ; M. MILLERET, *Latin American women on/in stages*, Albany, State University of New York Press, 2004 ; Y. FLORES, *The drama of gender : feminist theater by women of the Americas*, New York, P. Lang, 2000 ; C. LARSON, *Games and play in the theater of Spanish American women*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2004 ; C. LARSON et M. VARGAS, *Latin American Women Dramatists: Theater, Texts, and Theories.*, Bloomington, IN, Indiana University Press, 2002 ; N. EIDELBERG et M. M. JARAMILLO DE VELASCO, *Voces en escena : antología de dramaturgas latinoamericanas*, Medellín, Univ. de Antioquia, 1991 ;

Colombia[7]. Por lo tanto, el hecho que la cuestión haya sido abordada hasta ahora preferencialmente o incluso exclusivamente desde lo femenino responde tanto a una lógica como a una justicia epistémica. Sin embargo, este desfase se está volviendo problemático en la medida en que nutre una confusión entre "género" y "femenino". De hecho, varios investigadores[8] destacan que este retraso puede interpretarse también como la persistencia, en las representaciones colectivas, de la asociación de lo masculino al género "por defecto" (lo universal) mientras que el femenino quedaría el "género marcado"[9] (lo particular). Por consiguiente, estudiar las masculinidades como género, y no como medida del ser humano, constituye un descentramiento.

Según Muriel Plana, la "feminización" que implica el teatro posdramatico se asocia a un "odio contemporáneo hacia lo masculino". Esta implicación es mecánica puesto que, en el sistema de género, ambos conceptos son a la vez mutualmente exclusivos e interdependientes. La investigadora señala, además, que esta tendencia es más que todo impulsada por autores hombres: éstos, atormentados por las guerras mundiales, deseosos de no corresponder a la caricatura del macho dominante, violento y controlador, empezaron a buscar la "pasividad", la "fragilidad", lo "inconsciente", la "indeterminación"[10]. Esto daría lugar a una inversión de las jerarquías tradicionales. En las dualidades habituales, racional/irracional, consciente/inconsciente, cerebro/cuerpo, público/íntimo, masculino/femenino, ya no es el primer término, sino el segundo que se pone de realce.

La primera hipótesis en la que se basa este trabajo es que es probablemente incluso más pertinente en el teatro colombiano: éste puede efectivamente considerarse como un teatro postraumático, profundamente marcado por una violencia aún más reciente que la segunda guerra mundial. El recuerdo de "la Violencia", guerra civil que empezó en 1948, con el asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán, y cuyas repercusiones se sienten a

[7] M. M. de VELASCO, « La mujer en la dramaturgia colombiana », *Teatro: revista de estudios teatrales*, nº 2, 1992, p. 89-104; L. ALZATE CUERVO, *El teatro femenino : una dramaturgia fronteriza*, Cali, Universidad del Valle, Maestría en Literaturas Colombianas y Latinoamericanas, Facultad de Humanidades, Escuela de Estudios Literarios, 2011; C. GARDEAZÁBAL BRAVO, « Violencia estructural y mujer en Los papeles del Infierno de Enrique Buenaventura », Fitchburg State University Regis College Massachusetts, 2013 (en ligne : http://www.colombianistas.org/Congresos/DocumentosyActas/CongresoXVIII.aspx ; consulté le 18 mai 2018) ; « Teatro y mujer », *Revista Teatros, Una publicación de la comunidad teatral de Bogotá*, nº 19, novembre 2013 ; « Las mujeres en el teatro colombano », sur *Entreactos, Revista Digital de Teatro*, 2015 (en ligne : http://www.entreactos.com/wpweb/category/las-mujeres-y-el-teatro-colombiano/ ; consulté le 17 septembre 2019)

[8] B. BANOUN, A. TOMICHE et M. ZAPATA (éd.), *Fictions du masculin dans les littératures occidentales*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 12.

[9] Monique Wittig opone este concepto a la pretensión universal del género masculino: M. WITTIG, *La pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2013.

[10] M. PLANA, *Théâtre et féminin*, *op. cit.*, p. 259.

lo largo del siglo XX, luego el estancamiento del conflicto armado y el auge del narcotráfico[11]. En el marco de un teatro particularmente impregnado de estas temáticas, el traumatismo de la violencia es aún más susceptible de combinarse a un rechazo de todos los valores y todo el sistema simbólico que se le asocia, tal como lo concibe Muriel Plana: no solo el *logos* y otros elementos que el teatro tiende a poner en crisis (la fabula, el sentido, la representación, el diálogo… [12]) sino también, más generalmente la racionalidad, la tecnología, el control, el poder, la guerra[13].

Para corroborar esta hipótesis, cabe añadir que la era postmoderna se caracteriza, en America latina, según Beatriz Rizk, por una tendencia a desmitificar la figura del héroe revolucionario tradicional[14]. Este proceso es el corolario de un impulso general de revisión y de problematización de la historia en el teatro, especialmente con la idea de hacer hincapié en el carácter necesariamente parcial de su proceso de selección y valorización de los hechos. Varias obras latinoamericanas famosas de los años 1980[15] muestran el héroe histórico bajo una luz menos monolítica, más intima y visceral. Este impulso hacia el cuerpo y hacia la disposición afectiva en la representación del héroe de guerra puede contemplarse como uno de los primeros síntomas de la dinámica de cuestionamiento de la aprensión más marcial de la virilidad. De hecho, se constata en los años 1980 una disminución de las figuras heroicas masculinas tradicionales en el teatro colombiano, tal como se podían en contrar en obras canónicas anteriores como *Guadalupe años sin cuenta* (representada en 1975) del Teatro de la Candelaria, *Los Papeles del infierno* de Enrique Buenaventura (representada en 1969), *El hombre de paja* (premio nacional de teatro del festival de Cali en 1964) de Fanny Buitrago o incluso en la primera parte del siglo II con *El iluminado* de Enrique Osorio (escrita en 1929 – después de una primera versión en 1926). Estos años coinciden con la visibilización de temáticas femeninas e incluso feministas en el teatro, especialmente con el colectivo *La Máscara* a partir de 1982 o a través de algunos textos de José Manuel Freidel. El postulado de este estudio es que esta inflexión hace que sea un momento oportuno para "pensar las masculinidades" dado que éstas

[11] Para tener una visión general de las obras del teatro colombiano que tratan del conflicto armado, ver E. PULECIO MARIÑO, *Luchando contra el olvido: investigación sobre la dramaturgia del conflicto*, H. Parra Rojas et M. Lamus Obregón (éd.), Ministerio de Cultura, Bogotá D.C, 2012.
[12] M. PLANA, *Théâtre et féminin*, *op. cit.*, p. 266.
[13] *Ibid.*, p. 259.
[14] B. J. RIZK, *Posmodernismo y teatro en América Latina: teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*, Princeton, NJ, Markus Wiener Publishers, 2003, p. 86.
[15] La chercheuse mentionne notamment l'Uruguayen Carlos Maggi (*Frutos*, 1985), ou encore le Vénézuélien Isaac Chocrón (*Simón*, 1992), *Ibid.*, p. 88-89.

emergen como género, y ya no solo como ser humano por defecto. “La total dependencia que tiene el sujeto masculino del “Otro” femenino revela de una sola vez lo ilusorio de su autonomía” [16], según Judith Butler, con lo cual esta mutación podría tener un efecto desestabilizador estéticamente fértil.

Sin embargo, el límite de cronológico de este estudio es la década de los noventa, y, más precisamente, la fecha 1991 por dos razones principales. Primero, porque es el año de adopción de la nueva constitución colombiana, marcada por una especial atención a los derechos humanos – sobre todo a los derechos de las mujeres – y a la promoción de las artes. Además de ser una clara señal institucional de la visibilización de las mujeres y de las cuestiones feministas en la esfera pública, este acto fundador también desemboca en la creación del Ministerio de la Cultura en 1997 y, por consiguiente, a la asignación de fondos para impulsar la creación artística. Varios de los autores del corpus han podido ejercer el oficio de autor de teatro en gran parte gracias a premios, becas o subvenciones públicas. Este evento marca por lo tanto un hito en el proceso de profesionalización del teatro que, hasta entonces, era particularmente difícil[17].

La segunda razón por la que elegí el año 1991 es que es el año de escritura de la primera obra del corpus, representada el año siguiente: *María es-tres* de Fabio Rubiano. Ahora bien, este autor, que empieza entonces a adquirir notoriedad y es hoy una de las figuras más reconocidas de la escena colombiana, es considerado por muchos especialistas como el pionero de la nueva generación teatral que se despliega a partir de los años 1990. La particularidad de estos autores es la distancia que toman con respecto al teatro partidario de sus predecesores y su proposición de redefinición de los vínculos entre arte y política. Esto no significa que la escena activista esté en declive. Al contrario, la tradición de la creación colectiva y la herencia explícitamente militante del *Nuevo Teatro* todavía son muy activas, muchas veces afiliadas a la *Corporación colombiana de teatro*, especialmente Patricia Ariza o Carolina Vivas con el *Umbral Teatro*[18].

En el ámbito social, en la década de 1990 se crea uno de los primeros colectivos masculinos que promueven la igualdad de género en Colombia: el colecivo “Hombres y

[16] J. BUTLER, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l’identité*, La Découverte/Poche, Paris, 2012, p. 52, traduzco yo.
[17] De hecho, hay todavía debates en cuanto a lo oportuno de considerar el teatro como una profesión: como lo veremos la autora Patricia Ariza se niega a utilizar el término de “profesional”.
[18] Desafortunadamente, no abordamos las obras de la segunda en este trabajo. Se pueden consultar en C. VIVAS FERREIRA et UMBRAL TEATRO, *Dramaturgia de lo sutil: Umbral Teatro 20 años*, Ediciones del Umbral, Bogotá, 2012 et C. VIVAS FERREIRA et UMBRAL TEATRO, *Dramaturgia y presente. Umbral Teatro 25 años*, Ediciones del Umbral, Bogotá D.C, 2017.

Masculinidades". Aboga por el reconocimiento de la responsabilidad particular de los mandatos de virilidad y de la educación machista en los fenómenos de violencia. También procura impulsar nuevos referentes de masculinidades, a través de talleres, actividades de investigación y publicaciones, "nuevas masculinidades" más propicias para luchar contra la misoginia y la homofobia[19]. Obviamente, el movimiento es polémico y existen también cada vez más grupos masculinistas que, al contrario, quieren restaurar un antiguo orden imaginario, aquel de la "verdadera virilidad", acusando a esta asociación y a los grupos feministas de querer "domesticar" a los hombres[20].

Todos los grupos masculinistas, a pesar de ciertas diferencias, lamentan lo que consideran ser una feminización de la sociedad, coincidiendo en atribuir a los hombres un sufrimiento especial, del que son responsables las mujeres y, sobre todo, las feministas. Éste tendría que ver con la tasa de suicidio masculina, el fracaso escolar de los varones, las dificultades en conquistar a las mujeres (entre ellos se encuentran los "solteros involuntarios" o *Incel*) o la situación de los padres divorciados. Al contrario, para el colectivo *Hombres y masculinidades* que trabaja en una lógica profeminista, las dificultades que encuentran los hombres en el periodo contemporáneo son la consecuencia de los mandatos sociales relativos a la masculinidad "convencional", y esto justifica la necesidad de impulsar nuevos modelos[21]. Estos movimientos contradictorios demuestran que la problemática de las masculinidades es patente en el periodo estudiado. ¿Será que hay una "crisis de la masuclinidad"?

La expresión "crisis de la masculinidad", utilizada frecuentemente en los medios de comunicación, presenta incoherencias históricas y estructurales. El término de "crisis" tiende a dar al periodo actual un estatuto excepcional. Esto, a primeras vistas, sería plausible si tenemos en cuenta la profundidad de los cambios sociales y jurídicos contemporáneos a propósito de las mujeres y de las personas LGTB en la sociedad[22]. De hecho,

[19] « *Con esta labor se busca aportar al replanteamiento de los patrones de género, y en particular a los de la masculinidad, como una propuesta política para abordar fenómenos de agresividad y maltrato, violencias de género, sexismo, homofobia, vulneración de derechos de las mujeres, y en general, situaciones que están asociadas a las maneras como hombres y mujeres viven su condición de género y sus relaciones.* », http://colectivohombresymasculinidades.com/, consultado el 28 de enero de 2018.

[20] Uno de los más caricaturescos es el « Movimiento Machista Casanareño » dirigido por Edilberto Barreto Vargas.

[21] Así, algunos de los talleres del colectivo, como « Hombres, salud (corporal y emocional) y autocuidado », manifiestan la idea que la violencia de los patrones de comportamiento tradicionales también se contemplan como violencia hacia sí mismo.

[22] En Colombia, entre los cambios más recientes y además de la constitución, se puede considerar los debates entorno a la noción de feminicidio o la legalización del matrimonio entre personas del mismo sexo en 2016.

esta visión parece coherente con el título de esta sección que califica el periodo actual de "propicio" para pensar las masculinidades. Sin embargo, aunque este periodo es caracterizado por tensiones particulares, insistir en lo excepcional de esta situación, como lo supone el discurso vinculado con la supuesta "crisis de la masculinidad" es inapropiado pues significa ignorar los recientes estudios que demuestran que la noción de "masculinidad" es histórica, y que su contenido normativo también. En efecto, pasa por etapas sucesivas de definición. Como lo mostraron Vigarello, Corbin y Courtine para el caso occidental, lo que se considera como "viril" o "masculino" cambia según las sociedades y las épocas[23]. Dentro de la cultura moderna europea y americana, Raewyn Connell nos recuerda que el concepto de "masculino", en su dimensión de complementariedad con lo "femenino", apenas es anterior al siglo XVIII[24]. Antes, las mujeres se consideraban como diferentes, pero en el sentido de inferiores – por ejemplo, con menos facultades de razonamiento. La diferencia cuantitativa se volvió cualitativa más tarde, hasta llegar a definir ámbitos de competencias distintas entre hombres y mujeres a partir del siglo XIX[25]. Esta contingencia del contenido especifico detrás de la noción de "masculinidad" debe llamar nuestra atención sobre cualquier definición con pretensiones transhistóricas o universalistas. Además, desde el punto de vista histórico, Francis Dupuis-Déri nos recuerda la recurrencia, e incluso la permanencia de esta mención de las "crisis de la masculinidad" en épocas y sociedades distintas, haciendo una lista impresionante de ocurrencias en todos los continentes durante los pasados siglos[26]. Con la misma ironía, la historiadora Judith A. Allen se pregunta si "acaso los hombres están interminablemente en crisis"[27]. Ambos concluyen en el hecho de que esta expresión, ideológicamente connotada, en realidad constituye uno de los indicadores de las retóricas masculinistas. A través de varios ejem-

[23] G. VIGARELLO, A. CORBIN et J.-J. COURTINE, *Histoire de la virilité*, Paris, Seuil, 2011, 3 vol.
[24] R. CONNELL, *Masculinities*, Berkeley, University of California Press, 1995, p. 68.
[25] « Certains ont voulu voir dans cette dichotomie des mondes masculin et féminin la réalisation d'un idéal : complémentarité des sexes, garante de l'harmonie entre l'homme et la femme. En termes actuels, on parlerait d'« égalité dans la différence ». Les avocats de ce monde largement majoritaires au XIX[e] siècle plaidaient que l'on ne pouvait plus parler d'inégalité entre les sexes, puisqu'ils étaient incomparables. La différence interdisant la comparaison terme à terme ôtait à l'homme son statut de référent. Ce beau discours idéologique si réconfortant pour les hommes, puis qu'il interdit aux femmes de les rejoindre sur leur territoire, masque une réalité moins démocratique. » E. Badinter, *X Y, de l'identité masculine*, Paris, Editions O. Jacob, 1992, p. 22.
[26] F. Dupuis-Déri, « Le discours de la "crise de la masculinité" comme refus de l'égalité entre les sexes: histoire d'une rhétorique antiféministe », vol. 52, no 1, 2012, p. 123-124.
[27] J. Allen, « Men Interminably in Crisis? Historians on Masculinity, Sexual Boundaries, and Manhood », *Radical History Review*, no 82, 2002, p. 191-207, cite dans F. DUPUIS-DÉRI, « Le discours de la "crise de la masculinité" comme refus de l'égalité entre les sexes: histoire d'une rhétorique antiféministe », *op. cit.*

plos históricos[28], Francis Dupuis-Déri concluye en la pretensión política de este discurso de la "crisis de la masculinidad". Según el historiador, se trata de una reacción a la actitud de mujeres que ponen en tela de juicio las normas patriarcales y de una estrategia discursiva de victimización y valorización de la masculinidad convencional. Por lo tanto, la perspectiva histórica relativiza la pertinencia del concepto de "crisis", en este contexto y da cuenta de la profundidad de las tensiones ideológicas que subyacen en la noción de "masculinidad". Así, si la premisa de este estudio se fundamenta en la constatación de un contexto social propicio para observar potenciales mutaciones en las representaciones de las masculinidades en el teatro, no coincide con el discurso esencialista y reaccionario que sustenta la retórica de la "crisis de la masculinidad".

Además, si el contexto contemporáneo puede exacerbar ciertas tensiones observadas en la construcción de las masculinidades, cabe apuntar que estas tensiones son, ante todo, estructurales, debidas al orden de género y a ciertas paradojas constitutivas de las normas[29]. Esta constatación lleva Elisabeth Badinter a afirmar: "En realidad, el feminismo occidental es menos culpable de perturbar las líneas que de haber mostrado al rey desnudo"[30].

Género y hegemonía

Todo esto nos lleva al campo de los estudios de género en el que este trabajo se inscribe. De acuerdo con la línea conceptual definida por Judith Butler, el género se considera como un performance:

> La idea que el género es performativo fue concebida para mostrar que lo que vemos en el género como una esencia interior se fabrica a través de una serie ininterrumpida de actos, que esta esencia se plantea como tal en y por la estilización de los cuerpos según el género.[31]

La performatividad, concepto cercano al *habitus* de Bourdieu, no es un acto único sino una repetición incesante, un ritual y este carácter iterativo está a la base de su proceso de naturalización. Esto desemboca en una profecía autocumplida mediante la cual la expectativa de una esencia de género produce precisamente lo que se había planteado.

[28] En Inglaterra en el siglo XVII, durante la Revolución francesa en en siglo XVIII y en los EEUU y en Europa al final de siglo XIX.
[29] Veremos más adelante estos conflictos intrínsecos (capítulo 2).
[30] E. BADINTER, *X Y, de l'identité masculine*, *op. cit.*, p. 17. Traduzco yo.
[31] J. BUTLER, *Trouble dans le genre (Gender trouble)*, *op. cit.*, p. 36. Traduzco yo.

Este análisis se inscribe más precisamente en el campo de los *Men Studies* que se desarrollan a partir de los años 1970 en diversas regiones del mundo, y son particularmente dinámicos actualmente en América latina.

La obra de referencia en este ámbito es *Masculinities* de Raewyn Connell, cuya terminología utilizaremos aquí. El plural pretende enfatizar la dimensión relacional del concepto y, por lo tanto, su fundamental dinamicidad. Si "la masculinidad" remite a una fantasía esencialista, la denominación "las masculinidades" pretende definir la noción no como una norma única sino como una "posición el seno de las relaciones de género, un conjunto de prácticas […], y los efectos de dichas prácticas en la experiencia corpórea, la personalidad y la cultura"[32]. El concepto más famoso de Connell, ampliamente utilizado por los investigadores latinoamericanos es el de "masculinidad hegemónica".

El concepto de "hegemonía" está tomado del análisis de las relaciones de clase de Antonio Gramsci para referirse a la dinámica cultural por la que un grupo reclama y mantiene una posición de liderazgo. La masculinidad hegemónica es un concepto bisagra para pensar las dinámicas de relaciones que rigen las masculinidades. El concepto, ampliamente adoptado por los investigadores latinoamericanos[33], designa la dinámica cultural donde ou la configuración de prácticas de género que pretenden perpetuar la dominación de lo masculino en lo femenino. Más que el uso directo de la violencia, es la reivindicación exitosa de autoridad[34] que es caracteriza la hegemonía, aunque la violencia puede hacer parte del proceso. La hegemonía no es un modelo fijo e idéntico en los diferentes contextos. Como concepto eminentemente vinculado a la noción de poder, es histórico y móvil: cuando las condiciones sociales, culturales o económicas cambian, las bases de la masculinidad dominante se erosionan, y una nueva hegemonía se construye. Raewyn Connell señala además que quienes encarnan la masculinidad hegemónica no siempre son las figuras aparentemente más poderosas, y que uno de los motores más notables de su formación se encuentra muchas veces en los personajes de ficción. En este sentido, la ficción y las

[32] R. CONNELL, *Masculinités enjeux sociaux de l'hégémonie*, M. Hagège et A. Vuattoux (éd.), Éditions Amsterdam, Paris, 2014, p. 65. Notons que cette définition est également incompatible avec la notion de « crise de la masculinité » comme le précise la chercheuse « Sur le plan théorique, le terme "crise" présuppose un système cohérent, qui se trouvera détruit ou restauré par l'issue de la crise. Or, comme nous l'avons vu, la masculinité n'est pas en soi un système. Il s'agit plutôt d'une configuration de pratiques situées *au sein* d'un système de rapports de genre. On ne peut à l'évidence pas parler de crise d'une configuration ; en revanche, nous pourrions parler de sa perturbation ou de sa transformation. » *Ibid.*, p. 84.

[33] Ver por ejemplo M. VIVEROS, J. OLAVARRÍA et N. J. FULLER OSORES, *Hombres e identidades de género: investigaciones desde América Latina*, Bogotá D.C, Universidad Nacional de Colombia, 2001.

[34] « *successful claim to authority* », R. CONNELL, *Masculinities*, *op. cit.*, p. 77.

masculinidades mantienen una relación dialógica que ya ha sido destacada[35], lo que hace aún más relevantes los acercamientos que se enfocan en las artes y los medios de comunicación, puesto que estos son tanto causa como efecto de las mutaciones sociales.

La masculinidad hegemónica alimentará las dos pistas problemáticas principales de este estudio. En primer lugar, se considerará como un paradigma normativo que hay que alcanzar, reafirmar o al contrario cuestionar. La distribución de los caracteres en función del género ha seguido históricamente una codificación muy estricta. Según Aristóteles, para ser decoroso, una mujer no puede ser viril o demasiado inteligente, y un héroe no debe lloriquear demasiado[36]. Si bien estas reglas puedan parecer arcaicas, es llamativo constatar que el género sigue siendo primordial, incluso en las obras que subvierten todas las categorías tradicionales, de acuerdo con la era del teatro posdramático. Además, esta perspectiva normativa permite un dialogo entre lo social y lo estético puesto que la norma social puede, o no, corresponder con la norma teatral. Una potencial transgresión o subversión de la masculinidad en el plan de la fábula puede encontrar una correspondencia en el sistema simbólico de la obra o, al contrario, estos dos niveles pueden crear una fricción. En este sentido, la coherencia no es necesariamente deseable, puesto que las zonas de tensiones estéticas y políticas son potencialmente ricas en posibilidades hermenéuticas. Si los iconos ficticios o ficcionalizados de las masculinidades heroicas constituyen un ideal inalcanzable para muchos hombres, ¿cómo recae el peso de esta ejemplaridad en los personajes – que a su vez son ficticios – y cómo afecta al sistema simbólico de la obra? En el contexto actual de "feminización" del teatro, tal y como lo califica Muriel Plana, ¿sigue vigente la ejemplaridad que define la masculinidad hegemónica o, por el contrario, funciona ahora como repelente, signo de la emergencia de "nuevas masculinidades"[37] ? ¿Qué espacio hay para las masculinidades femeninas, para las minorías sexuales, para las masculinidades disidentes? ¿Qué espacio hay para un equivalente masculino contemporáneo de la "virago"? El estudio se centrará en la dificultad específicamente masculina para proponer modelos diferentes debido al peso de las estructuras mentales de género, a la com-

[35] B. BANOUN, A. TOMICHE et M. ZAPATA (éd.), *Fictions du masculin dans les littératures occidentales*, *op. cit.*

[36] ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Le Livre de Poche, 1990, p. p. 107-108, 1454a. Sobre la codificación de la masculinidad del héroe, ver también : H. SCHLIEPER, « Mort et renaissance du héros tragique. *Hercule mourant* de Rotrou », en *European Drama and Performance Studies*, Paris, Classiques Garnier, 2018, vol. Masculinité et théâtre, pp. 211-228.

[37] Esta expresión muy común en América latina empieza a emplearse en Francia, como lo muestra por ejemplo la publicación reciente de : I. JABLONKA, *Des hommes justes : du patriarcat aux nouvelles masculinités*, Paris, Seuil, 2019.

prensión de lo masculino y lo femenino como dos categorías mutualmente excluyentes, donde el segundo término se experimenta como una desvalorización. ¿Están estos modelos condenados a la marginación o pueden, por el contrario, ser la base de una renovación de las formas de concebir las masculinidades?

En ambos casos, parece que esta dinámica no pueda constituir en sí misma una subversión de la masculinidad hegemónica, y aquí se vislumbra el límite de esta primera pista problemática. Éste se debe a la paradoja de un cuestionamiento que pretende desplegarse desde el corazón de la norma: una redefinición del arquetipo de la masculinidad hegemónica no es suficiente para poner en tela de juicio su principio mismo. Este concepto se caracteriza precisamente por su resiliencia e historicidad, que radican en su capacidad de adaptación a los diferentes contextos sociales y las costumbres de cada época. En este sentido, una mutación, lejos de destituirla, puede, por el contrario, ser precisamente la causa de su mantenimiento. ¿Acaso significa esto que analizar el texto a través de este prisma equivale a estudiar solo los síntomas de adaptación, las estrategias de negociación y nunca las subversiones radicales? Esto significaría que dicho enfoque tendría un límite estructural: solo daría cuenta de las mutaciones de la hegemonía, no de su cuestionamiento fundamental. No daremos ninguna respuesta categórica a estas preguntas: que la perturbación sea posible desde el corazón de la norma o que esta idea constituya de por si una contradicción insuperable, el reto de este trabajo es observar las tendencias estéticas y políticas de representación de la masculinidad hegemónica, aunque se trate solo de observar una reconfiguración de sus parámetros y no una verdadera disgregación. Este posible limite, sin embargo, resulta ser la raíz de la segunda pista problemática.

La segunda problemática pretende superar las carencias fundamentales de la primera. En efecto, analizar los paradigmas normativos que rigen los personajes y relacionarlos con el sistema simbólico y estético de la obra no es suficiente, ya que equivale a considerar el género como un *rol* y no como una *relación*. Con esta terminología, me refiero a la crítica feminista de los primeros estudios franceses sobre las masculinidades, tal como ha sido formulada por Huguette Dagenais y Anne-Marie Devreux[38]. Ellas ponen de manifiesto lo cómodo y lo problemático de contemplar el estudio de las masculinidades solo en términos de roles de género: esto refleja un intento – condenado al fracaso – de hacer evolucionar estos "roles" sin cambiar la estructura social y, concretamente, sin abordar la

[38] H. DAGENAIS et A.-M. DEVREUX, « Les hommes, les rapports sociaux de sexe et le féminisme : des avancées sous le signe de l'ambiguïté », *Recherches féministes*, vol. 11, nº 2, 1998, p. 1-22.

cuestión de la dominación masculina[39]. En esta perspectiva, el escepticismo con el cual Muriel Plan considera el "odio hacia lo masculino" contemporáneo y su alcance político es similar: la investigadora constata que, si esta inflexión estética se reduce al campo psicoanalítico, entonces reitera una asignación de símbolos completamente tradicional y esencialista[40]. La segunda pista problemática consistirá, pues, en abordar no solo las mutaciones de las normas y de los símbolos asociados a las masculinidades sino también las dinámicas de *descentramiento* de éstas. Así, se prestará especial atención a la cuestión del androcentrismo, es decir, una subjetividad masculina que se piensa y se presenta como universalista en el texto. Este fenómeno suele manifestarse en diversos grados y modalidades en un gran número de ficciones textuales, escénicas y audiovisuales, y veremos que el teatro colombiano, especialmente antes del periodo estudiado, no es una excepción. Sin explorar la noción en su vertiente perteneciente a la sociología del teatro[41], me limitaré a su dimensión estética. ¿Cuáles son los procesos escriturales susceptibles de descentrar, favorecer o impedir la neutralización de lo masculino?

También habrá que cuestionar la compatibilidad de esta segunda vía con la primera. Por ejemplo, una obra que aborda la temática del ideal masculino, explorando estéticamente la problemática a través de sus personajes, del sistema dramático, del sistema simbólico ¿puede pretender escapar al androcentrismo? ¿O es que las dos ambiciones son antinómicas? En efecto, no es seguro que hacer visible la dimensión sea suficiente para descentrar lo masculino. ¿Podemos redefinir las normas de la masculinidad hegemónica sin, al mismo tiempo, reafirmar y renovar su centralidad? Me parece que la idea de tratar un tema mientras se descentra no es una aporía, sino una fértil paradoja.

Al cuestionar el modo en que el concepto de hegemonía puede movilizarse en el teatro, este estudio se propone tomar como objeto particular, específico, lo que tradicionalmente no se considera como tal. El poder de dichos conceptos radica en el hecho que

[39] Ellas ironizan sobre el doble alivio que significa esta perspectiva puesto que permite a los hombres hablar de su malestar, pero evitando el problema de su relación con el otro sexo y la realidad de una situación de opresión sistémica. *Id.*

[40] Subraya con ironía que los autores masculinos contemporáneos tienden a explorar una « feminidad », o sea una « concepción esencialista y normativa de lo femenino », que les permite experimentar « esta deliciosa y poco culpabilizadora sensación de ser *atravesado*, *dominado*, esta pasividad estética apolítica y/o metafísica" M. PLANA, *Théâtre et féminin*, *op. cit.*, p. 262. Traduzco yo.

[41] Pienso aquí en el aumento considerable del número de autoras y directoras, factor que sin duda desempeña un papel fundamental.

"prescinden de justificación", según la expresión de Bourdieu [42]. Por eso, también es coherente centrar la atención en el teatro colombiano más institucionalizado. El hecho de que estas obras sean contemporáneas impide calificarlas de "clásicos" puesto que todavía no han sido sometidas a la prueba del tiempo. Sin embargo, todas están sujetas a diferentes formas de reconocimiento: todas pertenecen a autores cuyo trabajo ha sido publicado, seleccionado para antologías, llevado a escena, premiado y/o analizado en otros estudios, con lo cual son representativas del teatro colombiano más susceptible de ser canonizado. Esto hace que este corpus sea, por un lado, eminentemente tradicional – ya que se basa en gran parte en el estudio de hombres y de literatura canónica – y, por otro, innovador, por la forma en que descentra e interroga las nociones de "hombre" y "canon" desde un ángulo no esencialista. Esto permite, además, participar en el análisis y en la difusión de una dramaturgia cada vez más reconocida no solo en Colombia, sino también en el panorama internacional.

Un enfoque estético y textual

Aunque se trata de entremezclar lo sociológico y lo artístico, el enfoque de este estudio no pertenece a uno de los numerosos campos de la sociología del arte[43]. Se recurre puntualmente a este campo – más precisamente a la sociopética de Alain Viala en el primer capítulo – pero la perspectiva es fundamentalmente estética. Este trabajo pertenece por lo tanto al campo de los estudios teatrales, utilizando herramientas de la sociocrítica[44] y de los *Cultural Studies*. El primer campo se desarrolló en Francia, mientras que el segundo, de origen anglosajón, tiene alcance internacional; sin embargo, ambos consisten en una hermenéutica social de los objetos culturales y artísticas, un enfoque que pretende abordar los textos en su especificidad artística. Esto significa prestar especial atención a la polisemia, a las zonas discordantes o contradictorias, considerando que éstas son a la vez la consecuencia de la voluntad de los autores de producir obras críticas, no dogmáticas, pero también debidas al hecho de que un texto sobrepasa sistemáticamente las intenciones de un autor. Éste, inmerso en el tejido social, no puede pretender ni a la perfecta objetivi-

[42] "La fuerza del orden masculino se descubre en el hecho de que prescinde de cualquier justificación: la visión androcéntrica se impone como neutral y no necesita expresarse en discursos destinados a legitimarla" P. BOURDIEU, *La domination masculine*, Paris, Points, 2014, p. 22. Traduzco yo.

[43] Se puede encontrar un inventario de dichos campos en este artículo: P. POPOVIC, « La Sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, Anthropologies de la littérature, nº 151-152, 2011, p. 7-38.

[44] E. CROS, *La sociocritique*, Paris, France, Harmattan, 2003.

dad ni al control completo de lo que produce. Por lo tanto, se están buscando tanto las "regularidades significativas de la producción de sentido" [45] como los "microespacios polifónicos y conflictuales"[46] cuando el discurso se topa con la resistencia de un *topos*, siempre evitando las interpretaciones cerradas o totalizadoras. Identificarse con estos campos académicos incita a mantenerse prudente entre dos escollos opuestos: el primero sería el de una lectura dogmáticamente militante, preocupada por encontrar una ideología a toda costa; el segundo, no menos peligroso, sería el de una admiración excesivamente reverencial hacia el supuestamente irreductible poder polisémico del arte.

Si bien se mencionan puntualmente algunos montajes a los cuales pude tener acceso, las obras se abordan a partir del texto. Esto responde primero a las condiciones logísticas en que se realizó este trabajo, es decir principalmente desde Francia. Sin embargo, este enfoque presenta en este caso una pertinencia particular. Primero, respecto a la temática: una de las hipótesis que funda esta investigación es que, según observó Muriel Plana entre otros, el texto aparece muchas veces simbólicamente asociado a lo masculino. Además, y sobre todo, este acercamiento es particularmente apropiado para el periodo estudiado. En efecto, tras varias décadas en las que dominaba la creación colectiva y el texto se veía con desconfianza, se observa en el giro del siglo un retorno de la figura autoral, de la escritura dramática individual. Varios teóricos y críticos se alegran de esta diversificación de la creación teatral que implica el fin de la desgracia del texto.

> De los sesenta para acá, con el indudable desprecio, tal vez justificado entonces, que se tuvo por la labor del dramaturgo, debido a la falsa tendencia literaria de los Nuevos, en Colombia ha llegado a dominar el espectáculo […]; pero se han descuidado el lenguaje hablado y con él la dramaturgia, con todo lo que ello implica de estructura dramática, de esqueleto fundamental que dé cohesión y sentido a todo el espectáculo. […] Esta defensa de la "literatura" como recurso muy útil – si no indispensable – del espectáculo, resulta oportuna en la medida que el texto fue el elemento más despreciado en el teatro colombiano reciente.[47]

En este sentido, el contexto particular de Colombia complica la correlación y la simultaneidad que se suelen establecer entre el auge del teatro posdramático y la pérdida de importancia del texto. Veremos, sin embargo que para esos autores, la escritura dramática, aunque sea previa y/o fundamental, sigue estrechamente ligada al trabajo escénico. Tanto más cuanto que la mayoría de estos autores son también teatristas, según el concep-

[45] *Ibid.*, p. 9.
[46] *Ibid.*, p. 7.
[47] F. GONZÁLEZ CAJIAO (éd.), *Teatro colombiano contemporáneo: antología*, Madrid, Centro de documentación teatral, 1992, p. 33-34.

to propuesto por Jorge Dubatti para describir a los teatristas argentinos[48]: es decir, manejan casi todas las facetas del arte teatral. Así, a menudo son también directores (a veces, pero no siempre, dirigiendo sus propios textos) y actores. En este sentido, si consideramos estas obras desde el punto de vista del texto, es obvio que éste sólo se considerará como una de las etapas, una de las vertientes del proceso creativo, que ha de ponerse en diálogo con su posible encuentro con la escena. El enfoque dramatúrgico se considerará así, siguiendo el ejemplo de la propuesta de Joseph Danan, como una tensión dialéctica entre las dos acepciones tradicionales de "dramaturgia", la primera designando el texto mismo, la segunda, el "pensamiento del paso a la escena de las obras".

Este enfoque textual condiciona la elección del corpus puesto que no abordamos los tipos de teatro que quedan completamente fuera de la categoría de lo dramático. Esta precisión es de especial relevancia en Colombia, donde las artes escénicas se caracterizan por una diversidad de acercamientos y tipos de escritura muy diferentes. Una gran parte de formas teatrales muy destacadas en las artes escénicas colombianas no se trata aquí. Para nombrar algunos: los numerosos *happenings* y las diversas modalidades del teatro performativo[49] (se mencionan sin embargo en el capítulo dedicado a Patricia Ariza), las formas de teatro basadas en instalaciones o el uso de nuevas tecnologías[50], formas interdisciplinarias mezclando por ejemplo teatro y danza[51], el teatro gestual[52], el teatro ritualista y espiritual de Beatriz Camargo[53], o las formas de teatro campesino y su relación con lo carnavalesco[54].

---

[48] J. DUBATTI, « Teatro argentino y destotalización : el canon de la multiplicidad », *Foro Hispánico. Revista Hispánica de Flandes y Holanda*, nº 24, 2003, p. 111-124.

[49] Con un vínculo muy estrecho con el activismo, especialmente en el caso de Patricia Ariza: P. ARIZA, C. SATIZÁBAL et L. ÁLZATE, *Performances: habitar la calle, habitar los cuerpos*, Bogotá D.C, 2015. También es de subrayar el trabajo artístico y académico de la *Línea de Investigación en Etudios Críticos de las Corporeidades, las Sensibilidades y las Performatividades* encabezada par Sandra Castillo de la faculté ASAB de la Universidad Distrital.

[50] Pensamos especialmente en el grupo *Mapa Teatro* cuyo trabajo entremezcla teatralidad, instalaciones, videos, archivos, etc. Sin embargo, Ana María Vallejo demuestra que se puede adoptar una persepctiva dramaturgica para analizar *Mapa Teatro* A. M. VALLEJO DE LA OSSA, *Écritures du corps dans le théâtre contemporain d'Amérique latine*, Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 2017.

[51] Pensamos por ejemplo en la creación de la compañía L'Explose, *La mirada del avestruz*, escrita por Juliana Reyes y dirigida por Tino Fernández.

[52] Por ejemplo las creaciones de la compañía *La casa del silencio* (especialmente *La celebración. Un gesto del deseo* espectáculo dirigido por Juan Carlos Agudelo Plata).

[53] El *Teatro Itinerante del Sol* de Beatriz Camargo es un elemento importante del panorama escénico colombiano contemporáneo. Se trata de un teatro místico, ritualista, relacionado con la ecología y la espiritualidad. Hice un estudio del texto *Orígenes* de Beatriz Camargo en un artículo: G. SERBAN, « Cheminement des masculinités et symptômes de trouble dans le théâtre colombien contemporain », dans M. Plana et F. Sounac (éd.), *Corps troublés : Approches esthétiques et politiques de la littérature et des arts*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2018.

[54] Como el *sainete antioqueño* que es objeto de un festival anual en Medellín.

Así, abordamos aquí textos que, por la parte substancial que ocupan en el momento de la función, pueden considerarse como obras de teatro. Sin embargo, se trata de obras que, aunque dan cierta importancia al texto, ponen a prueba, cada una a su manera, las categorías dramáticas tradicionales, de acuerdo con el contexto posmoderno. En este sentido, no son "dramaturgias duras, como las de los pasados siglos, ordenadas por el fuerte entramado de la trama y la fábula", sino dramaturgias "mucho más inestables, lábiles, a la espera […] de la segunda estructuración que aporte la escena […]", según la distinción que realiza Joseph Danan[55]".

Las diez piezas que componen el corpus principal son las siguientes, presentadas en el orden en que se comentarán.

Autor	Título	Estreno	Primera distinción[56]	Primera publicación
Fabio Rubiano	*María es-tres*	1992		1994
	Amores simultáneos	1993		1995
	Pinocho y Frankenstein le tienen miedo a Harrison Ford	2008	2008	Inédito (manuscrito de acceso libre)
Tania Cárdenas	*Una mujer que ya no fuma*	2003	1996	1997
	Viudas o la felicidad tal vez sí existe		2003	2011
	Yo he querido gritar	2013		2010
Pedro Miguel Rozo	*Nuestras vidas privadas*	2009	2008	2008
Ana María Vallejo	*Magnolia perdida en sueños*	2017	2000	2008
Enrique Lozano	*Los difusos finales de las cosas*	2015	2006	2008
Patricia Ariza	*A fuego lento*	1997		2002

[55] J. DANAN, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Arles, Actes sud, 2010, p. 33.
[56] Qu'il s'agisse d'un prix ou d'une bourse.

Este corpus se presenta de manera detallada, y completado por un corpus secundario, al final del segundo capítulo. Los análisis se inscriben en tres momentos de la argumentación.

La primera parte pretende presentar los elementos de contextualización histórica y estética, así como las herramientas teóricas necesarias para el análisis. La segunda parte toma como punto de partida las figuras tiránicas tales como las podemos encontrar en las obras de Fabio Rubiano y de Tania Cárdenas y concluye en los límites de una aprensión individual y psicológica de lo masculino. La tercera parte aborda obras en las cuales la cuestión se aborda de manera más sistémica, a través de la constelación de los personajes, mediante la polifonía en las obras de Pedro Miguel Rozo, mediante lo que llamamos las dramaturgias "intersticiales" de Ana María Vallejo y Enrique Lozano y mediante el impulso performativo de las obras de Patricia Ariza.

Más que elaborar un panorama, recorrer estas diferentes obras permitirá deducir las problemáticas específicas propias a cada modalidad de representación de las masculinidades. En esta perspectiva, este trabajo no pretende solo dar a conocer las particularidades del teatro colombiano sino también elaborar pistas conceptuales para participar en la elaboración de herramientas epistémicas de las masculinidades en el teatro, de acuerdo con la íntima convicción del papel que desempeñan las artes y la ficción en la configuración de lo decible y lo imaginable.

PARTE I.
BREVE HISTORIA DEL TEATRO COLOMBIANO: HACIA UNA CIRCUNSCRIPCIÓN DEL OBJETO MASCULINO

Capítulo 1.
Las dos historias del teatro colombiano

A. ¿Qué historia contar? Alcance y límites de las dos perspectivas

Actualmente se da por cierto que la dimensión textual de la historia y su relación con la objetividad deben someterse a una mirada reflexiva[57]. Ahora bien, a la hora de inscribir el corpus en la historia del teatro colombiano, surgen dificultades epistémicas en cuanto a la manera de sintetizarla. En efecto, esta historia se caracteriza por una tensión constitutiva, debida a la coexistencia de dos maneras opuestas de escribirla que, lejos de ser un mero detalle, irriga tanto la teoría como la creación. Esta ambivalencia es sintomática de las problemáticas particulares a las que se enfrenta un país marcado por la colonización en el proceso de definición de un arte nacional. Cabe señalar que los investigadores no se adscriben explícita o exclusivamente a una u otra perspectiva. En efecto, no se trata aquí de caricaturizar el panorama académico reduciéndolo a dos orientaciones simplistas sino más bien de delimitar los contornos de esta tensión, definiendo sus dos posiciones extremas.

La primera perspectiva – que llamo "moderna" – insista en el carácter reciente de este teatro (definiendo generalmente los años 1950 como su punto de partida) y en su vínculo con Europa, preocupándose de su relación con la modernidad y la posmodernidad; la segunda perspectiva, por el contrario, consiste en subrayar la antigüedad de este teatro y busca cultivar su singularidad, subrayando su carácter sincrético, mestizo. En las siguientes líneas, identificaremos las apuestas y los escollos proprios de estas dos perspectivas para luego explicitar nuestra propia postura.

[57] Respecto a la aplicación del giro linguistico a la historia, ver H. V. WHITE, *Metahistory: the historical imagination in nineteenth-century Europe*, Fortieth-anniversary edition, Baltimore, Maryland, Johns Hopkins University Press, 2014.

Primera historia: desde 1950 hasta hoy, el teatro moderno y su "rapsodización"

La primera historia del teatro colombiano se encuentra de forma implícita en el trabajo de muchos investigadores, pero la asume abiertamente Eduardo Gómez. Él considera que esta historia es un fenómeno reciente, que no comenzó realmente hasta mediados del siglo XX, y toma como criterio la voluntad consciente y sistemática de practicar este arte y la constitución de una tradición:

> En 1957, y con ocasión de la llegada a Colombia del profesor japonés, radicado en México, Seki-Sano, se inicia propiamente la *historia* del teatro moderno en Colombia. Decimos la historia, porque sólo desde entonces se trata de un proceso que comienza a sumirse y regularse conscientemente y en donde "el hombre de teatro" aspira a ser el sujeto.[58]

Víctor Vivivescas propone la misma temporalidad, aunque de forma menos radical, subrayando que sólo a partir de los años 50 "el teatro colombiano crea una verdadera tradición" [59]. En efecto, es innegable que la mitad del siglo XX constituye un giro, un punto de inflexión notable en el teatro colombiano, con la creación de compañías dinámicas, marcadas por un espíritu de vanguardia, preocupadas por experimentar, que alcanzaron una fama sin precedentes. Es también el momento en que esta historia adquiere una clara continuidad, en el sentido de que los autores de la época ejercen una influencia sobre lo siguientes (incluso creando oposiciones). Sin embargo, considerar que este criterio de continuidad sea imprescindible es muy cuestionable, puesto que la historia puede tolerar lo discontinuo[60]. Además, aunque la producción es poco dinámica antes de mediados de siglo, está lejos de ser inexistente. Entonces, ¿por qué situar el inicio de esta historia en este punto, a riesgo de subordinar[61] los autores anteriores?

---

[58] E. GÓMEZ, *El surgimiento del teatro moderno en Colombia y la influencia de Brecht*, Uniandes, Bogotá D.C, Universidad de los Andes, 2011, p. 18.

[59] « […] ce n'est qu'à partir des années 1950 que le théâtre colombien se crée une véritable tradition », traduzco yo ; V. VIVIESCAS, *Représentation de l'individu dans le théâtre colombien moderne: 1950-2000*, Paris, Paris 3, Études théâtrales, 2006, p. 18.

[60] De hecho, es la decisión que toma Carlos José Reyes en M. WATSON ESPENER et C. JOSÉ REYES, *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, Bogotá, Colcultura, 1978, p. 9.

[61] Originalmente, el texto francés utilizaba el término "minorer", tal como como lo hacen los investigadores de determinados ámbitos de la sociología de la literatura, especialmente Alain Viala, para designar el proceso por el cual se "vuelve menor" a un autor, es decir, se le atribuye menos importancia en la historia (ver A. VIALA, « Qu'est-ce qu'un classique ? », *Bulletin des Bibliothèques de France*, vol. 37, nº 1, 1992, p. 6-15). Sin embargo, aquí, tomo prestado el término "subordinar", en referencia a los estudios subalternos, que también designa el proceso de exclusión de un determinado campo hegemónico, aunque agregando la dimensión colonial que también es relevante aquí.

La respuesta tiene que ver con la noción de "moderno" que plantean ambos investigadores. Por "teatro moderno", Víctor Viviescas entiende, a la manera de Jean-Pierre Sarrazac y en la tradición de Peter Szondi[62], el teatro a partir de la época de la crisis del drama, es decir, en Europa, desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, empezando por Ibsen (luego Chéjov, Strindberg, Maeterlinck, Hauptmann entre otros). Para estos autores, se trata de dejar de considerar el teatro según el modelo canónico del drama, es decir, como un universo autónomo, cerrado sobre sí mismo, que excluye toda referencia a lo que está fuera de él. El desprestigio de la mimésis y de la ideología del ilusionismo, condujeron al rechazo de un teatro meramente figurativo y a su puesta en crisis mediante el uso de recursos líricos, épicos, o también a través del teatro simbolista o expresionista. Este teatro "moderno" nació en Colombia en 1950, con el giro que supuso la visita de Seki Sano, que permitió que las ideas de Brecht penetraran en el teatro universitario colombiano. El constante afán de experimentación de este *Nuevo Teatro* le llevó a evolucionar, en paralelo a Europa, hacia el "umbral" de la escritora posdramática de fin de siglo, según Víctor Viviescas. Esto explica el proceso de subordinación de los autores anteriores a 1950: desde una perspectiva europea, son anacrónicos. Las formas escritas por Luis Enrique Osorio a principios de siglo son "todavía" dramáticas y su análisis no está adaptado para entrar de lleno en los debates teatrales contemporáneos sobre las diferentes formas de poner en crisis el sistema de representación.

Esta subordinación de todo lo anterior a 1950 parece sintomática de una concepción teleológica de la historia del teatro, cuyo resultado sería "ponerse al día con las tendencias modernas del teatro europeo"[63]. Cabe señalar que Víctor Viviescas ha matizado desde entonces esta perspectiva hegeliana y ha adoptado el concepto de "rapsodización" de Jean-Pierre Sarrazac como manera de permitir el diálogo entre los dos continentes[64]. En efecto, el concepto de "crisis permanente" que supone la "rapzodización" de Sarrazac permite insistir en la sincronía de las tensiones entre las diferentes dinámicas de la crisis del drama y en la ausencia de cualquier horizonte predefinido[65]. Sin embargo, si bien este concepto permite resolver de ahí para adelante el problema planteado por la perspectiva

[62] P. SZONDI, *Théorie du drame moderne*, Belval, Circé, 2006 ; J.-P. SARRAZAC, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2010.
[63] V. VIVIESCAS, *Représentation de l'individu dans le théâtre colombien moderne: 1950-2000*, Paris, Paris 3, Études théâtrales, 2006, p. 13.
[64] V. VIVIESCAS, « Conditions de possibilité d'une pensée rhapsodique du drame en Amérique latine », *Études théâtrales*, vol. 1, nº 56-57, 2013, p. 131-138.
[65] J.-P. SARRAZAC, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2010, p. 19.

moderna, no implica cuestionarla: es cierto que el "retraso" está ahora definitivamente "recuperado", pero no hay duda de que tenía que estarlo.

Límites de la perspectiva moderna

La concepción teológica permanece, pues, incluso con la resolución que parecía prometer la "rapsodización". Ahora bien, aunque esta ideología subyacente no invalida para nada los análisis realizados, sigue siendo problemática por varias razones.

El primer problema radica en la subordinación de los autores anteriores a los años 1950, en la medida en que este proceso responde a los mismos mecanismos que explican la presencia escasa y la poca visibilidad del teatro precedente. En efecto, las dificultades para encontrar archivos de estos autores se deben en gran parte a la larga ausencia de una política de proteccionismo cultural eficiente, por lo que los teatros fueron ocupados masivamente por compañías europeas, prolongando las modalidades del colonialismo[66], hecho denunciado por Luis Enrique Osorio en 1943:

> El teatro en Colombia, como dijo muy bien el doctor Carlos Sáenz de Santamaría, actual alcalde de Bogotá, era tradición torpemente olvidada. […] La culpa de este fracaso la tiene casi totalmente la indiferencia oficial. Se han botado millares de pesos para subvencionar compañías italianas de ópera, bailes rusos y cómicos hispanoparlantes a quienes se les exige todo, para prestarles su apoyo, menos que sean colombianos. Aunque presuma de independiente, la mentalidad de nuestros gobernantes ha venido siendo, en lo que al teatro se refiere, no sólo nula, sino absoluta, servilmente colonial".[67]

Dejar en el olvido los dramaturgos colombianos anteriores a 1950 implica, pues, duplicar el colonialismo cultural con un el colonialismo epistémico, reforzando el proceso de invisibilización. En efecto, esta concepción del "retraso" del teatro colombiano debe llamar la atención sobre la dimensión temporal de la colonialidad que, según Walter Mignolo, ha implicado y justificado su dimensión espacial[68]. De acuerdo con el investigador, la ruptura entre la barbarie y la civilización fue, en primer lugar, temporal, especialmente con la invención de la "Edad Media" en el momento del "Renacimiento", lo que dio lugar a una jerarquía de los seres y espacios. América se considera desde entonces como la encarnación del pasado, mientras que el "bárbaro" se convierte en "primitivo". Ésta es la axiolo-

[66] F. GONZÁLEZ CAJIAO, *Historia del teatro en Colombia, 1986*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1986.
[67] L. E. OSORIO, « El teatro colombiano, prólogo a la edición de Nudo ciego », vol. 1, nº 1, 1943, p. 1; cité dans F. GONZÁLEZ CAJIAO, *Historia del teatro en Colombia, 1986*, *op. cit.*, p. 238-239.
[68] W. MIGNOLO, *Desobedencia epistémica : Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*, Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2010, p. 61.

gía que opera en la subordinación de los autores de principios del siglo XX en Colombia. En efecto, autores como Luis Enrique Osorio y Antonio Álvarez Lleras escriben formas dramáticas en un momento en que Europa las pone en crisis. Por ello, se consideran "anacrónicos", a veces de forma explícita[69]. El efecto tortuoso de esta concepción es que excluye a los dramaturgos colombianos de cualquier posibilidad de "clasicización" [70]. Alain Viala utiliza este término para designar el proceso por el cual un autor entra en el canon de la literatura y alcanza la posteridad. La cualidad de "clásico" no es un atributo *ex nihilo*, sino una categoría de recepción que responde a mecanismos específicos y dentro de la cual la investigación académica tiene un papel que desempeñar (así como la escuela, la crítica, los premios…). Osorio y Álvarez Lleras pueden considerarse como los primeros en Colombia en alcanzar fama internacional, por lo que ya se habían inscrito en las primeras etapas del proceso de clasicización. Sin embargo, la perspectiva moderna los relega a la prehistoria del teatro colombiano, utilizándolos esencialmente como contrapunto, como el "antes" de los años cincuenta. El resultado es una desvalorización que pone de relieve su aspecto popular ("limitados, llenos de concesiones al público" [71]) pero sobre todo su "ignorancia", puesto que todavía no son conscientes de "la separación entre el individuo y el mundo en un teatro marcado por el "ingenio de la mímesis""[72].

Este desprestigio es lógico en este caso. El hecho de considerar como superior el teatro que pone en crisis el drama permite ser inteligible dentro del mundo académico, especialmente francés, todavía marcado por la perspectiva de Péter Szondi: es una manera de demostrar la modernidad del teatro colombiano de la época, explicitando que ha experimentado este giro. Sin embargo, hoy las condiciones parecen favorables para cuestionar esta visión. En efecto, además de las aportaciones de los estudios decoloniales, la desconfianza hacia las visiones teleológicas lleva a Jean-Pierre Sarrazac a criticarla en estos términos:

> Se trata esencialmente – repitámoslo – de abandonar la idea según la cual el horizonte – el fin – del teatro dramático podría haber sido el teatro épico (como el del capitalismo iba a ser el comunismo). […] Como si el mantenimiento de la relación intersubje-

[69] "Quizás en nuestra época, tanto el teatro de Álvarez Lleras como el de Osorio nos parezcan anacrónicos[…]" M. WATSON ESPENER et C. JOSÉ REYES, *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, Bogotá, Colcultura, 1978, p. 26

[70] A. VIALA, « Qu'est-ce qu'un classique ? », *Bulletin des Bibliothèques de France*, vol. 37, nº 1, 1992, pp. 6-15.

[71] M. WATSON ESPENER et C. JOSÉ REYES, *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, *op. cit.*, p. 26.

[72] V. VIVIESCAS, *Continuidad en la ruptura : una pesquisa por la escritura postmoderna en el teatro colombiano*, Bogotá, Pontifica universidad Javeriana, Facultada de ciencias sociales, 2003, p. 216.

> tiva y, sobre todo, la apelación lo intrasubjetivo, a lo íntimo, tan presente en el teatro del siglo XX, desde Strindberg a Adamov o Sara Kane, significara inevitablemente una regresión al individualismo, al apolitismo, en definitiva, al teatro "burgués". [73]

La tendencia a infravalorar el teatro anterior a los años 1950 se cuestiona hoy también en Colombia: no eran fueron, pues, los autores de principios de siglo los que se equivocaron de época, sino los investigadores que se equivocaron de espacio.

El hecho de no adoptar ciegamente esta perspectiva tiene que ver, además de las consideraciones éticas, con razones de rigor epistémico. Las herramientas de análisis europeas se forjaron durante la creación y tras la finalización de un proceso de estudio minucioso, a lo largo del cual se miró a cada obra dentro de su propio contexto. Proceder en sentido contrario comporta el riesgo de convertir en análisis dramatúrgico en un lecho de Procusto, con tendencia a ignorar, o incluso castigar los elementos que lo distinguen. Este tipo de procedimiento podría conducir a un empobrecimiento de las cuestiones estéticas propias de cada obra y a una nivelación limitante de la crítica.

Hoy en día, algunos investigadores toman como punto de partida la Conquista, ya que es el momento a partir del cual es posible encontrar rastros de teatro escrito. El único investigador – según mis informaciones – que incluye el periodo precolombino es Gónzalez Cajiao, por lo que se le considera aquí como el exponente de la perspectiva opuesta.

La segunda historia: alcance y límites de una búsqueda de sincretismo

La segunda historia del teatro, la reivindica en su versión más radical Gónzalez Cajiao, en su *Historia del teatro en Colombia*[74] de 1986. SU trabajo consiste en demostrar la antigüedad del teatro colombiano, incluso antes de la Conquista, insistiendo en la necesidad de continuar este estudio para que esta parte de la historia no caiga en el olvido.

> De manera que, podemos decirlo con orgullo, poseemos una historia del teatro en Colombia, apasionante por lo demás; pero es menester descubrirla, conocerla, investigarla, enriquecerla con más estudio y más crítica […].[75]

Cajiao no niega la discontinuidad de esta historia – sobre todo el carácter esporádico de la documentación – pero la achaca a la injusticia de las estructuras coloniales y a su permanencia incluso después de la independencia, es decir, a las políticas públicas y a la actitud de los críticos e investigadores. Esta explicación justifica que se tengan en cuenta

[73] J.-P. SARRAZAC, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2010, p. 16-17.
[74] F. GONZÁLEZ CAJIAO, *Historia del teatro en Colombia, 1986*, *op. cit.*
[75] *Ibid.*, p. 8-9.

todas las obras teatrales conocidas desde la Conquista, pero la cuestión se complica cuando llegamos al periodo precolombino: ahí, la posición de Cajiao es marginal, ya que otros investigadores[76] se cuidan generalmente de no amalgamar diversas prácticas amerindias bajo la categoría de "teatro", con toda la pesada herencia europea que este término implica en el imaginario. La cuestión queda abierta, dependiendo de la propia definición del teatro (su separación del ritual, por ejemplo) y de la prudencia respecto al potencial normativo y estandarizador que puedan tener las nociones europeas. Si bien la cuestión que Cajiao zanja rápidamente aún merece ser debatida, lo cierto es que su minucioso trabajo de inventario y descripción de todas las prácticas precolombinas que se acercan al teatro es un material precioso. Sin embargo, esta perspectiva no será la que adopte este estudio, como tampoco la moderna, porque no se trata de escapar a una teleología para abrazar otra.

Por lo tanto, si adopto cierta cautela en mis análisis respecto a la "necesaria" adopción de los conceptos europeos – postura que irriga frecuentemente la teoría, a veces de forma implícita –, tampoco se tratará de realizar una búsqueda forzada de mestizaje estético. En primer lugar, esto correría el riesgo de conducir al mismo dogmatismo, aunque sometido a una nueva axiología. Además, esta perspectiva tiene una limitación adicional: a diferencia de la anterior, no es operativa para el estudio del corpus de este trabajo. En efecto, sería muy dudoso postular de entrada cualquier influencia del teatro amerindio. Aunque existen formas de teatro de origen precolombino e hibridaciones, éstas no se encontrarán particularmente en el corpus que se estudia aquí que, como ya lo ha demostrado Víctor Viviescas, se inscribe en la tradición occidental. Las obras seleccionadas dan una importancia especial al texto, y fueron escritas en un entorno urbano e institucionalizado – la mayoría de nuestros autores han seguido una formación teatral universitaria y han podido escribir y ganar visibilidad a través de becas y otros mecanismos de financiación pública. Es decir que este teatro está especialmente alejado de los espacios y las condiciones susceptibles de albergar formas teatrales amerindias, sobre las cuales aún queda mucho por investigar. Sería igualmente cuestionable buscar influencias del teatro colombiano anterior al siglo XX, ya que es poco visible y bastante desconocido. La elección de

[76] Estas son las razones que llevan a Marina Lamus, por ejemplo, a comenzar su historia en la época de la Conquista: M. LAMUS OBREGÓN, *Geografías del teatro en América Latina : un relato histórico*, Bogotá, Luna Libros, 2010. La cuestión de la pertinencia de llamar "teatro" a ciertas prácticas precolombinas se aborda en la tesis defendida por Olga Cobo el 17 de noviembre de 2021: « Relations interculturelles pour la création scénique, entre théâtre et pratiques traditionnelles afropacifiques en Colombie et amérindiennes au Brésil », tesis realizada en Paris 8.

informar sobre la obra de Gónzalez Cajiao no pretende, por tanto, permitir un mejor análisis de este corpus. En cambio, sirve para identificar algunos de los retos que representa la definición de una dramaturgia nacional y considerar este contexto como constitutivo del análisis y de la producción de la dramaturgia colombiana. Esta cuestión está siempre en juego, perpetuamente en tensión entre, por un lado, la valorización de la singularidad, de lo autóctono y, por otro, la de la modernidad, de la adopción de la herencia teatral europea, con los riesgos propios de cada uno de estos extremos, como recuerda Carlos José Reyes:

> Las influencias pueden de tiempo en tiempo convertirse en modas metropolitanas, sin raigambre ni autenticidad, así como su polo opuesto, el nacionalismo parroquial, puede desembocar en un teatro de limitadas proposiciones y mínimos alcances.[77]

Por lo tanto: ¿qué síntesis proponer?

Si se tratara simplemente de situar estos textos en una continuidad, parecería suficiente, a la manera de la perspectiva moderna, comenzar esta historia a mediados del siglo XX. Sin embargo, se ha optado por tener en cuenta los datos existentes más lejanos. Esta elección responde a varias razones.

Primero, por las razones epistémicas y políticas mencionadas, es decir, el riesgo de invisibilización y subordinación de los autores anteriores como obstáculo para el desarrollo y el reconocimiento de una dramaturgia nacional, un proceso potencialmente perjudicial para la creación; se trata de distanciarse de un enfoque cuyos análisis, aunque operativos, están marcados por la problemática idea de progreso en el arte. La segunda razón es que esta historia todavía se conoce muy poco. Sin pretender colmar esta laguna, esta síntesis, necesariamente breve, permite no obstante contribuir a la circulación de unos conocimientos todavía poco accesibles, con la esperanza de animar a otros investigadores a continuar este trabajo. La tercera razón de esta elección es una cuestión de concordancia con la tradición metodológica francesa de las carreras en historia e historia del arte, que tiende a tomar como punto de partida la fecha más temprana, permitiendo resolver con esta convención las disputas ideológicas[78]. Finalmente, si el pasado lejano de la drama-

[77] M. WATSON ESPENER et C. JOSÉ REYES, *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, *op. cit.*, p. 28.

[78] Éste es por ejemplo el enfoque adoptado recientemente por el historiador Patrick Boucheron, al iniciar su *Histoire mondiale de la France* (P. BOUCHERON, *Histoire Mondiale de la France*, Seuil, Paris, 2017) con la primera evidencia de presencia humana, es decir la cueva de Chauvet, siguiendo el explicito objetivo de "neutralizar la cuestión de los orígenes"; Ver « Patrick Boucheron : "Il faut réinventer une manière de mener la bataille des idées" », 5 janvier 2017, L'Humanité.fr (en ligne : https://www.humanite.fr/patrick-boucheron-il-faut-reinventer-une-maniere-de-mener-la-bataille-didees-630012 ; consulté le 12 mai 2018).

turgia colombiana tiene poco o ningún impacto en la estética de los autores contemporáneos, es sin embargo relevante para delinear ciertas tendencias en la representación de las masculinidades y, por lo tanto, para captar los mecanismos que caracterizan sus mutaciones actuales. Recorrer algunos de los clásicos de la historia del teatro colombiano permite, sin embargo, captar el alcance del cambio que supone la evolución de lo masculino y lo femenino en los textos de los autores de este corpus.

Con la notable excepción del teatro precolombino, se registran preferentemente lo elementos de esta historia vinculados a autores y textos. Con el fin de dejar la puerta abierta a nuevas investigaciones, el siguiente trabajo menciona un gran número de nombres de obras y autores. Sin embargo, para no hacer la lectura demasiado tediosa, algunos autores y obras sólo se mencionarán, mientras que otros se presentarán en profundidad, según una elección que, aunque puntualmente justificada, no deja de implicar cierto grado de arbitrariedad. El objetivo es recorrer algunos clásicos y ofrecer una continuidad lógica con el corpus del estudio, el cual incluye exclusivamente a autores relativamente institucionalizados, es decir, que se inscriben en un proceso de clasicización.

Esta reducida selección de obras, es decir, este "precorpus", permite contribuir a la estabilización del canon dramático colombiano, con la limitación, sin embargo, de no ponerlo en tela de juicio. Queda especialmente por hacer un trabajo para contrarrestar las dinámicas por las que las autoras han sido excluidas de dicho proceso de institucionalización, trabajo que ya a sido empezado en *El teatro femenino: una dramaturgia fronteriza* de Liliana Alzate Cuervo[79].

B. Del teatro precolombino al teatro de la independencia

El teatro amerindio

Gónzalez de Cajiao, basándose en los estudios sobre la cultura muisca, estudia los diferentes elementos que se asimilan a una forma de arte dramático. En primer lugar, nos recuerda que esto implica considerar la palabra "literatura" en un sentido más amplio que su significado etimológico, es decir, aceptar la posibilidad de una literatura oral. Esto parece especialmente posible en el teatro puesto que es uno de los géneros literarios en el que el texto es más prescindible. Esta perspectiva ha abierto, según Cajiao, a la supervi-

[79] L. ALZATE CUERVO, *El teatro femenino : una dramaturgia fronteriza*, *op. cit.*

vencia de obras dramáticas de origen oral como *Rabinal Achi* en Guatemala, el *Güegüense o macho ratón* en Nicaragua, y el *Ollantay* en Perú[80]. Basándose en el trabajo del cronista Fray Pedro Simón[81], Cajiao subraya que la existencia de ciertas formas dramáticas es evidente en la cultura muisca, como por ejemplo en la ceremonia huan que tenía lugar en diciembre y que consistía en una celebración religiosa, con la presentación de uno de los mitos muiscas de la creación del mundo (aquel de los dos caciques Ramiriquí y Sogamoso). Es también el caso en otra celebración: el rito de sacrificio al sol, en honor de la figura mítica de Bachica, que se desarrollaba con desfiles carnavalescos y, aparentemente, con entremeses. Por fin, ciertas observaciones de Fray Pedro Simón parecen demostrar la existencia de juglares profesionales cuyos servicios eran requeridos por la población en ocasiones festivas[82] lo cual deja suponer también la existencia, según Cajiao, de formas de teatralidad cómicas y menos vinculadas con la religión.

La elección del término "amerindio" en lugar de "precolombino" para esta sección pretende obstaculizar la asimilación de la cultura amerindia con el pasado. Si bien éstas son las huellas de dramaturgia más antiguas que se conocen en el territorio colombiano –lo cual justifica su posición al inicio de esta síntesis cronológica –, las formas teatrales amerindias siguen existiendo en la actualidad[83], muchas veces bajo formas ceremoniales o rituales. Obviamente, hablar de "teatro" o de "representación" en el sentido clásico de la palabra es problemático puesto que implica la imposición de un sistema de pensamiento ajeno a estas formas, por lo cual esta cuestión todavía es objeto de debate[84]. Sin embargo, la cuestión de un "teatro" amerindio atraviesa las estéticas actuales e irriga la creación. Esto se ve a veces mediante una tentativa nostálgica de "regreso" a un pasado fantasmeado del teatro, como la aproximación mística de Beatriz Camargo en el *Teatro Itinerante*

[80] F. GONZÁLEZ CAJIAO, *Historia del teatro en Colombia, 1986*, *op. cit.*, p. 12.
[81] FRAY PEDRO SIMÓN, *Noticias historiales*, Bogotá, Edit. Kelly, 1953.
[82] « *Después de acabada fiesta (del estreno de una casa), convidaba el cacique a todo el pueblo a una gran borrachera, que duraba muchos días, en que había muchos juegos, bailes y entretenimientos, en especial de truhanes y chocarreros de que había muchos entre ellos que ganaban en ello la vida, andando de fiesta en fiesta por las pagas que les daban en mantas y otras cosas, según la calidad del que las hacía.* » *Ibid.*, p. 260 citado por F. GONZÁLEZ CAJIAO, *Historia del teatro en Colombia, 1986*, *op. cit.*, p. 26-27.
[83] Un reciente artículo recuerda este hecho y presenta más específicamente el teatro wayúu E. MÄCHLER TOBAR, « Káulayawa, El «hacer la cabrita» wayúu: un teatro ceremonial », *América [En ligne]*, vol. 55, 2022 (DOI : https://doi.org/10.4000/america.6095 consulté le 4 février 2022)
[84] Ernesto Mächler Tobar habla prudentemente de formas "parateatrales" *Id.*; Marina Lamus subraya el riesgo de efecto deformante que implica la aplicación de esta terminología a los rituales indígenas: « *[…] pensar que todo esto fue el germen del teatro – como ha sido la hipótesis de la cual han partido algunos historiadores del teatro – es seguir utilizando los mismos parámetros de análisis, cuyos resultados han colocado la mayoría de las veces en desventaja a los amerindios, y han desconocido sus sistemas filosóficos de pensamiento.* » M. LAMUS OBREGÓN, *Geografías del teatro en América Latina : un relato histórico*, *op. cit.*, p. 56.

del sol. En estos contextos, la propuesta puede tener tintes reaccionarios en sus representaciones de lo masculino y lo femenino, a contracorriente e las tendencias actuales[85]. Otros dramaturgos abordan la cuestión de manera meramente temática[86]. Las propuestas tal vez más novedosas, más allá de las visiones idealizadas y más allá de una relación de sujeto a objeto, son las que implican una relación de coautoría, de cooperación igualitaria entre artistas de las comunidades indígenas y artistas urbanos, una perspectiva explorada por investigadoras como Olga Cobo[87].

El teatro colonial de la Nueva Granada

Tras la conquista, el teatro hegemónico de la Nueva Granada es el teatro español, especialmente en su forma más vinculada a la religión: los misterios, milagros, moralidades y auto sacramentales. El teatro fue así uno de los instrumentos de evangelización[88]. En esta estrecha relación con la religión tuvo lugar la primera función conocida de teatro español en Colombia a principios de la década de 1580[89] cuyo texto no se ha conservado. Titulada Los Alarcos, la obra se representó con motivo de la llegada de los obispos de Cartagena y Santa Marta a un concilio convocado por el arzobispo de Santa Fe de Bogotá, Luis Zapata de Cárdenas. El primer nombre de dramaturgo nacido en Nueva Granada del que se tiene constancia es Hernando de Ospina, especialmente por su *Comedia de la guerra de los pijáos*, representada en Santa Fe entre 1616 y 1620, cuyo texto no se ha conservado. El primer texto escrito por un nativo de la Nueva Granada que se haya conservado es de Fernando Fernández de Valenzuela y se titula *Laurea crítica* y fue escrita aproximadamente en 1629. Como tal, ocupa un lugar particular en la historia del teatro co-

[85] Ver mi análisis de *Orígenes* de Beatriz Camargo en G. SERBAN, « Cheminement des masculinités et symptômes de trouble dans le théâtre colombien contemporain », *op. cit.*.
[86] Ver por ejemplo *Pies morenos sobre piedras de sal* de Ana María Vallejo, obra en la que la autora explora el sentimiento de extrañamiento en su propio país, A. M. VALLEJO, *Pieds nus sur les pierres de sel*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, Centre de traduction, interprétation et médiation linguistique, 2018.
[87] O. L. COBO, « El Dorado, l'Eldorado dans l'imaginaire des artistes de théâtre colombien, serait-il un trésor mal investi ? (Réflexions sur un aperçu historiographique) », *Amerika [En ligne]*, nº 18, 2018 (en ligne : http://journals.openedition.org/amerika/9218 ; consulté le 22 janvier 2019); O. L. COBO, « Partenariats de création dans la scène interculturelle d'Amérique latine », *Amerika [En ligne]*, vol. 21, 2021 (DOI : https://doi.org/10.4000/amerika.12493 consulté le 4 février 2022).
[88] M. WATSON ESPENER et C. JOSÉ REYES, *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, *op. cit.*; F. GONZÁLEZ CAJIAO, *Historia del teatro en Colombia, 1986*, *op. cit.*
[89] La fecha exacta es aún incierta. Ver: León F. LYDAY« El teatro colombiano antes de 1800 », M. WATSON ESPENER et C. JOSÉ REYES, *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, *op. cit.*, p. 35; F. GONZÁLEZ CAJIAO, *Historia del teatro en Colombia, 1986*, *op. cit.*, p. 42. ; C. J. REYES et S. ROMERO REY, « El teatro colombiano : escenarios del conflicto », *ADE Teatro, Revista de la asociación de directores de escena de España*, Janvier-mars 2017, nº 164, 2017, p. 16.

lombiano que se presenta en esta síntesis y merece especial atención, con lo cual es. Es la primera obra de lo que he llamado el "precorpus" de estudio.

Se trata de una comedia satírica que consiste en una crítica al gongorismo, con un estilo cercano a la picaresca. Un Cavallero, un Necio, un Preguntador, un Acatarrado y un Crítico vienen sucesivamente a pedirle un título a Don Miser Protario, lo que permite una sátira de las aspiraciones a la nobleza y del lenguaje pomposo de los académicos.

MISER	¿Pedís la borla doctoral?
DON VELIALÍS	Sí pido. […]
MISER	¿Haréys pleito omenaje de guardaros de decir pan al pan y vino al vino, sino rubio licor, cosida harina, y de llamar también ultramarina de lodo al breue lago, y a los charcos occéanos?[90]

Fernando Fernández de Valenzuela escribió por lo menos dos otras obras (*Vida de hidalgos* y *En Dios está la vida*) pero *Laurea crítica* es la única conservada. Aunque ésta es de gran sencillez, no deja de tener valor histórico como primer texto conservado, que atestigua la presencia de una cultura teatral y un eco de los debates estéticos españoles entre lo seguidores de Quevedo y Góngora. El estilo y la polémica son españoles, lo que también atestigua la tendencia, ya establecida en esa época, a imitar los modelos de la metrópoli e incorporar en los textos elementos ajenos a la realidad americana.

Como la obra está compuesta exclusivamente por personajes masculinos y la cuestión de la relación con las mujeres está ausente, eclipsada por las reflexiones sobre las cualidades de la nobleza y sobre la querella literaria y académica, no se cuestiona lo masculino en el sentido en que se entiende en esta investigación, ya que se confunde con lo humano.

El siguiente autor conocido de la Nueva Granada es Juan de Cueto y Mena, español de nacimiento y cartagenero de adopción desde 1604, del que se conservan dos obras: *La competencia en los nobles y discordia concordada* (1659[91]) y *Paráphrasis panegírica* (1660). Muchos especialistas[92] otorgan especial atención a la primera, un auto sacramen-

[90] *Laurea crítica* en annexe de M. WATSON ESPENER et C. JOSÉ REYES, *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, *op. cit.*, p. 581-582.
[91] No obstante, esta fecha va acompañada de un signo de interrogación en todos los documentos encontrados, L. F. LYDAY « El teatro colombiano antes de 1800 » *Ibid.*, p. 44 ; F. GONZÁLEZ CAJIAO, *Historia del teatro en Colombia, 1986*, *op. cit.*, p. 50.
[92] Ver referencias de la nota precedente.

tal cuyo humor muestra una influencia de las comedias de capa y espada del Siglo de Oro[93].

La siguiente obra que atrae la atención de los críticos es de Fernando Orbea y se titula *Comedia nueva: la conquista de Santa Fe de Bogotá*, escrita al final de siglo XVII. Si bien el autor era probablemente un criollo peruano, el planteamiento temático y la originalidad de su composición – históricamente fantasiosa – que deja un amplio espacio a los héroes chibchas, con incluso un canto en lengua amerindia[94], llevan a los distintos especialistas a considerarlo como un elemento destacado de la historia del teatro de la región.

Los datos son aún más esporádicos en el siglo XVIII. La única obra escrita que destaca León F. Lyday es de 1752 y es escrita por Jacinto de Buenaventura: *Loa Representada en Ibagué por la Jura del Rey Fernando VI*, escrita en verso, que incluye un rey, cuatro damas, cada una de las cuales encarna un continente, y un personaje que encarna la Música[95].

El conocimiento también es incompleto: Gónzalez Cajiao menciona algunas fechas de funciones en distintos puntos del país y la primera zarzuela de la que se tiene constancia en el país, *Los pesares de la hermosura* en 1760 con motivo de la entronización de Carlos III[96]. Aparentemente no se ha conservado ningún otro texto, aunque hay muchos indicios de una importante actividad teatral en el siglo XVIII, en cartas y crónicas[97].

El teatro de la independencia

El final del siglo XVIII estuvo marcado por la aparición de la tragedia en la Nueva Granada. Francia comenzó a ejercer al menos tanta influencia cultural como España, especialmente respecto a los ideales de la Ilustración, que alimentan las ideas liberales en la Colonia.[98]

La construcción del primer teatro de Santa Fe, el Coliseo Ramirez (donde se sitúa actualmente el Teatro Colón) permitió el desarrollo de una dramaturgia criolla, con una

[93] C. J. REYES et S. ROMERO REY, « El teatro colombiano : escenarios del conflicto », *op. cit.*, p. 16.
[94] Cajiao señala que no se sabe si es quechua o muisca, F. GONZÁLEZ CAJIAO, *Historia del teatro en Colombia, 1986*, 1a ed, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1986, p. 52.
[95] L. F. LYDAY « El teatro colombiano antes de 1800 » M. WATSON ESPENER et C. JOSÉ REYES, *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, *op. cit.*, p. 51.
[96] F. GONZÁLEZ CAJIAO, *Historia del teatro en Colombia, 1986*, *op. cit.*, p. 56-57.
[97] L. F. LYDAY « El teatro colombiano antes de 1800 » M. WATSON ESPENER et C. JOSÉ REYES, *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, *op. cit.*, p. 57.
[98] J. M. VERGARA Y VERGARA, *Obras escogidas*, Bogotá, Minerva, 1931, vol. III Biografías/4, p. 70-71, cité par F. GONZÁLEZ CAJIAO, *Historia del teatro en Colombia, 1986*, 1a ed, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1986, p. 65.

estructura neoclásica y, en particular, muchas tragedias con temas contemporáneos, con una estructura neoclásica y, en particular, muchas tragedias con temas contemporáneos y americanos. De los diferentes círculos literarios que se desarrollaron en esa época surgieron numerosos dramaturgos: José María Salazar, José Miguel Montalvo, José Fernández de Madrid, entre otros[99]. Al mismo tiempo, también se desarrolló una tradición costumbrista. Gónzalez Cajiao constata las primeras huellas de la tradición folclórica y popular de los sainetes.

Luis Vergas Tejada es el principal autor que se recuerda de esta época. Escribió tragedias de estilo neoclásico, especialmente *Doramina*[100]en la que se inspiró en un pasado amerindio fantaseado, pero su fama se debe sobre todo a su comedia en versos, *Las convulsiones*, publicada en 1828. Tanto para Carlos José Reyes como para Gónzalez Cajiao, ésta fue la primera obra que tuvo una verdadera resonancia nacional, hasta el punto de que se sigue representando en los escenarios contemporáneos. Por eso también ocupa un lugar privilegiado en esta síntesis.

En esa obra, Cirilo, una joven canalla, quiere seducir a Crispina, la hija de Don Jervacio, la cual sufre de convulsiones episódicas. En realidad, vemos que estas convulsiones sólo son una maniobra de Crispina para conseguir lo que quiere.

CRISPINA ¿Ir con un mismo traje a dos funciones?
Mariquita, me dan las convulsiones.[101]

Cirilo se hace pasar por médico, con la complicidad de Crispina, para entrar en la casa del noble. Después de una larga secuencia cómica llena de juegos verbales, de disimulaciones y malentendidos, se descubre la maniobra lo cual permite una vuelta al orden. Cirilo es reconocido y encarcelado y el padre ya no cree en las convulsiones de su hija.

Cabe notar una notable influencia del teatro italiano – Luis Vargas Tejada tradujo textos de Goldoni la obra parece ser una variación de un tema ya tratado en *La mandrágora* de Maquiavelo. A pesar de su sencilla estructura, se considera un clásico del teatro colombiano por el consenso sobre su eficacia cica y por la representación que hace de un periodo transitorio de la historia colombiana, entre los útimos años de la Colonia y los primeros de la República[102].

[99] *Ibid.*, p. 69.
[100] L. VARGAS TEJADA, *La madre de pausanias; Doraminta*, Bogotá, Arango Editores, 1989.
[101] *Ibid.*, p. 39.
[102] M. WATSON ESPENER et C. JOSÉ REYES, *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, *op. cit.*, p. 20.

Esta obra que se puede considerar como el primer clásico del teatro colombiano también destaca por un tratamiento temático de la cuestión de la mujer. La obra se concluye en efecto con un comentario de Don Gualberto sobre la frivolidad e ingenuidad femeninas:

GUALBERTO ¡Pobres mujeres! de exterior se pagan,
y las sólidas prendas nunca indagan.
Cualquier miramelindo las seduce,
Y piensan que oro es cuanto reluce;
La ilusión desvanece el casamiento,
Pero ya es tarde el arrepentimiento.[103]

Cabe señalar que, a pesar de esta conclusión infantilizante – muy común en la época –, la comicidad de la obra otorga al personaje de Crispina una función más activa que la Lucrezia de *La Mandrágora* o de la Lucinde del *Médico a Palos* de Molière (si nos mantenemos en el marco de las comedias de falsos médicos y falsos enfermos). En efecto, si el personaje de Crispina tiene la clásica función diegética de objeto de deseo masculino como elemento que legitima la acción, ésta es en cambio la portadora del principal resorte cómico, el que constituye a la vez la originalidad de la obra, hasta el punto de darle su título: las convulsiones. Así, a diferencia de otras obras, Crispina no se mantiene al margen de la comedia, sino que es su principal protagonista. Sin embargo, la conclusión de la obra, además de su contenido ideológico, la relega al rango de objeto de discurso. Además, la obra no deja espacio para un tratamiento de los hombres como seres masculinos, ya que de nuevo no se distinguen claramente del género humano: parecen estar en posición de sujeto enunciador, como lo muestran algunos índices, como su sobrerrepresentación o estas líneas finales.

Luis Vargas Tejada es una figura compleja en la memoria colectiva. Aunque se considera un autor fundamental del teatro colombiano, también se recuerda como uno de los organizadores de la Conspiración de septiembre cuyo propósito era el asesinato de Simón Bolivar. Tras el fracaso de la operación, el dramaturgo murió en la huida, ahogado en el río cuando tenía veintisiete años. Este episodio lo convirtió en una figura controvertida: si bien los especialistas coinciden en el valor de sus obras, siempre matizan o por lo menos entremezclan sus elogios con consideraciones morales sobre su estatuto de conspirador[104].

[103] *Ibid.*, p. 82.
[104] "La *participación de Vargas Tejada en el atentado septembrino contra Bolívar sólo puede explicarse por su carácter romántico, que tampoco logra justificarlo, y por la influencia decididamente delirante de*

La época también estuvo marcada por la influencia del melodrama, como *Policarpa Salavarietta* de José María Domínguez, que se estrenó en 1826. Sin embargo, según Carlos José Reyes, la mayoría de las obras exaltan el recuerdo de la Independencia y tienen más que ver con el patriotismo, de acuerdo con las necesidades políticas del momento, sin mucha preocupación estética[105]. Según Gónzalez Cajiao, esta tendencia va acompañada de una exaltación de los grandes hombres que es a la vez idealizadora y deshumanizadora, como la *Apoteosis dramática del Libertador*, estrenada en 1853 por Emilio Macías Escobar, cuyo epílogo consiste en un himno triunfal a Bolívar cantado por los incas y los zipas[106]. Más que la neutralización de lo masculino que se encuentra en *Laurea crítica* y *Las convulsiones*, aquí se trata incluso de una glorificación, por lo que esta obra paradigmática de lo que no se incluirá en esta investigación.

Otro elemento que puede explicar la falta de obras colombianas durante este periodo es la influencia de las compañías extranjeras, aunque aquí la perspectiva de Gónzalez Cajiao es diferente a la de Carlos José Reyes y Sandro Romero Rey. Para el primero, las empresas extranjeras, especialmente las españolas, contaban con más recursos que las nacionales y, por tanto, representaban una competencia desleal, explicando el difícil desarrollo de las empresas colombianas[107].

Por el contrario, para Carlos José Reyes y Sandro Romero Rey, las empresas extranjeras han contribuido a establecer una tradición y proporcionar un modelo para los autores nacionales[108].

Estas dos perspectivas opuestas no son del todo incompatibles. Sin embargo, la explicación de Gónzalez Cajiao tiene el mérito de tener en cuenta las condiciones materiales concretas derivadas de la ausencia total de una política de proteccionismo cultural, que,

---

su concepto de la Libertad, concebida sin ningún sentido realista […].", F. GONZÁLEZ CAJIAO, *Historia del teatro en Colombia, 1986*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1986, p. 81-82; "*[…] Luis Vargas Tejada (1802-29), temprano escritor y piedra fundamental del teatro colombiano, cuya extraviada obsesión contra Bolívar no demerita en modo alguno su producción teatral.*", A. RODRÍGUEZ FERREIRA, *El ciclo musical candelario: aportación del Teatro La Candelaria a un esbozo de teatro musical colombiano, original y crítico*, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, UD Editorial, 2016, p. 47-48. Esto se nota también en el título de ciertos trabajos de investigación como V. PÉREZ SILVA « Luis Vagas Tejada : Casi poeta, un poco comediógrafo, político y conspirador » dans M. WATSON ESPENER et C. JOSÉ REYES, *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, Bogotá, Colcultura, 1978, pp. 167-172.

[105] M. WATSON ESPENER et C. JOSÉ REYES, *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, *op. cit.*, p. 20.

[106] F. GONZÁLEZ CAJIAO, *Historia del teatro en Colombia, 1986*, *op. cit.*, p. 103.

[107] F. GONZÁLEZ CAJIAO, *Historia del teatro en Colombia, 1986*, *op. cit.*, p. 97-98.

[108] C. J. REYES et S. ROMERO REY, « El teatro colombiano : escenarios del conflicto », *ADE Teatro, Revista de la asociación de directores de escena de España*, Janvier-mars 2017, nº 164, 2017, p. 16.

aunque habitual en la época, incluso en Europa, exacerbaba la vulnerabilidad de las iniciativas culturales locales en el contexto poscolonial.

Entre los diversos autores que también marcaron el siglo XIX, varios especialistas mencionan a José María Samper, que tuvo bastante éxito en la época. Fue muy prolífico, escribiendo artículos, panfletos políticos, poesía romántica y nueve novelas, entre otras cosas. Su obra dramática más publicada, representada y comentada es *Un alcalde a la antigua y dos primos a la moderna*[109], estrenada en 1856.

La obra está en consonancia con el contexto de urbanización de la época y los consiguientes dilemas entre los valores tradicionales y los modernos. La llegada del transporte a vapor por el principal río del país favoreció la difusión de costumbres e ideas extranjeras y creó un clima de cambio que impregnó el teatro. La mayoría de los escritores costumbristas ensalzaban la tradición[110], pero no es el caso de esta obra que destaca por su tono progresista. Esto lleva a Carlos José Reyes a señalar su importancia en la evolución dramática colombiana.

> […] una de las mejores comedias de la dramaturgia colombiana del siglo XIX y sin lugar a duda la obra que sirve de puente entre *Las convulsiones* y nuestra época. Trascendiendo la simple pretensión del cuadro de costumbres, Samper logra en su comedia elementos de sátira política y de estudio social, sin buscar de manera evidente el construir un teatro pedagógico bajo los dictados de sus ideas políticas[111].

Tanto Carlos José Reyes como Marina Lamus recuerdan este siglo sobre todo por las tensiones entre lo urbano y lo rural[112], mientras que Gónzalez Cajiao, siempre abogando por mayores investigaciones, evoca toda una serie de autores del final de este siglo, con la idea de no ceñirse a imágenes reductoras[113].

---

[109] J. M. SAMPER, *Un alcalde a la antigua y dos primos a la moderna : (comedia de costumbres nacionales, en dos actos)*, Bogotá, Minerva, 1936.
[110] H. E. HINDS, C. TATUM, « La comedia costumbrista de Samper, "Un alcalde a la antigua" » M. WATSON ESPENER et C. JOSÉ REYES, *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, *op. cit.*, p. 222.
[111] *Ibid.*, p. 24.
[112] *Ibid.*, p. 25; M. LAMUS OBREGÓN, *Teatro colombiano : reflexiones teóricas para su historia*, Medellín, Fondo Editorial A Teatro Revista - ATRAE, 2010, p. 77.
[113] Constancio Franco, Teodoro Aquilino León, Federico Rivas Frade, o Adolfo León Gómez, entre otros, F. GONZÁLEZ CAJIAO, *Historia del teatro en Colombia, 1986*, *op. cit.*, p. 128-130.

C. Primera mitad del siglo XX

Dos figuras del centenario: Antonio Álvarez Lleras et Luis Enrique Osorio

La primera parte del siglo XX se caracteriza por un dinamismo teatral sin precedentes. La estética adquiere más sencillez: se escribe en prosa y en lenguaje cotidiano. Los personajes son menos caricaturescos, el dramaturgo se acerca más a una realidad concreta y el teatro empieza a llegar a un público más amplio.

La mayoría de los especialistas[114], tanto los adeptos de la primera como de la segunda historia del teatro, suelen recordar a dos grandes figuras de este periodo: Antonio Álvarez Lleras y, sobre todo, Luis Enrique Osorio.

Antonio Álvarez Lleras escribe mientras estudiando la odontología – la profesionalización de los dramaturgos aún no es una realidad. Se conoce tanto por sus dramas sociales (Víboras sociales, 1911, Los Mercenarios, 1924) como por sus comedias (*Alma joven*, 1912, *El fuego extraño*, 1912) y sus dramas psicológicos (*Como los muertos,* 1916, *El zarpazo*, 1927)[115].

Luis Enrique Osorio, influenciado por Álvarez Lleras, llega un poco más tarde. Es un autor prolífico que practica diferentes géneros literarios. Sin embargo, es a través del teatro que deja su huella más obvia en la historia literaria colombiana. Su producción dramática incluye al menos cuarenta obras, representadas en Colombia y en el extranjero, con temas a menudo marcados por la sátira social y política, el interés por las costumbres y el folclore criollo, así como el humor, y el tratamiento de temas históricos, religiosos y psicológicos[116]. Según E. M. Barrera, las obras principales de Osorio pueden dividirse en dos ciclos que corresponden a dos etapas de la vida política colombiana de la época. La primera consiste en llevar a escena los conflictos ideológicos entre los dos partidos tradicionales (*El iluminado* en 1929, *El doctor Manzanillo* en 1943, *Manzanillo en el poder* en 1944), *El Rajá de Pasturacha* en 1947). El segundo periodo aborda la violencia que sacu-

[114] M. WATSON ESPENER et C. JOSÉ REYES, *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, Bogotá, Colcultura, 1978, F. GONZÁLEZ CAJIAO, *Historia del teatro en Colombia, 1986*, *op. cit.*: V. VIVIESCAS, *Représentation de l'individu dans le théâtre colombien moderne : 1950-2000*, Paris, Paris 3, Études théâtrales, 2006. Sin embargo, cabe notar que González Cajiao, con el rigor característico de su enfoque, que tiende a la exhaustividad, invita a no considerar que estos autores sean los únicos dignos de interés e identifica una larga lista de autores notables de este periodo, como Daniel Samper Ortega, Jacinto Albarracín o Ciro Mendía, entre otros.
[115] Su relativo silencio en los años 1930
[116] E. M. BARRERA « Algunos aspectos en el arte dramático de Luis Enrique Osorio » *Ibid.*, p. 264.

día el país en aquel momento (*Nube de abril* y *Toque de queda* en 1948, *¡Ahí sos camisón rosao!* En 1949, *Sí, mi teniente* en 1953 y *Pájaros grises* en 1961). Tanto Gónzalez Cajiao como E.M Barrera subrayan la especial importancia de *El iluminado* en la evolución estética del autor, por lo que, después de *Laurea crítica* y *Las convulsiones* me detendré en ella, considerándola la tercera obra de este "precorpus".

La acción se desarrolla en el país imaginario de Tartuja, una "antigua colonia española del nuevo mundo", según la acotación inicial, un lugar donde la religiosidad compite con la hipocresía – las dos críticas más explicitas de la obra. El protagonista, Marcial, escribe en un periódico, *El Imparcial*, donde ayuda a defender una política liberal reformista, por disgusto de su esposa y de su madre. En efecto, ambas son mujeres devotas que ven con malos ojos su defensa del divorcio y su desconfianza hacia la Iglesia. Marcial se siente solo porque la gente de su país no lee. La única que comparte su amor por los libros es Luz, una joven recién llegada a Tartuja y que, por tanto, no se caracteriza por la ignorancia y el dogmatismo religioso de las mujeres que viven allí. El amor de Marcial por Luz lo lleva a dejar a su mujer y abandonar el periódico. Expresando su indignación por la ignorancia en que la Iglesia mantiene a las mujeres – especialmente a su mujer, huye con su amante. Sin embargo, el trágico desenlace de la obra confirma que la iglesia pervierte hasta a las mujeres cultas como Luz. Marcial, en el tercer acto, ha llegado a ser presidente e intenta mantener vivos sus ideales en medio del cinismo y la hipocresía de su entorno. Para orientar sus decisiones, se apoya en los consejos de su mujer. No obstante, es manipulada por un arzobispo sin escrúpulos, y finalmente lo traiciona, empujándole a nombrar un general que fomenta una revolución. En la escena final del acto IV, constatando el golpe de estado, Marcial descubre la verdad. Desengañado del amor y de las mujeres, a pesar de las súplicas de Luz, la abandona y se dirige a una muerte segura.

Para Gónzalez Cajiao, esta obra marca el principio del fin del teatro burgués colombiano, del que Osorio fue un destacado representante, con su crítica a la religión y al conservadurismo, su división en cuatro actos en lugar de tres, su retrato del periodo histó-

rico de la "Regeneración" [117]. Sin embargo, este distanciamiento está maizado por la representación de las masas populares como fondo impersonal. Se podría añadir la insisencia del protagonista en la necesaria lentitud de cualquier progreso político. Sin embargo, el tono amargo y satírico anuncian, según Cajiao, el teatro de los años sesenta.

Al igual que *las convulsiones,* este clásico tiene la particularidad de prestar especial atención al tema de la mujer, pero a diferencia de la obra de Luis Vargas Tejada, el objetivo parece ser más una crítica social de sus condiciones de educación que una reprobación moral. Así lo demuestra, por ejemplo, el comienzo de la descripción del personaje de Clara, la mujer de Marcial, en la acotación del acto I, escena XVIII:

> Para dar a conocer a la esposa de Marcial basta decir su edad y estado civil, y añadir: es tartujana de la capital. ¡Tipo casi invariable de mujer, creyente por sistema, buena por sistema, ignorante por sistema![118]

La frase exclamativa llama la atención por la conciencia que revela del papel que desempeña la sociedad en el sometimiento de las mujeres. Su ubicación en el espacio didascálico no asegura, sin embargo, una traducción muy clara en la escena: durante esta parte de la obra, el espectador no tiene acceso a la crítica social, solo ve al personaje frívolo e ignorante de Clara. Este aspecto político, sin embargo, se verbaliza en el acto II, escena 8, en un diálogo entre Marcial y el clérigo Celestín, en el que Marcial reprocha a su interlocutor el papel embrutecedor de la iglesia en la educación de las mujeres[119].

Aunque el tratamiento de la condición femenina está mucho más politizado *en El iluminado* que en *Las convulsiones*, la obra sigue siendo muy androcéntrica. Las mujeres son un objeto temático, nunca un sujeto enunciador, y la obra se basa ante todo en el conflicto de Marcial. El tema es, ante todo, el dolor masculino de no poder encontrar una pareja adecuada, ya que las mujeres son siempre compañeras decepcionantes:

> MARCIAL Para ser feliz con Clara me hubiera sido preciso encontrar en ella aunque fuera la disposición, el deseo de identificarse conmigo[120].

Además, el objetivo de la obra es mostrar la facilidad con la que las mujeres se convierten en instrumentos de la iglesia para socavar el poder racional y liberador de ciertos hombres.

---

[117] *Ibid.*, p. 208.
[118] L. E. OSORIO, *El iluminado*, Bogotá, Minerva S.A., 1936, p. 43.
[119] *Ibid.*, p. 111.
[120] *Ibid.*, p. 109.

> MARCIAL […] Hay hombres que pensamos con nuestra cabeza, que le damos vuelo a nuestra imaginación y ansiamos luchar contra tanto prejuicio. Ustedes ven en nosotros un estorbo ; y como no pueden vencernos con argumentos, nos preparan un lazo certero : el amor. Ahí están estas mujeres que ustedes educan a su capricho con un fin deliberado ; que ustedes dominan a la maravilla. Las entremeten en nuestra vida ; y entonces, a transigir por amor, a callar por amor, y hasta a creer por amor. No, yo no caeré en esa trampa[121].

Este temor de Marcial es, como sabemos, profético, ya que será efectivamente traicionado por Luz. La crítica social se entrelaza así con una estética que reinvierte paradójicamente la figura bíblica del pecado femenino que precipita la caída del hombre. La crítica social se vuelve así ambigua por este androcentrismo y por la reinversión del pecado original. En cuanto al varón, sigue ocupando una posición central innegable, por lo que no constituye un objeto en el sentido que se entiende en esta investigación - volveremos sobre este punto.

Luis Enrique Osorio también dejó su huella en el teatro colombiano al inaugurar, en 1953, el Teatro de la Comedia, que hoy es una de las sedes del Teatro Libre de Bogotá, dirigido por Ricardo Camacho, en el barrio de Chapinero. Su personaje recurrente, el "Doctor Manzanillo", también se ha convertido en una figura de la cultura popular, la del político corrupto y oportunista.

> "El manzanillismo" es toda una categoría viciosa de nuestra política, que, como el "agua de manzanilla" sirve para todo[122].

La dimensión satírica del teatro de Osorio se inscribe en el contexto muy particular de la efervescencia política de la época, que precedió a la guerra civil conocida como la Violencia, que comenzó con el asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril de 1948 y terminó con la creación del Frente Nacional en 1960.

> Baste anotar que mientras Jorge Eliécer Gaitán realizaba sus "viernes culturales" en el Teatro Municipal, Luis Enrique Osorio y Emilio Campos, "Campitos", presentaban sus comedias los sábados para el mismo público.[123]

Los límites del drama burgués y la disputa entre los Centenaristas y los Nuevos

El teatro de Osorio retrata la agitación política de principios del siglo XX, pero, de acuerdo con algunos críticos, su apego a la forma tradicional del drama y la comedia sentimental lo limitan para abordar el periodo de la Violencia. Víctor Viviescas analiza su

[121] *Id.*
[122] *Ibid.*, p. 26.
[123] *Id.*

obra *Nube de abril*, centrada en el inicio del conflicto, como representativa de la tensión entre la búsqueda de profundidad política y estética y la preocupación por satisfacer el público con una comedia de intriga y sentimental[124].

Para Víctor Viviescas, esta obra sintetiza las limitaciones del teatro burgués. La obra muestra a la familia de un político, Hermógenes, que se debate entre el pragmatismo de la edad adulta y los ideales de la juventud, encarnados por su hijo Darío. La obra se termina con la muerte de este último, sacrificado por sus ideales. El inicio del conflicto se aborda a través de la forma en que trastoca la vida cotidiana del hogar burgués, y el retrato caricaturesco de los personajes del pueblo impide al autor abordar la complejidad de los acontecimientos políticos. El carácter limitante de la visión burguesa va de la mano de los imperativos de la estética del drama: según Víctor Viviescas, la forma dramática se mantiene rígida, con una vuelta al orden convencional permitida por el sacrificio de Darío[125]. Esta crítica coincide con la de varios especialistas, para quienes el teatro de Osorio, sobre todo en los últimos años, se vuelve cada vez más complaciente con un público fidelizado[126]. No obstante, cabe hacer una aclaración sobre la crítica al carácter "comercial" de Osorio: en una época de escasez de fondos públicos para la cultura, parece que la razón por la que hoy se le critica está estrechamente relacionada con la razón por la que pudo entrar en la historia del teatro.

Al mismo tiempo, sobre todo durante los años treinta (periodo de silencio tanto para Osorio como para Álvarez Lleras), surgió una nueva generación, los “Nuevos”, muy crítica con los Centenaristas. Rechazan la representación realista de sus predecesores y borran los vínculos entre ficción y realidad sociohistórica inmediata; el personaje deja de ser mimético para ser considerado una abstracción, una materialización de la condición humana, como por ejemplo en *La doncella de agua* de Jorge Rojas. Este grupo, influenciado por los Piedracielistas, movimiento poético inspirado en Piedra y cielo, de Juan Ramón Jímenez, publicado en 1919, en reacción a la “impasibilidad’ de los parnasianos, explora la escritura dramática lírica. Este marcado gusto por la poesía, por lo literario hace que estas obras sean más aptas para la lectura que para la escena, lo cual explica que su medio de difusión privilegiado sea la radio, en el contexto de la inauguración de la Radio Nacio-

[124] V. VIVIESCAS, *Représentation de l’individu dans le théâtre colombien moderne: 1950-2000*, Paris, Paris 3, Études théâtrales, 2006, p. 108-109.
[125] *Ibid.*, p. 113.
[126] F. GONZÁLEZ CAJIAO, *Historia del teatro en Colombia, 1986*, *op. cit.*, p. 248. ; M. Watson Espener et C. José Reyes, *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, Bogotá, Colcultura, 1978, p. 25-26.

nal en 1942. El radioteatro se desarrolla y ofrece un medio de difusión a estos autores, algunos de los cuales han pasado a la historia, como Oswaldo Díaz Díaz. Este modo de difusión se debe también al hecho de que estos autores tenían, entonces, pocas posibilidades de acceder a un escenario a pesar de tener cierta notoriedad, como lo recuerda el propio Oswaldo Díaz Díaz, en respuesta a las críticas sobre la falta de dinamismo de aquel tipo de teatro[127].

En cuanto a las temáticas tratadas, los Nuevos se distancian de la moral de los Centenaristas y son menos puritanos[128]. Abordan más abiertamente las temáticas sexuales[129], un criterio de importancia en la disputa que los opone a los *Centenaristas*. De hecho, resulta sorprendente ver el peso de esta dimensión en la reticencia de Álvarez Lleras hacia esta nueva generación: en efecto, está muy alarmado por el efecto nocivo de un feminismo que considera importado del extranjero, que corre el riesgo de corromper a las jóvenes generaciones[130].

Comparando *Almas de ahora*, de Álvarez Lleras, y *Nudo ciego*, de Osorio, estrenada por la Compañía Bogotana de Comedias en 1943, Gónzalez Cajiao constata cómo ambos autores son diametralmente opuestos ideológicamente, lo que explicaría que el movimiento Nuevos, y las "mujeres modernas" no parezcan tan preocupantes para Osorio[131].

La cuestión de la representación de lo femenino y lo masculino y sus incidencias en la escritura de los Centenaristas y los Nuevas requeriría más investigaciones. Sin embargo, la existencia de esta disputa es indicativa del impacto directo en el teatro de los debates inherentes a la evolución social, en particular en lo que respecta a los avances del feminismo.

---

[127] « *Hablando de defectos, reconozco que es un teatro lento, un tanto estático, tal vez verbalista, literario o con tendencia a la fantasía ; todo eso habría podido corregirse si yo hubiera tenido oportunidad de ver mis obras en un escenario frente al público* », O. DÍAZ DÍAZ, *Teatro,* Vol. I, publicaciones editoriales, Bogotá, introducción, p.11 cité dans F. GONZÁLEZ CAJIAO, *Historia del teatro en Colombia, 1986*, *op. cit.*, p. 215.

[128] DANIEL SAMPER ORTEGA, prólogo a *EL regreso de Eva*, de JORGE ZALAMEA, Selección Samper Ortega, Tomo 100, Bogotá, Edit. Minerva, 1937, p. vii cité dans *Ibid.*, p. 211-213.

[129] Según G. Cajiao, esto se nota especialmente en *El regreso de Eva* de Jorge Zalamea, escrita en 1926 F. GONZÁLEZ CAJIAO, *Historia del teatro en Colombia, 1986*, 1a ed, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1986, p. 218.

[130] A. ÁLVAREZ LLERAS, « Prólogo », dans *Almas de ahora*, Bogotá, Editorial Centro, Instituto Gráfico Ltda, 1945, p. viii cité dans F. GONZÁLEZ CAJIAO, *Historia del teatro en Colombia, 1986*, *op. cit.*, p. 240-241.

[131] F. GONZÁLEZ CAJIAO, *Historia del teatro en Colombia, 1986*, *op. cit.*, p. 247.

D. El giro de mediados del siglo XX: el Nuevo Teatro colombiano

Varios factores explican el auge del Nuevo Teatro colombiano, término que utilizamos aquí en un sentido amplio, abarcando casi toda la producción teatral colombiana entre los años 60 y 80. Esta expresión se refiere a la aparición de una multitud de movimientos y dramaturgos prolijos preocupados por la experimentación, y más concretamente a la tendencia de este teatro a ser políticamente comprometido, por lo que a menudo se le llama también "teatro político"[132]. À l'échelle continentale, un renouveau culturel se fait sentir à partir des années trente comme conséquence de la guerre civile espagnole, qui met un coup d'arrêt brutal à son influence culturelle :

A escala continental, a partir de los años 30 se produjo una revitalización cultural como consecuencia de la Guerra Civil española, que frenó brutalmente su influencia cultural:

> La independencia política de España, lograda desde los comienzos del siglo XIX no significó el logro de una independencia cultural. Todos sabemos que ésta debe librar una batalla más lenta para alcanzar una identidad propia. Y si la misma independencia política se fue logrando de manera dispar, el desprendimiento cultural no pudo lograrse sino hasta los años en que España, encerrada en los conflictos de Guerra Civil, cerró las puertas a toda posible comunicación cultural con América Latina y los creadores, cualquiera fuese su interés, volvieron los ojos a otras culturas, en las que hallaron fuentes de estímulo y de inspiración, como un puente que podía unir la cultura de estos países tan largamente coloniales con la del resto del mundo[133].

En Colombia, la década de 1940 se caracterizó por una importante mejora de las ayudas estatales[134] y por la aparición de los primeros grupos experimentales de teatro universitario. El detonante fue la concomitancia entre, por un lado, la difusión de las teorías de Brecht y Stanislavski y, por otro, el inicio de la guerra civil colombiana que conformó la "Generación de la Violencia"[135].

---

[132] J. M. PARDO, « Del teatro político a las vertientes posmodernas », *Universitas Humanistica, Pontificia Universidad Javeriana*, 1996, p. 63-69.
[133] C. SOLÓRZANO, « El teatro latinoamericano contemporáneo » dans *América Latina: historia y destino: homenaje a Leopoldo Zea*, México, D.F, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992, vol. I/III, pp. 195-204.
[134] « *Pantaleón Gaitán Pérez* [el nuevo director de la *Sociedad de Autores Colombianos* en 1945] *logró obtener del gobierno un auxilio de veinticinco mil pesos para ser adjudicado, mediante la Sociedad, a aquellas compañías que demostraran mayor seriedad de propósitos y los frutos de una labor continua con gentes del país; […]; el gobierno también concedió por esa época una exención de impuestos a los grupos o compañías formados por autores, actores y directores colombianos;[…].* » *Ibid.*, p. 256.
[135] C. MONTILLA V., « Del teatro experimental al nuevo teatro, 1959-1975 », *Revista de Estudios Sociales*, nº 17, février 2004, p. 86-97.

Las dos figuras más emblemáticas de esta nueva generación son Enrique Buenaventura en Cali con el TEC (el Teatro Experimental de Cali) y Santiago García con el Teatro la Candelaria, especialmente por sus métodos basados en la creación colectiva. Esta modalidad de teatro, predominante en América latina durante los años 1960 y 1970 tiene diferentes aplicaciones según los grupos. Consiste en otorgar menos espacio al papel de director: éste selecciona, organiza, impulsa las proposiciones que emanan de las improvisaciones del colectivo, un colectivo caracterizado por su fuerte compromiso político[136].

El contexto también estuvo marcado por la aparición de la televisión que, según algunos fue un freno para el teatro – puesto que ofrecía perspectivas de carreras mucho más interesantes para los actores[137] y según otros fueron una ayuda, ya que permitieron una mejor difusión para ciertas compañías nacionales, permitiendo ingresos más estables[138]. Se crearon varias escuelas dramáticas: la Escuela de Teatro del Distrito en Bogotá en 1954 por Fasto Cabrera, la Escuela Departamental de Teatro en Cali en 1955, en la cual se funda el mismo año el famoso TEC de Enrique Buenaventura. Éste es uno de los primeros en difundir las ideas de Brecht[139]. En el mismo momento, también tuvo una profunda influencia la llegada en Bogotá de Seki Sano[140]. Éste había sido invitado por el gobierno para formar técnicos y actores para la Televisión Nacional recién fundada. Encontró a Fausto Cabrera y dirigió talleres en la Escuela del Teatro del Distrito. Aunque su estancia fue muy breve (lo expulsaron rápidamente por ser comunista), impacta durablemente este grupo, contribuyendo a la difusión de las teorías de Stanislavski y Brecht. Fausto Cabrera funda el grupo El Búho, cuyos miembros son ya profesionales formados. Entre éstos se encuentra Santiago García que forma la Casa de la Cultura, pronto rebautizada como el Teatro La Candelaria. La efervescencia de la producción dramática, la difusión de las obras, el reconocimiento de los autores favoreció la emergencia de los prime-

[136] M. LAMUS OBREGÓN, *Geografías del teatro en América Latina : un relato histórico*, *op. cit.*, p. 333; M. PÉREZ COTERILLO dans F. GONZÁLEZ CAJIAO (éd.), *Teatro colombiano contemporáneo*, *op. cit.*, p. 9.
[137] F. GONZÁLEZ CAJIAO, *Historia del teatro en Colombia, 1986*, *op. cit.*, p. 284-285.
[138] C. J. REYES et S. ROMERO REY, « El teatro colombiano : escenarios del conflicto », *op. cit.*, p. 21.
[139] Especialmente en el artículo: E. BUENAVENTURA, « De Stanislavski a Brecht », *Mito*, nº 21, octobre 1958 mencionado en E. GÓMEZ, *El surgimiento del teatro moderno en Colombia y la influencia de Brecht*, Uniandes, Bogotá D.C, Universidad de los Andes, 2011, p. 23.
[140] En 1956 según G. Cajiao pero en 1957 según E. Gómez (las otras fuentes no mencionan la fecha ecacta); F. GONZÁLEZ CAJIAO, *Historia del teatro en Colombia, 1986*, 1a ed, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1986, p. 290 ; E. GÓMEZ, *El surgimiento del teatro moderno en Colombia y la influencia de Brecht*, *op. cit.*, p. 17.

ros festivales de teatro de gran envergadura: los Festivales Nacionales de Teatro en Bogotá entre 1956 y 1968 y el festival de Manizales por Ariel Betancur en 1968[141].

La creación colectiva

Enrique Buenaventura y el Teatro Experimental de Cali

Enrique Buenaventura es uno de los teatristas que marca el inicio del Nuevo Teatro en Colombia. Es autor de más de setenta obras, director y teórico del teatro, especialmente de un método de creación colectiva que utiliza a lo largo de la segunda mitad del siglo XX[142]. Una de las primeras obras consideradas como un clásico del teatro colombiano es *A la diestra de Dios Padre*, creada en 1958, una adaptación del cuento homónimo de Tomas Carrasquilla[143]. Su contenido político anuncia lo que será el conflicto recurrente en el universo de Buenaventura: la impotencia del individuo frente a los movimientos de la sociedad[144]. El TEC se caracteriza desde el principio por su voluntad de impulsar la dramaturgia nacional:

> Ante la búsqueda de la identidad nacional, cuestión fundamental para la época en que se trataba de dejar atrás las versiones colonialistas de la misma, […] Buenaventura y su grupo, por una parte, se dedicaron a montar obras derivadas del acerbo popular, histórico y hasta folklórico del país, […] y, por otra, optaron por experimentar con los clásicos para indagar en lo particular a través de dramas universales[145].

Esta búsqueda identitaria también se encuentra en el nivel temático, por ejemplo en obras que retratan episodios de la Conquista o de la colonización, como en *La tragedia del Rey Christophe* (premio UNESCO 1961), que da cuenta de una revuelta de esclavos

[141] C. J. REYES et S. ROMERO REY, « El teatro colombiano : escenarios del conflicto », *op. cit.*, p. 22-25; F. GONZÁLEZ CAJIAO, *Historia del teatro en Colombia, 1986*, *op. cit.*, p. 299.
[142] E. BUENAVENTURA « La Interpretación de los sueños y la improvisación teatral », E. BUENAVENTURA *et al.,* « Esquema general del método de trabajo colectivo del TEC » ou encore M. WATSON ESPENER « La teoría teatral de Enrique Buenaventura » dans M. WATSON ESPENER et C. JOSÉ REYES, *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, Bogotá, Colcultura, 1978.
[143] La pièce connaît des adaptations successives, si bien qu'il existe désormais cinq versions datant respectivement de 1958, 1960, 1962, 1975 et 1984. B. Rizk montre comment les changements de ces adaptations sont révélateurs de l'évolution des problème sociaux tout au long de cette période. Voir B. J. RIZK, « Enrique Buenaventura (Cali, 1945-2003) », *Revista de estudios colombianos. Festival Internacional de Teatro Hispano de Miami*, nº 37-39, 2011 (en ligne : https://studylib.es/doc/5820311/enrique-buenaventura--cali--1925-2003-).
[144] Voir l'analyse de cette tension ainsi que l'influence de Brecht, Marx et Freud chez Buenaventura dans V. VIVIESCAS, *Représentation de l'individu dans le théâtre colombien moderne*, *op. cit.* notamment au sujet des pièces *Requiem pour le Père Las Casas* et *La tragédie du roi Christophe*.
[145] B. J. RIZK, « Enrique Buenaventura (Cali, 1945-2003) », *Revista de estudios colombianos. Festival Internacional de Teatro Hispano de Miami*, nº 37-39, 2011.

negros y de sus descendientes o en *Un réquiem por el Padre de las Casas* (1963) que aborda los maltratamientos de los pueblos originarios.

La pertenencia de Enrique Buenaventura a la generación de la Violencia se nota particularmente en *Los papeles del Infierno* creada en 1968 que consiste en una serie de obras cortas a la manera de *Terror y miseria del Tercer Reich* de Brecht. Entremezcla elementos del teatro del absurdo con formas tradicionales de teatro popular. La primera de estas piezas, *La maestra*, es emblemática de la influencia brechtiana: una maestra de escuela de un pueblo, desde la muerte, cuenta las razones por las cuales se dejó morir de hambre: el asesinato de su padre por una jauría de soldados que la violaron después. Su relato se interrumpe de vez en cuando mientras algunos personajes interpretan lo que cuenta, sin interactuar con ella. Esta obra corta, además de ser un testimonio a propósito de las violencias cometidas en el campo, constituye, según V. Viviescas una de las primeras formas de epicización de la forma dramática en Colombia[146].

Una de las particularidades de la escritura de Enrique Buenaventura radica en cierta importancia atribuida a temáticas feministas, especialmente en *Los papeles del infierno*, por lo que también me detendré en ella. En efecto, la cuestión de la condición femenina se reducía a su dimensión moralista y pedagógica en *Las convulsiones*, o se centraba principalmente en el sufrimiento que causaba al individuo masculino en *El iluminado*. Ahora bien, aquí, se aborda por primera vez desde un ángulo más estructural, especialmente a través de su vinculo con el periodo de la Violencia. Por ejemplo, en *Los papeles del Infierno*, además de la mención de la violación como arma de guerra en “La Maestra”, también se habla de la guerra en su relación con la violencia doméstica en “La Tortura”, donde un torturador enloquecido por su trabajo acaba asesinando a su mujer.

El cínico final, que consiste en un diálogo entre dos detectives, parece una crítica a la impunidad de este tipo de crímenes, ya que cuando el uno pregunta quién es el abogado del marido, el otro responde: "*El coronel Pérez. Lo sacará libre. Hará un formidable discurso sobre la infidelidad femenina*”. Además de este tratamiento de la violencia conyugal, "La Tortura" también ofrece una distancia crítica respecto a ciertos estereotipos misóginos. Aunque encontramos otra vez el discurso sobre la frivolidad de las mujeres que gastan el dinero de sus maridos (tema que estaba presente tanto en *Las convulsiones* como en *El iluminado*), esta vez, esta crítica sale de la boca del marido torturador, lo que contribuye a desacreditarla. Además, se le da derecho a respuesta a un personaje femenino:

[146] V. VIVIESCAS, *Représentation de l’individu dans le théâtre colombien moderne*, *op. cit.*, p. 328-329.

LA MUJER	Si quieres, te hago una lista de todo lo que me pongo con precios y todo. ¿Acaso yo te reclamo el dinero que gastas con otras mujeres?
EL VERDUGO	No estoy hablando de eso. Conozco el truco. ¡Yo las conozco bien a ustedes!
LA MUJER	¿A quiénes? (*Pausa*) ¿A quiénes?[147]

¿Significa esto que podemos considerar esta obra como el esbozo de la representación de un vínculo entre violencia física y dependencia económica? Probablemente sería excesivo. Sin embargo, este fragmento muestra la voluntad concomitante de tratar la violencia doméstica de manera sistémica y de no perpetuar un discurso misógino. Asimismo, en "La Requisa", se aborda la cuestión de la implicación de las mujeres en la resistencia política. Al mismo tiempo, se nota un cuestionamiento metaliterario sobre su confinamiento a la subalternidad narrativa, es decir como ser cuya protección debe asegurar y que, como tal, constituye el honorable punto de vulnerabilidad del héroe. Cuando el protagonista se preocupa por haber ocultado a su novia sus acciones políticas, una compañera de lucha le dice:

MUCHACHA	Y hasta deberías traerla aquí.
ÉL	¿Traerla aquí?
MUCHACHA	Sí. ¿Por qué no? ¿De qué te da miedo?
ÉL	Ella no es como tú.
MUCHACHA	¿Qué quieres decir?
ÉL	Bueno… tú has estudiado… Ella es ignorante y… bueno, es distinta.
MUCHACHA	Es tu mujer. Para la cama y la cocina… No he oído nada más burgués en mi vida[148].

Sin embargo, el discurso de la joven es objeto de una polémica entre los personajes y la conclusión de la cuestión, por tanto, permanece ambigua. Además, la estructura de la fábula contradice la visión feminista de la muchacha, ya que el resto de la obra funciona según el patrón clásico: el protagonista mantiene a su mujer en la ignorancia, tratándola como objeto de su protección y no como compañera, con lo que la obra no desafía fundamentalmente los códigos clásicos del heroísmo masculino. Sin embargo, este tipo de observación es nueva, ya que el principio de la mujer que debe ser protegida nunca fue examinado críticamente antes en los clásicos estudiados. La presencia de cuestiones relativas al destino político de las mujeres es evidente a lo largo de la obra de Enrique Bue-

[147] E. BUENAVENTURA, *Teatro*, Bogotá D.C, Instituto Colombiano de Cultura, 1977, p. 31.
[148] *Ibid.*, p. 72-73.

naventura[149] y aún merece ser estudiada con mayor profundidad. Las pocas observaciones sobre el tratamiento de la condición femenina permiten, sin embargo, postular que no hay una verdadera aparición de los hombres como objetos: lo que se cuestiona en las distintas obras es siempre la violencia contra las mujeres como uno de los resultados de la violencia estatal, del poder oficial o de las circunstancias de la guerra. En este sentido, aunque la obra es novadora sociolofica y políticamente al poner de realce sectores marginalizados de la sociedad y dirigiéndose específicamente a ellos – especialmente si la comparamos con *El iluminado* – la perspectiva marxista y brechtiana que alimenta la escritura de Enrique Buenaventura parece impedir la emergencia de un objeto de reflexión masculino independientemente de la clase social. La violencia de género solo se considera como una emanación de la violencia de Estado.

Desde entonces, los estudios feministas y el auge de los *Gender studies*, ya examinaron las carencias de la perspectiva marxista[150], mostrando cómo las redes de dominación procedentes del sistema de género no correspondían con las de clase.

Santiago García y el Teatro de la Candelaria

Santiago García fue miembro del grupo *El Búho* a principios de los años 60, formado por Fausto Cabrera. Después se fue a Checoslovaquia para especializarse en teatro tras finalizar sus estudios de arquitectura y, a su regreso, participó en la fundación en 1966 de la Casa de la Cultura, pronto rebautizada como *Teatro la Candelaria*. Al principio, el grupo se concentró en la puesta en escena de clásicos del repertorio universal (Ibsen, Brecht, Arrabal, etc.). Sin embargo, el deseo de desarrollar una estética propia pronto los llevó a dedicarse a la creación colectiva, etapa que Víctor Viviescas llama la fase de representación épica[151] (*Nosotros los comunes* en 1972, *La ciudad dorada* en 1973, *Golpe*

[149] C. GARDEAZÁBAL BRAVO « Violencia estructural y mujer en *Los papeles del Infierno* de Enrique Buenaventura », *XVIII Congreso de la Asociación de Colombianistas "la mujer en Colombia"*, Fitchburg State University, Regis College Massachussets, 10-13 juillet 2013, http://www.colombianistas.org/portals/0/congresos/documentos/congresoxviii/gardeazabal_bravo_carlos.pdf, consulté le 18 mai 2018 à 16h48.

[150] « Le marxisme humaniste était pollué à la source par sa théorie ontologique constituante pour laquelle l'homme se construit lui-même en dominant la nature, et par son impuissance concomitante à historiciser tout ce que les femmes font et qui ne donne pas droit à un salaire. » D. J. HARAWAY « Savoirs situés : la question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle » in D. J. HARAWAY, *Manifeste cyborg et autres essais: sciences, fictions, féminismes*, L. Allard, D. Gardey et N. Magnan (éd.), Paris, Exils, 2007, p. 111-112. Sur les liens entre marxisme et féminisme, voir C. DELPHY, « 4. Féminisme et marxisme. », dans *Femmes, genre et sociétés. L'état des savoirs*, Paris, La Découverte, 2005, p. 32-37.

[151] V. VIVIESCAS, *Continuidad en la ruptura : una pesquisa por la escritura postmoderna en el teatro colombiano*, *op. cit.*, p. 136-138.

de suerte en 1980). Este periodo culmina con *Guadalupe años sin cuenta*, presentada en 1975, que es ya un clásico del teatro colombiano.

La obra aborda la polémica en torno a la muerte del exguerrillero Guadalupe Salcedo en 1975 y confronta la versión real de la historia con la versión que entonces era oficial. La versión de los hechos que presentaba el gobierno en aquel momento era que Guadalupe se presentó a las autoridades con dos pistolas, con lo que la policía tuvo que dispararle. La versión real, posteriormente reconocida como tal, revela que el antiguo guerrillero estaba desarmado y que fue asesinado ilegalmente por las autoridades. La primera y la última escena de la obra corresponden respectivamente a cada una de estas versiones. La obra se convierte entonces en la confrontación entre el discurso oficial que emana de las autoridades y el discurso oral, popular, como medio de resistencia con, en particular, el uso de los corridos y, más globalmente, un homenaje a la tradición de los llanos[152]. El personaje de Guadalupe nunca está presente en el escenario, salvo de forma fugaz y meramente simbólica en las primera y última escenas. La investigación de las condiciones de su muerte conforma por lo tanto el marco de la obra pero permite dar paso a otra fábula. Asistimos a la evolución paralela de dos personajes, Jerónimo Zambrano y el soldado Robledo, cada uno afectado por la guerra de forma opuesta: el primero se une a la guerrilla mientras que el segundo está en el ejército. Sin embargo, presentan similitudes puesto que ambos son liberales de origen rural, lo cual les convierte en la alegoría de una guerra fratricida. La fábula y la investigación son también un pretexto para retratar la Colombia de los años cincuenta e indagar en las causas del conflicto armado. El texto cuestiona el papel desempeñado por los partidos políticos al inicio de la guerra, así como el de la iglesia.

Esta obra cobró nueva relevancia recientemente con la firma del tratado de paz, recordando la necesidad de garantizar la supervivencia de los exguerilleros, lo que llevó a una nueva edición en 2016 y un nuevo montaje del Teatro la Candelaria en 2017[153].

---

[152] Un análisis del enfrentamiento entre estas dos modalidades discursivas en la obra se encuentra en el artículo: L. C. GARAVITO, « Guadalupe años sin cuenta : el lenguaje oral como instrumento de resistencia ideológica », *Latin American Theatre Review, Kansas University*, vol. 20, nº 2, 1987.

[153] Anon., « Nueva vida para “Guadalupe años sin cuenta” », *El Tiempo*, 6 juillet 2017 (en ligne : http://www.eltiempo.com/cultura/arte-y-teatro/guadalupe-anos-sin-cuenta-en-el-teatro-la-candelaria-106398 ; consulté le 9 mai 2018), http://www.eltiempo.com/cultura/arte-y-teatro/guadalupe-anos-sin-cuenta-en-el-teatro-la-candelaria-106398, consulté le 9 mai 2018; La réactualisation de la pièce est également visible dans la presse dans les semaines précédant le referéndum sur le traité de paix, par exemple : « *El asesinato de Guadalupe Salcedo –ejecutado de manera aleve como se demostraría años después– es la metáfora en la que podemos mirarnos hoy. Solo habrá paz si se garantiza la supervivencia de quienes dejen las armas. Ningún asesinato es bueno. Es responsabilidad de los colombianos hacer valer la decisión ma-*

Cabe notar en la obra la aparición de una crítica a los mandatos de la masculinidad propios de la vida militar, por ejemplo con la evocación de la participación colombiana en la Guerra de Corea (1950-1953):

> SARGENTO VELANDIA ¡Qué van a saber lo que es una guerra de verdad, soldaditos virgos! Vamos a una guerra. No una guerrita de cobardes escondidos en la manigua y en las selvas de los Llanos, que esperan emboscados a la víctima, disparan y huyen para volverse a esconder, disparar a mansalva y huir. ¡Son unos cobardes! Muchachos, ¡vamos a Corea! […] De los soldados norteamericanos debemos aprender su valor, su arrojo. Su desprecio por la vida. Son hombres cojonudos, hombres que sienten en su honor de soldados el vestir el uniforme de la patria...[154]

Es una sátira de la virilidad militar, una crítica que también se relaciona con una americanización de los colombianos[155]. Esto también se aprecia en el triste soliloquio que tiene el soldado Robledo al regresar de la guerra, marcado por la presencia del inglés:

> ROBLEDO (Se *imagina en una plaza pública*) Señores tan representantes de la patria, damas también importantes: deseo que detengan un poco su precioso tiempo... les va a hablar el tigre de Corea, *The Colombian tiger*, que llega de una guerra donde los colombianos fuimos los mejores soldados del mundo. Un hombre así como yo, con el temple de una guerra, tiene también sus sentimientos, señoras y señores. Al acero le penetra el llanto. Para un hombre como yo llorar es triste. Un hombre nunca debe llorar, *okay* ? Pero es el momento en que como hombre me invade el recuerdo de mi madrecita, mi madrecita muerta*, my mother is dead* . Silencio en la noche, ya todo está en calma, el músculo duerme, la ambición descansa. Señores y señoras, *you have your mothers, okay* ?[156]

El antimilitarismo parece ser, pues, una de las formas más tempranas de crítica a las normas de las masculinidades. Sin embargo, este ángulo específico contribuye a que escapen de la condición de objeto por derecho propio: la cuestión de la masculinidad se diluye en la de la guerra. Al igual que en la estética de Enrique Buenaventura, aunque se representa la violencia de género, sólo se considera como una emanación de la violencia de Estado. Además, esta violencia cumple muchas veces una función diegética androcéntrica puesto que constituye el punto de vulnerabilidad del héroe masculino en el plano de la fábula. Pienso específicamente en la escena en que un soldado amenaza a Oliva, la novia del guerrillero Jerónimo Zambrano, para saber dónde está su novio. Aunque las repre-

---

yoritaria que tomarán en las urnas en unos pocos días. » D. Coronell, « Guadalupe años sin cuenta », *Semana*, 17 septembre 2016.

[154] « El envío de tropas a Corea » Teatro La Candelaria, Creación colectiva, *Guadalupe años sin cuenta*, Bogotá, Idartes, 2016

[155] Este vínculo entre tiranía y americanización es muy visible en *La trifulca,* obra escrita por Santiago García en 1991, donde el terrible Doctor Lupus no deja de excalamar "Chisas crais" (transcripción fonética de hispanohablante de *Jesus Christ*) ; Teatro La Candelaria, Creación colectiva, *3 obras de teatro, El Paso, Maravilla Estar, La Trifulca*, Santa Fe de Bogotá, Ediciones Teatro La Candelaria, 1991.

[156] « La Cantina » Teatro La Candelaria, Creación colectiva, *Guadalupe años sin cuenta*, *op. cit.*

sentaciones de lo masculino y lo femenino aún no han sido estudiadas de forma sistemática y exhaustiva en la escritura del Teatro de la Candelaria, parece que, al igual que las del TEC, responden a un esquema de lectura marxista.

A partir de los años ochenta, el proceso creativo del grupo evoluciona hacia más escritura individual, aunque la puesta en escena sigue siendo colectiva. El tema se vuelve menos social y más metafísico, especialmente en la obra *Maravilla estar* de Santiago García, en 1989. El autor combina recuerdos personales con su lectura de *Alicia en el País de las Maravillas* de Lewis Carroll, para producir una obra con recursos propios del surrealismo y del teatro del absurdo[157]. Una serie de cuadros extravagantes sin vinculo de causa hacen intervenir los personajes de Aldo, Bumer, Fitz y Alicia. Esta obra tiene una importancia especial puesto que es emblemática de la tensión hacia la posmodernidad que caracteriza el Teatro la Candelaria, y el teatro colombiano en general a partir de los años 1980. Víctor Viviescas lo demuestra, insistiendo especialmente en la evolución aleatoria de la acción, la disolución lúdica de la representación o también la autonomía referencial del espacio[158]. Sin embargo, insiste en el carácter transitorio de esta obra. En efecto, subraya que varios elementos aún la vinculan a la estética épico-crítica, especialmente su final puesto que Aldo se dirige al público, creando un efecto de distanciamiento muy brechtiano[159]. Para Víctor Viviescas, este final supone la estabilización del sentido de la obra, una estabilización que se le había negado al principio y que sigue vinculando la obra con el teatro crítico, haciendo de *Maravilla estar* una obra bisagra, sintomática del periodo transitorio de los años ochenta, en que se empieza a jugar con los códigos de la postmodernidad.

Así, Enrique Buenaventura y Santiago García son considerados los pioneros y las figuras más emblemáticas del Nuevo Teatro. Sin embargo, sería un error considerar que este periodo de efervescencia se reduce a la creación colectiva: esta práctica también crea disidencias artísticas, como lo revela la presencia de dramaturgias autorales y textuales.

[157] C. J. REYES et S. ROMERO REY, « El teatro colombiano : escenarios del conflicto », *op. cit.*, p. 36.
[158] V. VIVIESCAS, *Continuidad en la ruptura : una pesquisa por la escritura postmoderna en el teatro colombiano*, *op. cit.*, p. 165.
[159] *Ibid.*, p. 168.

El teatro de autor

Teatro Libre à Bogota

El Teatro Libre fue fundado en 1973 por Ricardo Camacho y principalmente por los antiguos miembros del grupo de teatro de la Universidad de los Andes. Aunque también tiene un fuerte compromiso político, este grupo se diferencia del Teatro la Candelaria y del TEC puesto que favorece la escritura individual. Monta tanto obras de autores nacionales como otras del repertorio clásico (Shakespeare, Albee, Miller, Pirandello, etc.). Entre sus autores más reconocidos está Jairo Aníbal Niño, cuya obra, *El monte calvo*[160], se estrenó en 1960 en la Universidad Libre. Jairo Aníbal Niño se conoce en Colombia como autor de cuentos infantiles y, en general, por su fascinación por el mundo de la infancia, que también se manifiesta en sus textos dramáticos. En *El monte calvo*, dos mendigos están esperando en una estación de tren: Sebastián, un antiguo soldado de la guerra de Corea, y Canuto, un músico y antiguo payaso de circo. Tienen una cita con un coronel, un viejo conocido de Sebastián del ejército, del que esperan obtener ayuda. Sin embargo, cuando llega el coronel, resulta que se ha vuelto loco a causa de la guerra y, en su delirio, acaba matando a Canuto. La obra toma así la forma de un alegato contra la guerra, en particular contra la participación colombiana en la guerra de Corea. La fascinación de Jairo Aníbal Niño por el mundo de la infancia se refleja en el payaso Canuto, especialmente en una escena en la que realiza un número de circo, como una especie de interludio ligero y poético en la vida cotidiana de los dos vagabundos.

Otro autor que ha dejado una profunda huella en el Teatro Libre es Esteban Navajas, especialmente con la obra *La agonía del difunto*[161], por la que ganó el premio del Concurso de la Casa de las Américas de Cuba en 1976. Esta obra sorprende por su longevidad, ya que se estrenó en Colombia en el Teatro Libre en 1977, y permaneció en escena hasta 1985. También fue adaptada en una película en 1982 por Duna Kuzmanich. La acción se desarrolla en una gran finca del Caribe colombiano, en el contexto histórico de finales de los años 60, cuando la lucha por la tierra hacía estragos en el campo y muchos peones, en reacción a sus condiciones de vida, invadían las gigantescas fincas. La originalidad de la obra radica en que, mientras el teatro de la época solía dar voz a las víctimas del sistema, ésta, al contrario, adopta el punto de vista del rico terrateniente, el truculento

[160] J. A. NIÑO, *El monte calvo*, dans F. GONZÁLEZ CAJIAO (éd.), *Teatro colombiano contemporáneo*, *op. cit.*
[161] E. NAVAJAS, *La agonía del difunto*, dans F. GONZÁLEZ CAJIAO (éd.), *Teatro colombiano contemporáneo*, *op. cit.*

protagonista Agustino. La obra no deja de ser una obvia denuncia de la crueldad de este propietario y de las miserables condiciones de vida de los peones, pero seguimos la acción desde la perspectiva del opresor. En la obra, Agustino finge su propia muerte para ganar tiempo frente a la revuelta de los campesinos que han invadido las propiedades y estaban decididos, armados con machetes, a ejecutarlo. Su esposa, doña Carmen, es cómplice del plan y trata de encontrar excusas para retrasar el funeral frente a la insistencia de dos campesinos: Benigno y Ñora Otilia. Lo cómico de la situación, junto con la borrachera y los juegos de Agustino y su mujer en cuanto los campesinos abandonan el escenario, poco a poco va dando paso a la angustia y el horror a medida que se estrecha el cerco. El desenlace lleva la tensión a un clímax: los campesinos acaban encerrando a Agustino en un ataúd y se lo llevan para enterrarlo vivo. Interpretado a veces como un síntoma de las tendencias marxistas y maniqueas de la época, este final parece sin embargo ser más ambivalente puesto que el "restablecimiento de la justicia" se logra mediante un acto de crueldad digno de la peor pesadilla. De hecho, la obra termina con los gritos de Doña Carmen al darse cuenta del destino de su marido. Esta obra debe su eficacia a la información de la fábula que se divulga a cuentagotas, movilizando la atención del lector-espectador para reconstituir poco a poco todos los datos de la situación y, también, al contraste entre lo agobiante de la situación, y el humor, lo grotesco y lo carnavalesco que funcionan como válvula de escape.

Al igual que los ejemplos vistos en Enrique Buenaventura y Santiago García, las dinámicas de poder y la violencia se ejercen exclusivamente en una relación de clase. Una de las metas políticas de la obra es mostrar la situación de explotación de los campesinos de los latifundios, más precisamente en la región caribeña. Por lo tanto, no existe en esta obra una representación de la violencia de género independiente de la violencia e clase o representada en su particularidad. Sin embargo, *La agonía del difunto* se diferencia de obras como *Guadalupe años sin cuenta* o *El monte calvo* en la atención que se presta a los personajes femeninos. Esto se nota primero en términos de visibilidad y presencia: las mujeres no sólo son tan numerosas como los hombres, sino que está en ambos lados de la violencia de clase. Carmen y ñora Otilia son los respectivos cómplices e Agustino y Benigno. Además, el personaje de Carmen tiene una caracterización relativamente compleja: es a la vez una mujer sin piedad cuando se trata de la suerte de los campesinos y una mujer muy admiradora y enamorada de su marido que, a veces, se entrega a ensoñaciones románticas. El personaje tiene también un potencial muy cómico, en primer lugar, por su juego de duplicidad: sus palabras, su lenguaje corporal, su tono de voz cambian radical-

mente en función de la presencia o no de los campesinos en la escena – pero también por una comicidad gestual que, en los pasajes más farsantes, la lleva a hacer de toro cuando ella y Agustino, ociosos y borrachos, juegan a la corraleja.

Los autores de Medellín

La ciudad de Medellín se diferencia porque su actividad teatral no fue tan marcada por la creación colectiva como en Cali y Bogotá. Por lo tanto, un mayor número de autores individuales se pueden considerar representativos de la época.

Uno de los artistas teatrales que más impulso dio a la actividad teatral paisa[162] fue Gilberto Martínez, cardiólogo, autor, actor, director e investigador teatral. A finales de los años 1950 creó el grupo *El Triángulo* y en 1966 *la Escuela Municipal de Teatro*, donde trabajó hasta 1972[163]. Obtuvo el Premio Nacional de Dramaturgia en 1965 con su obra *El grito de los ahorcados*, que trata del levantamiento de los comuneros de 1781 en Nueva Granada.

Uno de los autores paisas más citados es también Henry Díaz. Se hizo famoso en la segunda mitad del siglo XX, y sigue siendo una figura importante del teatro actual. Es un prolífico autor, profesor, director y actor, y ha ganado varios premios nacionales de teatro[164]. Muchas de sus obras, a menudo marcadas por la violencia que se vivía en la época en Medellín – como en *La sangre más transparente*[165] – han sido premiadas o seleccionadas para antologías. Es el caso de *Más allá de la ejecución*[166] que representa el dialogo post mortem entre dos conquistadores rivales del siglo XVI (Sebastián de Belalcázar y Jorge Robledo) o, más recientemente, de *Carruaje de viejos con látigo verde*[167], que aborda el tema de la vejez con humor ácido.

Por último, José Manuel Freidel también tuvo un profundo impacto en la producción teatral colombiana. Las peculiaridades de su escritura, lírica, expresionista y exalta-

[162] Gentilicio para designar a la población del departamento de Antioquia, en este caso los de su capital, Medellín.
[163] C. J. REYES et S. ROMERO REY, « El teatro colombiano : escenarios del conflicto », *op. cit.*, p. 30.
[164] En 1985 con *El cumpleaños de Alicia*, el mismo año con *Más allá de la ejecución*, en 1986 con *Las puertas* y en 1992 con *La sangre más transparente.*
[165] H. DÍAZ VARGAS, *La sangre más transparente*, Madrid, Casa de América, 2000.
[166] H. DÍAZ, *Más allá de la ejecución* dans F. GONZÁLEZ CAJIAO (éd.), *Teatro colombiano contemporáneo*, *op. cit.*, pp. 735-765.
[167] H. DÍAZ, *Carruaje de viejos con látigo verde,* M. LAMUS OBREGÓN, *Dramaturgia colombiana contemporánea antología I*, Bogotá D.C, Paso de Gato, 2013, p. 53-74.

da, hacen de su teatro, según Víctor Viviescas, una de las primeras crisis del teatro épico por la introducción de la subjetividad[168]. El teatro de Freidel se centra en lo íntimo, lo que lo diferencia en una época en la que abundan las representaciones de carácter social. Esta estética va acompañada de una especial atención a la representación de la mujer, que a menudo es central, como muestran, por ejemplo, las obras *Las tardes de Manuela*, centrada en Manuela Sáenz, amante de Simón Bolívar, *Amantina o la historia de una amante*, o *La Lavandera*[169]. También es uno de los pocos autores reconocidos que aborda el tema de la transidentidad en ¡*Ay! Días Chiqui*[170]. Este monólogo, presentado por primera vez en el IX Festival de Manizales en 1987, es la historia de una mujer transgénero en la Medellín de la época, en un momento en que se desató una ola de criminalidad que afectó especialmente a la comunidad LGBT+.

Asistimos a la espera de La Chiqui entre las cuatro y las siete de la tarde, su preparación para salir, su excitación y ansiedad por la noche que la espera. Las llamadas telefónicas con sus diversas amigas revelan que dos de ellas han desaparecido, lo que refuerza su presentimiento de que ella va a ser la próxima víctima. El tono de la obra oscila entre lo cómico y lo trágico. Se despliega una forma de humor *camp*, es decir, una sensibilidad específica de la cultura masculina gay que subvierte las convenciones de género a través de la risa[171] (aquí, sobre todo, a través de la exuberante elocuencia del personaje). Por otro lado, esta comedia se alterna con pasajes líricos en los que La Chiqui comparte sus angustias y heridas y, sobre todo, el peso trágico de la amenaza que se cierne. Asimismo, el registro oscila entre el argot y lo poético.

A *La Chiqui*, le gustaría salir con su nueva peluca comprada a crédito a La Negra. Sin embargo, no se atreve a hacerlo: no puede pagar la peluca puesto que La Gorda, que le debía dinero, ha desaparecido. Por lo tanto, ella teme la ira de La Negra si sale con la peluca. En el transcurso de varias llamadas telefónicas, un error en el desnudo la enfrenta a un tal Roger, con el que bromea, sin precisar su identidad trans. Los dos finalmente

[168] V. VIVIESCAS, *Représentation de l'individu dans le théâtre colombien moderne*, *op. cit.*, p. 35.
[169] J. M. FREIDEL, *Amantina, o, La historia de un desamor: y otras obras*, Medellín, Exfanfarria Teatro, 1998 ; J. M. FREIDEL, *Teatro*, Medellín, Colombia, Ediciones Autores Antioqueños, 1993
[170] J. M. FREIDEL, « ¡Ay... días Chiqui! », *Gestus, Revista de la Enad*, nº 9, juin 1997, p. 64-68.
[171] « Le camp est un ensemble complexe de pratiques ritualisées, issues d'une position marginalisée et stigmatisée, et qui contribuent à déstabiliser et à dénaturaliser l'ordre social en en révélant le caractère artificiel, genré, classiste et racialisé. Le camp est une pratique interprétative, une sensibilité […]. Il est aussi foncièrement lié à une culture homosexuelle […]. Le camp est politique en ce qu'il fait passer par le rire une critique du système dominant, hétérocentré et homophobe. C'est dans ce sens que l'on peut interpréter les pratiques *Drag* comme relevant du camp […] » L. GRECO et S. KUNERT, « Drag et performance », dans *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux.*, Paris, La Découverte, 2016.

acuerdan una cita para la noche. Después de dudar durante mucho tiempo sobre si salir o no, y de plantearse salir como hombre, finalmente decide salir vestida con su mejor atuendo femenino y luciendo con orgullo su nueva peluca. Un número equivocado la lleva a hablar en el teléfono con un tal Roger con el que coquetea, sin mencionar su identidad trans. Ambos acuerdan reunirse esta misma noche, y, después de colgar, ella duda durante mucho tiempo sobre si salir e incluso se plantea presentarse como un hombre. Finalmente, decide salir vestida con su mejor atuendo femenino y luciendo con orgullo su nueva peluca.

> Cómo no ir si es mi cita con el amor.
> Llevo tanto tiempo sin amar, se me olvidó el tiempo. […]
> ¿Y si me disfrazo de macha? Todavía hay algo de ese asqueroso olor en mi cuerpo…
> No, porque Roger quiere a su Chiqui como hembra, como la linda dama con su voz de ciudad herida.[172]

Cabe notar el uso de la palabra "macha" aquí para referirse a que Chiqui "se hace el hombre", es decir, finge ser el sexo que le fue asignado al nacer. La palabra se utiliza varias veces en la obra en este sentido ("[…] *mamá me golpeaba noche tras noche, por no querer ser macha* […]"[173]). Este neologismo del argot concentra así la disociación entre la asignación sexual y la identidad de género, al dar una forma femenina a una palabra que, según la perspectiva esencialista y la regla gramatical, sólo puede ser masculina.

La obra termina trágicamente con el regreso a escena de la Chiqui, gravemente herida. Sin embargo, no fue atacada por Roger sino por La Negra, que la apuñaló por llevar la peluca que no había pagado, lo cual desdibuja así las redes del sentido. Obviamente, la obra es ante todo una denuncia de los asesinatos en masa y los ataques a los miembros de la comunidad LGBT.

La centralidad del personaje, entrañable por su humor y por compartir sus sentimientos íntimos, permite sensibilizar sobre la causa de la homofobia y la transfobia, incluso más allá del contexto particular en el que se produce ("¿Los tiempos? Querida, no son los tiempos no, no, son esos perros que no saben qué hacer con sus ladridos'). Sin embargo, la obra también cuestiona la norma de género como tal. La peluca es, en efecto,

---

[172] J. M. FREIDEL, « ¡Ay! días Chiqui – monólogo – Entreactos », sur *Entreactos, Revista Digital de Teatro*, 3 mars 2015 (en ligne : http://www.entreactos.com/wpweb/ay-dias-chiqui-monologo-de-la-edicion-lo-virtual-en-el-teatro/ ; consulté le 24 août 2019). Cette édition est sujette à caution mais le texte qui s'y trouve correspond peu ou prou à celui que l'on peut entendre dans une captation de la pièce disponible en ligne. Il s'agit de la version du groupe Barraca Teatro, mise en scène par Daniel Galeano et interprétée par Wilderman García : BARRACA TEATRO, DANIEL GALEANO, « ¡Ay! días Chiqui », 2015 (en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=MqqgMHdPTao ; consulté le 25 août 2019)

[173] J. M. FREIDEL, « ¡Ay! días Chiqui – monólogo – Entreactos », *op. cit.*

el accesorio que realmente permite a La Chiqui completar su travestismo y parecer una mujer cisgénero. Hasta entonces, en la mayoría de las producciones, había permanecido relativamente desnuda y con la cabeza descubierta, haciendo visible su transidentidad. Así, resulta emblemático que el castigo llegue en un momento en el que ella está terminando de ponerse todos los adornos de la feminidad. Recordemos que es el modelo drag que constituye la base del libro de Judith Butler, *El género en disputa*, por su propensión a desestabilizar la norma de género, especialmente al poner en tela de juicio los límites tradicionales entre lo real y lo artificial[174].

Al dar todo el espacio a la figura de La Chiqui, a su feminidad hiperbólica y espectacular, la pieza tiende in fine a hacer más visible la "coreografía" del género, es decir los "motivos naturalizados por su permanente reiteración, pero cuya imitación paródica revela su dimensión construida, antinatural"[175].

A lo mejor fue precisamente por la teatralidad asumida del personaje, por esta sensibilidad camp deliberadamente exagerada, que la obra fuera criticada en su momento por su "mal gusto" y su falta de sutileza psicológica[176]. Entre las obras comentadas aquí, es la primera que trata el género como un espectáculo, lo cual le otorga una especial importancia dentro de este “precorpus”. Esta hipótesis es tanto más plausible cuanto que, después de haber sido bastante criticada (no fue incluida en las dos antologías de la obra teatral de Freidel[177]**),** hoy, vuelve a llamar la atención, siendo objeto de números montajes[178].

José Manuel Freidel es uno de los autores más importantes de la dramaturgia colombiana. Nació en 1951 (y, por tanto, es bastante más joven que la mayoría de los autores anteriores) y su teatro tiene una clara afinidad con las cuestiones de género (que aún están por estudiar). Todos estos elementos deberían haberle convertido en un autor central del presente trabajo, pero fue asesinado en 1990, una tragedia que afectó enormemente a

[174] J. BUTLER, *Trouble dans le genre (Gender trouble)*, *op. cit.*, p. 46-47.
[175] L. GRECO et S. KUNERT, « Drag et performance », *op. cit.* Traduzco yo.
[176] N. G. Díaz B., « IX Festival Internacional de Teatro (Manizales, 1987) », Latin American Theatre Review, vol. 21, no 2, printemps 1988, p. 95-98. También se puede encontrar una crítica bastante negativa en M. M. de VELASCO, « Nuevas perspectivas en el teatro colombiano », *Latin American Theatre Review*, vol. 25, nº 1, automne 1991, p. 97-105.
[177] J. M. FREIDEL, *Amantina, o, La historia de un desamor*, *op. cit.*; J. M. FREIDEL, *Teatro*, *op. cit.*
[178] Por ejemplo, la representa el grupo *Exfanfarria teatro* en Medellín en 2010, luego el grupo Barraca Teatro en 2015, el mismo año la representa también Juana Valencia en Pereira (au *Museo Arte de Pereira*), el director Daniel Díaz en 2018 (en el teatro de *La Maldita Vanidad*). También se traduce al inglés y se presenta en abril de 2022 en Nueva York (montaje de Gabriel Torres y Scout Davis, en St Ann & The Holy Trinity Church, producida por *En Garde Arts*).

la comunidad teatral, como demuestra, por ejemplo, este poema de Patricia Ariza inspirado del haiku:

> A José Manuel Freydell
> esa noche
> cuando morías
> se escuchaban explosiones
> anunciando
> que se nos estaba
> rompiendo el corazón.[179]

Otras manifestaciones teatrales

Una de las primeras autoras entre los clásicos del teatro colombiano más citados es Fanny Buitrago por su texto *El hombre de paja*, por el cual recibió el Premio Nacional de Teatro en el IV Festival de Arte de Cali en 1964. La razón por la que se trata aquí por separado es que no pertenece a ninguno de los movimientos mencionados: esta autora barranquillera se conoce más por su obra narrativa y no escribió mucho teatro, por lo que esta obra es un caso especial en el panorama de la época. A pesar de su posición al margen de las corrientes y tendencias hegemónicas de la época, *El hombre de paja* puede considerarse parte del canon dramático colombiano del siglo XX.

> Escrita con técnica realista que no encubre la dimensión simbólica, *El hombre de paja* examina la culpa de cada uno por la violencia y, en otro plano, por un siglo violento y cruel. Es muy posible que sea una de las mejores obras colombianas en lo que va corrido del siglo.[180]

La obra trata de la violencia rural durante la guerra civil, aunque sin referencias geopolíticas explícitas, lo cual le da un alcance universal. La acción se desarrolla en el pueblo ficticio de Opalo en 1957. En plena época de la Violencia, mientras un pueblo vecino acaba de ser masacrado, los habitantes de Opalo descubren una mañana un espantapájaros colgado de un árbol en la plaza principal. Todo el mundo lo ve como una advertencia o un mal presagio y nadie se atreve a tocarlo. El único que no valora el fenómeno y simplemente quiere acabar con él es el protagonista: Jafet. La presencia del espantapájaros se hace cada vez más pesada, agravada por otras dos misteriosas presencias fantasmales: un desconocido que sobrevivió a la masacre del pueblo vecino y una niña. Ante este ambiente mortífero, que aumenta la tensión en el seno de la comunidad, Jafet intenta por

[179] P. ARIZA, *Hojas de papel volando*, Bucaramanga, Colombia, Proyecto Cultural de Sistemas y Computadores S.A., 2007, p. 60.
[180] F. N. DAUSTER, *Historia del teatro hipanoamericano, Siglos XIX y XX*, 2ème édition, Mexico, Ediciones de Andrea, 1973, p. 146-147.

todos los medios que el espantapájaros sea retirado para que las cosas vuelvan a la normalidad, pero en vano ante la negativa casi supersticiosa de los distintos habitantes y la sucesiva huida de cada uno de ellos. A medida que el pueblo se va vaciando de sus habitantes, Jafet acaba cortando la cuerda que ataba al espantapájaros al árbol. La escena final muestra la aldea donde las cosas han vuelto más o menos a la normalidad, excepto que ahora es Jafet quien cuelga del árbol, y nadie parece prestarle atención ni reconocerlo. Esta escena final dota a la obra de una estructura circular, como señala C. Lucía Garavito[181]. La investigadora muestra a través de la semiótica cómo toda la obra puede leerse como una figuración del proceso de anonimización, causado por la Violencia. Como dice el alcalde de Opalo en el acto II, escena 2: "*Siempre rostros y nombres distintos. Armas y venganzas diferentes. Son nadie, todos y cualquiera. Hoy aquel, mañana usted, yo, el de más allá. Luego muchos muertos y fosas anónimas abiertas en el campo*... "[182].

Los personajes femeninos son numerosos y variados. Sin embargo, como lo señala Lucía Garavito, a excepción de Jafet, todos los personajes son meros tipos, y el tema del anonimato y la intercambiabilidad de los seres humanos se alimenta precisamente de su falta de individualidad propia. El lugar central lo ocupa así el conflicto existencial de Jafet, y el hombre se confunde con lo humano: "*Un hombre más. La especie hombre*"[183], dice Jafet, Acto III, escena 2. Como en todas las obras anteriormente comentadas, ocupa el lugar central y es un símbolo de lo universal.

Otros dos espacios teatrales notables se establecieron durante este periodo: el café *La Mama* en Bogotá en 1968 y el *Teatro Popular de Bogotá*, el TPB, cuya directora era Fanny Mickey. Al margen del Nuevo teatro por su carácter no militante, el TPB destaca por su carácter profesional y por su programación, más orientada a los clásicos del repertorio universal, lo que lleva a algunos miembros y seguidores del Nuevo teatro a criticarlo por su dimensión comercial. Fanny Mickey es también una de las figuras clave del desarrollo de los festivales de teatro a partir de la década de 1960, que culminó con la fundación del Festival Iberoamericano de Teatro en 1988[184].

Aunque nuestro corpus está en consonancia con la generación anterior, se diferencia de ella sobre todo por una comprensión diferente de la relación entre arte y política. Para

[181] L. C. GARAVITO, « El hombre de paja: una aproximación semiótica y hermenéutica », *Revista de Estudios Colombianos*, nº 5, 1988, p. 35-40.
[182] F. BUITRAGO, *El Hombre de paja y las Distancias doradas*, Bogotá, Espiral, 1964, p. 48.
[183] *Ibid.*, p. 69.
[184] C. J. REYES et S. ROMERO REY, « El teatro colombiano : escenarios del conflicto », *op. cit.*, p. 22-25.

comprender lo que está en juego en esta redefinición, hay que tener en cuenta los numerosos debates y disputas que han agitado el mundo teatral colombiano, especialmente en lo que respecta al Nuevo Teatro.

Polémica estética y política en torno al *Nuevo teatro*

La historia de Nuevo Teatro ha estado marcada por sus conflictivas relaciones con las autoridades estatales, que han tenido un profundo impacto en sus condiciones de desarrollo, en sus relaciones con la crítica, así como en su estética. Uno de los hechos más significativos en este sentido fue la retirada de los fondos públicos del TEC en 1967, que pasó a ser un teatro independiente, así como la destitución de Enrique Buenaventura como director de la Escuela Departemental de Teatro y de los cuatro profesores que trabajaban en ella. Esta decisión fue tomada poco después de la producción de *La trampa* en 1967, que hacía un retrato de la dictadura de Jorge Ubico en Guatemala y al mismo tiempo una denuncia de la militarización del poder en Colombia durante la época del Frente Nacional (1958-1974). El compromiso político de estos teatristas y su actitud de abierta oposición al Estado les exponía a la censura económica pero les aseguraba una independencia de la que se enorgullecían, como lo indica el lema de muchos artistas de la época: « *Vivir para el teatro, no del teatro*[185] ». Estos tensos vínculos entre los grupos y el Estado contribuyen así a dificultar la profesionalización teatral, hasta el punto de que los miembros de la mayoría de los grupos de teatro de la época, incluso *La Candelaria*[186], tienen que trabajar a tiempo parcial en paralelo a su actividad dramática, contribuyendo, en un círculo vicioso, a legitimar la ausencia de apoyo estatal. Por lo tanto, no siempre es fácil, al leer a los distintos especialistas, determinar en qué dirección va el vínculo causal. Carlos José Reyes, por ejemplo, insiste en el segundo: si bien reconoce la existencia de una censura económica, la falta de apoyo estatal se debió también, en su opinión, a la relativa inestabilidad de ciertos grupos. El investigador critica sus preocupaciones más políticas que estéticas[187]. Sin embargo, los especialistas coinciden en que las autoridades están aplicando una política agresiva contra estos grupos, que llevó a la creación en 1969 de la *Corporación Colombiana de Teatro*. El objetivo de esta organización era defender

[185] M. LAMUS OBREGÓN, « Autorías teatrales », dans J.-L. GARCÍA BARRIENTOS et M. LAMUS OBREGÓN (éd.), *Análisis de la dramaturgia colombiana actual*, Madrid, Ediciones Antígona, 2017, p. 17.
[186] F. González Cajiao, Historia del teatro en Colombia, 1986, op. cit., p. 378.
[187] C. J. REYES « Apuntes sobre el teatro colombiano » M. WATSON ESPENER et C. JOSÉ REYES, *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, Bogotá, Colcultura, 1978, p. 413.

los intereses de los teatristas del país y difundir el teatro en los sectores populares. Los años siguientes fueron políticamente tensos y las posiciones tanto de los grupos de teatro como del gobierno siguieron radicalizándose. Por ejemplo, en 1970, el Ayuntamiento de Bogotá introdujo medidas financieras y de control que dieron lugar a una protesta por parte de la *Corporación*. Esto llevó a detenciones y medidas a veces violentas, en un contexto en el que se sospechaba que algunas personas del teatro simpatizaban o incluso participaban en movimientos guerrilleros:

> […] así pudo realizarse el encarcelamiento de gran número de integrantes de un grupo que representaba la pieza *El retén* de Samuel Jaramillo, en la población de Sopó, Cundinamarca; la policía intervino en la representación callejera de *Bananeras* del Teatro Acción; en el aeropuerto de Medellín fue retenida la Universidad de los Andes, que quería representar la obra *Vietnam* de Peter Weiss, Carlos José Reyes fue expulsado de la Universidad Externado de Colombia, Gabriela Samper encarcelada – y moriría un año después sin habérsele podido comprobar las acusaciones que se le hacían […]. Todas esas son apenas algunas indicaciones de que, por esa época, la actitud oficial hacia el teatro se había tornado definitivamente agresiva[188].

Las restricciones estatales y las desavenencias en el seno de la *Corporación* llevaron a la cancelación del festival de Manizales en 1973, a pesar de que había adquirido cierta notoriedad al acoger a personalidades como Miguel Ángel Asturias, Mario Vargas Llosa, Ernesto Sábato, Alfonso Sastre, Jerzy Grotowski o Jack Lang.

A partir de 1978, la represión se desplegó dentro de un marco legal redefinido, con el decreto conocido como Estatuto de Seguridad, que endureció las sanciones contra las alteraciones del orden público. Sectores de la oposición también denunciaron numerosos abusos contra académicos, intelectuales y artistas sospechados de tener vínculos con la izquierda radical, en un contexto en el que la mera participación en una manifestación podía justificar una pena de prisión[189].

Las tensiones de la época, combinadas con lo que a veces se ha considerado una asimilación parcial y simplista de los principios brechtianos[190], dieron lugar al surgimien-

[188] F. GONZÁLEZ CAJIAO, *Historia del teatro en Colombia, 1986*, *op. cit.*, p. 367.
[189] REDACCIÓN EL TIEMPO, « Turbay dicta polémico Estatuto de seguridad (1978 - 1982) », *El Tiempo*, 20 septembre 2010 (en ligne : https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-7934302 ; consulté le 9 août 2019) ; D. OSORIO MARTÍNEZ, « La violación de derechos humanos como política oficial », *Semana*, 18 septembre 2005 (en ligne : https://www.semana.com/on-line/articulo/la-violacion-derechos-humanos-como-politica-oficial/74859-3 ; consulté le 9 août 2019).
[190] « *El papel de la dramaturgia brechtiana, frente al debate entre la política y el teatro, se ha prestado a la vez a interpretaciones rápidas y superficiales de muchos de los planteamientos teóricos de Brecht.* », C. J. REYES, « Prólogo », M. WATSON ESPENER et C. JOSÉ REYES, *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, *op. cit.*, p. 29.

to de un teatro criticado por su dogmatismo, su aspecto panfletario[191]. Según Eduardo Gómez, estos grupos sólo asimilaron el "Brecht militante" y no el "Brecht artista[192]". Gónzalez Cajiao lamenta la "lumpenización" del teatro, tanto estética como organizativa[193], que considera como culpa de la Corporación. Henry Díaz dice que en América Latina los teatristas tendían entonces a ser "más brechtianos que el mismo Brecht"[194]. Este contexto de politización radical, excesivo para algunos, con sus consecuencias estéticas, es fundamental para comprender las cuestiones a las que deben responder los autores de la generación del corpus de este estudio. Ellos no pueden eludir una reflexión sobre el vínculo entre arte y política, ya sea para entrar en continuidad con sus predecesores o para distanciarse de ellos.

E. El teatro contemporáneo: diversificación y tensión hacia la posmodernidad

Un nuevo contexto cultural: distanciarse del modelo de teatro comprometido

Las siguientes líneas pretenden esbozar una aproximación global al contexto en el que se sitúa nuestro corpus. Mientras la segunda mitad del siglo XX estuvo marcada por la creación colectiva, los años noventa corresponden a un periodo de diversificación de la práctica teatral. Ahora bien, una de las primeras inflexiones que caracteriza esta nueva generación de dramaturgos es la distancia que les separa de sus predecesores, especialmente en la relación radicalmente diferente que proponen entre el teatro y la política.

En América Latina, al igual que en Europa, la relevancia de la función política del teatro fue cuestionada durante las últimas décadas del siglo XX. Se puso en tela de juicio el modelo de teatro comprometido, y Colombia no fue una excepción: a partir de los años ochenta y noventa, los dramaturgos mostraron su voluntad de no hacer un teatro tan abiertamente partidista como sus predecesores. Este cambio forma parte de una tendencia más amplia de cuestionamiento profundo de la actividad política que acompaña al clima cultu-

[191] «Difícilmente *trascendían el panfleto o la caricatura más esquemática*.» M. PÉREZ COTERILLO dans F. GONZÁLEZ CAJIAO (éd.), *Teatro colombiano contemporáneo*, *op. cit.*, p. 9-10.
[192] E. GÓMEZ, *El surgimiento del teatro moderno en Colombia y la influencia de Brecht*, *op. cit.*.
[193] F. GONZÁLEZ CAJIAO, *Historia del teatro en Colombia, 1986*, *op. cit.*, p. 366.
[194] « *Este autor tuvo una influencia muy importante en Latinoamérica donde resultaron más brechtianos que el mismo Brecht* » ; H. DÍAZ « Prólogo » ; M. LAMUS OBREGÓN, *Teatro colombiano : reflexiones teóricas para su historia*, *op. cit.*, p. 7.

ral llamado posmodernidad. El fracaso del modelo social-comunista y el auge del neoliberalismo llevan a replantearse la pertinencia de las ideologías, mientras que los desastres del siglo XX ponen en duda la utilidad de la política.

Durante las décadas de 1980 y 1990, los conflictos armados en Colombia alcanzaron niveles de violencia y complejidad sin precedentes. Los métodos violentos de la guerrilla revolucionaria y, sobre todo, su implicación en el floreciente tráfico de drogas contribuyeron a difuminar sus objetivos políticos y a desacreditarla ante la población. Además de los narcotraficantes y de las guerrillas, los últimos años de la década de 1980 también estuvieron marcados por un clima de terror y persecución política debido a la aparición de grupos paramilitares. Ellos llevan a cabo lo que llaman la "limpieza social", asesinando a sindicalistas, lideres sociales, pero también personas marginales (prostitutas, homosexuales, mendigos), la mayoría en el campo[195].

Estos años ayudan a explicar la permeabilidad de Colombia al desencanto de la era posmoderna, pero también marcan un punto de inflexión institucional que no deja de influir en la dramaturgia. Las organizaciones internacionales trabajaron para que se reconociera la responsabilidad de los grupos paramilitares en estos crímenes de lesa humanidad, especialmente la misión de observación dirigida por Adolfo Pérez Esquivel y el Tribunal Permanente de los Pueblos. Este último instó al Estado colombiano, durante la audiencia del 4 al 6 de noviembre de 1989[196], a responder ante la justicia internacional en cuanto al deber de identificar y castigar a los criminales.

En paralelo a esta toma de conciencia internacional, los gobiernos de Virgilio Barco y luego de César Gaviria permitieron avances decisivos en materia de democratización de las instituciones: desde 1988, los alcaldes fueron elegidos en lugar de nombrados en secreto por comisiones bipartitas. El uso de la cabina electoral se hizo obligatorio en las elecciones de 1990 y las papeletas fueron distribuidas por el gobierno y ya no por los partidos. Se llevaron a cabo las negociaciones con el grupo guerrillero M-19 y sus miembros depusieron las armas en 1991, lo que permitió la redacción de una nueva constitución en condiciones inéditas. La asamblea estaba compuesta, entre otros, por miembros de derecho, representantes de los movimientos guerrilleros que habían depuesto las armas y tres

[195] M. WOLF, *La Colombie écartelée : le difficile chemin vers la paix*, Paris Saint-Denis, Éditions Karthala Terre des Hommes, 2005, p. 103-104.
[196] *Ibid.*, p. 103.

representantes de las comunidades indígenas[197]. Esta Constitución se caracteriza por su progresismo, con una secularización de las instituciones, una lucha contra la corrupción, el nepotismo y el clientelismo y, sobre todo, una atención especial a los derechos humanos (derecho al trabajo, a la salud, a la educación, derechos específicos para los trabajadores, las mujeres, los niños, los indígenas…[198]).

Obviamente, esto no significa que las violaciones masivas de los derechos humanos hayan cesado en la década de 1990. Sin embargo, aunque los actores del conflicto ignoraron la Constitución, ésta sirvió de marco y bandera para las organizaciones sociales, y la década de los noventa vio surgir un fuerte movimiento para los derechos humanos[199], en el que las ONG llevaron cada vez más su lucha a la escena internacional[200].

Esta Constitución aporta una nueva esperanza y un cambio en el espíritu de la época, pero también y sobre todo, esta renovación institucional va acompañada de medidas concretas para fomentar el desarrollo de las artes: la cultura forma ahora parte de los derechos del ciudadano, una disposición que no queda en papel mojado como demuestra la inauguración del Ministerio de Cultura en 1997

Los autores del corpus se diferencian así de la generación anterior por un cierto grado de institucionalización: Enrique Lozano, Pedro Miguel Rozo, Tania Cárdenas y Ana María Vallejo, los cuatro autores de nuestro corpus más cercanos en edad y trayectoria, se beneficiaron de un currículo académico inexistente para la generación anterior, y la profesionalización de su actividad como teatristas fue posible gracias a la concesión de becas y otras distinciones estatales. Fabio Rubiano, varios años mayor que ellos, fue uno de los pioneros de esta nueva generación, a la que ayudó a dar forma. También recibió formación profesional en la Escuela Superior de Teatro de Bogotá, así como en talleres con Santiago García, Carlos José Reyes y José Sanchis Sinisterra.

Esta inversión pública es un factor importante en la efervescencia teatral que caracteriza la época contemporánea, aunque a veces da lugar a un balance considerado insuficiente:

> Las nuevas fórmulas de apoyo gubernamental (nacional y departamental) que la década introdujo, por medio de becas, salas concertadas y apoyo privado selectivamente canalizado, han colaborado para que los colectivos puedan paliar la esquiva estabili-

[197] J.-P. MINAUDIER, *Histoire de la Colombie : de la conquête à nos jours*, Paris, L'Harmattan, 1992, p. 320.
[198] *Ibid.*, p. 323.
[199] M. WOLF, *La Colombie écartelée : le difficile chemin vers la paix*, *op. cit.*, p. 106.
[200] *Ibid.*, p. 112-114.

> dad. Sin embargo, algunos grupos han demostrado que sin espíritu mendicante, y sin pretender que el Estado sea el *pater teatri*, el teatro artístico requiere de apoyo y políticas que faciliten su desarrollo; la sociedad colombiana todavía no tiene mecanismos para que el público valore y acceda a los bienes culturales […].[201]

Por lo tanto, la lógica que lleva a la generación teatral de este corpus a distanciarse del teatro comprometido responde a varios factores. En primer lugar, responde a una voluntad de alejarse de la estética de sus predecesores, en particular del Teatro de la Candelaria y el TEC, con una voluntad de rechazar el maniqueísmo; luego, se explica también por el clima de violencia extrema que lleva el país a ser especialmente sensible a la crisis posmoderna; y, por último, la mayor implicación de los servicios públicos también da lugar a un cambio de postura de los artistas, que están menos al margen o a contracorriente de las instituciones que sus predecesores.

El retorno a lo subjetivo: ¿hacia un teatro apolítico?

La distancia que toma la producción teatral de los años noventa con respecto al teatro comprometido también está impulsado por un mayor deseo de subjetividad y poesía[202], que se manifiesta ante todo en las formas de escribir: mientras que la segunda mitad del siglo XX había correspondido a la hegemonía de la creación colectiva, esta generación marca un retorno a la figura del autor y a la importancia del texto[203].

El corolario estético de este cambio de paradigma es notable en el retorno a la noción de individuo, no como un ser exclusivamente social, sino aprehendido en su particularidad e intimidad, como señala Marina Lamus:

> Al cambiar las perspectivas desde donde el teatro mira al ser y la sociedad colombianos, estas dramaturgias no muestran un sujeto unitario, o atado a una clase social, que determina su individualidad y su accionar dentro de ella. […] A esta dramaturgia le interesan más las pequeñas preguntas sobre la existencia, la cotidianidad.[204]

Esta nueva forma de entender al individuo, en consonancia con la influencia del pensamiento posmoderno, lleva a experimentar con los límites de esta noción y a ponerla en crisis. Este cuestionamiento de la unidad del sujeto es notable en la dramaturgia de Fabio Rubiano, especialmente a través de *María es-tres*, una reescritura del mito romántico de *María* de Jorge Isaacs llevada a escena en 1992 o en *Amores simultáneos*, en 1993.

---

[201] M. LAMUS OBREGÓN, « Variedad teatral en los años noventa », *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 35, nº 50-51, 1999, p. 121-163
[202] V. VIVIESCAS, *Représentation de l'individu dans le théâtre colombien moderne*, *op. cit.*, p. 34.
[203] M. LAMUS OBREGÓN, « Variedad teatral en los años noventa », *op. cit.*
[204] *Id.*

En estas obras, el individuo es literalmente fragmentado: María se divide en tres entidades, mientras que en *Amores simultáneos*, las polaridades femenina y masculina se dividen en cuatro y dos personajes respectivamente (la jovencita, la señora, la madre, la maestra, el joven y el señor). Este "estallido del individuo", según Víctor Viviescas, que va acompañado de una disolución de todas las categorías clásicas de la dramaturgia, es sintomático de un impulso de la creación colombiana contemporánea hacia una estética posmoderna[205].

La rehabilitación del individuo y la aparición de procedimientos posdramáticos en la escritura colombiana contemporánea han llevado a la sospecha de un teatro apolítico, sobre todo a los ojos de los defensores del Nuevo Teatro. El término “teatro político” es utilizado en Colombia por la mayoría de los estudiosos para referirse al teatro de los años 50 a 70, en contraposición al teatro contemporáneo. Aquí se ha optado por traducir sistemáticamente esta acepción de “teatro político”, cuando se refiere al teatro anterior al corpus de este estudio, como "teatro comprometido" o "teatro militante". Esta elección terminológica, que corresponde a una categorización habitual en Francia, permite no eliminar automáticamente toda posibilidad de carácter político del teatro contemporáneo. Sobre todo, evita restringir los posibles vínculos entre teatro y política limitándolos al militantismo.

El énfasis en la subjetividad no significa necesariamente un alejamiento de la política. Por el contrario, la vuelta a los temas cotidianos puede ser una oportunidad para abordar nuevas cuestiones, sobre todo en lo que respecta a los estudios de género, como sugiere el lema feminista "lo personal es político". De hecho, en este reenfoque hacia el individuo y lejos del teatro partidista, el teatro contemporáneo invierte una estética autocrítica en su relación con lo político. Por ejemplo, Nina Jambrina ha mostrado cómo el teatro de Fabio Rubiano es sintomático de una relación renovada entre el teatro y la política basada en el principio del juego. El dispositivo lúdico, como herramienta crítica, permite tanto el

[205] « *Amours simultanées* de Fabio Rubiano expose les clés pour comprendre le déplacement de la représentation épico-critique qui s’opère dans la dramaturgie contemporaine colombienne, par le recours massif et croissant aux procédés d’une écriture post-moderne, dans le sens de postdramatique et post-représentationnelle. » V. VIVIESCAS, *Représentation de l’individu dans le théâtre colombien moderne*, *op. cit.*, p. 544.

recurso a la política como el rechazo de la reificación del sentid para desestabilizar las convicciones[206].

Parece, entonces, que si bien la dramaturgia colombiana se inscribe en el impulso posmoderno, el cuidado por mantener el vínculo con la política hace su particularidad, fenómeno que se observa de manera más general en el continente:

> Parece aceptarse que este descrédito de la política y el fenómeno de retirada que implica en las sociedades occidentales desde los años 80 se encarnan en un clima cultural e intelectual llamado posmoderno. En cierta medida, la experiencia latinoamericana difiere de este panorama, reiterando la necesidad de tener en cuenta la política en su práctica y reflexión. [207]

Esta coexistencia de una tensión hacia una estética posdramática y un mantenimiento de lo político podría ser una de las características del teatro colombiano contemporáneo. El análisis de Víctor Viviescas parece confirmarlo porque, aunque demuestra la tensión de la creación teatral hacia una estética posdramática, también menciona que estos escritos no renuncian a la función comunicativa de la obra de arte, a su eficacia sobre la realidad. Designa estas tendencias bajo la expresión de conservar una "fuerte conciencia ética", particularidad que conforma la vertiente "continuidad" de su demostración sobre la "continuidad y ruptura" entre el teatro contemporáneo y sus predecesores[208].

En esta perspectiva, Patricia Ariza es una excepción en el corpus de estudio, puesto que está a caballo entre los dos periodos. Fue una de las fundadoras del Teatro de la Candelaria y se formó en las mismas condiciones de precariedad que sus compañeros del Nuevo Teatro. Hoy en día, como una de las figuras clave de la Corporación Colombiana de Teatro, es muy activa en la escena contemporánea y siempre se ha reivindicado como artista militante. La obra de Patricia Ariza que forma parte de este corpus, *A fuego lento*, no responde a priori a los códigos más característicos del teatro militante, como veremos. Sin embargo, la presencia de esta dramaturga dentro del corpus debe entenderse, como sintomática de la persistencia actual en Colombia de diferentes tendencias y tensiones sobre el papel del teatro en relación con la política, tensiones que también pueden encontrarse en Europa. Existe una desconfianza hacia el teatro militante: se fustiga su maniqueísmo, paternalismo y dogmatismo supuestamente estructurales. En Colombia, el re-

[206] N. JAMBRINA, *Politique du jeu : les dispositifs ludiques dans la dramaturgie latino-américaine contemporaine (Fabio Rubiano, Rafael Spregelburd et Gabriel Calderón)*, Toulouse, Université Toulouse - Jean Jaurès, 2017.
[207] *Ibid.*, p. 68. Traduzco yo.
[208] V. VIVIESCAS, *Continuidad en la ruptura : una pesquisa por la escritura postmoderna en el teatro colombiano*, *op. cit.*, p. 207.

chazo es tanto más radical cuanto que este tipo de teatro dominó hasta los años ochenta. Este giro corresponde, pues, a un punto de inflexión generacional: da al corpus su originalidad y coherencia, y permite también contrarrestar una cierta estigmatización del teatro latinoamericano, que tiende a reducirlo a la modalidad de teatro comprometido. También permite una diversificación y una exploración crítica de los vínculos entre el teatro y la política. Sin embargo, queremos dejar claro desde el principio que no suscribimos la tendencia, especialmente presente en Europa, que "inferioriza" a priori el teatro militante. Como lo afirma Olivier Neveux, es posible y deseable reivindicar el compromiso político como material artístico valioso.

> No es inevitable que el militante se ajuste a la caricatura que pretende definirlo, confinado al servilismo hacia un partido, desprovisto de todo espíritu crítico. La historia demuestra que hay militantes preocupados por su propia responsabilidad. [...] En consecuencia, es difícil ver cómo se puede negar por principio el valor o el interés artístico de una obra militante. Es la extraña paradoja de una época en la que el desprecio por cualquier forma de compromiso parece ser un signo de emancipación extrema y en la que cualquier deseo de transformar el estado de las cosas es un signo de sumisión repugnante o sospechosa.[209]

El tono irónico del investigador francés resuena con los temores y las críticas de ciertos dramaturgos colombianos. En efecto, la amenaza del nihilismo o de la desmotivación política es especialmente insoportable para artistas militantes enfrentados directamente a la urgencia de una actualidad acuciante[210]. Además de las diferencias artísticas e ideológicas, las tensiones también se derivan de la tendencia de los fondos públicos a favorecer las formas teatrales menos explícitamente comprometidas, mientras que la tradición de Nuevo Teatro era no depender de las ayudas estatales y desconfiar de la institucionalización, considerando esta precaución como una garantía de independencia.

Sin embargo, uno de los argumentos más importantes en contra de la calificación del teatro contemporáneo como "apolítico" es la considerable inflexión que muestra en relación con el género. Esto muestra que la diversificación de los vínculos entre el teatro y la política que caracteriza esta nueva generación va de la mano de la aparición de temas poco tratados anteriormente. Este cambio en el teatro, que se manifiesta sobre todo en la

[209] O. NEVEUX, *Théâtres en lutte, le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2007, p. 7. Traduzco yo.
[210] Por ejemplo, Patricia Ariza encuentra a menudo a poblaciones campesinas victimas de desplazamientos, familias de desaparecidos y ella recibió muchas veces amenazas de muerte. Sobre todo, ella es una de las sobrevivientes del genocidio de los miembros de la Unión Patriótica de los años 1980-1990.

organización pragmática de sus condiciones de creación, tiene por supuesto implicaciones en su sistema de representación y en sus particularidades estéticas.

Más visibilidad para las autoras y las cuestiones de género

No se trata de una cuestión nueva en el teatro, aunque esté poco documentada antes de la época contemporánea: el género y sus implicaciones político-estéticas ya tenían una importancia especial en los debates entre los Nuevos y los Centenarios, como se ha mencionado anteriormente. Sin embargo, el cambio de los años 90 se inscribe en la revolución social que supusieron los avances del feminismo a lo largo del siglo XX, y en particular en su segunda mitad.

Mara Viveros enumera los principales factores que han contribuido al cambio en las relaciones de género[211]: mejores condiciones de educación para las mujeres, el aumento del número de mujeres en el mercado laboral, la reducción de la tasa de fecundidad (de siete hijos a principios de los años 50 a una media de tres a principios de los 90). También recuerda el gran cambio de marco legal – el límite cronológico de nuestro corpus – que representa la Constitución de 1991, puesto que establece explícitamente la igualdad de derechos entre hombres y mujeres y prohíbe la discriminación por razón de sexo. En la misma perspectiva, podemos mencionar más recientemente el reconocimiento de la especificidad del feminicidio en la ley n°1761 aprobada en 2015, llamada ley Rosa Elvira Cely[212], o la legalización del matrimonio homosexual en 2016.

En el teatro, el tema empezó a adquirir una visibilidad sin precedentes a partir de los años 80. Como lo hemos mencionado, existe una creciente importancia dada al universo femenino en los escritos de autores como José Manuel Freidel, pero sobre todo, se desarrolla un teatro feminista, especialmente con el grupo La Máscara, creado en 1972 que se especializa en este tema a partir de 1982. Según este grupo estrechamente vinculado al TEC, la cuestión feminista reaparece tras una relativa pausa del movimiento durante los años de hegemonía del Nuevo Teatro:

> En la década del sesenta hay una relativa pausa del movimiento feminista, la participación de las mujeres se da a través de la militancia en los partidos políticos de izquierda, en los grupos de estudio organizados por profesores, en los grupos de teatro.

[211] M. VIVEROS, J. OLAVARRÍA et N. J. FULLER OSORES, *Hombres e identidades de género*, *op. cit.*, p. 38-39.
[212] En referencia a una mujer que fue asesinada en Bogotá en 2012.

> Sin embargo allí no cabe hablar de las diferencias entre los hombres y las mujeres, la única causa válida es la causa del proletariado.[213]

Sería aún más plausible considerar los años sesenta y setenta como un período menos activo del feminismo considerando que en aquel momento, se acaba de obtener el derecho al voto de las mujeres, adoptado oficialmente en 1954 pero efectivo en 1958, tras el fin de la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla. Esta subordinación de la dominación de género a la dominación de clase sigue siendo visible en el Nuevo Teatro, incluso en obras con evidentes preocupaciones feministas, como las de Enrique Buenaventura. Aunque la violencia contra las mujeres se trata en su singularidad, adquiriendo visibilidad política, se considera exclusivamente como una de las emanaciones de la violencia del Estado. No obstante, este autor da la bienvenida al grupo La Máscara, señal de que la cuestión del género en el teatro empieza a emerger en su singularidad:

> La Máscara sigue adelante en su propósito de hablar de mujeres y de problemas de mujeres. De hablar en escena trabajando. A mucha gente le parece raro, le parece un feminismo que poco tiene que ver con el arte. El arte no debería tener sexo ni color. Debería ser únicamente hecho por hombres blancos. Pero como nadie puede impedir a los negros y a las mujeres hacer arte entonces deberían hacerlo como si fueran hombres blancos. Las mujeres de La Máscara no piensan así, no actúan así. Han resuelto que las mujeres no sólo pueden hacer arte, sino ser también el objeto de una práctica artística[214].

La influencia del feminismo y de los estudios de género se hizo aún más evidente a partir de los años noventa, cuando las mujeres adquirieron una visibilidad sin precedentes en el teatro, accediendo a profesiones que hasta entonces habían sido casi exclusivamente masculinas, como las de autora y directora.

> Éste fue un decenio especial para las mujeres de teatro, que ya no sólo se destacaron como actrices, relacionistas, gestoras, campos conquistados hace años, sino que aumentó el número de escritoras y directoras. Esta afirmación no sólo es consecuencia del estado actual del teatro colombiano y la promoción académica. Influyeron también otros elementos de carácter social y cultural, como el incremento de las organizaciones femeninas y de los estudios de género.[215]

Este aumento considerable del número de autoras y directoras parece estar ligado a la institucionalización de la formación ya mencionada, pero también es atribuible al compromiso feminista de algunas teatristas como Patricia Ariza. Ella lucha para que las muje-

[213] P. RESTREPO, *La Máscara, la Mariposa y la Metáfora, Creación Teatral de Mujeres*, Santiago de Cali, Teatro La Máscara, 1998, p. 116.
[214] E. BUENAVENTURA, « Prospecto promocional de La Máscara », Archivo Teatro La Máscara, Santiago de Cali, 1986 dans P. RESTREPO, *La Máscara, la Mariposa y la Metáfora, Creación Teatral de Mujeres*, *op. cit.*, p. 127.
[215] M. L. OBREGÓN, « Variedad teatral en los años noventa », *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 35, nº 50-51, 1999, p. 126.

res puedan acceder a estas profesiones y, sobre todo, para que ganen visibilidad, en particular organizando el festival "Mujeres en escena por la paz" a partir de 1991.

Frente a esta dinámica, varias investigaciones se dedican al lugar de las mujeres en el teatro colombiano[216] y, más generalmente, latinoamericano[217]. Sin embargo, lo que aún no se ha estudiado es la forma en que este cambio afecta a las representaciones desde el punto de vista de lo masculino. La visibilización de las mujeres y de las cuestiones de género en el teatro podría implicar mecánicamente la visibilización de las masculinidades, ya que los hombres pasan de lo universal a lo particular. Las masculinidades podrían así constituir un objeto específico de investigación, como categoría de género que ya no se confunde con la medida general de lo humano. Abordar la cuestión implica recurrir a nociones desarrolladas en gran medida por los *Men studies*.

[216] M. M. de VELASCO, « La mujer en la dramaturgia colombiana », *op. cit.*; L. ALZATE CUERVO, *El teatro femenino : una dramaturgia fronteriza*, *op. cit.*; C. GARDEAZÁBAL BRAVO, « Violencia estructural y mujer en Los papeles del Infierno de Enrique Buenaventura », *op. cit.* ; « Teatro y mujer », *Revista Teatros, Una publicación de la comunidad teatral de Bogotá*, nº 19, novembre 2013.

[217] N. EIDELBERG et M. M. JARAMILLO DE VELASCO, *Voces en escena*, *op. cit.*; M. MILLERET, *Latin American women on/in stages*, Albany, State University of New York Press, 2004 ; D. TAYLOR et R. COSTANTINO (éd.), *Holy terrors: Latin American women perform*, Durham, Duke University Press, 2003 ; B. J. RIZK, « The Patriarchy Problem: Sexism, Homophobia, and the Many Faces of Transgression to Normative Representations of Difference », *Latin American Research Review Latin American Research Review*, vol. 42, nº 2, 2007, p. 238-252.

Chapitre 2.
El hombre como objeto

A.Las masculinidades según los *Men Studies*

Para comprender lo que está en juego en la cuestión de las masculinidades en el teatro, ante todo es necesario revisar los fundamentos teóricos de esta noción en las ciencias sociales. Sin pretender hacer una síntesis exhaustiva de las aportaciones de los estudios de género en torno a estas cuestiones, el objetivo aquí es presentar los principales hitos que se utilizarán para este estudio. Estas disciplinas han puesto de manifiesto ciertas contradicciones que le dan a la cuestión su potencial estético contemporáneo.

Hacia una definición

Definir la noción de "masculinidad" no es tan fácil como parece: a pesar de la aparente obviedad, los trabajos de los investigadores tropiezan sistemáticamente con contradicciones, como ha demostrado Raewyn Connell en su libro Masculinities[218]. Este fracaso es representativo, según la investigadora, no tanto de la falla de los científicos sino de la imposibilidad de esta tarea. En efecto, no es tan evidente considerar la "masculinidad" como un objeto coherente en torno al cual se podría producir una ciencia general[219]. Sin embargo, la consideración de las cuatro vertientes definitorias principales distinguidas por Connell, a saber, las definiciones esencialistas, positivistas, normativas y semióticas (en la práctica, a menudo combinadas), nos permite delimitar los contornos del concepto y las razones de la dificultad para aislarlo.

Lo interesante del razonamiento de Connell y de su forma de resumir las familias de definiciones es que no descarta inmediatamente las definiciones esencialistas y positivis-

[218] R. CONNELL, *Masculinities*, *op. cit.*
[219] *Id.* p.67

tas, es decir, las refutadas por los estudios de género. Al abordarlas, la investigadora demuestra sus insuficiencias, lo que permite reafirmar la legitimidad de la perspectiva de género que consideran estas "identidades" como construcciones sociales. Este método también permite obtener una imagen bastante completa de las diversas dinámicas contradictorias que operan en el imaginario colectivo en relación con las masculinidades.

Las definiciones esencialistas

La primera familia de definiciones es, en efecto, la de los esencialistas, que generalmente eligen un elemento y lo consideran definitorio de toda la masculinidad. De esta familia se acercan las definiciones de los diccionarios: "Que es propio del hombre como ser humano del sexo dotado de poder de fecundación"[220]. Sin embargo, la dificultad surge cuando se trata de definir con precisión lo que es propio del hombre. Connell subraya en otro capítulo que la masculinidad "natural" descrita por la sociobiología es casi completamente ficcionnal[221]. Recuerda su fracaso a la hora de demostrar cualquier determinación en las diferencias entre grupos de humanos y, por tanto, de sacar a la luz una realidad que pudiera constituir una "esencia" masculina:

> Lo que generalmente surge, en términos de intelecto, temperamento y otros rasgos personales, es que no hay ninguna diferencia medible. Cuando se encuentra una diferencia, ésta es pequeña en comparación con las variaciones dentro de cada una de las dos categorías de género, y muy pequeña si se pone en perspectiva con las posiciones sociales de hombres y mujeres […].[222]

Determinar una base universal para la masculinidad implica entonces enfrentarse a lo arbitrario a la hora de eligir esta esencia, lo que algunos partidarios de la teoría determinista de la sociobiología han intentado hacer. Raewyn Connell subraya que Freud asoció en su día la masculinidad con la actividad, pero que se retractó de esta asignación, que consideraba reductora. Luego, la investigadora hace un repaso de distintos intentos[223], cada uno menos convincente que el anterior: la irresponsabilidad, la agresividad, la

[220] *Trésor de la Langue Française Informatisé*, http://www.cnrtl.fr/definition/masculinité, consulté le 15 janvier 2018 à 10h59.
[221] R. CONNELL, *Masculinités enjeux sociaux de l'hégémonie*, *op. cit.*, p. 32.
[222] R. CONNELL, *Masculinités enjeux sociaux de l'hégémonie*, *op. cit.*, p. 32.
[223] R. CONNELL, *Masculinités enjeux sociaux de l'hégémonie*, *op. cit.*, p. 61. Una nota de la traduccion precisa que ROberty Bly define la « energía de Zeus » como « la autoridad masculina aceptada por el bien de la comunidad » R. BLY, *Iron John: A Book About Men*, Addison-Wesley, Reading, 1990, p. 22. Pour Lionel Tiger, voir L. TIGER, *Men in groups*, New York, 1969, p. 211.

"energía de Zeus" o incluso "fenómenos duros y pesados"[224]. En cualquier caso, sea cual sea el contenido específico aportado a esta esencia, la elección del denominador común es, según Connell, más una cuestión del ethos del hablante que de la propia masculinidad. Para alejarse de estas definiciones arbitrarias, de carácter platónico, que tienden a una metonimia reductora ("la masculinidad es la energía/la irresponsabilidad" etc.), se puede recurrir a las definiciones positivistas.

Las definiciones positivistas

Las definiciones positivistas pretenden centrarse en los hechos, lo que conduce a una definición de la masculinidad como lo que los hombres son en realidad. Así pues, estas definiciones se basan en datos estadísticos recogidos de grupos de hombres y mujeres y compilados en una escala M/F. Connell señala varios sesgos en este enfoque[225] pero, una de las limitaciones más evidentes es que este método no discrimina entre lo adquirido y lo innato. La mera observación de los hechos, sin tener en cuenta los procesos que subyacen a ellos, hace que uno sea ciego a los factores de contingencia. Esta es la crítica que Elisabeth Badinter dirige a los intelectuales que han tratado de captar el "eterno femenino":

> Una vez más, lo adquirido fue declarado innato, y Freud reprodujo el error metodológico y lógico cometido por Rousseau en el Emilio. Ambos pensaban que estaban describiendo la naturaleza femenina y, en realidad, sólo estaban reproduciendo a la mujer que tenían ante sus ojos. [226]

Señala una de las limitaciones más evidentes de las observaciones estadísticas: cuanto más educadas están las mujeres, más persiguen objetivos "masculinos". El escollo de un enfoque positivista es, por tanto, fijar como definición lo que es del orden de una situación, dependiendo así de las condiciones históricas y sociales. La aportación de los estudios de género, y más concretamente el concepto de performatividad desarrollado por Judith Butler, en particular, da a ver hasta qué punto los procesos de socialización intervienen en la constitución de los sujetos, y de este modo nos invita a desconfiar del sentido

[224] Para otro inventario irónico de intentos de teorización determinista en sociobiología, se puede consultar E. BADINTER, *X Y, de l'identité masculine*, *op. cit.*, p. 42-43.
[225] R. CONNELL, *Masculinités enjeux sociaux de l'hégémonie*, M. Hagège et A. Vuattoux (éd.), Éditions Amsterdam, Paris, 2014, p. 62.
[226] E. BADINTER, *L'amour en plus : histoire de l'amour maternel, XVIIe-XXe siècle*, Paris, Flammarion, 2010, p. 401.

común y del abuso de la observación factual. Recordemos la definición de género en términos de Judith Butler:

> El género es la estilización repetida de los cuerpos, una serie de actos repetidos dentro de un marco normativo rígido, actos que se fijan con el tiempo de tal manera que acaban produciendo la apariencia de sustancia, un género natural del ser.[227]

Observar las diferencias de género es olvidar que el "sexo" es, desde el principio, una categoría normativa, un "ideal regulador" según Foucault[228]. Es esta desconfianza en los hallazgos de nuestro sentido común, y especialmente en las herramientas resultantes del estado actual de nuestro conocimiento, lo que lleva a Judith Butler a ser cautelosa con respecto a una definición positivista de la categoría "mujer"[229].

Las definiciones esencialistas y positivistas no son, pues, el prisma adoptado por este estudio: dados los conocimientos actuales sobre estas cuestiones, constituyen, según Raewyn Connell, una forma de oscurantismo cuya religión se basa en una biología ficticia[230]. En este sentido, son incompatibles con la idea de "pensar las masculinidades" en el sentido en que lo entendemos, es decir, desde una perspectiva sociológica y deconstructivista. Sin embargo, es necesario identificar estas definiciones y tenerlas en cuenta porque informan el imaginario: por lo tanto, es probable que aparezcan en el tratamiento de la cuestión en el teatro. En efecto, "pensar las masculinidades" consistiría precisamente en la idea de desestabilizar estas representaciones según los medios artísticos propios del teatro. Por lo tanto, nuestro enfoque se basará en las dos familias de definiciones restantes: la normativa y la semiótica.

Las definiciones normativas

Las definiciones normativas son de especial interés para este estudio, en primer lugar porque son las primeras compatibles con el principio de los estudios de género. Estas definiciones se alejan de las tendencias esencialistas al proponer la masculinidad como un

---

[227] J. BUTLER, *Trouble dans le genre (Gender trouble) : le féminisme et la subversion de l'identité*, La Découverte/Poche, Paris, 2012, p. 109-110. Traduzco yo.
[228] J. BUTLER, *Ces corps qui comptent: de la matérialité et des limites discursives du sexe*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, p. 15.
[229] «Definir una identidad con los términos culturalmente disponibles significa plantear una definición que excluye de antemano la posibilidad de que surjan nuevos conceptos de identidad en la acción política.» J. BUTLER, *Trouble dans le genre (Gender trouble)*, *op. cit.*, p. 82. Traduzco yo.
[230] « Depuis que la religion n'est plus en mesure de justifier l'idéologie du genre, la biologie a été appelée à prendre la relève. On peut mesurer ce besoin de justification à la vue de l'appétit avec lequel les médias de masse conservateurs se délectent des "découvertes" scientifiques sur les supposées différences sexuelles. » R. CONNELL, *Masculinités enjeux sociaux de l'hégémonie*, *op. cit.*, p. 30.

estándar: lo que los hombres deben ser. Este es el tipo de definición más frecuente en los *Media studies*, según Connell, que cita arquetipos como John Wayne, Humphrey Bogart o Clint Eastwood. Esto implica que cada hombre tiene una relación con estas normas en diferentes grados. Sin embargo, de acuerdo con su intención de mostrar las limitaciones de todas las vías de definición, Connell vuelve a identificar las paradojas. El reto aquí es demostrar que ninguna de ellas invalida esta definición para los análisis de nuestro corpus.

La primera contradicción que señala Connell es el escaso número de hombres que cumplen con estas expectativas. ¿Una norma a la que nadie corresponde puede todavía considerarse norma? Esto implicaría que la gran mayoría de los hombres no son masculinos. Sin embargo, en el contexto de este estudio, este tipo de definición es particularmente fértil porque el medio artístico, y en particular el teatro, es el lugar de la convención y, en este sentido, el uso de la ficción permite modelos irrealistas. Además, esta paradoja puede explotarse a nivel dramático: el hecho de que un personaje, por ejemplo, no corresponda a cierto arquetipo de hombre no significa que estas normas no provoquen en él conflictos y aspiraciones, con mucho potencial emotivo y estético. Por el contrario, la dificultad de corresponder a un ideal normativo es un rico tema de representación en sí mismo, como lo demuestra un ejemplo famoso en Francia: el espectáculo de Guillaume Gallienne y su adaptación cinematográfica, *Guillaume y los chicos, ¡a la mesa!* (*Les Garçons et Guillaume, à table !* 2013)[231]. Sin embargo, el consenso sobre la imposibilidad de ser Humphrey Bogart o John Wayne es tal que no hay que sobreestimar el carácter subversivo de un discurso sobre la inaccesibilidad de las normas masculinas – volveremos sobre esto.

La segunda paradoja que identifica Connell se refiere al contenido de estas normas. También habla de su carácter incompleto, que denotan concepciones estrechas de conceptos como la "fuerza" o el "heroísmo", que no incluyen, por ejemplo, la fuerza necesaria para resistir la norma de la fuerza o para salir del armario como gay. Sin embargo, nos parece que señalar los aspectos cuestionables o incluso contradictorios de la ideología que los alimenta no invalida su prevalencia como norma. En esta perspectiva, será interesante ver si la estética busca poner de manifiesto estas paradojas, posiblemente mostrando la obsolescencia o inanidad de ciertos paradigmas, o por el contrario dándoles coherencia.

[231] Estos últimos años, esta temática es cada vez más frecuente en los *One man show* en Francia (*Bonhomme* de Laurent Sciamma 2019, *Mâle de cœur* de Laurent Cussinet en 2016).

El último problema de estas definiciones señalado por Connell es que a veces tienden a deslizarse hacia definiciones esencialistas, un error que intentaremos evitar. Sin embargo, todas estas razones contribuyen a que la definición normativa no sea nuestro único horizonte, sino nuestra referencia preferida, en colaboración con la perspectiva semiótica.

Las definiciones semióticas

El último tipo citado por Connell es el de las definiciones semióticas, que también utilizaré en este trabajo. Al igual que las definiciones normativas, el carácter incompleto de esta categoría no es un obstáculo para un enfoque artístico.

Las definiciones semióticas no se centran en cuestiones de personalidad y definen la masculinidad a través de un sistema simbólico de diferencia en el que se contraponen los lugares de lo masculino y lo femenino. Dentro de esta red de signos, la masculinidad es por ejemplo el término no marcado[232] y el lugar simbólico de la autoridad. Esta definición tiene la ventaja de escapar a lo arbitrario de las definiciones esencialistas y a las paradojas de las definiciones positivistas y normativas. También incluye una idea clave para entender el concepto de masculinidad, al plantearlo como estructuralmente relacional: la masculinidad es un polo, una posición en un sistema que sólo puede entenderse en contraste con la feminidad. De hecho, como nos recuerda Connell, aunque el término "masculinidad", en su uso moderno, tiende a utilizarse para referirse a los comportamientos de los tipos de persona, el concepto es ante todo intrínsecamente relacional.

A pesar de las aportaciones del enfoque semiótico, que fomenta la generalización del principio de conexión, Connell subraya que carece de alcance. Su escala y su distancia con el individuo la hacen insuficiente para acercarse al sistema de interacciones sociales concretas. Por otra parte, este enfoque puede ser muy fértil en el teatro, donde es interesante estudiar las concordancias o disonancias, en términos de género, entre los elementos de representación (como la caracterización de los personajes y su evolución en la fábula) y el sistema semiótico propio de la estética de la obra. Los espacios, las temporalidades, los registros y las estéticas también tienen género[233]. Por ejemplo, veremos que en el primer ciclo estético de Fabio Rubiano, lo femenino se asocia a lo dramático y lo masculino a lo novelesco.

---

[232] M. WITTIG, *La pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2013

[233] « El orden social funciona como una inmensa máquina simbólica que tiende a ratificar la dominación masculina en la que se basa […] », P. BOURDIEU, *La domination masculine*, *op. cit.*, p. 22-23.

Para sintetizar estas pistas de definición, siguiendo el ejemplo de Connell, nos quedaremos en particular con la idea de la masculinidad a la vez como posición dentro de las relaciones de género, como las prácticas por las que hombres y mujeres se implican en el género y los efectos de estas prácticas[234]. El aspecto relacional de la noción lleva a Connell a considerar el término "configuración", pero su dinamismo la lleva a preferir el término "proyecto de género" como el proceso por el que una práctica se configura con el tiempo.

Las vías de definición que Raewyn Connell resume permiten evitar caer en una trampa meramente esencialista o caricaturesca y captar la complejidad de la noción de masculinidad, llena de paradojas y que supera el marco estrictamente personal.

El género también debe entenderse como una encrucijada de otras dinámicas de poder, de ahí la necesidad de un enfoque interseccional, que considere las redes de dominación como una combinación de diferentes criterios que deben abordarse conjuntamente, especialmente la raza (entendida como un dato sociológico) o la clase social[235]. Esta necesidad es aún más evidente si tenemos en cuenta los estereotipos relacionados con las masculinidades latinoamericanas.

Un enfoque interseccional: repensando el machismo latinoamericano[236]

Cuando se analizan las masculinidades en el teatro colombiano, una de las primeras imágenes que pueden surgir es la del "macho": una forma de sobreactuación virilista que suele asociarse, de forma engañosa, a la cultura hispana, y en particular a la latinoamericana. En este sentido, el término y el imaginario que transmite son un excelente ejemplo para demostrar la necesidad de un enfoque interseccional y una deconstrucción de los estereotipos. Producen falsedades que están presentes incluso en las fuentes de referencia. Así, *el Trésor de la Langue Française Informatisé* señala, en la entrada "machismo" :

> Machismo, subst. Masc. Ideología heredada de la civilización ibérica y especialmente de la iberoamericana, que propugna la supremacía del varón.[237]

[234] R. Connell, *Masculinités enjeux sociaux de l'hégémonie*, M. Hagège et A. Vuattoux (éd.), Éditions Amsterdam, Paris, 2014, p. 65.
[235] P. HILL COLLINS et S. BILGE, *Intersectionality*, Cambridge, Polity Press, 2016. Aunque raza, clase y género son los tres elementos principales, también pueden entrar en juego otros parametros (la edad, la capacidad, la religión…).
[236] Referencia al artículo de N. FULLER, « Repensando el machismo latinoamericano », *op. cit.*

Formulado así, es como si Europa hubiera esperado al descubrimiento de América para desarrollar una sociedad de tipo patriarcal. Esta visión históricamente inane es tanto más insidiosa cuanto que la imposición del catolicismo jugó un papel importante en el establecimiento o por lo menos fortalecimiento de representaciones que hoy son fuentes fundamentales del machismo. Esta definición caricaturesca no deja de ser sintomática de un sesgo europeo en la comprensión de las masculinidades en América Latina que probablemente esté presente de forma aún más insidiosa en los mecanismos de investigación.

En cuanto a la asociación que se hace entre el machismo y las masculinidades latinoamericanas a partir del argumento del origen hispano de la palabra, Norma Fuller recuerda los mecanismos históricos que llevaron a la construcción de la figura del "macho". No fue México sin más bien Estados Unidos quien desempeñó el papel más importante en la difusión mundial del término y la creación del estereotipo. Las tensiones fronterizas entre los dos países alrededor de los años 1940 llevaron a considerar al mexicano como el enemigo, el emigrante, el portador de una cultura considerada inferior. En este sentido, el término "macho" debe entenderse en su sentido literal, que implica una animalización: el macho es el emigrante mexicano bestial con una sexualidad exacerbada. Aunque el término pueda ser operatorio, sus orígenes xenófobos deben por lo tanto llamar la atención sobre su propensión histórica a ser asociada sistemáticamente con el "Otro" y, en el mismo movimiento, expulsada automáticamente de cualquier posición hegemónica potencial. Así, de acuerdo con la desviación semántica estadounidense de la palabra :

> El macho simbolizaría al “otro” que se considera menos civilizado y a quien se atribuye, por tanto, una violencia y sexualidad menos humanas.[238]

Esta asociación del macho con el "otro" tiene implicaciones no sólo raciales sino también de clase, como lo muestra Mara Viveros, por ejemplo, a través de su análisis de la película "Hasta cierto punto", de Tomás Gutiérrez Alea (1983)[239]. Esta película aborda la desilusión de la élite intelectual cubana que pensaba erróneamente que estaba alejada del modelo machista asociado a las clases subalternas. Del mismo modo, Raewyn Connell señala que los debates y análisis tienden a veces a asumir que la clase trabajadora es conservadora o incluso reaccionaria en términos de política sexual.

---

[237] *Trésor de la Langue Française Informatisé*, http://www.cnrtl.fr/definition/machisme, consultado el 27 de abril de 2022. Traduzco y subrayo yo.
[238] N. FULLER, « Repensando el machismo latinoamericano », *Masculinities and Social Change,* vol. 1, nº 2, 2012, p. 144-133.
[239] M. VIVEROS, « Jusqu’à un certain point, ou la spécificité de la domination masculine en Amérique latine », *Mouvements*, vol. 31, nº 1, 2004, p. 56-63.

Sin embargo, varios estudios han demostrado tendencias contrarias, como los de Judith Stacey o Lynne Segal[240], invalidando este postulado. Por lo tanto, hay que desconfiar de la tendencia a asociar la figura del macho con las clases trabajadoras o, más generalmente, con el otro. La figura del "macho" es conveniente en la medida en que la parte explícita de caricatura que lleva permite automáticamente excluir al hablante. El término y el imaginario que transmite no implican tanto un análisis como un juicio normativo: constituye una jerarquía de comportamiento "deseable" entre los hombres, cuyos criterios son establecidos por los grupos sociales dominantes.

Esto debe tenerse en cuenta en términos de análisis teatral: esta alteridad fundamental, consustancial a la figura del macho, implica que la sátira de una virilidad escandalosa en escena no puede constituir en sí misma una subversión del concepto de masculinidad. En este sentido, expresiones como "masculinidad hegemónica" o "normas dominantes" no deben reducirse a una caricatura virilista. ¿A qué contenidos concretos se refieren estas expresiones? Es cierto que es imposible dar una respuesta inequívoca a esta pregunta, ya que los contenidos varían según el contexto. Sin embargo, además de los elementos que se discutirán en el curso del análisis de las obras, es posible identificar ciertos principios normativos que serán útiles para este estudio.

Dinámicas y normas estructuralmente conflictuales: “abyecto femenino”, virilidad y hombría

Hay parámetros vinculados a la construcción de las masculinidades que son lo suficientemente estructurantes como para ser utilizados transversalmente en el estudio del corpus. Estos paradigmas normativos tienen la particularidad de estar sujetos a tensiones, incluso a paradojas, y en este sentido tienen un fuerte potencial estético, a fortiori en el teatro, un arte tradicionalmente asociado a la noción de conflicto. Las siguientes líneas pretenden aclarar tres conceptos principales que orientan los principios que se utilizarán en este trabajo: el concepto de "abyecto femenino", y el binomio virilidad/hombría. El primero se basa en la noción de abyecto tal como la utiliza Judith Butler. En cuanto a la

[240] Judith Stacey muestra que las clases trabajadoras fueron las primeras en inventar nuevas configuraciones familiares en EE.UU: J. STACEY, *Brave New Families : Stories of Domestic Upheavel in Late Twentieth Century America,* New York, Basic Books, 1990, citada por R. CONNELL, *Masculinités enjeux sociaux de l’hégémonie*, M. Hagège et A. Vuattoux (éd.), Éditions Amsterdam, Paris, 2014, p. 95. Lynne Segal observa que los partidos políticos de la clase trabajadora tienden a ser más progresistas en términos de política de género que los partidos más burgueses: L. SEGAL, *Slow Motion : Changing Masculinities,* Londres, Virago, 1990, p. 294-319, citada por *Id.*

pareja virilidad y hombría, estarán más específicamente vinculadas a los trabajos de Norma Fuller y Mara Viveros.

« Lo abyecto femenino »

Dado que lo masculino sólo se define en oposición al polo femenino, y que, por tanto, ambas categorías se consideran mutuamente excluyentes, una noción clave para entender los parámetros fundamentales de la construcción de las masculinidades contemporáneas es lo que llamaremos el "abyecto femenino". Aquí retomamos la propia terminología de Judith Butler cuando describe la dinámica por la que el género forma al sujeto: describe este proceso como un "repudio que produce un campo de abyección"[241]. Lo abyecto remite al acto de exclusión por el cual se establece un territorio autorizado y otro prohibido que permite asentar la diferencia. En consecuencia, la propia estructura del género hace del espantajo de la feminidad y la homosexualidad un poderoso motor para la construcción de masculinidades[242]. Connell también constata este aspecto en las relaciones de subordinación a través de la proximidad que la gran mayoría de los insultos de subalternización masculina tienen que ver con el universo de la feminidad y la homosexualidad, hecho que es notable tanto en inglés[243] como en francés y español. Este amplio abanico de insultos es, sin embargo, sólo una de las muchas formas en que se realiza esta llamada al orden de género.

El concepto de "femenino abyecto" se refiere, por tanto, al espacio femenino como espacio prohibido; nos resulta útil porque, además de captar los contornos de una definición de lo masculino – aunque siempre vinculada a un espacio y un tiempo determinados –, plantea la cuestión de la posibilidad misma de una construcción de la masculinidad que no se base en la misoginia y la homofobia. En este sentido, hay que dejar claro desde el principio que, aunque la homosexualidad no es el centro de este estudio, será uno de sus parámetros básicos, dado el lugar central que ocupa la homofobia en las construcciones masculinas: la homosexualidad presiona sobre lo masculino al tiempo que contribuye a definir sus límites.

---

[241] J. BUTLER, *Ces corps qui comptent*, *op. cit.*, p. 17. Traducción de Alcira Bixio.
[242] M. VIVEROS, J. OLAVARRÍA et N. J. FULLER OSORES, *Hombres e identidades de género*, *op. cit.*, p. 74. Bourdieu también subraya este mecanismo explicando el vínculo estrecho entre masculinidad y homofobia. P. BOURDIEU, *La domination masculine*, *op. cit.*, p. 38.
[243] « *The process [of subordination] is marked by a rich vocabulary of abuse : wimp, milsop, nerd, turkey, sissy, lily liver, […] and so on. Here too the symbolic blurring with femininity is obvious* » R. CONNELL, *Masculinities*, *op. cit.*, p. 79.

La noción de "femenino abyecto" está directamente correlacionada con el hecho de que, a diferencia de la feminidad, la masculinidad es un estatus que se adquiere con el tiempo y está en constante peligro de perderse, hecho visible en expresiones como "hacerse hombre"[244].

> Si bien para los varones entrevistados ser hombre tiene su origen en una característica biológica -tener pene-, las pautas internalizadas les dicen que nacen incompletos, que la plenitud se logra en la adultez, luego de un conjunto de experiencias iniciáticas o "pruebas". Así, los hombres tienen que enfrentarse a la paradoja de hacerse tales.[245]

Esto también puede verse en la serie de pruebas utilizadas para demostrar su virilidad, especialmente durante la infancia y la adolescencia, a través de lo que Bourdieu llama "ritos de institución". Al oponer esta expresión a la de "rito de paso", el sociólogo insiste en la necesidad de entenderla como un instrumento de exclusión de lo femenino y de las mujeres. En efecto, no es solo un "paso" entre los que ya recibieron la marca distintiva y los todavía no la recibieron. Es también y sobre todo un rito de "institución" entre los que son socialmente dignos de recibirla y los que quedan excluidos para siempre, es decir, las mujeres[246]. Estos ritos de institución establecen así mecánicamente una subalternizacion de lo femenino como une identidad definida por la carencia. En el espacio restringido que se les otorga, las mujeres solo pueden *hacerse lo que son*[247].

En resumen, la diferencia fundamental entre "hacerse hombre" y "hacerse mujer" es que, en el imaginario colectivo, la masculinidad es un estatus y la feminidad una condición. Así, una de las expresiones comúnmente utilizadas para llamar la atención sobre los hombres en los estudios de género, que consiste en transponer la célebre frase de Simone de Beauvoir, diciendo "No se nace *hombre*, se llega a serlo", no conlleva ninguna subversión. No representa ninguna novedad, incluso para los esencialistas puesto que la masculinidad se concibe como una conquista. La contribución de los estudios de género a este aprendizaje de la masculinidad es, pues, menos una toma de conciencia de este proceso que una mirada crítica a sus modalidades e implicaciones.

¿Cuáles son los criterios para "hacerse hombre"? Aunque cambian según las épocas y regiones, Norma Fuller define una dinámica muy reveladora.

---

[244] Que tiene su equivalente francés : *devenir un homme*.
[245] M. VIVEROS, J. OLAVARRÍA et N. J. FULLER OSORES, *Hombres e identidades de género*, *op. cit.*, p. 159
[246] P. BOURDIEU, *La domination masculine*, *op. cit.*, p. 42.
[247] *Ibid.*, p. 49.

Virilidad y hombría

Norma Fuller, en su artículo "Repensando el machismo latinoamericano" [248] destaca las contradicciones inherentes a la definición de las masculinidades peruanas al definir dos categorías: virilidad y hombría que cabe definir.

Numerosos autores han abordado la cuestión de la virilidad, cuestionando en particular la asimetría que este término crea con la esfera de lo femenino, que no tiene un término equivalente. Dos aspectos pueden considerarse como un consenso: primero, la virilidad remite a lo físico, vinculado al falo y a la actividad sexual[249]; luego, tiene un carácter más explícitamente normativo e idealizado que la masculinidad[250]. Estas dos dimensiones forman una paradoja inherente a la noción: ser viril sería, pues, tanto un hecho natural como una fantasía. Norma Fuller desarrolla las particularidades de esta noción. En las representaciones colectivas, se vincula a lo innato y a lo inamovible, y de este modo forma parte del eje "natural" de construcción de las masculinidades. Asociada a la sexualidad activa, a los genitales y a la fuerza física, se dice que la virilidad es la parte no domesticable del hombre. Si el niño tiene demasiado control sobre sí mismo, corre el riesgo de feminizarse, por lo que la virilidad se describe como un impulso que no se puede dominar.

Aunque los atributos de la virilidad se estimulan desde la infancia, se considera que se alcanzan en la pubertad y en la transición a la adolescencia. Es el momento en que el niño abandona la esfera doméstica que estaba bajo el control de la madre y se separa simbólicamente de ella para entrar en el mundo masculino. A partir de entonces, el grupo de referencia e identificación más importante será el grupo de pares, es decir, otros chicos de edad similar, compañeros o amigos con los que se establece un intercambio regular. Varios investigadores han destacado su importancia en este proceso, su papel de control y regulación de la masculinidad[251]. Esta etapa fundamental de socialización durante la cual

[248] N. FULLER, « Repensando el machismo latinoamericano », *op. cit.*..
[249] P. BOURDIEU, *La domination masculine*, *op. cit.*, p. 25.
[250] Según Georges Vigarello, remite a una masculinidad « perfecta » G. VIGARELLO, A. CORBIN et J.-J. COURTINE, *Histoire de la virilité*, *op. cit.*, vol. 1, p. 11 ; Muriel Plana subraya también que tiene el mérito de ser transparente en vocación normativa, M. PLANA, *Théâtre et féminin*, *op. cit.*, p. 14.
[251] Hernando Muñoz Sánchez habla del "tribunal de los pares", H. MUÑOZ SÁNCHEZ, *Hacerse hombre. La construcción de masculinidades desde las subjetividades: un análisis a través de relatos de vida de hombres colombianos*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015, p. 214. M. VIVEROS, J. OLAVARRÍA et N. J. FULLER OSORES, *Hombres e identidades de género: investigaciones desde América Latina*, Bogotá D.C, Universidad Nacional de Colombia, 2001.

se pone a prueba regularmente el valor, la fuerza física y la actividad sexual también ha sido representada varias veces en las artes y la literatura[252].

Sin embargo, a medida que los jóvenes maduran, se espera que se distancien de los ideales y las exigencias de la virilidad. De hecho, se considera peligroso permanecer en esta etapa, que se asocia a la adolescencia y, por tanto, a la inmadurez, y que puede conducir a la delincuencia, la drogadicción o el donjuanismo. El segundo paso es convertirse en "hombres de verdad" e integrar el periodo de hombría.

La hombría, que no es ni masculinidad ni virilidad, se refiere a ciertas expectativas de los hombres en su edad adulta. Mientras que la virilidad se asociaba al eje supuestamente natural, la hombría, siempre según Norma Fuller, está ligada a ejes explícitamente culturales, especialmente a las actitudes domésticas y públicas.

La vertiente doméstica de la hombría corresponde con la importancia de la familia, tanto de origen como de reproducción: todo hombre nace en una familia y debe fundar la suya. El matrimonio, o al menos una unión estable, se considera un paso necesario para convertirse en un hombre de éxito. Tener un hijo permite convertirse en padre y cabeza de familia e inaugurar así una nueva etapa del ciclo vital en la que el joven se consagra con los símbolos de la hombría. Además de demostrar que el hombre es capaz de procrear – y confirmar así su virilidad –, le permite convertirse en una cabeza de familia de la que es responsable ante el exterior, o sea en la esfera pública. No obstante, el ciclo vital que se inicia con la hombría es sede de particulares tensiones y contradicciones en el constructo masculino. En efecto, el espacio doméstico es un terreno difícil porque el hogar es administrado por las mujeres (la madre o la esposa). Ahora bien, aunque los hombres tienen la máxima autoridad, especialmente en la esfera pública, el hogar en sí es un espacio femenino. La autoridad masculina sobre las mujeres y los niños, uno de los pilares de la definición de la masculinidad, está pues sujeta a una negociación constante entre hombres y mujeres. Esta dimensión es aún más fuerte con la extrema valorización de la mujer como madre, pero también como compañera capaz de contribuir al proyecto familiar (incluso económicamente), y con la tendencia hacia la igualdad en las relaciones de género.

La paternidad también está sujeta a muchas contradicciones, según Norma Fuller, por dos razones: por un lado, las ambigüedades inherentes a la construcción de las masculinidades y, por otro, los cambios que se están produciendo en la institución familiar y en

[252] Pensamos por ejemplo en *La ciudad y los perros* y *Los cachorros* de Mario Vargas Llosa que dan cuenta tanto del alegre compañerismo como de la crueldad del proceso.

las relaciones de género. El resultado es una tensión entre dos modelos de paternidad que coexisten: las nuevas exigencias de participar activamente en la crianza de los hijos y de establecer relaciones más estrechas y horizontales con ellos (así como con la esposa) entran en tensión con el modelo vertical del padre como figura de autoridad[253]. Norma Fuller subraya que a pesar del creciente énfasis en el modelo de padres relacionales y de las exigencias de cercanía a los hijos, sigue siendo preponderante el valor asociado al padre "vertical", como figura del patriarca que ostenta el poder y el conocimiento. En este sentido, el lugar del hombre pertenece sobre todo a la esfera pública y su papel en la familia sigue midiéndose principalmente por su capacidad de proveer. Esta transición actual se caracteriza, pues, por la dificultad, o incluso la imposibilidad, de cumplir las exigencias contradictorias relativas a la paternidad. Para los hombres, responder a los nuevos mandatos significa cuestionar la base de la identidad masculina y su lugar (privilegiado) en la sociedad.

El eje público de la hombría se refiere especialmente al trabajo, que es el punto fundamental de la construcción de la identidad masculina adulta y la principal fuente de reconocimiento social. Esta posición legitima la superioridad y la autoridad del hombre en la medida en que supone que la supervivencia del grupo familiar y de la sociedad en su conjunto depende de su esfuerzo. Sin embargo, también aquí estos diferentes paradigmas normativos forman contradicciones, ya que, si bien el trabajo es indispensable para la constitución de la hombría, las responsabilidades que exige están en tensión con la libertad individual que propugnan los ideales de virilidad. Este tipo de fractura es frecuente y se explica, según Norma Fuller, por el hecho de que la hombría y la virilidad son dos principios éticos diferentes y a menudo opuestos.

> Así, desde el punto de vista viril un varón debe probar que es fuerte, sexualmente activo y heterosexual. Pero, si un varón se centra en los ideales de la virilidad puede convertirse en un marginal. Desde el punto de vista de la hombría debe insertarse en los ámbitos doméstico y exterior. De acuerdo con los valores domésticos debe ser responsable por y frente a otros y ser padre es su más alto logro y lo que da sentido a su proyecto de vida. No obstante, si descuida su polo viril y se sumerge demasiado en el mundo doméstico corre el riesgo de feminizarse.[254]

[253] Serge Hefez subraya la misma tensión en Francia, entre los padres (con minúscula, modelo relacional, horizontal) y los Padres (con mayúscula, modelo institucional, vertical), S. HEFEZ « Au nom du Père » in D. WELZER-LANG et C. ZAOUCHE-GAUDRON (éd.), *Masculinités : État Des Lieux*, Toulouse, France, Érès, 2011, p. 69-78.
[254] N. FULLER, « Repensando el machismo latinoamericano », *op. cit.*

Norma Fuller concluye que las identidades masculinas están atravesadas por exigencias contradictorias que son difíciles de ignorar porque forman su definición. Cada hombre experimenta las paradojas entre la hombría y la virildad de manera diferente – por ejemplo, privilegiando uno u otro de estos polos –, pero esta tensión estará presente en la vida de cada uno.

Estas dos polaridades normativas concomitantes, virilidad y hombría, encuentran una correspondencia en los escritos de Mara Viveros sobre las masculinidades en Colombia, más precisamente en Quibdo y Armenia[255]. La investigadora nota la misma tensión (aunque con la terminología de "quebrador" y "cumplidor") y nota que los lo dos principios son mutuamente desestabilizadores.

Aunque el corpus es colombiano, utilizaré los términos virilidad y hombría por sus connotaciones genéricas: esto parece preferible dado que la elección terminológica del estudio de Mara Viveros pretende dar cuenta de su localización y que, en consecuencia, estos términos dialectales no tienen una resonancia particular en una ciudad como Bogotá, por ejemplo, de donde procede buena parte de nuestro corpus.

Las tensiones inherentes a las masculinidades, como la contradictoria doble exigencia de virilidad/hombría o la perpetua exigencia de distanciarse de lo "abyecto femenino", sacadas a la luz por el desarrollo de los estudios de género, confieren a la cuestión de las masculinidades un fuerte potencial estético y la hacen especialmente rica en posibilidades de conflicto dramático. El teatro podría por lo tanto presentar síntomas de estas tensiones. Sin embargo, el arte no debe concebirse como un mero receptáculo o revelador de las dinámicas, sino también como uno de sus motores. Esto nos lleva a la necesaria exploración del vínculo problemático entre masculinidades, ficción y teatro.

B. Masculinidades, ficción y teatro

Las masculinidades tienen una estrecha relación con la noción de ficción. Cuando se describe el género como una imitación sin original o un ideal normativo inalcanzable, en realidad se le está atribuyendo una dimensión ficticia. Además, ya hemos mencionado

[255] « *En esta ciudad llaman quebrador, al hombre que tiene el poder de conquistar a varias mujeres, al que se mueve entre una mujer y otra y cambia continuamente de compañeras. Desde temprana edad, los jóvenes aprenden de sus pares que el más hombre es el que puede jactarse y demostrar ante su grupo de pares su poder de conquista sexual y el que está siempre listo para participar en fiestas, tomando, bailando y demostrando sus habilidades físicas, principalmente (Viveros, 1998 y 2000).* » M. Viveros, J. Olavarría et N. J. Fuller Osores, Hombres e identidades de género, op. cit., p. 55.

la importancia, subrayada por Connel, de las estrellas del cine (Humphrey Bogart, Clint Eastwood…) en las definiciones normativas de género. La ficción y la masculinidad mantienen así una relación dialógica, de ahí que no se trata solo de analizar las representaciones de las masculinidades en la ficción teatral, se trata también de analizar las construcciones de las masculinas como una operación de "ficcionalización" como señalan Banoun, Tomiche y Zapata[256].

Este estrecho vínculo entre la ficción sociológica y la ficción artística implica un ida y vuelta entre los medios artísticos y las normas de género: si el arte y la literatura pueden considerarse como una caja de resonancia de las normas sociales contemporáneas y de sus posibles tensiones y mutaciones, contentarse con esta perspectiva, es decir convertirlos en meros sismógrafos es erróneo. Las artes no son solo una ilustración de las normas de género, sino que contribuyen a su producción. Además, las artes escénicas desempeñan un papel particular en este sentido: el léxico movilizado por los estudios de género (performance, imitación, reiteración) revela que la teatralidad es consustancial de lo femenino y lo masculino[257]. En este sentido, el reto aquí es no sólo ver cómo el texto dramático reacciona a las mutaciones sociales, sino también cómo participa en ellas, invitando o no a un discurso crítico hacia las normas de género.

Esta misión parece especialmente adaptada a un medio definido en parte por su capacidad de cuestionar la relación con la realidad. El teatro, sobre todo a partir de la "crisis de la representación" de finales del siglo XIX, se caracteriza por una desconfianza en la realidad percibida por los sentidos. La definición de la realidad se amplió para incluir la parte invisible y se desacreditó la mimesis pura. A partir de ahí, el teatro no pretende hacer olvidar la convención. Su ethos de verdad reside precisamente en esta manera de asumir la falsedad, contribuyendo a hacer de él un medio apropiado para cuestionar las relaciones humanas en su dimensión artificial. Además, el artificio permite las transgresiones, las cohabitaciones prohibidas, en este caso, por el orden de género puesto que, en el teatro "la virilidad y la feminidad son sólo 'papeles' y los actores están protegidos, física y psicológicamente, por la ficción [...]", como lo subraya Muriel Plana. Así, el teatro

[256] B. BANOUN, A. TOMICHE et M. ZAPATA (éd.), *Fictions du masculin dans les littératures occidentales*, *op. cit.*, p. 15.
[257] El concepto de « pose » de Silvia Molloy (menos conocido que el performance) forma parte de la misma isotopía S. MOLLOY, *Poses de fin de siglo: desbordes del género en la modernidad*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2012.

puede considerarse especialmente propicio no sólo para ilustrar y producir normas de género, sino también para experimentarlas y quizás subvertirlas.

Aislar un eje temático “presente en todas partes, visible en ninguna”: la cuestión del androcentrismo

Estudiar las masculinidades en el teatro implica, sin embargo, enfrentarse rápidamente a una dificultad metodológica propia de este eje temático: la de aislar el objeto de estudio. ¿Cómo distinguir lo que atañe a lo masculino y lo que atañe a lo humano? El sesgo androcéntrico que tiende a desdibujar las fronteras entre lo particular y lo universal se plasma en la polisemia y el equívoco del término "hombre". Esto lleva la temática a estar "presente en todas partes, visible en ninguna", según la expresión flaubertiana[258] : la ubicuidad provoca una paradójica invisibilidad. Varios estudios y herramientas recientes han permitido advertir y analizar las modalidades de sobrerrepresentación masculina en la ficción, en particular desde el punto de vista de los personajes. El cine ha sido un sector en el que este tipo de estudio se ha desarrollado especialmente y se ha popularizado sobre todo a través de conceptos como el "principio de la pitufina"[259] o de herramientas tan sencillas como el test de Bechdel[260]. Esta tendencia es también notable en la escritura, como demuestra, por ejemplo, el análisis de Sylvie Cromer de un corpus de literatura (en particular, literatura infantil), prensa y presentaciones de espectáculos. También señala que la brecha entre hombres y mujeres o niños y niñas se amplía considerablemente cuando se tienen en cuenta exclusivamente los personajes principales, y concluye que el género masculino se neutraliza como consecuencia de este desequilibrio cuantitativo y cualitativo. Nota que el sistema de género no se genera tanto por “la oposición o complementariedad desigual entre lo masculino y lo femenino sino” en la instauración de un “masculino

[258] Desvío aquí la famosa frase de Gustave Flaubert: "El autor, en su obra, debe ser como Dios en el universo, presente en todas partes, visible en ninguna", que se encuentra en una de sus cartas a Louise Colet del 9 de diciembre de 1852.

[259] El término fue popularizado por Katha Pollit en un artículo publicado en The New Yorker el 7 de abril de 1991, titulado: « Hers ; The Smurfette Principle » ; URL : http://www.nytimes.com/1991/04/07/magazine/hers-the-smurfette-principle.html, consulté le 15/02/2018 à 10h15. Se refiere a la práctica en las obras de ficción de introducir sólo un personaje femenino en un mundo de hombres, confinando así a la mujer a la condición de excepción.

[260] El test de Bechdel se acuñó y popularizó a partir de una historieta de Alison Bechdel llamada "The Rule" en 1985, en la que un personaje femenino declara que sólo irá a ver una película si cumple tres requisitos básicos: debe tener dos personajes femeninos con nombre de pila, estas dos mujeres deben hablar en algún momento entre sí, y el tema de su conversación no debe implicar a un hombre. Lo que empezó como un comentario crítico y humorístico se ha convertido en el "test de Bechdel". La sencillez de la prueba y el enorme número de películas que no cumplen estos criterios han popularizado la observación de que las mujeres están infrarrepresentadas en el cine.

neutro". Esto da lugar a una exaltación de lo masculino que "echa las bases de su universalización" y una minoración de lo femenino[261].

Margo Milleret, en su estudio sobre el lugar de las mujeres en el teatro latinoamericano, llega a la misma conclusión sobre el androcentrismo:

> Tanto las mujeres en el escenario como las del público han sido moldeadas por los comportamientos que los dramaturgos masculinos han creado para ellas en las obras. La mayoría de estos papeles dramáticos han confinado a las mujeres a los márgenes del escenario como personajes que sólo eran incidentales en la trama o como objetos sexuales para los actores y el público. Las acciones de las mujeres en el escenario se han limitado a los papeles de ayudantes, de habilitadoras dedicadas al héroe o, en el lado negativo, de obstáculos a la acción dramática.
> Estas imágenes no dan una visión de la vida de las mujeres, sino que son prescripciones de lo que los hombres que escriben quieren de ellas o para ellas.[262]

Marina Lamus constata el peso de la dominación masculina no solo en las representaciones de las obras colombianas, pero también en la manera de verlas y leerlas:

> Las estructuras mentales de la familia patriarcal colombiana no sólo formaron el tejido de las estructuras profundas de las obras del repertorio teatral sino que, además, influyeron de manera directa en la lectura de obras y en la asistencia al teatro.[263]

Si se repasan algunas de las obras más emblemáticas de la historia del teatro colombiano comentadas anteriormente, se detectan distintas modalidades de androcentrismo, incompatibles en nuestra perspectiva con un tratamiento crítico del hombre como tal. Entre las once obras más desarrolladas, a saber *Laurea crítica, Las convulsiones, El iluminado, Guadalupe años sin cuenta, A la diestra de dios padre, Los papeles del infierno, La Agonía el difunto, El monte calvo, Maravilla estar*, *El hombre de paja*, y *¡Ay! Días Chiqui*, podemos verlo primero manifestado en la distribución y asignación de personajes.

Entre estas obras, dos tienen sólo hombres (en *Laurea crítica* y *El monte calvo*, no hay mujeres), seis tienen un número significativamente mayor de personajes masculinos (*El iluminado*, *Guadalupe años sin cuenta*, *A la diestra de dios padre*, *Los papeles del infierno*, *Maravilla estar* y *El hombre de paja*), y sólo dos tienen tantos personajes femeninos como masculinos (*Las convulsiones* y *La agonía del difunto*). Por fin, una presenta a

---

[261] S. CROMER, « Le masculin n'est pas un sexe : prémices du sujet neutre dans la presse et le théâtre pour enfants », *Cahiers du Genre*, vol. 49, nº 2, 2010, p. 97-115. Traduzco yo.

[262] *« Both the women on stage and those in the audience have been shaped by the behaviours that male dramatists have created for them in plays. Most of those dramatic roles have confined women to the peripheries of the stage as characters that were incidental to the plot or as sex objects to the actors and the audience. Women's actions on stage have been limited to supporting roles as helper or selfless enabler to the hero or, on the negative side, as barrier to the dramatic events unfolding. Such images do not provide insights into women's lives but rather are prescriptions of what the men writing have wanted from or for women*. » M. MILLERET, *Latin American women on/in stages*, 2004, *op. cit.*, p. 1-2. Traduzco yo.

[263] M. LAMUS OBREGÓN, *Teatro colombiano : reflexiones teóricas para su historia*, *op. cit.*, p. 83.

una mujer transgénero, *¡Ay! Días Chiqui*. Si nos enfocamos en el personaje principal, la desproporción es aún más llamativa, ya que sólo esta última, además de algunas de las obras cortas *de Los papeles del infierno* se centran claramente en un personaje femenino. En esta perspectiva, nótese que *Las convulsiones* es un caso relativamente ambiguo: aunque el protagonista parece ser Cirilo, este papel puede también ser disputado por Crispina. En la gran mayoría de los casos, el varón queda así neutralizado por su sobrerrepresentación y centralidad.

Este androcentrismo se manifiesta también en la recurrencia de una asignación diegética subalterna de la mujer, por ejemplo como objeto de deseo que motiva la acción del personaje masculino: Crispina en *Las convulsiones*, Luz en *El iluminado*, Alicia en *Maravilla estar*. En *El iluminado*, la particular funcionalidad de las dos mujeres Clara y Luz (que son arquetipos opuestos, la primera como la mujer inculta, la segunda como la mujer moderna) es estar al servicio de la acción heroica de Marcial, como deja claro el lúcido Celestín en el acto I, escena 12:

CELESTÍN	[…] Sé que Clara está lejos de conmoverte. Y sin embargo, en tus polémicas hay ese ardor, esas alternativas sentimentales que denuncian las influencia de una mujer.
MARCIAL	(*Inquieto*) ¿Cree usted que tan sólo por una mujer sería yo capaz de…?
CELESTÍN	No. Pero ella le da vuelo a tu imaginación y despierta en ti los impulsos revolucionarios que pretendes justificar, enaltecer, universalizar. Si quisieras a Clara, tus tradiciones te parecerían soportables y hasta hermosas; no pretenderías reformar el mundo sacrificando la paz de quienes te rodean… esa mujer de que te hablo, y que da a tus editoriales toda la vehemencia de una carta de amor, hasta el punto de que a veces sólo desearías que ella te leyera…[264]

Después, tras una breve aparición de Luz, Celestín grita, señalando la puerta por la que ella acaba de salir: "*¡Ella! Sólo ella es quien te da fe en la revolución!*", frase que destaca especialmente porque cierra el acto I. Así, los dos personajes tienen una función alegórica destinada a hacer más romántico y concreto el compromiso político de Marcial. Clara simboliza todo lo que lo subleva mientras que Luz lo inspira, sirviendo ambas para impulsar su ascenso al poder.

Esta función diegética subalterna de los personajes femeninos, sujeta a su propensión a motivar la acción del personaje masculino central, también puede manifestarse por

[264] L. E. OSORIO, *El iluminado*, *op. cit.*, p. 64.

su confinamiento al estatus de punto de vulnerabilidad del héroe a través de la obligación de éste de protegerla. Así ocurre en *Guadalupe años sin cuenta* con el ya mencionado caso de Oliva; en algunas partes de *Los papeles del infierno* (notablemente "la Requisa"); hasta cierto punto en *Maravilla estar* (la "obligación" de Aldo de quedarse también proviene de un impulso de protección hacia Alicia) ; y, finalmente, en *La agonía del difunto*, con el personaje evocado de Natalia, la esposa de Benigno, cuyo asesinato por los militares constituye la cristalización del sufrimiento y el deseo de venganza del campesino.

Se podría realizar un análisis más sistémico y profundo del androcentrismo en estas obras; sin embargo, estas observaciones generales sólo pretenden identificar uno de los problemas particulares relacionados con la representación de las masculinidades: su tendencia a ser neutralizadas. La dinámica de la neutralización tiende así a difuminar los límites entre lo particular y lo universal, y contribuye a diluir la comprensión de las cuestiones específicamente masculinas.

Además de esta cuestión específica, que se abordará en el estudio del corpus, las observaciones anteriores sobre el androcentrismo de estas obras también permiten esbozar las bases del giro que se produjo a partir de los años noventa. Se trata de ver hasta qué punto las obras, al dar mayor protagonismo a los personajes y temas femeninos y al hacer más explícita la cuestión del género, contribuyen a parasitar esta dinámica de neutralización y a hacer emerger al "hombre" como objeto particular. Una muestra de ello se encuentra en un pasaje de *Maravilla estar*. Aunque el personaje de Alicia tiene una función subordinada al héroe, el personaje femenino subraya, sin embargo, este enfoque masculino con cierto carácter lúdico en la escena 7 titulada "Los Juegos de Alicia":

ALICIA	¿No te das cuenta? Eres un egoísta. Estás convencido de que todo esto que te pasa sólo te pasa a ti, y que yo soy sólo una parte de eso, ¿verdad?
ALDO	¿Y cómo podría ser de otra manera?
ALICIA	Pensando que tú eres parte de lo que me pasa a *mí*. Sólo eso. Es también como un juego.[265]

El androcentrismo aparece, pues, con una perspectiva relativamente crítica, tal vez reflexiva en esta obra bisagra. En efecto, *Maravilla Estar* es una de las pioneras del giro posdramático de los años ochenta y noventa, que va de la mano de un mayor énfasis en las cuestiones de género. Como tal, este extracto podría leerse como anunciador de las mutaciones del androcentrismo.

[265] TEATRO LA CANDELARIA, CREACIÓN COLECTIVA, *3 obras de teatro, El Paso, Maravilla Estar, La Trifulca*, *op. cit.*, p. 113.

Dada la escasez de estudios sobre lo masculino en el teatro, la definición de un marco epistemológico y de una metodología es tanto una meta de este estudio – o una de sus posibles continuidades – como uno de sus requisitos previos. En esta perspectiva, sería contradictorio afirmar a priori un sistema completo, ya que las herramientas y las vías metodológicas generales surgen sobre todo del estudio de una serie de casos individuales. Sin embargo, la combinación de la metodología del análisis dramático, las diferentes categorías conceptuales de los estudios de género y de los *Men studies*, así como el ejemplo tomado de los diferentes análisis del género en las artes textuales y/o visuales, permiten definir ciertos principios fundamentales que voy a aclarar en las siguientes líneas.

El personaje masculino

El personaje masculino

El primer impulso de un estudio de lo masculino en el teatro es, intuitivamente, mirar al personaje. Esto tiene tanto más sentido cuanto que el personaje es una entidad eminentemente de género, marcada por la persistencia de una bicategorización simple, con, en particular, en el corpus estudiado una correspondencia sistemática entre género y asignación sexual, es decir, identidades cisgénero. Esto se debe probablemente a la naturaleza del corpus, que está formado por textos que se han beneficiado de un cierto grado de institucionalización, donde las cuestiones relativas a las figuras transgénero e intersexuales no están muy representadas en general[266] .

Esta persistencia del sistema de géneros puede considerarse curiosa en un momento en el que el teatro contemporáneo está deconstruyendo la mayoría de las referencias a la realidad, hasta el punto de que Jean-Pierre Sarrazac sugiere que ya no se hable de personaje sino de "impersonaje"[267] , mientras que Jean-Pierre Ryngaert y Julie Sermon sugieren el término "figura"[268] . Estos últimos recuerdan cómo, especialmente bajo la influencia del *nouveau roman*, el personaje ha dejado de ser una entidad impregnada de mímesis, de sustancia psicológica, y se ha vuelto más acorde con una época que ya no es tanto la del individuo, sino la de la "número de identificación[269] ", como decía Alain Robbe-Grillet. El concepto de figura cubre esta idea de pura exterioridad, del personaje como apariencia o desdibujamiento de una identidad fija para hacer sentir al espectador la espesura de las identidades potenciales[270]. Sin embargo, en el inventario onomástico que proponen Ryngaert y Sermon, el sexo es siempre el primer elemento residual de identidad que aparece: en la categoría que los autores denominan "identidades genéricas", donde los personajes se reducen a una sola característica civil, el sexo es el primer elemento mencionado. Entre los tres ejemplos de denominaciones que se presentan como reveladores –

[266] Por eso no especificamos sistemáticamente "cisgénero" cuando hablamos de personajes masculinos o femeninos, para no hacer la lectura demasiado engorrosa. Son la norma social y teatral en el corpus estudiado y, como tal, la inmensa mayoría. También hay que tener en cuenta que esto hace de ¡Ay*! Días Chiqui* de José Manuel Freidel, una excepción aún más notable dentro del "precorpus".

[267] J. P. SARRAZAC, « L'impersonnage. En relisant "La crise du personnage" », *Jouer le monde, La scène et le travail de l'imaginaire. Pour Robert Abirached, Études théâtrales*, nº 20, 2001, p. 41-51. Traduzco yo.

[268] J.-P. RYNGAERT et J. SERMON, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, France, Éditions théâtrales, 2006.

[269] A. ROBBE-GRILLET (citado por *Ibid.*, p. 61): "La novela de carácter sí pertenece al pasado, caracteriza una época: la que marcó el apogeo del individuo. Quizás no sea un progreso, pero es cierto que la época actual es más bien la del número de identificación" ; A. ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p. 28.

[270] J.-P. RYNGAERT et J. SERMON, *Le personnage théâtral contemporain*, *op. cit.*, p. 130.

supuestamente – de una desindividualización radical, entre los modos de nombrar similares a la "sigla" o "matrícula", encontramos "H1, F2". Sin embargo, es evidente que esta denominación, a diferencia de las otras, fracasa en su misión de no proporcionar "ningún horizonte hermenéutico" y de no comprometer "ninguna proyección por parte del receptor"[271] como lo afirman los autores . Por el contrario, este ejemplo parece ser una muestra de la cuasi irreductibilidad del género dentro de este sistema de representación, donde se supone que los personajes son considerados como "uniformes", como "ocurrencias de una serie"[272] . Para reforzar su demostración de la deconstrucción del personaje a pesar de la persistencia de la bicategorización, Ryngaert y Sermon señalan que este tipo de propuesta se encuentra particularmente en los teatros que privilegian la oralidad y, por lo tanto, consideran que las designaciones M/F son menos géneros que "tesituras"[273] . Este argumento parece poco convincente: si la musicalidad fuera la principal preocupación estética, sería más seguro y coherente especificar el tipo de frecuencias buscadas ya que la designación M/F no protege contra la posibilidad de llamar a un contratenor para el papel "H" y a una mujer con voz grave para el "F"[274] . En este sentido, cabe, al contrario, subrayar la relativa persistencia de la categorización masculino/femenino dentro de este teatro, tendencia sorprendente en un contexto en el que se pretende deconstruir todos los referentes fijos. Esta persistencia podría hacer del género una de las últimas categorías que se resisten a la deconstrucción del personaje. En consecuencia, el análisis de las masculinidades a través de los personajes parece pertinente, incluso para el teatro contemporáneo marcado por la influencia de los códigos posdramáticos, con personajes poco individualizados.

Nos centraremos primero en los personajes masculinos, de acuerdo con la idea de estudiar el núcleo de la norma y del poder en su particularidad, es decir, la masculinidad hegemónica y el androcentrismo. El objetivo es revelar este último como un punto ciego en un enfoque de la dominación. Por otra parte, para no participar en la confusión inducida por la asociación entre el género masculino y las masculinidades esta visión, aunque preferente, no será exclusiva. En consonancia con nuestra aprehensión no esencialista,

[271] *Ibid.*, p. 61.
[272] *Ibid.*, p. 62.
[273] *Ibid.*, p. 63.
[274] Además del problema de esta asociación sistemática entre el género y la tesitura, y con el fin de subrayar su diferencia, cabe señalar que esta última pudo mediar una estética del desorden en ciertas óperas, por ejemplo asignando el papel de Nerón a un castrado en *L'incarnazione di Poppea* compuesta por Claudio Monteverdi sobre un libreto de Giovan Francesco Busenello. Sobre este tema, véase el artículo de C. MOUNIER-VEHIER "Néron ou la masculinité paradoxale d'un rôle de castrat" en *European Drama and Performance Studies*, Paris, Classiques Garnier, 2018, vol. Masculinité et théâtre, p. 229-245.

también se abordarán los valores o comportamientos masculinos mostrados por los personajes femeninos (especialmente en *Los difusos finales, A fuego lento* y más ocasionalmente en *Magnolia perdida en sueños*).

Además, aislar al personaje del sistema en el que está inmerso sería un error tanto sociológico como teatral. Los dos campos de estudio convergen en la necesidad de nunca pensar en el sujeto/personaje independientemente de sus interacciones y contexto. De hecho, él forma parte de un doble sistema: el sistema de género y la economía dramática de la obra.

Estética y sistema dramático

En el contexto de la sociología, aislar la construcción del personaje de sus interacciones con los demás sería olvidar que lo masculino es un concepto relacional y caer en la pura tipología del carácter contra la que Raewyn Connell advierte constantemente. En el contexto de nuestra investigación, esto también correría el riesgo de cosificar las masculinidades alternativas que buscamos en un modelo rígido, imponiendo un sistema de valores, y quizás creando un aterrador "hombre nuevo"[275] . En el ámbito de los estudios teatrales, el análisis del personaje sólo tiene sentido si tenemos en cuenta que forma parte del sistema de la obra y que, por tanto, no puede considerarse de forma aislada. Por ello, antes de abordar específicamente la cuestión de las masculinidades, cada obra será objeto de un análisis global, destinado a arrojar luz sobre su sistema dramático, según la metodología tradicional de los estudios teatrales, a veces puestas en diálogo con otros campos disciplinarios para adaptarse a la particularidad de cada obra. En este sentido, también se apelará a la comprensión de lo masculino en su sentido semiótico, es decir, como sistema simbólico, por lo que se prestará especial atención a los lugares que ocupan respectivamente el texto y el cuerpo, pero también a la dimensión potencialmente sexuada de la distribución de registros (lírico, épico, dramático, performativo) así como de los géneros literarios (como la fricción entre ficción detectivesca y *telenovela* en Tania Cárdenas por ejemplo). Esta distribución y asociación simbólica de registros y formas literarias se confrontará con lo que Michelle Le Dœuf denomina "nomofática"[276]. Este término pretende

[275] Retomamos aquí las palabras de Muriel Plana en M. PLANA *et al.* (éd.), *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts: sexualités et politiques du trouble*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2015, p. 17.

[276] "Propongo utilizar el término nomofática para designar un código que determina quién tiene derecho a hablar, a quién, dónde, sobre qué temas, para decir qué y en qué tono, para poder generalizar y nombrar lo que debe ser eliminado, M. Le Dœuff, *Le sexe du savoir*, Paris, Flammarion, 1998, p. 116.

describir el fenómeno que delimita los espacios y las modalidades del discurso autorizado en función del género. Utilizaremos este concepto puntualmente para designar una forma de orden de género del discurso en las artes y las letras[277] , que la estética de las obras de teatro es más o menos susceptible de subvertir.

Se prestará especial atención a la relación, a veces ideológicamente conflictiva, entre el personaje y el sistema dramático. Algunos de los ejemplos del precorpus de este estudio muestran desde el principio que las fricciones son habituales en las formas de representar lo masculino y lo femenino si se ponen en diálogo diferentes niveles y categorías de análisis. A este respecto, es interesante comparar *Las convulsiones* y *El iluminado*. Aunque las dos obras coinciden en el tratamiento de la mujer como objeto temático, difieren *a priori* en su ideología en la medida en que la primera mantiene un discurso abiertamente patriarcal (*Las convulsiones,* en la que la moral se contrapone al derecho de las mujeres a elegir a sus maridos) frente a la segunda, que muestra una postura más progresista (*El iluminado* pretende abogar por un mejor acceso a la educación para las mujeres). Sin embargo, este discurso entra en fricción en ambas obras con la funcionalidad otorgada a los personajes masculinos y femeninos, lo que indica un matiz en sus respectivas perspectivas androcéntricas.

De hecho, en *El iluminado*, el androcentrismo es llevado a tal grado que no sólo se manifiesta en la distribución y funcionalidad de los personajes, sino también a través de una prerrogativa masculina hacia lo patético. En efecto, a pesar de que la obra aborda un tema que concierne principalmente a las mujeres (la negación del acceso a la educación y el control ejercido sobre ellas por la Iglesia), se centra sobre todo en el sufrimiento masculino generado por esta situación, a saber, la imposibilidad de que Marcial encontre una esposa adecuada. El hecho de que Marcial sea el protagonista, sus largos diálogos, sobre todo con Celestín, en los que expresa su frustración y soledad con Clara, y su suicidio final como consecuencia directa de la decepción causada por Luz son las muestras más evidentes de ello. Así, a pesar de la intención aparentemente favorable de mejorar el trato a las mujeres, el androcentrismo tiene un fuerte efecto centrífugo sobre los personajes femeninos, cuyo futuro queda indeterminado en cuanto dejan de estar vinculados a Marcial: la pregunta de qué pasa con Clara tras el divorcio, o con Luz tras la muerte de Mar-

[277] Para un uso del concepto "nomofática" aplicado al campo literario argentino, véase. T. COURAU, « Violence symbolique et citoyenneté littéraire. La nomophatique dans le champ argentin. », *Caravelle [en ligne]*, nº 102, 2014 (en ligne : http:// caravelle.revues.org/814 ; consulté le 26 août 2019).

cial, nunca se plantea[278]. Además, a pesar de que la descripción inicial hace hincapié en la causa social y sistémica de la simplicidad de Clara, la instancia didascálica – y potencialmente auctorial – se burla regularmente de esta última con un deleite feroz. Esto produce un efecto cómico para el lector, por ejemplo en la introducción del acto II, incluso antes de la escena 1:

> Si el espíritu de Clara hubiese tenido la objetividad de un mueble, los miopes lo echarían de menos; lo buscarían del mismo modo que se persigue en un semblante ajado la huella de la frescura juvenil.

Además, ya se ha mencionado que el argumento a favor de una mejor educación para las mujeres y su emancipación del control del catolicismo termina paradójicamente con una reinversión del pecado original femenino en el desenlace. El propósito progresivo de la obra adquiere así tintes misóginos en ocasiones, contribuyendo a difuminar las líneas semánticas.

Las convulsiones podría considerarse a primera vista una obra aún más androcéntrica, dada la vuelta al orden por parte del padre en el desenlace, acompañada de un comentario infantilizante sobre la incompetencia de las mujeres para elegir a sus maridos. Primero, se puede argumentar que una moraleja, por muy explícita que sea, no deja de ser cuestionable debido a su polisemia, que es esencial para el texto literario. En esta perspectiva, bien se podría considerar que Crispina atrae la misma simpatía que la cigarra en la fábula de la Fontaine y que la moraleja es más compleja de lo que parece[279]. Sin embargo, es la moraleja que se formula explícitamente y, además, parece que la obra sigue siendo recibida e incluso celebrada, al menos en ocasiones, precisamente por su representación de las mujeres como manipuladoras histéricas[280]. Por lo tanto, si quiero matizar el androcentrismo de la obra no es tanto por la cuestión de una posible ambigüedad de la ideología transmitida explícitamente. Este matiz está más bien relacionado con la estructura de la obra, si nos centramos en el principio que la sustenta como comedia y que ha hecho que tenga tanto éxito, es decir, la risa, risa que es sobre todo provocada por las convulsio-

[278] Además, en el paso de la escena 9 a la escena 10 del acto 1, Clara desaparece sin explicación, sin que su salida esté escrita. Es posible que esto se deba a un error de edición. Si no es así, este error de composición parece sintomático del hecho de que el desinterés de Marcial por Clara se redobla con la escritura.

[279] A. SIMON, « Préface: animaux vifs, animots fabuleux », dans P. Rocher, *La cigale et la fourmi et ses images: interprétations et représentations*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2015, p. 5.

[280] Así, Daniel Ferreira, en su presentación de la obra, señala entre los hechos que contribuyen a su modernidad que "*[...] la histeria colectiva sigue siendo una forma de manipular a los padres en la costa norte del país*". L. VARGAS TEJADA, *Las convulsiones*, Bogotá, BBCC, Biblioteca básica de cultura colombiana, 2015, p. 10.

nes de Crispina. Si la comicidad del personaje femenino en la obra se rectifica con la vuelta al orden moralizante, es sin embargo el motor del principio de la obra y añade complejidad a su alcance. Cuando Crispina deja de convulsionar, la obra termina y las risas con ella, matizando así la moraleja y dotando a la obra de ambivalencia[281]. El androcentrismo puesto de manifiesto por la moral patriarcal se ve así desmentido en el plano estético por la centralidad funcional que ocupa la comedia femenina, lo que contribuye a alejar la obra de *La Mandragore*, a complejizar su alcance y las vías de sentido.

Estos dos ejemplos, *El iluminado* y *Las convulsiones*, además de diferenciar la cuestión del enfoque (más o menos androcéntrico) de la ideología, también tienen el mérito de hacer visibles diferentes niveles de análisis que se cruzan y pueden ser contradictorios. Me refiero primero a lo que se ha llamado el nivel de representación, con el número y asignación de personajes; el segundo nivel es la ideología que transmite la obra, de forma más o menos explícita y más o menos polisémica; por fin y sobre todo, su estructuración estética (aquí el vínculo de los personajes con el principio patético o el principio cómico).

C. Presentación detallada del corpus

Fabio Rubiano (Fusagasugá, 1963)

Fabio Rubiano Orjuela es autor y director de más de veinte obras. El gran número de premios y distinciones que ha recibido, su lugar privilegiado en el trabajo de muchos investigadores y su creciente presencia en la escena internacional[282] han contribuido a convertirlo en uno de los dramaturgos colombianos más institucionalizados.

Ocupa un lugar especial en el corpus como pionero de la nueva corriente estética que se desarrolló en la dramaturgia colombiana durante la década de 1990. Aunque reivindica la herencia de sus predecesores, algunas de cuyas prácticas perpetúa – en particular el principio de creación colectiva –, se distingue de ellos por el giro radical que pro-

[281] Ocurre lo mismo cuando Pinocho deja de hacer tonterías en la obra de Collodi: la acción se estanca. La obra funciona gracias a la inmoralidad del personaje. J.-C. ZANCARINI, « Présentation : la duplicité de Pinocchio », dans Collodi, *Les aventures de Pinocchio / Le Avventure di Pinocchio*, Paris, GF Flammarion, 2001, p. 25-26.

[282] Ha recibido cuatro Premios Nacionales de Dramaturgia (por *Gracias por Haber Venido* en 1996, *Cada vez que ladran los perros* en 1997, *La Penúltima cena* en 1999 y *El Natalicio de Schumann* en 2009), así como varias becas de creación del Ministerio de Cultura. Sus obras han sido traducidas a varios idiomas y representadas en numerosos países (Francia, República Dominicana, España, Alemania, México, Nicaragua, Estados Unidos...). Varias tesis en francés la incluyen en su corpus (de Víctor Viviescas, Sandra Camacho y Nina Jambrina), así como una tesis en español de Manuela Elisa Vera Guerrero.

pone en la definición de los vínculos entre el teatro y la política. La distancia que toma con el teatro comprometido abre una brecha para la generación de dramaturgos del cambio de siglo y abre el paso a la diversificación, a formas de teatro no necesariamente militantes – o de manera diferente.

Su estética, en consonancia con la formación colectiva, sitúa la acción y el movimiento en el centro del proceso: si la obra parte de un texto, éste sólo se considera como un marco preliminar que será informado durante los ensayos por la improvisación de los actores, aunque suponga cambiarlo radicalmente. Este proceso pretende vaciar el texto de todo lo que pueda restarle teatralidad, en particular todo lo que se considere demasiado narrativo o literario, para concentrarse en cambio en lo que se refiere a las imágenes y los movimientos.

Su teatro está marcado por la fragmentación, con un "estallido del personaje" en varias entidades según la expresión de V. Viviescas[283]. Aunque los temas específicos varían, las obras invitan a menudo a una mirada en desfase – a menudo irreverente – sobre temas serios de la realidad colombiana, pero con un alcance universal, con cierto gusto por lo grotesco y la ambigüedad moral. Su teatro se caracteriza también por una particular preocupación por las cuestiones de género, con un gusto, como lo mostraré, por exponer las grietas de una masculinidad monolítica, lo que se traduce en la recurrencia de un modelo de tirano esquizofrénico.

El corpus primario se referirá a tres de sus obras:

María es-tres (representada en 1992[284]) juega con los vínculos entre lo dramático y lo lírico. Se trata de una reelaboración y desviación polifónica de un clásico de la literatura latinoamericana, *María*, de Jorge Isaacs, publicado en 1867. Tres Marías y tres Efraines recrean el destino trágico de los amantes canónicos, pero la perspectiva adoptada ya no es la de Efraín, sino la de María, a diferencia de la novela, y que intenta rebelarse.

Amores Simultáneos (representada en 1993[285]) es una de las primeras obras emblemáticas de la estética de Rubiano y, para Víctor Viviescas, es el síntoma paradigmáti-

[283] V. VIVIESCAS, *Représentation de l'individu dans le théâtre colombien moderne : 1950-2000*, Paris, Paris 3, Études théâtrales, 2006, p. 499.
[284] Las fechas mencionadas en el cuerpo del texto entre paréntesis corresponden a la primera aparición de un premio para la obra, ya sea una representación, una publicación o un premio. Las notas a pie de página proporcionarán información adicional sobre cada uno de los tres elementos, incluidas las referencias exactas a actuaciones y publicaciones. Aquí : F. RUBIANO ORJUELA, « María es-tres », *Revista Tramoya*, nº 38, mars 1994, p. 3-32.
[285] F. RUBIANO ORJUELA, « Amores simultáneos », *Gestus*, nº 6, août 1995, p. 85-96.

co de la tensión del teatro colombiano hacia el teatro posdramático[286] , debido sobre todo a la fragmentación que afecta tanto al sujeto como a la acción. La obra consiste en una exploración cíclica y obsesiva del tema del amor y la violación a través de las andanzas y encuentros de seis personajes. En el lado masculino: Joven y Señor. En el lado femenino: Jovencita, Señora, Maestra y Madre. No hay fábula como tal: es tan esquemática, paradójica y repetitiva que se trata más bien de un juego de tema y variación.

Pinocho y Frankenstein le tienen miedo a Harrison Ford (representada en 2008[287]) es una de las primeras obras representativas de la época en la que Fabio Rubiano se dedicó a una teatralidad del mal. Basándose en la más oscura actualidad colombiana -en particular la violencia paramilitar y el tráfico de órganos-, el teatrista explora en esta obra el tema de la violencia infantil en una fábula insólita con tintes de farsa lúgubre.

En el corpus secundario, también se mencionaran las obras siguientes:

Cada vez que ladran los perros (Premio Nacional de Teatro 1997[288])

La penúltima cena (estrenada en 1999[289])

Mosca (estrenada en 2002[290])

El Vientre de la ballena (estrenada en 2006/2012[291])

El natalicio de Schumann (*Premio Colombo Francés de Dramaturgia* en 2009[292])

Sara dice (estrenada en 2010[293])

Labio de Liebre (estrenada en 2015[294])

---

[286] V. VIVIESCAS, *Continuidad en la ruptura : una pesquisa por la escritura postmoderna en el teatro colombiano*, Bogotá, Pontifica universidad Javeriana, Facultada de ciencias sociales, 2003; V. VIVIESCAS, *Représentation de l'individu dans le théâtre colombien moderne*, *op. cit.*.

[287] Pieza inédita, pero apoyada por el Programa de Creación Dramatúrgica y Coreográfica de Iberescena y, como tal, disponible en el archivo de la web de Iberescena. http://www.iberescena.org/Files/Dramaturgias/Pinocho_Frankenstein.pdf, consultado el 15 de agosto de 2019.

[288] Se publicó al año siguiente: F. RUBIANO ORJUELA, *Cada vez qua ladran los perros*, Bogotá D.C, Ministerio de cultura, 1998Se estrenó en 1999 en la Casa del Teatro Nacional.

[289] F. RUBIANO ORJUELA, *La penúltima cena*, Medellín, Universidad de Antioquia, 2005

[290] F. RUBIANO ORJUELA, *Mosca*, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2005

[291] Texto inédito, que ha sido montado dos veces, la primera en colaboración con el grupo esloveno Mladinsko de Lubjana, y luego recuperado en versión colombiana sólo en 2012. Recibió el *Premio Nacional de Dirección del* Ministerio de Cultura en 2013.

[292] El premio es sólo para el texto. La obra fue estrenada al año siguiente por el grupo Tábula Rasa, dirigido por Ricardo Sarmiento. Es una de las pocas obras de Fabio Rubiano que no dirigió él mismo. El texto es inédito.

[293] Ese mismo año, la obra ganó el *Premio Producciones Festival Iberoamericano de Teatro*; F. RUBIANO ORJUELA, "Sara dice", en M. LAMUS OBREGÓN, *Dramaturgia colombiana contemporánea antología I*, Bogotá D.C, Paso de Gato, 2013 pp. 301-332.

[294] En el Teatro Colón, y en coproducción con éste. Publicado en C. J. REYES et S. ROMERO REY, « El teatro colombiano : escenarios del conflicto », *ADE Teatro, Revista de la asociación de directores de escena de España*, Janvier-mars 2017, nº 164, 2017, p. 12-113 y luego también se publicó en francés: F. RUBIANO

Así como la novela corta: *Soy asesino y padre de familia* [295]

Tania Cárdenas (Bogotá, 1975)

Tania Cárdenas PaulsenTania Cárdenas Paulsen es a la vez dramaturga y guionista de *telenovelas* y esta porosidad de géneros impregna su obra. Su escritura otorga un lugar especial a las voces de las mujeres y cuestiona explícitamente las relaciones de género. Las tres obras del corpus primario son:

Una mujer que ya no fuma (finalista del Concurso Nacional de Dramaturgia de Colcultura 1996[296]), al igual que las dos primeras obras de Rubiano propone también un juego sobre la simultaneidad del tiempo, con un principio de repetición como tema y variación. Primera, Segunda y Tercera son tres mujeres de diferentes edades que anhelan un hombre. El cigarrillo metaforiza el estado de adicción en el que se encuentran y la obra muestra en este coro a tres voces el fracaso ineludible de cualquier emancipación.

Viudas o la felicidad tal vez sí existe (escrita en 2003 como parte de una residencia artística mexicano-colombiana, tras una beca recibida por el Ministerio de Cultura de Colombia y el FONCA de México[297]) vuelve a centrarse en tres mujeres centrales que se pelean por un hombre, pero esta vez dentro de un juego que entrelaza los temas del amor, la guerra y la fiesta. La acción ya no se desarrolla en el espacio doméstico sino que lleva a los personajes a la calle, representada en todo su peligro y todo su simbolismo masculino. La iluminación y la música apenas perturban la acción relativamente lineal, pero nos invitan a contemplarla como en un segundo estado, ya sea por embriaguez o por una crisis de desamor que enloquece. Esto llevará a las tres mujeres a brindar por la muerte del hombre por el que cada una anhelaba.

Yo he querido gritar (publicado en 2010[298]). Esta obra va más allá en el tema de la violencia femenina contra los hombres presentando un caso de maltrato conyugal "al revés". La obra, que forma parte de un proyecto sobre el tema del teatro documental, se

---

ORJUELA et P. ARTALOYTIA, *Bec-de-lièvre: vengeance ou pardon*, Besançon, les Solitaires intempestifs, 2017.

[295] F. RUBIANO ORJUELA, *Soy asesino y padre de familia*, Seix Barral, Bogotá D.C., 2017.

[296] T. CÁRDENAS PAULSEN, « Una mujer que ya no fuma », *Gestus, Revista de la ENAD*, nº 9, juin 1997, p. 48-63. Fue dirigida en 2003 por José García Pico en la *Corporación Teatro Obreros Del Arte* de Sahagún (Córdoba, Colombia) y en 2003 por José Luis Naizir Banquez en el Teatro Taller Atahualpa de Cartagena.

[297] T. CÁRDENAS PAULSEN, *Viudas o la felicidad tal vez sí existe*, Bogotá D.C, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2011.

[298] Se publicó por primera vez en el marco de un proyecto de la *Red Nacional de Dramaturgia*: CLÍNICA DRAMATURGIA 2010, *Cuatro tiempos*, Bogotá, Corporación Luna, 2010. Fue estrenada en 2013 en Cali por el grupo Cualquiera producciones, dirigido por Ariel Martínez Silva.

basa en la estadística y recupera la tradición brechtiana ofreciendo una serie de escenas en las que la acción es a veces narrada y a veces actuada.

Como corpus secundario, también analizaremos brevemente *Cuarto frío* (premio Lope de Vega de la Villa de Madrid en 1998[299]).

Pedro Miguel Rozo(Armenia 1974)

Pedro Miguel Rozo Flores, al igual que los dos autores anteriores, ha pasado la mayor parte de su formación y carrera en Bogotá. También es dramaturgo, director y guionista de televisión, pero a diferencia de Tania Cárdenas, su escritura está marcada por el rechazo al patetismo y al sentimentalismo característicos de la *telenovela* e incorpora la crítica a estos medios. Su voluntad de distanciarse del teatro militante de los años anteriores da lugar también a un antimaniqueísmo irreverente, marcado por el humor negro y la sátira.

La obra que forma parte del corpus primario es:

Nuestras vidas privadas (*Premio Distrital de Dramaturgia* en 2008[300]). En un pueblo a punto de convertirse en ciudad y recientemente afectado por un terremoto, un rumor sacude a su vez a toda una familia cuando el padre es acusado de pederastia. El sistema dramático se basa en una estética de la sospecha y la exhibición de la intimidad, que pone de manifiesto la particular vulnerabilidad de la masculinidad en un contexto de cambio de costumbres. La obra trata en particular de la homosexualidad y su aceptación hipócrita e incompleta.

Como corpus secundario, también se mencionarán las obras de teatro:

Club suicida busca (publicado en 2004[301] *)*

Tálamo (publicado en 2000[302])

Purgatorio Express (*Beca en Creación Dramatúrgica otorgada por el fondo Iberescena* en 2009[303])

---

[299] T. CÁRDENAS PAULSEN, « Cuarto frío », *A teatro: revista (Medellín)*, nº 016, 2009, p. 90-109, estrenada en 1998 en Bogotá, dirigida por Alfredo Esper Blois.
[300] P. M. ROZO FLÓREZ, N. DÍAZ et C. RAMÍREZ TRIANA, *Selección de dramaturgia bogotana*, Bogotá D.C, Alcaldía Mayor, Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte Orquesta Filarmónica de Bogotá, 2008.
[301] P. M. ROZO FLÓREZ, *Club suicida busca ... parodia de la fatalidad en un acto*, Bogotá, Universidad Distrital Francisco Jose de Caldas, 2004.
[302] L. C. ECHEVERRY, *Textos dramáticos*, Santafé de Bogotá, Escuela Superior de Artes de Bogotá, 2000.
[303] En: M. LAMUS OBREGÓN, *Dramaturgia colombiana contemporánea antología II*, Paso de Gato, Bogotá D.C, 2013, pp. 109-148.

Ana María Vallejo (Medellín, 1965)

Ana María Vallejo de la Ossa es la única autora *paisa* del corpus, es decir, oriunda de Medellín. Esta relativa distancia de la capital y los numerosos viajes y exilios que marcan su vida impregnan su creación, relativamente poco influenciada por la creación colectiva. Aunque trabajó durante un tiempo con *el Teatro Petra*, ella, a diferencia de Fabio Rubiano, hace hincapié en la dimensión literaria del texto teatral. Su escritura está marcada por los motivos de la intimidad y el viaje, en un doble movimiento paradójico de acercamiento y distanciamiento que le permite abordar tanto temas tan inquietantes como la violencia del conflicto armado y el narcotráfico, pero también cuestiones de carácter más ontológico y cotidiano.

El principal corpus de trabajo cubierto es:

Magnolia perdida en sueños (ganadora de la beca del British Council durante la residencia artística en el Royal Court Theatre de Londres en 2000, publicada en 2008[304]). En el Medellín de finales de los años ochenta, Magnolia queda sumida en un coma. El anuncio de este acontecimiento provoca el regreso de sus tres hijos a una ciudad que cada uno había abandonado por diferentes motivos. Los soliloquios oníricos de la madre desde el coma se entrelazan con los dilemas de sus hijos y los problemas del barrio. Aunque el género sólo es un punto de entrada temático muy discreto para esta obra, el tratamiento particular del espacio entre personajes y las modalidades de lo que hemos llamado una "dramaturgia cartográfica" constituyen un verdadero desafío al androcentrismo.

Como corpus secundario, también se analizarán brevemente las obras de teatro:

Pasajeras (publicado en 2000[305])

Oraciones (Premio Nacional de Cultura de la Universidad de Antioquia en 2010[306])

Pies morenos sobre piedras de sal (Premio Iberescena en 2016[307])

---

[304] A. M. VALLEJO DE LA OSSA, *Magnolia perdida en sueños*, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2008.

[305] A. M. VALLEJO DE LA OSSA *et al.*, *Pasajeras ; Mientras mientas ; Nada ; El niño del hospital italiano ; La antesala*, Madrid, Casa de América, 2000. Se mencionan las fechas de 2001 y 2003 para su estreno en M. E. VERA GUERRERO, *La estructura de sentimiento y la dramatología aplicadas al teatro colombiano en el umbral del siglo XXI (Acercamiento a diez casos en cinco dramaturgos)*, Tesis doctoral departamento de filología española II., Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015, p. 476. La obra también fue representada en Argentina, y luego en Bogotá, por la propia Ana María Vallejo. A. SANABRIA, « "Pasajeras", la dificultad del silencio », *El Tiempo*, 28 janvier 2011 (en ligne : https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-4364920 ; consulté le 30 mai 2019).

[306] Luego se publicó dos veces: A. M. VALLEJO DE LA OSSA, *Oraciones*, Primera edición, Medellín, Colombia, Universidad de Antioquia, División de Extensión Cultural : Editorial Universidad de Antioquia, 2010; entonces, M. LAMUS OBREGÓN, *Dramaturgia colombiana contemporánea antología II*, *op. cit.*.

Enrique Lozano (Santiago de Cali, 1972)

Carlos Enrique Lozano Guerrero es el único autor del corpus que viene de Cali. Es quizá el autor cuya estética es más híbrida y, por tanto, más difícil de calificar de forma global. Su recurrente juego de disociación y parasitación de las categorías dramáticas, en particular la disociación entre palabra y acción o entre espacio y tiempo, llevan a Víctor Viviescas a calificar su estética como una "dramaturgia de la disolución". Como Ana María Vallejo, valoriza la dimensión literaria del teatro. Las similitudes entre estos dos autores nos llevarán a analizar conjuntamente sus obras como "dramaturgias del intersticio", marcadas en particular por la polifonía, la atención a la diversidad de percepciones y una estética del descentramiento.

En el corpus principal, se analizará:

Los difusos finales de las cosas (*Premio nacional de dramaturgia* 2006, luego publicado en 2008[308]). Tres personajes: *Él*, *El Otro* y *La Madre de Ella* buscan tocar a una cuarta, *Ella*. Sus monólogos logorreicos, poéticos e íntimos contrastan con los breves comentarios épicos de *Ella,* que son esencialmente fácticos e indiferentes. Un cuarto personaje, *El Hombre Mayor*, narra y comenta la acción, junto con *Ella*. El sistema dramático se ve perturbado por una exploración de los límites entre lo narrativo y lo dramático, y por la centralidad y masculinidad del personaje femenino, sintomático de un periodo de transición normativa.

Como corpus secundario, también se discutirán las obras de teatro:

Desaparecido, (estrenado en 2008[309], luego publicado 2015[310])

La Sierra Nevada de Eliseo Reclus (Beca de creación dramatúrgica Iberescena 2008 y publicada en 2015[311])

La ira de Kinski (nosotros los blancos); (estrenada en 2014[312] y luego publicada en 2015[313])

---

[307] Publicada en versión bilingüe francés-español: A. M. VALLEJO, *Pieds nus sur les pierres de sel*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, Centre de traduction, interprétation et médiation linguistique, 2018. Fue estrenada en Toulouse por el grupo de teatro estudiantil Barracrónicas en 2018.
[308] C. E. LOZANO GUERRERO, *Los difusos finales de las cosas*, México, Paso de Gato, 2008. Se estrenó en México, en Monterrey, el 19 de noviembre de 2015, dirigida por Jandro Chapa.
[309] Por la empresa "Cualquiera producciones" en Cali.
[310] C. E. LOZANO GUERRERO, *Teatro escogido, 2006-2015*, L. M. Muñoz Zuluaga (éd.), Mincultura, Bogotá, 2015.
[311] *Id.*.
[312] Dirigida por el autor en el Teatro Varasanta el 23 de mayo de 2014.
[313] C. E. LOZANO GUERRERO, *Teatro escogido, 2006-2015*, *op. cit.*.

Patricia Ariza (Vélez, 1946)

Patricia Ariza es un caso especial en nuestro corpus, ya que está a caballo entre dos generaciones de autores. Es dramaturga, poeta e intérprete, una de las fundadoras del *Teatro de la Candelaria,* directora de la *Corporación colombiana de teatro* y, por tanto, una figura destacada del *Nuevo Teatro*. A diferencia de todos los demás autores del corpus, no pretende distanciarse del teatro militante: al contrario, su investigación estética está continuamente marcada por la problemática articulación entre su fuerte activismo político y su práctica artística, una investigación que recientemente la ha llevado a ser especialmente activa en el campo del arte de la performance. También es autora de varios textos, entre ellos el que forma parte de nuestro corpus primario:

A fuego lento (estrenada en 1997[314] y publicada en 2002[315]). Tres hombres cocinan para *Ella* mientras esperan que vuelva del trabajo, un misterioso y poderoso personaje femenino que nunca llega. Esta obra "tardomoderna"[316] es la única que aborda el tema de las masculinidades de manera frontal desde una perspectiva militante que, lejos de reificar el sentido, entrelaza lo político y lo doméstico y cuestiona la cuestión del *hacer* político, en particular incorporando una tensión hacia la performance.

También se hablará rápidamente de la obra *El viento y la ceniza* (estrenada en 1986[317] y publicada al año siguiente[318]).

[314] Dirigida por César Badillo en *el Teatro la Candelaria*.
[315] P. ARIZA, *Teatro mujer : diez obras de teatro*, Bogotá D.C, Ediciones Corporación Colombiana de Teatro, 2002.
[316] Tomamos prestado este término de C. ESQUIVEL, *Teatro la Candelaria : memoria y presente del teatro colombiano*, Barcelone, Universidad Autonoma de Barcelona, facultad de filosofia y letras, 2014.
[317] Dirigida por la autora en *el Teatro la Candelaria*.
[318] TEATRO LA CANDELARIA, *Cuatro obras del Teatro La Candelaria*, Bogota, Ediciones Teatro La Candelaria, 1987.

PARTE II .
EL GÉNERO DE LOS TIRANOS: CUESTIONES Y LÍMITES DE LA INFLEXIÓN DE UN *TOPOS*

Introducción parcial

MAESTRA: [...] Si eres ese hombre nuevo, márchate solo. Prefiero quedarme. No necesitamos héroes, ni líderes, ya nos arreglaremos solos[319] .

Estas palabras pronunciadas por el personaje de *la Maestra* a Jafet en *El hombre de paja* pueden considerarse proféticas desde un punto de vista metateatral. Si, hasta los años 90, muchas de las obras del canon teatral se basaban en un héroe central, aunque a menudo derrotado[320] , esta figura luego casi desapareció de los textos teatrales más institucionalizados. Este debilitamiento de la figura del héroe es considerado uno de los síntomas del teatro posmoderno latinoamericano por Beatriz Rizk[321] , pero en el caso colombiano se asocia también muy claramente a una inflexión en el tratamiento de las masculinidades. Ahora, en la inmensa mayoría de los casos, o bien las obras ya no se construyen en torno a un personaje central, o éste es una mujer o un niño. Sería interesante ver cuánto heroísmo (en el sentido de realizar acciones ejemplares) queda en estas heroínas y héroes menores (en el sentido del protagonista) para determinar hasta qué punto la desaparición del heroísmo ejemplar presenta una desafortunada simultaneidad con el descentramiento de lo masculino, pero no es el tema de este trabajo.

En muchas de las obras estudiadas, el espacio del heroísmo ha sido abandonado por los personajes masculinos y se presenta a menudo como obsoleto. Sin embargo, no es el caso del espacio de la tiranía: por el contrario, la figura tópica del tirano es muy frecuente. Por tirano no me refiero necesariamente a un gobernante. Su poder puede o no tener una justificación en la fábula (institucional, por ejemplo) pero mi definición es estructural: se basa en el poder que le confiere el sistema dramático. En este sentido, un "tirano" es cualquier personaje que ejerce una poderosa y opresiva autoridad arbitraria sobre toda la obra.

---

[319] F. BUITRAGO, *El Hombre de paja y las Distancias doradas*, Bogotá, Espiral, 1964, p. 71.

[320] Entre las piezas estudiadas en la primera parte de este trabajo, este es el caso de : *Las convulsiones* de Luis Vergas TejadaEl iluminado y *Nube de abril* de Enrique Osorio*A la diestra de Dios Padre* y varias de las escenas de *Los papeles del infierno* (como 'La Requisa') de Enrique Buenaventura, *Guadalupe años sin cuenta* y *Maravilla estar* de La Candelaria y, por supuesto, *El hombre de paja* por Fanny Buitrago.

[321] B. J. RIZK, *Posmodernismo y teatro en América Latina: teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*, Princeton, NJ, Markus Wiener Publishers, 2003, p. 87.

Es el poderoso antagonista que determina el desenlace[322] . Así, los detalles de su caracterización pueden variar, lo que explica la riqueza y la durabilidad de la figura. Como contramodelo ideológico que permite a la ciudad personificar todo lo que rechaza, posee ciertos rasgos arquetípicos. Diego Lanza recuerda los más notables, insistiendo tanto en su permanencia como en sus inflexiones históricas: la desmesura, la falta de autocontrol, la ira, la inmoralidad, la violencia hacia las mujeres, la avaricia, la impiedad y la irracionalidad forman así parte de la lista de sus atributos tradicionales[323] .

Hasta la década de 1990, la tiranía se representaba a menudo como un aparato estatal opresivo o corrupto, que asumía el rostro de una masculinidad neutralizada. Esto era ya el caso del *Doctor Manzanillo* de Enrique Osorios Doctor Manzanillo, pero lo fue aún más en la época de *Nuevo Teatro*. El rey en *A la diestra de dios padre*, el marido en "la Tortura" en *Los papeles del infierno* por Enrique Buenaventura; el soldado de *Guadalupe años sin cuenta* por La Candelaria y en *El monte calvo* de Jairo Aníbal Niño son personajes que encarnan la desmesura de un aparato estatal, a veces trasladada al grupo familiar. En este sentido, este tirano podría ir acompañado de una cómplice femenina, como Carmen era la cómplice de Agustino en *La agonía del difunto* En esta obra, la distribución igualitaria de los géneros permitió mostrar la dimensión "transgénérica[324]" de la violencia de clase ejercida por los terratenientes contra *los peones*. Así ocurría también en la *Trifulca* de La Candelaria, donde el terrible Doctor Lupus contaba a veces con la ayuda de la pérfida Madre.

En estos diferentes casos, estas figuras tiránicas no cuestionan en absoluto las normas hegemónicas de la masculinidad, incluso si las consideramos como caricaturizas de la virilidad. Esto se debe a las implicaciones de la propia noción de parodia y otros procedimientos estéticos de exageración, sátira y caricatura. De hecho, la parodia no constituye necesariamente un desafío al orden establecido, sino que, por el contrario, puede servir para reforzarlo, como ha señalado Judith Butler:

> Las prácticas paródicas pueden servir para movilizar y volver a consolidar la propia distinción entre una configuración de género privilegiada y naturalizada, y otra apa-

[322] "Despertando siempre la aversión del público, el tirano nunca es el protagonista en el reparto de papeles. [Es la propia estructura de la tragedia la que asigna al tirano una posición paralela al protagonismo y lo convierte en un personaje que, aunque importante, debe oponerse al héroe protagonista de la tragedia. Por eso, en el reparto, el papel del tirano suele recaer en el deuteragonista. D. LANZA, *Le tyran et son public*, Paris, Belin, 1997, p. 44. Sin embargo, Diego Lanza señala que hay una notable excepción: la figura de Edipo, que es a la vez héroe y tirano y, por tanto, es interpretado por el protagonista.

[323] D. LANZA, *Le tyran et son public*, *op. cit.*.

[324] Neologismo basado en el modelo "transclasista".

> rentemente derivada, fantasmática y mimética, una copia fallida, si se quiere [...]. Pero el fracaso de llegar a ser "real" y de encarnar lo "natural" es, en mi opinión, un fracaso constitutivo de todos los logros del género por la buena razón de que estos lugares ontológicos son fundamentalmente inhabitables.[325]

En otras palabras, una teatralidad ostentosa como el machismo de la figura del "tirano" no pone necesariamente de manifiesto la teatralidad inherente al género. No implica una sacudida y/o refundación de las concepciones de lo masculino. Por el contrario, puede servir como contramodelo diseñado para definir una nueva norma.

A este respecto, es esclarecedor observar los análisis de Christian Biet y Barbara Johnson sobre la figura de Arnolphe en *L'École des Femmes*. Christian Biet subraya lo común que es, especialmente en la comedia, ridiculizar la masculinidad tiránica, como "expresión de una virilidad monolítica y dominante"[326] .

La figura de Arnolphe es emblemática de esta práctica. Encarnación de la posición más rigorista de la época respecto a la educación de las mujeres, su postura de dominio masculino es ostentosa: "Su sexo sólo está ahí para la dependencia. / Del lado de la barba está la omnipotencia.[327]".

Esta figura hipócrita es ridiculizada, erigiéndose sin ambages en un contramodelo. Por otro lado, Christian Biet también señala cómo esta masculinidad distópica encarnada por el tirano sirve para legitimar y fortalecer otro tipo de masculinidad:

> [...] las reglas convencionales de la comedia harán que toda esta virilidad paródica sea indefendible e ineficaz. Las reglas cómicas la sustituirán por una virilidad atemperada: paternal (el padre "real" regresa de su viaje, rico y benévolo) y marital (el joven amable y cariñoso se casará con su amada).[328]

La "falsedad" de la figura tiránica sólo sirve aquí para resaltar la "realidad" de Horacio y Oronte. La exhibición de la exageración naturaliza la norma hegemónica. Esta norma está, en efecto, del lado de Horacio y Oronte y es una aspiración necesariamente decepcionante para el patético Arnolphe, como lo demuestra su compra de falsos títulos de nobleza. La impotencia que sugiere el nombre que ha elegido para sí mismo, "Mon-

---

[325] J. BUTLER, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, La Découverte/Poche, Paris, 2012, p. 272-273.
[326] G. VIGARELLO, A. CORBIN et J.-J. COURTINE, *Histoire de la virilité*, Paris, Seuil, 2011, 3 vol., vol. 1, p. 333.
[327] MOLIÈRE, *L'École des femmes ; La Critique de L'École des femmes*, Paris, GF Flammarion, 2011, p. 81. (Acte III, Scène 2)
[328] G. VIGARELLO, A. CORBIN et J.-J. COURTINE, *Histoire de la virilité*, *op. cit.*, vol. 1, p. 335.

sieur de la Souche"[329] , hace de esta caricatura el contrapunto de una masculinidad viril y aristocrática que queda así reforzada y legitimada.

La figura tiránica puede servir así para castigar los excesos de una "falsa" virilidad, frente a otra que se consideraría "verdadera", y para exhibir su derrumbe, permitiendo así un reequilibrio. Además, el desbordamiento de violencia suele ir acompañado de momentos en los que, por el contrario, la virilidad es deficiente. Esto puede verse en los ejemplos mencionados anteriormente: aunque las figuras de Agustino en *La agonía del difunto* o el Coronel en *El monte calvo* se caracterizan por su violencia desenfrenada, esto permite resaltar, por contraste, los momentos en los que se muestran eminentemente vulnerables, incumpliendo los mandatos virilistas. Así, tras instar a los demás personajes a disparar sin piedad al enemigo imaginario, el coronel, que se ha vuelto loco en *El monte calvo,* se derrumba:

> *El Coronel aterrado corre por el escenario tratando de ocultarse. Debe dar la sensación de un niño asustado. Cae y oculta el rostro entre los brazos [...].*
> CORONEL (*Sollozando*) ¡Dejenme!!... ¡Yo no les hice nada!... ¿Por qué me pegan? ¡Yo quiero irme para mi casa! ¿Por qué no le pegan a uno de su tamaño[330] ?

En cuanto a Agustino, el hecho de que se le otorgue el papel de tirano es cuestionable si se observa la estructura de la obra, ya que es el personaje principal y la acción lo muestra cada vez más acorralado por los campesinos. El hecho de que la acción se centre en el tirano y que se inviertan los papeles es precisamente uno de los motores de la obra. Sin embargo, Agustino tiene todos los rasgos arquetípicos del tirano, especialmente en su crueldad y violencia desenfrenadas. Al igual que el Coronel, esta postura se resquebraja por momentos; a medida que la presión aumenta, le resulta cada vez más difícil mantener la calma y se asemeja a un niño asustado:

> AGUSTINO (*Arrodillándose hasta quedar recostado contra el regazo de ella)* ¿Qué quieres que haga, Carmincha mía, qué quieres que haga? ¡Oh Dios mío, sálvame! ¡Estoy aterrorizado! No todo fue culpa mía. Dime que no. […](*Continúa sollozando lastimeramente*)

Así, cuando el poder asesino del tirano es derrotado, las máscaras caen, revelando el artificio de esta virilidad desmesurada. Los excesos y la falta de virilidad son, pues, los

[329] "Souche" significa "tocón", en el sentido de la parte muerta del árbol"[...] (cuyo tronco no puede elevarse, por lo que Arnolphe, de hecho, nunca podrá echar raíces)[...]", *Ibid.*, p. 334.
[330] J. A. NIÑO, *El monte calvo*en F. GONZÁLEZ CAJIAO (éd.), *Teatro colombiano contemporáneo: antología*, Madrid, Centro de documentación teatral, 1992, p. 675.

marcadores de comportamiento habituales del personaje tiránico, que incitan a la restauración de la norma hegemónica, marcada en este caso por la mesura y el autocontrol.

Sin embargo, a partir de los años noventa, la figura del tirano experimentó una notable inflexión, especialmente la visibilización o explicitación de su género masculino. El fin de la neutralización invita a repensar la eficacia del modelo en términos de cuestionamiento de las normas de masculinidad. Es la omnipresencia de este *topos* en dos dramaturgos, de maneras fundamentalmente diferentes, lo que examinamos en esta sección.

En Fabio Rubiano, la "fusión" del héroe tradicional en la figura tiránica tiende a hacer visible su semejanza. Esta asociación de las dos entidades se estabiliza entonces en una figura recurrente en su dramaturgia: la del déspota de doble personalidad.

En Tania Cárdenas, la búsqueda de un espacio femenino propio implica. Se traduce estéticamente en un intento de marginar el tirano sentimental y toda la simbólica de lo masculino.

Capítulo 3.
Fabio Rubiano o la doble personalidad del tirano

Cuando fundó *el Teatro Petra* en 1985, Fabio Rubiano quería encontrar su propia voz, abrazar el legado del *Nuevo Teatro* pero explorar nuevas vías. El grupo estaba ansioso por descubrir otros escritos teatrales, lo que no era fácil en una época en la que los textos contemporáneos no eran fácilmente accesibles. No obstante, Marcela Valencia consiguió compartir con el grupo textos extranjeros, varios de los cuales dejaron su huella, especialmente el tratamiento elíptico del tiempo en *La quemada de Rudos*, del autor venezolano Román Chalbot. El festival de Manizales también les permitió descubrir el *Teatro do ornitorrinco* de Caca Roset, que iba a tener una influencia decisiva en su proyecto de desarrollar su estética específica y renovar la dinámica teatral colombiana. La imagen del *ornitorrinco*, utilizada más tarde explícitamente en la obra *Ornitorrincos, Cada vez que ladran los perros* (1997), es en efecto particularmente pertinente para describir el tratamiento del personaje en la estética de Rubiano como un ensamblaje dispar de elementos inconexos, ya que este "[...] extraño, casi mítico animal es la síntesis de una mezcla paradójica, casi podríamos decir imposible, hecha de jirones, de trozos de otros animales[331] ". La fractura, el fragmento están en el origen de las preocupaciones estéticas de Rubiano en la representación de la identidad, que se traduce, en particular, en el primer período de su producción teatral por un proceso de difracción del personaje en varias entidades. Este interés formalista se combinó en los primeros tiempos con el deseo de tratar temas más urbanos, especialmente el tema del amor, como muestran tres de las primeras obras del grupo: *Desencuentros* (1989)*, María es-tres* (1992) y *Amores Simultáneos* (1993).

[331] V. VIVIESCAS, *Représentation de l'individu dans le théâtre colombien moderne*, *op. cit.*, p. 500.

A.Primer periodo: del romanticismo a la tiranía

El primer periodo de la obra de Fabio Rubiano, al que nos acercamos aquí a través del análisis de *María es-tres* (1992) y *Amores simultáneos* (1993), nos permite aclarar la genealogía del tirano fracturado que encontramos en su teatro posterior. El objetivo de este análisis es, en este apartado, mostrar hasta qué punto este tirano se origina en un proceso de fusión entre el héroe y el depredador, que vemos surgir en *María es-tres* y que culmina en *Amores simultáneos.*

María es-tres: El fracaso del héroe y la sombra del depredador

María es-tres, obra de teatro escrita en 1991 y representada en 1992 en el TPB de Bogotá, es un recuento de la novela colombiana considerada un clásico de la literatura romántica hispanoamericana: *María*, de Jorge Isaacs, publicada en 1867. La novela trata del amor idílico entre Efraín y María, asociado a los paisajes bucólicos del Cauca, y está narrado en primera persona por el personaje masculino. Desde el principio, el tono elegíaco insinúa un final oscuro: María padece una enfermedad que la condena a morir joven, por lo que Efraín recibe la orden de su padre de moderar su amor por ella. Su historia también se ve ensombrecida por la inminente partida de Efraín a Europa, partida que provoca la muerte de María. La exaltación patética de los sentimientos, el predominio de la primera persona, el topos de la mujer angélica y la asociación con la naturaleza sitúan esta obra en el ámbito del Romanticismo, con inspiración en Rousseau y Chateaubriand, aunque la novela tiene también tintes *costumbristas*. El consenso sobre la alta calidad literaria de la obra y su éxito mundial la llevan a ser considerada hoy en día como una novela nacional; en este sentido, constituye un paso tradicional en el programa de literatura de la escuela en Colombia.

Hoy en día, varios aspectos de la obra ligados a la época contemporánea la convierten en objeto de crítica: en primer lugar, un cansancio o un escepticismo socarrón hacia el romanticismo considerado anticuado, especialmente entre los jóvenes[332] .

Además, aunque la novela es *a priori* ajena a cualquier agenda política, estudios recientes arrojan luz sobre las dimensiones esclavistas, machistas y antisemitas de una obra que, incluso para su época, tenía tendencias conservadoras, incluso reaccionarias. Lejos

[332] B. I. GÓMEZ DE GONZÁLEZ, « María o la idealización de la realidad », *Cuadernos de Literatura*, vol. 2, nº 3, juin 1996, p. 17-18.

de pretender hacer una lectura anacrónica de la novela, algunos críticos abogan, sin embargo, por explicitar en los planteamientos pedagógicos la historicidad de estos valores, por su incompatibilidad con la constitución actual.

> No constituye mayor novedad que en el S. XIX se habla de una novela machista y más en Colombia, donde la mujer hasta 1932 tenía, para la ley, la capacidad mental de un adolescente. Lo que constituye una novedad es que esa mujer siga siendo un referente cultural impuesto a las mujeres del S. XXI.[333]

La María de Jorge Isaac, en la tradición romántica, es efectivamente el modelo de la mujer pura e inocente, constantemente exaltada por el narrador. Es el arquetipo por excelencia del "marianismo", según el concepto introducido por Evelyn P. Stevens en 1973[334] . El marianismo es un modelo femenino basado en la valorización de la Virgen María, es decir, el modelo de mujer pasiva y pura, destinada a ser madre. La mujer ideal, en este sentido, es modesta, virtuosa, piadosa, abstinente hasta el matrimonio, leal y sumisa a su marido. La paradoja de este arquetipo es que, a la vez que se concibe como espiritualmente superior, constituye el necesario contrapunto femenino al machismo, siendo ambos conceptos complementarios e interdependientes: sin uno, el otro no podría existir.

En este contexto de desprestigio del lirismo y de los fundamentos ideológicos de una obra que forma parte de la cultura común, Fabio Rubiano propone una versión teatral de este clásico que es crítica con el Romanticismo y el lugar asignado a las mujeres. En la creación de *Teatro Petra,* María recibe no una, sino tres voces, como indica el juego de palabras del título *María es-tres*. El personaje de Efraín también está dividido en tres entidades, pero la obra se centra en María, desde el delirio de su enfermedad y su situación de espera de Efraín, como sugieren las tres camas de hospital que sirven de escenario. Compuesta por 17 escenas, la obra propone un juego de temas y variaciones basado en las diferentes etapas clave de la novela, al tiempo que modifica considerablemente su alcance: María 1, 2 y 3, en rebeldía contra su propia historia, intentarán cambiar su curso, en vano.

Acción enredada: un proceso de "prueba y error"

Si es posible distinguir una lógica estructural en la obra, incluyendo cierta cronología, esta organización no debe interpretarse como una progresión de la acción. Esta últi-

[333] J. C. GALEANO SÁNCHEZ, « Repensando a María : Esclavismo, antisemitismo y machismo en la obra de Jorge Isaacs », *Ratio Juris*, vol. 6, nº 13, décembre 2011, p. 17-36.
[334] E. P. STEVENS, « El marianismo : la otra cara del machismo en América Latina », *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas*, vol. 10, nº 1, février 1974, p. 17-24.

ma, a modo de juego, se deshace a medida que se construye, volviendo más deceptivo el enredo en la misma estructura.

A primera vista, se puede reconocer una apariencia de orden cronológico en el desarrollo de los elementos familiares de la novela: el regreso de Efraín a Bogotá y el juego de intercambio de flores entre los amantes, el período de idilio, la primera crisis de María, la presencia difusa y cada vez más agobiante del padre de Efraín, la partida de Efraín, las sucesivas muertes de las tres Marías.

Sin embargo, esta cronología está parasitada por la presencia también sincrónica de estos episodios en cada etapa de la obra: por ejemplo, todos se anuncian en la escena introductoria que precede a la escena 1, confiriendo la tensión fatal a la obra desde el principio. La partida de Efraín y la muerte de María se mencionan entonces con regularidad, perturbando la temporalidad lineal de la acción al dar la impresión de eterna repetición. En la escena 1, María 2 y 3 advierten a María 1 de la acción:

MARÍA 2	[...] Ya llega. [...] Un hombre.
MARÍA 3	Desde la capital. Efraín se llama.
MARÍA 2	Viviste con él cuando eras niña.
MARÍA 3	El verdadero hijo de los que ahora son tus padres.
MARÍA 2	Te amará.
MARÍA 1	¿Y yo?
MARÍA 2	Lo amarás. [...] Él se marchará. [...]
MARÍA 1	Y si quiero que se quede.
MARÍA 2	Tal vez. Pero aparte de amarlo nada podrás hacer.
MARÍA 1	(Se contrae) Algo me duele.
MARÍA 2	Ya empezaste. Estás enfermo.
MARÍA 3	Todas las muertes son dolorosas.
MARÍA 2	Aunque sean de amor.[335]

La aparición de la muerte interfiere regularmente en el idilio, como en la enumeración de flores de la escena 3, donde las bromas amorosas de Efraín son interrumpidas por una frase de María 1 : "La adolescencia es una época linda para no morirse[336]". Por lo tanto, el desenlace fatal no está presente solo al final de la obra: es recurrente. Si estos recordatorios pueden asemejarse a los presagios de una tragedia, son demasiado explícitos y seguros para identificarse plenamente con ellos: la muerte no sólo está anunciada, sino

[335] F. RUBIANO ORJUELA, « María es-tres », *op. cit.*, p. 6-7. La edición consultada contiene un gran número de erratas y lo mismo ocurre con algunas otras obras y manuscritos. Enumerarlas sistemáticamente en las citas dificultaría mucho la lectura, por lo que hemos decidido corregirlas sin señalarlas y aplicar la misma regla a todo el corpus. Además, las referencias a veces se refieren a versiones manuscritas y no a versiones publicadas. Para facilitar la localización de las citas, el número de página va siempre acompañado de la indicación del número de escena.
[336] *Ibid.*, p. 13.

que es conocida por las tres Marías, lo que, más allá del *fatum,* constituye una primera perturbación de la secuencia cronológica.

Además de este peso de la enfermedad y la muerte, el orden de los episodios de la fábula se altera regularmente. A veces, el destino de los amantes se menciona como parte del pasado de los personajes, como en la escena 2, donde Efraín habla de una mujer que conoció en el pasado y que siempre temía que él se fuera[337] . Por el contrario, el principio de la fábula reaparece a veces de forma inesperada a lo largo de la obra. Por ejemplo, la frase "*Era un niño cuando me alejaron de la casa paterna*", que es la primera frase de la novela aparece en la escena 10, "*Delirio y convulsiones*", con otras frases referidas a la misma etapa del principio de la novela[338].

El orden cronológico *a priori de* los episodios de la novela no es pues más que una falsa pretensión ante una acción que funciona como plegada sobre sí misma, en un eterno reinicio.

Aunque lo parezca a primera vista, *María es-tres* no es completamente cíclica (al contrario de *Amores* simuláneos como lo veremos más adelante). A diferencia del modelo de Sísifo y su roca, la vuelta a la casilla de salida no se produce lógicamente por la última fase. En el curso de la exploración de las diferentes etapas de amor-partida-engaño-muerte, la serie termina con una interrupción repentina seguida de un renacimiento – las escenas comienzan regularmente con el despertar de María 1. En este sentido, la circularidad no es perfecta y contiene un abismo. El modelo de *María es-tres* se corresponde más con el llamado modelo de "*prueba y error"*[339] en el mundo de los *Games Studies,* es decir, sistemas de videojuegos basados en la obligación de volver a jugar muchas veces para adquirir toda la información o las competencias necesarias para la victoria[340] . De este modo, el destino de María se asemeja a una pesadilla lineal repetida tantas veces que la memoria atávica comienza a abrirse paso, encarnada por las advertencias de las otras dos Marías. A pesar de la amnesia inicial de María 1, la memoria del mito reaparece como un palimpsesto y los sucesivos episodios tienden a superponerse y fundirse. El parale-

[337] *Ibid.*, p. 10.
[338] *Ibid.*, p. 24.
[339] Trial and error en inglés, que en francés se expresa con la fórmula más evidente aquí: "*Die and retry", "muere e intenta de nuevo".*
[340] Este principio ha sido adoptado por la cultura popular en varios medios de comunicación, especialmente en el cine, por ejemplo en "Atrapado en el tiempo" (*Groundhog day,* 1993) o incluso más recientemente en la serie "Westworld" (2016). Cabe señalar que la escritura de Fabio Rubiano es permeable a la influencia de la cultura popular y de otros medios de comunicación, como demuestra el subtítulo humorístico que pone a la presentación de *María es-tres*: "*María* reloaded", quizá en referencia a la película *Matrix reloaded* (2003), en F. ORJUELA, RUBIANO, *Teatro Petra 30 años*, *op. cit.*, p. 182.

lismo con los *Game Studies* es aún más relevante aquí, ya que esta rejugabilidad obligatoria parece dejar la posibilidad de la victoria: así, María 2 y 3 incitan a María 1 a tratar de alterar el curso de la historia, diciéndole que no se deje morir y que intente hacer cambiar de opinión a Efraín para impedir su partida por cualquier medio. Según esta lectura, el jugador -en este caso la jugadora- estaría en su tercer intento y se beneficiaría así de la experiencia de las dos anteriores. Esta posibilidad es, por supuesto, sólo una apariencia. No estamos en un juego sino en una obra ya escrita y, a pesar de todos sus esfuerzos, María no consigue cambiar el curso de los acontecimientos. El juego parece amañado, y como todas las otras veces, la historia termina con la marcha de Efraín y la muerte de María. El orden cronológico de los acontecimientos no constituye una progresión de la acción, sino que hace que sea más decepcionante quedarse atrapado en un mundo de onirismo morboso.

El segundo principio organizador de la obra es su organización en forma de quiasmo, basada en los sucesivos amores y desamores de las tres parejas implicadas. Estas tres parejas no son duplicados exactos, sino que parecen ser tres versiones de la historia ambientadas en lugares y tiempos diferentes. En la escena 1, María 1 y Efraín 1 se reencuentran como al principio de la novela; en la escena 2, María 2 y Efraín 2 se encuentran en un parque y al principio no parecen reconocerse; finalmente, en la escena 11, María 3 y Efraín 3 se encuentran en un pasillo del hospital y Efraín no la reconoce. En cada caso, María no consigue que Efraín se quede.

Estos tres inicios de la historia tienen sus respectivos finales, justificando las tres escenas finales de muerte y completando la estructura del quiasmo. Si las parejas se habían juntado en orden (1, 2, 3), se deshacen en sentido contrario (3, 2, 1, correspondientes a las escenas 14, 15 y 16 respectivamente) cada vez con los lamentos de Efraín y la muerte de María. El modelo de quiasmo que cierra la estructura de la obra refuerza la fatalidad del final y la impresión de enredo. La inestabilidad de identidades, espacios y tiempos, que conllevan las tres versiones de la historia, alimenta la hipótesis de que el tríptico sirve de metáfora del proceso de reescritura mítica. En efecto, la historia de María y Efraín no se reduce a un eterno reinicio sólo dentro de la fábula, sino que sufre sucesivas modernizaciones y desplazamientos.

El principio subversivo que busca alterar el eterno reinicio es encarnado por el trío femenino: como tal, el mayor cambio en la reescritura de Fabio Rubiano consiste en convertir a María en sujeto de su propia historia, creando así una disimetría con el trío masculino.

María y Efraín o la fricción entre lo dramático y lo lírico

- **Subversión del "eterno femenino"**

Hay una gran discrepancia entre la María dramática y la María novelesca. En la obra de Rubiano, la imagen pura y dócil de María se va resquebrajando, hasta la fractura final, confirmando que María asume un protagonismo que no tenía en la novela. De ser un objeto de adulación, el cuerpo de María se convierte en el sujeto de la acción. Desde el principio, María 1 comienza cuestionando el peso del destino que pesa sobre ella:

MARÍA 1	De qué me sirve ser bella, de qué me sirve querer, arrepentirme, rezar. Por lo que soy puro y santo, encerrado, obediente.[341]

Este movimiento de subjetivización de María implica también una reivindicación del cuerpo. Mientras que el cuerpo de María está magnificado y angelizado en la obra original, la transgresión de *María es-tres* consiste en reducirlo a su condición eminentemente material. Incluso en medio de un ataque epiléptico, el texto original sólo permitía describir los efectos fisiológicos de la enfermedad en la medida en que contribuyeran al retrato de un cuerpo icónico:

> [...] la frente contraída revelaba un padecimiento insoportable, y un ligero sudor humedecía las sienes: de los ojos cerrados habían tratado de brotar lágrimas que brillaban detenidas en las pestañas.[342] .

El sudor "ligero", confinado en la zona de la sien, no perturba la santidad de la imagen, como tampoco la cristalización de las lágrimas en las pestañas. En cambio, el texto de Rubiano insiste en el aspecto terrenal del cuerpo y en sus manifestaciones patológicas:

MARÍA 1	Qué me pasó.
MARÍA 2	Lo de siempre.
MARÍA 3	Empiezas a palidecer hasta quedar con la cara muerta como la cera.
MARÍA 2	Luego volteas los ojos, bates la lengua y dejas que la saliva corra por tu cuello.
MARÍA 3	Dices cuatro o cinco frases que no estén en el mismo orden.
MARÍA 2	Vomitas, pones todo el cuerpo rígido. Respiras ahogada por la baba y al final te desmayas.[343]

[341] F. RUBIANO ORJUELA, « María es-tres », *op. cit.*, p. 20.
[342] J. ISAACS, *María*, Buenos Aires, Editorial del Cardo, 2003, chap. XIV. (non paginé)
[343] F. RUBIANO ORJUELA, « María es-tres », *op. cit.*, p. 6.

Esta representación de la enfermedad no oculta los elementos incompatibles con el eufemismo romántico: secreciones, espasmos, etc. Esta reivindicación de un cuerpo material permite la rebelión del personaje. En la escena 12, titulada "Blasfemia", María comienza a renunciar a todo lo que define el personaje piadoso de la novela: "Escupo cuando hay que perdonar. […] Me orino si tengo que delirar"[344].

En la escena 14, que puede considerarse la fractura final, su asunción corporal se convierte en una reivindicación del derecho al placer:

MARÍA 3	¿Sabes qué hizo Efraín? […] Me depositó al borde de su cama. Con un beso de adolescente me levantó la falda. Tomó mis nalgas entre sus manos. Tiró hacia abajo sacando mis últimas prendas. Guardóselas entre su chaqueta (*Gritando*) Y huyó para Europa cruzando el mar Cuando por mis piernas ya corría miel. […] Quedé inconclusa. (*empujándolo*) ¿Qué haré? ¡Dime que hareeeeé![345]

El personaje femenino se convierte en sujeto a través de la desmitificación y la reivindicación de su cuerpo, desafiando la imagen santa y pasiva de la chica de provincias. Esto se nota también en el tratamiento de la muerte de María y el rechazo de su poetización romántica. Lejos de la noble estetización de la novela, donde Efraín lloraba abrazado a la tumba[346], esta muerte, aquí, es presentada de forma sardónica y enfermiza:

> Solo golpearás en mi tumba y yo saldré, con los ojos llenos de tierra. Me quitarás la tierra de los ojos con ternura y verás dos enormes agujeros con montones de larvas hirviendo *(Efraín muy asqueado. Con deseos de vomitar)*, peleándose por el último pedacito de tejido.[347]

La insistencia en la materialidad del cuerpo concierne así a la enfermedad, al deseo sexual y también a la muerte, desacralizando el "eterno femenino" y permitiéndole pasar del estatus de icono al de sujeto eminentemente encarnado.

---

[344] *Ibid.*, p. 26-27.
[345] *Ibid.*, p. 29.
[346] *"En una plancha negra que las adormideras medio ocultaban ya, empecé a leer: "María...". Aquel monólogo terrible del alma ante la muerte, del alma que la interroga, que la maldice... que le ruega, que la llama... demasiado elocuente respuesta dio esa tumba fría y sorda, que mis brazos oprimían y mis lágrimas bañaban.*" (non surligné) *Ibid.*, chap. XIV
[347] *Ibid.*, p. 31.

- **La saturación del lirismo**

La tensión hacia la fractura final se ve favorecida por un proceso de imitación y luego de saturación del recurso lírico. Una repetición incansable de determinados motivos o palabras, al principio poética y romántica, conduce finalmente a un fenómeno de saciedad verbal, agotando el significado de las palabras. Esto es particularmente cierto en el caso del motivo de las flores, que está omnipresente en la novela como metáfora recurrente del juego erótico entre los dos protagonistas:

EFRAÍN 1	*(Entregado)* Flor que ajo con mis besos, flor que aspiro con el alma, flor en que busco el amor, flor que baño con mis lágrimas.
EFRAÍN 3	(*Serio)*María no es una mujer, es una flor. […]
EFRAÍN 3	María: flor alimentada por la lluvia, el atardecer y la luz.
EFRAÍN 1	Por el aroma de otras flores.
EFRAÍN 2	Flores *(Van a las bancas por sus flores)*
MARÍA 2	*(A María 1)* María: esperarás enamorada las flores de tu Efraín.[348]

A este pasaje le sigue una larga enumeración de todo tipo de flores, llevada a seis voces por María y Efraín, que agota tanto su potencial de evocación erótica como su eficacia semántica. La enumeración radicaliza, hasta la caricatura, la metáfora lírica.

El nuevo protagonismo de María y la exageración de los recursos líricos exigen una acción dramática: el personaje ya no se limita a suplicar a Efraín que se quede, sino que se aferra directamente a él, a su espalda, a sus tobillos[349] . Esta incongruencia de la acción dramática, contribuyen a dar a la obra un aspecto de parodia y blasfemia. Lo grotesco contribuye a la desacralización del personaje femenino pero también es el síntoma de una incompatibilidad entre el impulso dramático y la palabra poética. La energía reivindicativa de María y la desacralización a veces farsante de su cuerpo crean un efecto de discrepancia, concretando el abismo estético entre la María novelesca y la María dramática.

La escena 14, donde María grita su desesperación y su deseo sexual, también rompe la regularidad poética del texto. Si los efectos de la repetición y las lamentaciones creaban un efecto de letanía, éste se rompe con el "*¿Qué haré? ¡Dime que hareeeeé!*[350] " del personaje. Desde la perspectiva de la María dramática, de los años 80, la situación de pasividad y espera del amante y/o de la muerte se hace insoportable. Así, esta fractura final corresponde a la disonancia provocada por el doble desplazamiento del texto original: el

[348] *Ibid.*, p. 13-14.
[349] *Ibid.*, p. 10; *Ibid.*, p. 30.
[350] F. RUBIANO ORJUELA, « María es-tres », *op. cit.*, p. 29.

desplazamiento del punto de vista masculino al femenino y el desplazamiento de la novela al teatro. En ambos casos, se traducen en una rebelión contra el orden establecido y una necesidad de acción: la mujer ya no puede contentarse con la pasividad, y el teatro no puede contentarse con el lirismo (*a fortiori* en el universo de Rubiano). Sin embargo, lo dramático se ve finalmente desbordado por lo lírico como lo indican la poesía del texto, el estancamiento del tiempo y el espacio y el fracaso de cualquier acción que vaya en contra de la novela. Esta victoria de lo lírico sobre lo dramático parece ir de la mano de la negativa de Efraín a transgredir la ley de su padre y del texto original.

- **El fracaso del héroe para escapar de la novela romática**

Desde la primera escena, el lenguaje de las distintas Marías se desmarca más del texto original que el de Efraín. Las tres Marías, vestidas de negro, declaman lúgubres versos libres:

MARÍA 3
Olía a vieja
Olor de mujeres viejas por toda la casa
En todas las partes
Muebles
Armario
Cajones
La imagen de María muerta
Acostada y tiesa
Sin poder dormir.[351]

Su carácter dislocado, acentuado por el efecto de la enumeración, contrasta con la plenitud de la prosa del original. En este sentido, las líneas del Efraín, que vienen poco después, se mantienen en prosa, aunque también están afectadas por la fragmentación:

Se ilumina el sillón. Están Efraín uno, dos y tres. Cada uno lleva un libro
EFRAÍN 2
El cuarto fúnebre oscureció, igual que cuando murió. Debe ser muy doloroso dejar de sentir. No sentir más, descansar. Mi hermana me contó, que un día se cayó mientras cortaba los rosales.[352]

El texto de Efraín sigue una lógica narrativa, a veces muy cercana al original. Posteriormente, la tríada Efraín confirma su profundo arraigamiento en la obra de Jorge Isaacs, permitiéndose muchas menos libertades que las Marías. Esto se muestra en la escena V, titulada "*Los escalofríos"*: mientras las tres María desnudas empiezan a temblar, los tres Efraín se pasean por el escenario con un libro cada uno, describiendo a María en líneas

[351] *Ibid.*, p. 4.
[352] *Id.*

tomadas directamente del capítulo 23 de la novela. Esta escena es emblemática del hecho de que, además de su apego a la letra del libro, Efraín también está vinculado a la santificación de María, desdeñando la realidad de su cuerpo tembloroso en favor de su cosificación escritural. De hecho, el lenguaje de Efraín se resiste a la desacralización del "eterno femenino" y se refiere constantemente a ella mediante metáforas bíblicas ("*¿Imagen luminosa?, ¿ángel del paraíso?, ¿aroma matinal?, ¿quién eres María? ¿eres una flor?*"[353]).

Además, la posible impresión de simetría causada por la igualdad de número de Efraín y María es también engañosa. Aunque las tres Marías hablan muchas veces con la misma voz, ya sea al unísono o no[354] , también interactúan entre ellas, haciéndose preguntas o expresando desacuerdos. Por el contrario, los tres Efraín son una sola voz: estas tres entidades nunca se contradicen ni se cuestionan entre sí, de modo que mientras en el caso de María la fragmentación da lugar a un personaje fracturado y complejo, en Efraín estas tres entidades que actúan siempre de la misma manera lo hacen aún más monolítico.

El apego al texto original y esta rigidez del personaje conducen lógicamente a la inevitabilidad de su salida. Esta sumisión a la autoridad paterna, marca de honor en la época en que se escribe la novela, se convierte en sinónimo de cobardía en *María es-tres* (María le llama repetidamente "*niño cobarde*" o "*corazón cobarde*"[355] , y él mismo concluye diciendo "*Te amo, pero no puedo curar mi cobardía*"[356]). Esta inflexión decisiva se debe al cambio radical en el tratamiento de la figura del padre. En la obra original, aunque el padre encarna la autoridad, también es la voz de la razón y sigue siendo una figura fundamentalmente benévola. Por el contrario, el padre en *María es-tres*, aunque ausente físicamente de la escena, se vuelve amenazante. Es una presencia difusa e inquietante, que se sugiere primero con pasos amenazantes en el pasillo[357]. Lugo su llegada es anunciada dos veces por María, provocando tensión y miedo. La primera vez en la escena 6 y luego en la escena 10.

MARÍA 2	Papá llega.
MARÍA 3	Con sus pasos.

[353] *Ibid.*, p. 29.
[354] Algunos ejemplos: "*LAS TRES: Está muerta*", *Ibid.*, p. 5 *MARÍA 1, 2 y 3: Enfermedad está que me acosa como un asesino, me persigue en carreras locas y me atrapa en el callejón más oscuro y me posee antes de matarme. [...]* " *Ibid.*, p. 23 MARÍA *3 (*Tomándose la cabeza*) ¡Qué tonta! / MARÍA 2: (*Igual*) ¡Qué tonta! / MARÍA 1 : (*Igual*) ¡Qué tonta*! *Ibid.*, p. 15.
[355] F. RUBIANO ORJUELA, « María es-tres », *op. cit.*, p. 5, 21.
[356] *Ibid.*, p. 32.
[357] *Ibid.*, p. 16.

MARÍA 1	Siento su colonia.
MARÍA 1	Su aliento húmedo.
MARÍA 2	Viene.
MARÍA 3	Está cerca.
MARÍA 2	Con las manos llenas.
MARÍA 1	Sus venas violetas.
MARÍA 3	Una orden.
MARÍA 1	¿Me quiere?
MARÍA 2	Tiene un deseo.
MARÍA 1	Un gran fanático.
MARÍA 2	El cuello duro.
MARÍA 3	El pelo cano.
MARÍA 2	Llegó.[358]

La escena 10 es una reescritura del capítulo 30 de la novela, donde el padre, en presencia de Efraín, le pide a María que se corte el pelo. Además del miedo que provoca esta figura autoritaria, responsable de la decisión de eliminar a Efraín, el padre también adquiere en la obra una dimensión lujuriosa que provoca repulsión. Una línea de María 1 sobre el padre, que precede el corte de pelo, cambia radicalmente el alcance de la escena: "*Me ha besado la boca*". A partir de ahí, las frases del padre transmitidas por Efraín 3, aunque inspiradas en el texto original, adquieren una dimensión inquietante: "*EFRAÍN 3: [...] Papa pregunta si te parece lindo y abundante*"[359] . Las bromas del padre, benévolas en la novela, en la que establece un paralelismo entre su pelo y el de Efraín (un guiño al amor de María por el joven que conoce), adquieren una tendencia incestuosa[360].

A partir de entonces, la obediencia a la ley del padre que impulsa la decisión de Efraín pierde credibilidad y adquiere el aspecto de una sumisión ciega. Este respeto incondicional a la decisión del padre se asocia directamente con el respeto a la letra del original: Efraín 1, 2 y 3, al anunciar su partida en la escena 13, entran en escena con sus maletas y libros. Efraín es retratado como impotente, irremediablemente apegado al romanticismo y a las novelas, y por tanto indefenso ante la materialidad y sordidez de la enfermedad. Así lo demuestra su monólogo elegíaco de la escena 7 ("*hospital*"), en que muestra su asco ante la enfermedad de María, las secreciones de su cuerpo y las expresiones de su cara ('*Por qué te enfermaste. Así no se puede amar. No pareces María*.'[361]). De este modo, el romanticismo masculino parece inadecuado para la actualización dramática de la obra:

[358] *Ibid.*, p. 18.
[359] *Ibid.*, p. 22.
[360] Una lectura radicalmente contemporánea encuentra el origen de la enfermedad de María en los avances incestuosos del padre de Efraín. Ver : L. J. SKINNER, « Family Affairs: Incest in Jorge Isaacs "María" », *Hispanic Review*, vol. 76, nº 1, 2008, p. 53-69.
[361] F. RUBIANO ORJUELA, « María es-tres », *op. cit.*, p. 19.

EFRAÍN 1 ¿A qué me quedo?
Tus labios están poblados de grietas y restos de comida masticada.
En el peor de tus momentos, cuando la mitad de tus alimentos te inundan la boca y escurren por tu barbilla, estiras las manos y con una voz extraña me pides que te bese.[362]

No hay cinismo en Efraín: sigue siendo el noble y gentil caballero del original, que sólo puede temer a la nueva María. Parece ser el antagonista a pesar de sí mismo, encarnando con su carácter inquebrantable y su lirismo el eterno reinicio del que la protagonista intenta escapar.

Los entes masculinos se dividen así entre la autoridad violenta del padre, teñida de perversión, y la impotencia juvenil de Efraín, que sólo puede ser un romántico sumiso a su padre y asqueado de las asperidades más sórdidas del mundo real. En ambos casos, los entes masculinos están estancados e incluso son antagónicos a la rebelión liderada por la heroína. Lo masculino, más allá de los personajes, se asocia a la matriz novelesca de la obra de la que el personaje femenino y el ímpetu dramático quieren desprenderse: de este modo, esta matriz remite a todo lo que será efectivamente rechazado en la estética teatral de Rubiano. En efecto, el autor busca, a través de su método de creación colectiva, despojar al texto de todo lo que es demasiado literario y emocional. Si consideramos, a la manera de Lorca, que el teatro se define como "[...] la poesía que sale del libro y se hace humana. Y al hacerlo, habla y llora, llora y se desespera"[363] , podemos considerar a *María es-tres* como una transición inacabada. La poesía grita y se desespera por no haber podido salir del libro, y finalmente está condenada a permanecer en él. La poesía es un remanente engorroso del que el teatro intenta realmente desprenderse. Esta dificultad para encarnarse es particularmente visible en escena en la discrepancia entre el tratamiento de los cuerpos femenino y masculino: mientras se destaca la materialidad del cuerpo de María, contrasta

[362] *Id.*
[363] "El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera", F. GARCÍA LORCA, *Obras completas*, 21. ed, Madrid, Aguilar, 1980, p. 1119, citado en V. TRUEBA MIRA, « La sierpe que sueña con el pájaro », *Aurora. Papeles del « Seminario María Zambrano »*, nº 11, 2010, p. 103-116.

con, por el contrario, una forma de "hipocorporeidad[364] " del personaje de Efraín tanto en las líneas como en las didascalias[365] .

Este anclaje literario como estancamiento, a pesar de ser problematizado como tal en la obra, es una de las razones por las que *María es-tres* suele abordarse más como un preliminar, una etapa de trabajo de *Teatro Petra* en busca de su propia voz. Aunque la obra tuvo una buena acogida y fue advertida por una de las principales figuras del teatro colombiano, Carlo José Reyes, el trabajo de *Teatro Petra* alcanzó su madurez con la siguiente obra *Amores simultáneos*, según los investigadores y el propio dramaturgo. Sin embargo, *María es-tres* contiene el germen de muchas de las características típicas de la escritura de Rubiano relacionadas con la representación del género, a la que volveremos más adelante.

La recepción de esta obra es también sintomática de la relativa neutralización de las cuestiones feministas, *a fortiori* de las cuestiones relativas a la representación del hombre en el teatro. En efecto, como señala Fabio Rubiano :

> La obra fue vista más como un bello poema del amor no expresado, que como la ruptura que pensábamos iba a adrase con nuestros textos acalorados, lúbricos y sangrientos. Había que trabajar más[366] .

Amores simultáneos: el héroe antagonista involuntario

Amores simultáneos, representada en 1993, ocupa un lugar fundamental en la evolución del *Teatro Petra* como obra en la que el grupo encuentra verdaderamente su propia voz y alcanza notoriedad. La obra es especialmente digna de mención por ser una de las primeras obras que se apartan de los preceptos brechtianos del *Nuevo* Teatro y alcanzan el éxito de la crítica. Recibió la beca de creación de *Colcultura* en 1993, se representó en el Teatro Popular de Bogotá y recibió la mención especial del premio UNESCO a la promoción de las artes escénicas en 1994 en el IV Festival Internacional de Teatro.

La obra continúa y completa el principio de fragmentación del sujeto, duplicación del personaje, repetición y variación sobre un tema más que un desarrollo lineal de la ac-

[364] Tomamos prestado este término de Fernando López Rodríguez que lo utiliza en el contexto del flamenco para designar los diferentes procedimientos por los que los dispositivos de los espectáculos de *tablao* borran el cuerpo masculino, eliminándolo de tal manera que se bloquea cualquier posible erotización, en contraste con el cuerpo de la bailaora, ver F. López Rodríguez, 'La construcción del *Tablao* desde la mirada masculina heterosexual', *European Drama and Performance Studies*, *op. cit.*pp. 293-312.
[365] Desarrollo este aspecto, sus implicaciones y sus límites en un artículo: G. SERBAN, « Marie désirante : réappropriation blasphématoire du corps ou mutation postmoderne d'un fantasme masculin ? », *Litter@ incognita [en ligne]*, nº 10, 2019
[366] F. ORJUELA, RUBIANO, *Teatro Petra 30 años*, *op. cit.*, p. 186.

ción, superposición y entrecruzamiento de temporalidades, así como el interés temático por las desilusiones del amor y la violencia entre hombres y mujeres. Esta obra es una de las primeras manifestaciones del teatro posdramático en Colombia según Víctor Viviescas[367] y fundamental para el autor mismo: "Si se puede hablar de una obra en la que están presentes todas las semillas de lo que más tarde, e incluso hoy, germinará, es esta obra."[368]

Complejos de Edipo simultáneos: el fracaso cíclico de hombres y mujeres

Los personajes masculinos y femeninos vuelven a estar fragmentados, pero esta vez de forma asimétrica: dos entidades masculinas (Joven y Señor) y cuatro entidades femeninas (Jovencita, Señora, Maestra y Madre). Si se hace una lectura de primer grado, es decir, si se considera que se trata de seis personajes y no de una fragmentación/duplicación de dos o tres, es posible vislumbrar una apariencia de "fábula ". El término es discutible: la obra sólo se presta a medias a una lectura lineal, como demuestra el carácter laborioso del resumen que ofrecemos aquí. Los principales acontecimientos giran en torno a dos parejas vecinas, Joven/Jovencita y Señor/Señora.

La obra se abre con diálogos de desamor, en escenas muy breves, entre Jovencita y Joven, la primera pareja. A continuación, vemos escenas de la vida cotidiana de sus vecinos: Señor y Señora. Ella profundamente afectada por el hecho de haber conocido a una mujer violada (Maestra) y tiene impulsos suicidas pensando en lo que pasaría si esto le sucediera a ella. Nos enteramos de que Señor, antes de conocer y casarse con Señora, era un asesino. Señor ve regularmente a Jovencita casi desnuda a través de la ventana y decide ir a verla. Ella lo desprecia y él la viola. Al mismo tiempo, El Joven y La Mujer comienzan una relación tierna y posiblemente platónica. Entonces Señor confiesa a Señora que él fue el extraño que la violó hace años. Joven y Jovencita huyen, y Señora se suicida. La última secuencia muestra un monólogo en el que Joven y Señor se arrepienten al unísono, sugiriendo que en realidad son un solo personaje.

---

[367] *"Los anteriores trabajos anteceden la escritura y montaje de* Amores simultáneos" V. VIVIESCAS, *Continuidad en la ruptura : una pesquisa por la escritura postmoderna en el teatro colombiano*, *op. cit.*, p. 172, note de bas de page*De esta manera, la obra de Fabio Rubiano se constituye en una puesta en crisis de la escritura épico-crítica, la que sólo se presiente como un fondo de sombras en sus obras, y en uno de los primeros casos de instalación de la escritura de la postmodernidad en nuestra tradición teatral*". *Ibid.*, p. 175.

[368] F. ORJUELA, RUBIANO, *Teatro Petra 30 años*, *op. cit.*, p. 175.

Dentro de esta trama hay otros episodios, especialmente relacionados con Maestra y Madre. Maestra es violada al principio de la obra. La Madre le aconseja que considere esto como una vacuna: ahora es libre, ya no tiene que temer que esto ocurra, pues ya ha ocurrido. Por último, hay episodios en los que Madre relata el pasado de Señor, revelando el trasfondo edípico de la obra: mató a su padrastro y violó a su madre y desde entonces ha estado vagando, alternando entre episodios de violencia hacia las mujeres y episodios de arrepentimiento. Esta última clave completa el cuadro de Señor como sombra de Joven.

La "fábula" tal y como se acaba de resumir, de forma lineal, ya deja entrever el juego de repeticiones y espejos que la estructura, más relevante para entender lo que está en juego, ya que su principio de progresión de la acción es sólo una apariencia, constantemente desbaratada por una estética de la repetición, del eterno recomenzar. Las principales cuestiones de la estructura de la obra y sus procesos de hibridación sólo se resumirán aquí puesto que ya han sido ampliamente desarrollados, especialmente por Víctor Viviescas[369] .

La acción se desarrolla de nuevo en un único espacio, que parece, según la didascalia inicial, un universo propio del teatro burgués: es un salón. Sin embargo, esta burguesía ya no es la de la modernidad, como indica su *esperpéntica* deformación: "*Dos sillones, un sofá, una escalera con cuatro escalones que no conduce a ningún sitio, el esqueleto de una cama fuerte y oxidada. Dos puertas, un gran ventanal, un pasillo*". Este escenario parece indicar que, en este espacio, la confianza en la razón ya no es relevante, ya que la escalera no lleva a ninguna parte, mientras que la cama demacrada anuncia el tratamiento burdo y desilusionado de las relaciones conyugales.

En este espacio, las temporalidades se repiten y se superponen, como presagia el resumen de la "fábula". La cronología de los acontecimientos es sólo una apariencia porque la acción está como plegada sobre sí misma: la repetición de los mismos episodios, a la manera de la escritura mítica, parece darles más espesor que continuidad. Según una lectura de primer grado, es decir, un desarrollo lineal de la obra, podemos distinguir la temporalidad diacrónica de las sucesivas violaciones de las distintas mujeres. Sin embargo, varias pistas en el texto indican que Señora, Jovencita y Maestra se conocieron en el hos-

[369] V. VIVIESCAS, *Continuidad en la ruptura : una pesquisa por la escritura postmoderna en el teatro colombiano*, *op. cit.* Véase también el análisis de la estructura trágica de la obra en P. M. ROZO FLÓREZ, *La tragedia y su distorsión en la dramaturgia de Fabio Rubiano*, Bogotá, Pontifica universidad Javeriana, Facultad de ciencias sociales, 2016.

pital y que, por tanto, su violación fue simultánea, especialmente una línea en Maestra, Parte I, escena 11:

> MAESTRA ¿Por qué finge que no me ha visto?, estábamos las tres: usted, la jovencita y yo, las tres con el mismo desgarre, las tres con las piernas sucias, las tres con la historia del callejón; llenas de espuma y moco y dedos y mordiscos y noche oscura calle y hospital. En el hospital, ¿recuerda?[370]

La lectura sincrónica es así más plausible y fértil que la lectura lineal anunciada por el título. Madre, Jovencita, Mujer y Maestra pueden así, como en *María es-tres,* constituir distintas ocurrencias de un mismo personaje, o sus sucesivas reencarnaciones o reescrituras. Esta dimensión mítica se ve reforzada por la secuencia causal de la estructura temática de la obra que, a diferencia de *María es-tres, se* basa en una perfecta circularidad sintetizada así por Víctor Viviescas:

> soledad que provoca la necesidad de búsqueda de compañía→
> imposibilidad del encuentro→
> acceso violento→
> reencuentro en "el amor→
> que está pervertido por el recuerdo de la agresión y que reemprende el ciclo :
> soledad que provoca la necesidad de búsqueda de compañía→

La circularidad perfecta, la recurrencia obsesiva de motivos y la superposición de temporalidades están al servicio de una estética del mito y la fatalidad que se completa con visibles referencias a la figura de Edipo. Además del asesinato del padre y del amor incestuoso por la madre, los personajes están presos de un destino del que intentan escapar en vano: la mujer se casa con el violador del que intentaba escapar y olvidar, el hombre está condenado a sus impulsos de asesinar hombres y violar mujeres. Esta fatalidad del destino de los personajes los acerca a Edipo como paradigma trágico: "*Me esforcé tanto por olvidarlo y corrí tanto por alejarme que regresé al mismo lugar*"[371] , dice Señora en la última escena de la Parte III^{e} .

Lo que matiza la idea de una progresión de la fábula, además de esta circularidad de la acción que también se apoya en efectos de repetición y saturación, es su dilución en la microacción: las escenas son fragmentos que no mantienen necesariamente un vínculo lógico entre lo que precede y lo que sigue y no siempre proporcionan la información necesaria para la comprensión de la acción global. La coherencia de la acción se pierde en la contemplación/lectura de cada escena, que tiene un vínculo lógico con el conjunto, más

[370] F. RUBIANO ORJUELA, *Amores simultáneos*, Manuscrit, Bogotá, 1993, part. 1, scène 11.
[371] *Ibid.*, part. 3, scène 15.

estético y temático que causal o diegético. Víctor Viviescas se refiere a estas escenas fragmentarias como un fracaso de la sinécdoque para representar el conjunto[372]. Además de esta sobrecarga de acción basada en los acontecimientos, algunos episodios no están ahí para aportar elementos sustanciales a la fábula, sino que constituyen juegos estéticos con la imagen y el movimiento: escenas de pantomima, cuadros o actos simbólicos intervienen regularmente, contribuyendo a hacer de esta pieza un ejercicio estético particularmente sensorial de variaciones sobre el tema del amor y la violación.

Amores simultáneos es también una invitación a una lectura lúdica. En primer lugar, al imitar ciertos rasgos del género policíaco, la obra incita al lector/espectador a investigar. Aunque la culpabilidad de Señor se demuestra rápidamente y, por lo tanto, deja poco espacio para la investigación, el monólogo final, que también implica el de Joven, puede leerse como un golpe de efecto, la revelación de que no había un culpable sino dos. El lector/espectador es invitado a anticipar este giro de los acontecimientos detectando ciertas pistas esparcidas aquí y allá - como la diatriba de Madre, parte III, escena 9, en la que hace un paralelismo entre Señor y Joven. Por ejemplo, cuando describe una escena de violación: '*La jovencita cae sin saber que pasó mientras el muchacho que ya es un señor huye arrepentido*'[373] .

La invitación a una lectura-investigación se manifiesta sobre todo en la conexión de pistas para reconstruir la coherencia de la narración y establecer paralelismos. Esto es lo que hace Pedro Miguel Rozo cuando determina que Señora y Maestra son una misma persona basándose en el hecho de que Maestra dice cosas que no debería saber, como un testigo que se delata durante un interrogatorio[374] . La conexión de ciertos motivos recurrentes funciona como una invitación a seguir pistas y explorar interpretaciones. Un lector/espectador atento habrá notado que Jovencita menciona los malos versos que le escribía Joven, al igual que Señora menciona los malos versos que le escribió su amor de la infancia, Julián. A partir de este efecto de paralelismo, se podría deducir que El Joven podría ser el amor juvenil de La Mujer. Si esta interpretación choca con ciertas incoherencias en una lectura de primer grado, y podría ser como tal una pista falsa, es una señal del juego del texto de multiplicar los efectos de las correspondencias y los ecos, invitando

[372] V. VIVIESCAS, *Continuidad en la ruptura : una pesquisa por la escritura postmoderna en el teatro colombiano*, *op. cit.*, p. 176.
[373] F. RUBIANO ORJUELA, *Amores simultáneos*, 1993, *op. cit.*, part. 3, scène 9.
[374] P. M. Rozo Flórez, La tragedia y su distorsión en la dramaturgia de Fabio Rubiano, op. cit., p. 42.

al lector/espectador en un laberinto de espejos a recomponer la coherencia del relato, sin ninguna garantía de conseguirlo.

El principio lúdico, más allá de ser una invitación a entender la obra, es más que todo más una invitación a componerla uno mismo. Los episodios descritos no forman una fábula, sino un marco narrativo general que sitúa a los personajes en una repetición de motivos tópicos sin teleología. Más que estabilizar una diégesis, se trata de hacer sentir al lector/espectador la amplitud de las posibilidades y de invitarle a hacer sus propias combinaciones. Esta invitación a un número infinito de combinaciones, la proliferación de episodios contradictorios y de pistas falsas puede leerse como una relativización de la verdad y una imposibilidad de conocimiento. Esta lectura es tanto más pertinente cuanto que uno de los sesgos que distingue a *Teatro Petra* de sus predecesores es su rechazo al teatro de tesis. Esta manera de obstaculizar sistemáticamente la estabilización de un sentido es lo que aparenta la obra al teatro posdramático.

Sin embargo, este afán por distinguir este teatro del *Nuevo teatro* tiende a menospreciar pistas de sentido[375] que, aunque ambiguas, me parecen innegables. En efecto, la hipótesis que aquí se plantea es que esta obra también ocupa un lugar fundamental en su representación de las masculinidades, tanto dentro de la evolución estética de Rubiano como, más globalmente, dentro del teatro colombiano contemporáneo, al fusionar dos entidades masculinas que antes estaban separadas, especialmente comparando con *María es-tres.* Aunque no se pretende en absoluto considerar esta obra como propia del teatro comprometido, y mucho menos como un panfleto feminista, el análisis pretende matizar la indeterminación semántica y cuestionar la dimensión de género de esta "condición humana" que se presenta y que hasta ahora ha sido poco considerada.

La fusión del héroe y el depredador

"Imaginemos un Teseo que vagara en las galerías siempre uniformes de un laberinto creado por un geómetra y que al final encontrara un Minotauro que tiene su mismo rostro"[376] . Así comienza Víctor Vivescas su análisis de *Amores simultáneos.* La imagen es reveladora, fiel a la obra en su principio y en su estética, pero se refiere sobre todo a su

[375] Desarrollo esta idea y sus implicaciones en términos de desencuentro entre el feminismo y el teatro colombiano en un artículo: G. SERBAN, « Salir de la “crisis” del sentido y del ser: aportes y límites del giro performativo para el feminismo en Colombia », *Cuadernos Del CILHA*, nº 35, s. d., p. 1-16 https://doi.org/10.48162/rev.34.036, 2021.

[376] V. VIVIESCAS, *Continuidad en la ruptura : una pesquisa por la escritura postmoderna en el teatro colombiano*, *op. cit.*, p. 174.

vertiente masculina. De hecho, lo femenino ya no es tan central aquí como lo era en *María es-tres*: uno de los temas fundamentales de la obra es la unión del Hombre y el Joven, explicitada en el monólogo que interpretan al unísono al final de la obra:

> SEÑOR Y JOVEN Salir, buscar un camino, respirar, llorar, yo tampoco quise, asesinar jovencitas y mujeres adultas, no quiero, sólo vivir, recorrer las calles, caminar tranquilo, dormir como todos, no gritar, sentarme frente al televisor como si nada hubiera pasado, sólo vivir otras fantasías, sin hospitales, con luz en los callejones, ella, mía, perdóname, píntate los labios, espérame, yo tampoco quise, sólo vivir; extiéndete, no llegaré tarde, no te mueras, vistes bien, huelo igual, perdón, me ruborizo, también lloro, me escondo, me asusto, corro, tira los cuchillos, gritemos borrachos esta canción, tonta, es para ti, cantar, recordar también, cara limpia, sin cicatrices, sonrisa, café, palabras limpias, mesa, tarde, noche, parque, baile, baila, tu olor, aquí, aún, sólo vivir, normal, tu alcoba, aceptas, te rindes, piernas delgaditas, noche, adentro, con luz, sin luz, apaga la luz, perdón, recuerda, sí, así.[377]

Este monólogo condensa de forma fragmentada las imágenes y los temas centrales de la obra. Se recapitulan ciertos episodios del ciclo en el que los personajes están atrapados: la huida y el remordimiento, el deseo de una vida normal, la búsqueda del perdón, el miedo a ser reconocido… También se distingue la pendiente ascendente del ciclo, la fase romántica con la evocación de los parques, la música, las sonrisas, el erotismo. Sin embargo, aunque logramos reconocer estos diferentes episodios, la dislocación de este monólogo implica que la fragmentación de la obra ha llegado a afectar el lenguaje. Este carácter particularmente entrecortado es, en efecto, inusual hasta entonces en la pieza, lo que contribuye a darle una visibilidad y una importancia particulares, *a fortiori* teniendo en cuenta su lugar final y su tono lírico.

La cuestión fundamental que está en juego en este monólogo es la fusión de las dos entidades masculinas, lo que implica que Joven también habría sido culpable de violación. Considerando que esta culpabilidad no se sugiere en el desarrollo lineal de la obra tras la lectura de primer grado, Víctor Viviescas deduce que esto es uno de los elementos más inciertos de la obra[378]. Es esta afirmación que quiero refutar aquí. Al contrario, lo que pretendo demostrar es que la fusión entre Señor y Joven – que implica la culpabilidad de Joven –, no sólo es evidente, sino que constituye uno de los puntos clave de la obra y, sobre todo, un momento crucial en la evolución de la estética de Fabio Rubiano. De hecho, después de *Amores simultáneos,* la figura bicéfala de un tirano consumido por el arrepentimiento se convertirá en un *topos* de su escritura.

---

[377] F. RUBIANO ORJUELA, *Amores simultáneos*, 1993, *op. cit.*, part. 5.

[378] *"El aspecto más incierto de determinar en Amores simultáneos es el de la participación del Jovencito en las violaciones*, V. VIVIESCAS, *Continuidad en la ruptura : una pesquisa por la escritura postmoderna en el teatro colombiano*, *op. cit.*, p. 186.

Según Víctor Viviescas, la participación del Joven parece plausible si se entiende la obra en primer grado, es decir, lineal, aceptando la lectura-investigación a la que invita la obra mediante la difusión de pistas. Así, el investigador considera que la responsabilidad del Joven sólo sería posible, como mucho, en la primera violación, la de Maestra, debido a la indeterminación de la didascalia en cuanto a la figura responsable ("*un* hombre"). Por lo demás, le parece evidente que la culpabilidad es de Señor y no de Joven. El objetivo de su demostración es subrayar que la obra no se acerca al modelo de la obra épico-crítica de Enrique Buenaventura o la Candelaria de los años 70, es decir que no se puede considerar como un alegato contra la violencia de los hombres hacia las mujeres.[379] De hecho, teniendo en cuenta la postura antipartidista de Rubiano y su gusto por la ambigüedad, su rechazo de cualquier polarización del sentido, sería efectivamente erróneo hacer afirmaciones tan unilaterales.

Sin embargo, considerar simplemente la culpabilidad del joven como una posibilidad e integrarla en el azaroso juego de combinaciones que propone el teatrista es contradecir la propia economía de la obra y su principio fundador.

La investigación de primer grado, diacrónica, aunque validada por las numerosas pistas que deja el texto, es, como hemos dicho, sólo una apariencia y sólo tiene sentido cuando se duplica con la lectura sincrónica – según el propio título de la obra. En este sentido, las temporalidades y los personajes se superponen. No hubo necesariamente varias violaciones: se puede considerar que las sucesivas violaciones fueron sólo la repetición de una, aunque tenga el espesor arquetípico del mito. Esta lectura no se sustituye a la primera, sino que la completa: por sí sola, la lectura diacrónica consiste en una saturación de vuelcos más propios de la telenovela que del teatro posmoderno. Considerada como complemento de la lectura sincrónica, es el efecto caleidoscópico que complejiza y estetiza su alcance, la simbolización de las sucesivas capas de reescritura y sus diferencias para la elaboración del mito. En este sentido, atenerse a la lectura diacrónica, considerando la culpabilidad del Joven como simplemente plausible, es olvidar que las entidades en escena no son personajes completos en el sentido clásico del término, sino fragmentos, ocurrencias y duplicaciones de un mismo personaje, cuyo juego de similitud/diferencia sólo crea la fractura del individuo. El principio mismo de la pieza es considerar estas entidades como rayos que emanan de una lente divergente, cuya fusión aparece en momentos fugaces. Esporádicamente, una reunión de los haces puede brevemente dejar entrever la uni-

[379] *Ibid.*, p. 186, Note de bas de page.

dad de estas emanaciones, siempre de forma problemática, pero esta unidad, ya sea un ideal (como la reconciliación del individuo) o una pesadilla (como el descubrimiento de su propia monstruosidad), forma parte efectivamente de la apuesta semántica de la pieza.

En este sentido, la explicación final de la homologación entre las dos entidades masculinas es más una insistencia que una revelación. Algunos elementos del texto ya presagiaban esta problemática fusión, cuya pista más evidente se encuentra en el discurso de la madre, parte III, escena 9:

> MADRE Esa noche sale por las calles, asesina prostitutas y se acuesta con jovencitas y mujeres adultas aunque ellas no quieran. Lo hacen en los callejones, en los parques, en las zonas verdes. Pero el muchacho se sigue arrepintiendo y para curarse enamora a las muchachas que ha desflorado. Ordena su vida, se casa con ellas, les hace el amor como un amante tímido.[380]

Este fragmento dibuja el retrato esquizoide de Señor como una alternancia entre el depredador y el "amante tímido" y es por lo tanto una clave fundamental para entender el dúo Señor/Joven. La coherencia estética y simbólica de esta fusión de los dos personajes no deja lugar a dudas sobre la voluntad de plantear el problema de la transversalidad de la falta, y esta insistencia en la explicitación se redoble al situarse al final de la obra. Esta posición privilegiada debería llamar la atención sobre la importancia de la ambivalencia de esta figura[381].

La indeterminación relativa al hombre culpable de la primera violación deja un vacío que permitiría sospechar hipotéticamente a Joven, y parece que esta indeterminación es también significativa en sí misma. En efecto, la identificación exacta del culpable es irrelevante, ya que las entidades masculinas se amalgaman constantemente. También tiene mucho más sentido a la luz del trabajo anterior de Rubiano.

¿"Efraín es-dos"? Un intento de enfoque intertextual rubiano

La lectura comparativa con *María es-tres nos* permite alimentar la hipótesis de la centralidad del tema de la fusión entre el Hombre y el Joven. Esto no quiere decir que los temas se transpongan de una obra a otra sin cambios ni evolución: obviamente, un texto

[380] F. RUBIANO ORJUELA, *Amores simultáneos*, 1993, *op. cit.*, part. 3, scène 9.
[381] El amalgama entre las diferentes figuras masculinas en lo que respecta a esta culpa sexual es aún más coherente dadas las numerosas referencias freudianas analizadas en P. M. ROZO FLÓREZ, *La tragedia y su distorsión en la dramaturgia de Fabio Rubiano*, *op. cit.*. Desarrollo más este aspecto en G. SERBAN, *Penser les masculinités dans le théâtre colombien contemporain (1991-2015): pistes conceptuelles pour appréhender les mutations de l'androcentrisme*, Études hispaniques, Toulouse, Université Toulouse - Jean Jaurès, 2019.

se debe considerar como un todo en sí mismo. Sin embargo, la sorprendente similitud de algunos de sus temas y la proximidad temporal de las dos obras escritas con sólo un año de diferencia pueden llevar a considerar *María es-tres* como una etapa de trabajo que culmina en *Amores simultáneos* y hacer que la comparación sea esclarecedora.

Efraín se asociaba a un romanticismo y un lirismo anticuados, de los que el personaje femenino pretendía escapar. Esta tendencia se manifestaba, entre otras cosas, en su propensión a recorrer el escenario citando literalmente pasajes de la novela de Jorge Isaacs, de la que la obra era una reescritura. Parece que esta costumbre de hacer "malos versos" forma parte del pasado de los hombres jóvenes en *Amore simultáneos* y que, paradójicamente, los personajes femeninos piensan con nostalgia en esta torpe práctica. Es el caso de Jovencita (Parte I, escena 2) y de Señora (Parte I, escena 11). La parodia del romanticismo también encuentra su lugar en el discurso femenino, especialmente dirigido al Joven. En primer lugar, esto toma la forma de un sarcasmo sobre el ideal caballeresco por parte de la Jovencita, parte I, cuadro 5 :

> JOVENCITA Me cuidarás de los peligros del mundo. (*Actuando*.) Si un maleante se acerca por detrás, mi hombre lo golpea. Acabas de desarmar a una pandilla de drogadictos que me decía palabras sucias en plena calle. Escupes a quien me mira con indecencia. (*Se sujeta a su brazo*.) Mientras me defiendes un par de psicópatas y violadores te cercenan un brazo pero huyen despavoridos por la presión de tu sangre heroica. ¡Música para el héroe![382]

Esto también toma la forma de un futuro hipotético de acción enunciado por Maestra en un pastiche de guión melodramático, parte III escena 12:

> MAESTRA Venga esta noche a mi casa. Comenzaremos. Soy una maestra. Pasaremos tardes juntos sin tocarnos, hablaremos hasta la madrugada, saldremos al cine, caminaremos por parques y nos dedicaremos canciones imbéciles. Hasta que parezca sincero. Seré una amante linda. Me enamoraré, haré llamadas en la madrugada, lloraré por el teléfono, te morirás de miedo y te irás. Esta noche comenzaremos.[383]

Así, el romanticismo y el lirismo son considerados tan anticuados como en *María es-tres* por las entidades femeninas y sólo encuentran su lugar, de forma evocadora, en lo que Víctor Viviescas llama "relatos imaginarios". Además, en su mismo principio la obra muestra un paso adelante de lo lírico hacia lo dramático, como si, en comparación con la obra anterior, el teatro hubiera conseguido por fin extraer más del libro. De hecho, *Amores Simultáneos* ya no es una adaptación. Las letanías y recitaciones de *María es-tres* ya no están presentes, haciendo la obra más dinámica y rítmica.

---

[382] F. RUBIANO ORJUELA, *Amores simultáneos*, 1993, *op. cit.*, part. 1, scène 5.
[383] *Ibid.*, part. 3, scène 12.

El Joven (¿ya?) no es Efraín: ya no recita versos, ni se entrega a un romanticismo anacrónico. Esta vez incluso es capaz de responder a personajes femeninos que están totalmente en desacuerdo con el ideal romántico, como en la escena 3 de la parte II:

SEÑORA	No me mire así. (*Lo abofetea*.)
JOVEN	(*Respondiendo la bofetada*) Entonces cúbrase. [384]

No obstante, El Joven todavía está, como Efraín, desconcertado por el papel activo de las mujeres en los juegos de seducción. Por ejemplo, en la parte III, escena 12, cuando la Mastra responde activamente a sus piropos y le ofrece su cuerpo sin ningún pudor, el Joven señala que este tipo de comportamiento es inusual y muestra su incomprensión. Hay que decir que los pocos impulsos caballerescos del Joven son sistemáticamente desactivados por el sarcasmo o la desconfianza femenina, como ocurre en las citas mencionadas más arriba. En esto, si el Joven es ahora capaz de llevar el impulso dramático, es en parte porque los personajes femeninos le impiden regularmente, y ahora con éxito, volverse lírico. La imposibilidad de ser un héroe clásico es ahora un hecho.

El motivo de la depredación sexual también estaba presente en *María es-tres*, aunque de forma mucho más atenuada, a través de la figura del padre. Este último, en comparación con la novela, era una instancia amenazante, no encarnada por un personaje. Sin embargo, si nos remontamos a la escena 9, 'Corte de pelo', era Efraín él que encarnaba esta presencia en escena, al hacerse portavoz de las palabras del padre:

EFRAÍN 3	Papá dice que quiere besarte (*ellas bajan la cabeza*)
MARÍA 1	Efraín.
EFRAÍN 1	Qué.
MARÍA 1	Me ha besado la boca.
EFRAÍN 1	(*Sin importarle*) Te quiero mucho.
EFRAÍN 3	¿Estás lista? (*Nerviosas dejan caer sus tijeras. Las recogen*) Papa pregunta si te parece lindo y abundante.
MARÍA 1	Sí, señor.
EFRAÍN 3	Recórtalo.[385]

En este sentido, la culpa que Efraín tuvo en *María es-tres,* es decir, concretamente, su deserción que condujo a la muerte de María, estuvo también ligada, subrepticiamente, a una transgresión incestuosa de la que fue cómplice involuntario. Esta escena parece iniciar un acercamiento entre las dos figuras que no llega a producirse. En *María es-tres*, Efraín y el padre siguen siendo entidades claramente separadas, aunque la culpa es ya transversal: '*MARÍA 3: Todo es culpa de Papá / MARÍA 2: No. Efraín puede quedarse*'.

[384] *Ibid.*, part. 2, scène 3.
[385] F. RUBIANO ORJUELA, « María es-tres », *op. cit.*, p. 22.

Ahora, parece que la figura madura del depredador ha encontrado su encarnación en el personaje de Señor, y ya hemos demostrado la relación entre El Joven y Efraín. En este sentido, la fusión entre El Joven y El Señor puede verse como la culminación de lo que sólo se había sugerido en *María es-tres*: la fusión, a través de una culpa compartida, entre el padre y Efraín, es decir, entre el monstruo y el héroe.

Esta fusión es tanto más fundamental cuanto que parece ser uno de los factores que marcan estéticamente el fin de una época y el comienzo de una nueva en la estética de Rubiano. De ahí en adelante, la figura del déspota binario, que alterna compulsivamente entre dos estados de ánimo opuestos, se vuelve omnipresente.

B. Segundo periodo: la masculinidad fracturada el tirano

La figura se sistematiza en las obras posteriores de Rubiano y sufre varias inflexiones. Todavía se encuentra una asociación, casi obsesiva, con el tema de la violación y la agresión sexual pero el tirano tiene una dimensión más neurótica, y se observa un vinculo cada vez más recurrente con la homosexualidad o, más globalmente, con lo "abyecto femenino" (es decir, con lo femenino como espacio simbólico que repele y define la masculinidad hegemónica). El objetivo aquí es ver la ambivalencia de los desplazamientos de esta figura estético-política a través del estudio de su transversalidad en ocho obras de Rubiano y su análisis más detallado en *Pinocho y Frankenstein le tienen miedo a Harrison Ford* (2008).

Hacia un "teatro del mal": la sistematización de la violación

Esta figura así como la representación de la violación y/o de la agresión sexual es una de las principales características de las obras posteriores del autor. El déspota fracturado se encuentra primero muy claramente en *La penúltima cena*, obra para la que Fabio Rubiano volvió a recibir el Premio Nacional de Dramaturgia en 1999. En este diálogo intemporal entre Judas y María Magdalena, lleno de humor negro y consideraciones metateatrales, se establece un paralelismo entre la condición de traidor y la de prostituta. La unión de las dos entidades que tiene lugar en *Amores simultáneos*, una inocente y otra culpable, encuentra una posible realización en el avatar de Judas. Escena 7: "*JUDAS: Soy un traidor / MARÍA: Eres un apóstol*"[386] .

[386] F. RUBIANO ORJUELA, *La penúltima cena*, Manuscrit, s. l., 1999, p. 18.

El personaje de Judas parece una síntesis de la figura mancillada en busca de redención, pero aún peligrosa. A lo largo de la obra, insiste en que María le lave los pies, a lo que ella se niega sistemáticamente. La insistencia alterna entre la apariencia de una búsqueda de redención y la de una depredación sexual, a veces incluso hasta la agresión (Acto IV, escena 2):

MARÍA	*(Erguida)* Dejo que me muerdas golpees forniques.
JUDAS	Llora y lávame los pies.
MARÍA	No.
JUDAS	Por un momento ser él. Un ensayo.
MARÍA	No puedo.
JUDAS	*(Va hacia ella. La sienta. La palpa.)* Imagina que es Jesús pasando los dedos para liberarte. [387]

Este periodo se cierra, sin embargo, con un cambio de rumbo estético a partir de los años 2000, caracterizado por una expulsión total del lirismo, cuyo peso sobre el drama ya se problematizaba en *María es-tres.*

> Las metáforas utilizadas serán en un lenguaje que no contenga poesía, que la palabra tenga validez para la acción y la situación, no para sí misma. [...] Limitación de igual manera en la emoción; no quiero compromisos sentimentales, ni con los personajes ni con las situaciones. […] Evitar los pactos emotivos que atenten con la teatralidad.[388]

Se abre así un nuevo período que dará lugar a un modelo tiránico menos elegíaco, una de cuyas primeras manifestaciones se encuentra en *Mosca*, obra escrita en 2002. Esta reescritura paródica de *Tito Andrónico* (1594) de William Shakespeare muestra a un Tito que alterna entre la violencia fría y la elegía de una manera que puede producir un efecto de humor ácido, como se puede ver en la primera escena:

TITO	[...] Mi hija Lavinia se casará con el nuevo Rey Saturnino y
	Bassiano se casará con quien se le antoje
	No, dice Lavinia
	No, dice Bassiano
	Sobre mi cadáver dice mi hijo Mucio
	Entonces mato a mi hijo Mucio
	Por eso lloro
(*Llora amargamente*)	
	Un prisionero se ríe, lo mato
	Saturnino, el nuevo Rey me llama asesino traidor y cobarde
	También lo mato por él no lloro

[387] *Ibid.*, p. 59-60.
[388] Rubiano, Fabio, "*Mosca* Apropiaciones", texto de trabajo para la obra *Mosca* transmitido por el autor, 2001, citado en N. JAMBRINA, *Politique du jeu : les dispositifs ludiques dans la dramaturgie latino-américaine contemporaine (Fabio Rubiano, Rafael Spregelburd et Gabriel Calderón)*, Toulouse, Université Toulouse - Jean Jaurès, 2017, p. 135.

¿Alguien más?[389]

Pero sobre todo, encontramos esta idea de la alianza de dos entidades masculinas, por un lado el hombre *a priori* inofensivo pero incapaz de mantener relaciones sexuales con las mujeres (a la manera de Efraín y/o el Joven) y por otro el monstruo (El Padre/Hombre) que en realidad no son más que dos facetas de uno. Esto es particularmente evidente en los dos hijos de Tamora, Demetrio y Chirón. El primero es homosexual y el segundo es descrito como particularmente repulsivo. Ahora bien Tamora se refiere a Chirión como "la otra cara" de Demetrio en la escena 5, cuando les ordena ira a violar a Lavinia[390].

A la manera de *María es-tres*, *Mosca* vuelve a dar a ver el motivo de un personaje femenino de una obra clásica que rechaza su estatus icónico y hace valer su deseo y su derecho al disfrute frente a un personaje masculino aún enredado en el clasicismo de la obra fuente. Lavinia expresa su deseo sexual a Bassiano de forma urgente y provocativa, exasperada por su castidad, escena 6.

LAVINIA	¿Cuándo nos casemos vas a besar mis senos? [...] ¿Mientras me miras has tenido una erección?
BASSIANO	Por favor.
LAVINIA	¿La has tenido?
BASSIANO	¿Qué?
LAVINIA	Una erección
BASSIANO	*(Obvio)* No.
LAVINIA	¿No puedes?
BASSIANO	Claro que sí puedo, pero no...
LAVINIA	No qué
BASSIANO	No... contigo, ya te expliqué que te miro con devoción
LAVINIA	Mientes [...]. Cuando nos casemos, ¿podrás hacer el amor conmigo? Para eso necesitarás una erección. ¿Cómo sabes que vas a poder hacer el amor conmigo si no has tenido una erección cuando me miras?[391]

Sin embargo, en *Mosca* asistimos a la realización muy explícita de lo que ya se vislumbraba en *Amores simultáneos* y *La penúltima cena*: la reivindicación del derecho de las mujeres al placer se asociará ahora sistemáticamente a la violación o a la agresión sexual.

Esta recurrencia forma parte de la voluntad transgresora de Rubiano de romper la iconicidad de las relaciones amorosas y sexuales, y de mostrarlas en su materialidad más prosaica – de ahí la insistencia recurrente en las secreciones – y en su animalidad. La bru-

[389] F. RUBIANO ORJUELA, *Mosca*, s. l., Manuscrit, 2002, p. 5.
[390] *Ibid.*, p. 22. Énfasis añadido.
[391] *Ibid.*, p. 25-26.

talidad, *a fortiori* comparada sistemáticamente con la impotencia o la timidez, se asocia así explícitamente al placer en *Mosca*, legitimando el recurso a la violación, escena 5.

> TAMORA Empezaremos con una violación
> *Lavinia en la mesa de la derecha comienza a sufrir aturdimientos*
> TAMORA Lo siento, solo trato de salvarla. A la niña le han dado a entender que el pecado de la carne es tan extremo que ella ha deducido que el placer será de igual magnitud, cuando se case no lo conocerá, Bassiano es el peor amante de la historia.[392]

Los personajes femeninos necesitados de amor o sexo que tienen una fantasía de sumisión son recurrentes. De hecho, este motivo ya estaba presente en *Amores simultáneos* : "SEÑORA No se aproveche de mi desnudez, se lo suplico joven. (*Respira agitado. Corre hacia él y se cuelga de su cuello*)"[393].

La violación como rito para remediar la frustración sexual de las mujeres ya ha sido analizada por Alicia H. Puleo, especialmente en relación con Julio Cortázar[394] . Según ella, esta concepción constituye un cambio ideológico de una postura que se pretende progresista, reivindicando la libertad sexual de las mujeres, a un discurso patriarcal que les niega la autonomía de decisión.

> DEMETRIO ¿Quiere que procedamos?
> LAVINIA No
> DEMETRIO Sí y no se asuste, sus aturdimientos le juegan un papel muy sucio a sus palabras, dice si cuando quiere decir no o siente que dice no cuando su boca a dicho sí.[395]

La escena de sodomía que sigue tiene ciertas similitudes con la violación de Francine en el *libro de Manuel*[396] de Cortázar, que Alicia H. Puleo también compara con la famosa escena de *El último tango en París* (1972) de Bertolucci. La violación se asimila a un rito dionisíaco que supera el pudor femenino hacia su propio cuerpo y le permite gozar; el hombre se convierte así en una encarnación de la naturaleza en el sentido de la animalidad viril, superando la moral burguesa conservadora. Este sistema simbólico, alimentado por varios filósofos[397] , permite pasar de la idea de libertad sexual de las mujeres

[392] *Ibid.*, p. 21-22.
[393] F. RUBIANO ORJUELA, *Amores simultáneos*, 1993, *op. cit.*, part. II, scène 3. Énfasis añadido.
[394] A. H. PULEO, « Mujer y sexualidad en la obra de Julio Cortázar », *Debats*, nº 85, t 2004, p. 78-85.
[395] F. RUBIANO ORJUELA, *Mosca*, 2002, *op. cit.*, p. 35.
[396] J. CORTÁZAR, *Libro de Manuel*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1973.
[397] Alicia H. Puleo menciona, entre otros, a Marcuse, que ve en las mujeres un potencial revolucionario, como representantes de Eros, y a Georges Bataille, para quien los hombres encarnan esa divina animalidad viril responsable de romper el tabú sexual A. H. PULEO, « Mujer y sexualidad en la obra de Julio Cortázar », *op. cit.*

a la idea de libre acceso a sus cuerpos. Según la investigadora, su recurrencia es el signo de una corriente del pensamiento patriarcal que no es del todo consciente de sí misma. La postura de reclamar la libertad sexual de las mujeres, una vez asociada a la violación, se convierte en un deseo de "proceder a su liberación", incluso contra su voluntad, reinvirtiendo así eróticamente un sistema de dominación. El salvajismo de la violación de Lavinia, que, siguiendo el modelo shakespeariano, va seguida del corte de sus manos y de su lengua, es distancianda por el tono paródico de Rubiano, para no alterar la ambigüedad. Mantener la confusión entre la violación y las fantasías sexuales ligadas a la dominación permite la cohabitación/contradicción entre dos sistemas ideológicos: el primero denuncia la violencia contra las mujeres; el segundo capitaliza las ricas evocaciones simbólicas y eróticas de la violación, y las fantasías que la rodean sobre la sumisión voluntaria, el deseo no reconocido o el instrumento de liberación o de disfrute. Esta rica red semántica ayuda a explicar la omnipresencia del tema en la obra de Rubiano y tiene como consecuencia una erotización de la violación.

La dualidad hombre impotente/hombre depredador como tirano esquizofrénico es más evidente en *Pinocho y Frankenstein le tienen miedo a Harrison Ford,* por lo que damos a esta obra un lugar privilegiado en el corpus de Rubiano.

Pinocho y Frankenstein le tienen miedo a Harrison Ford: el hombre como conjunto dispar

La obra, llevada a la *Casa Nacional del Teatro* en 2008, es una de las primeras de la época en que Fabio Rubiano se ha dedicado a lo que a veces se ha llamado un "teatro del mal"[398] : sigue con el propósito de evacuar todo el patetismo y el lirismo posible de su estética para crear situaciones ambiguas que cuestionen el origen del mal. Este ciclo corresponde también a una voluntad de reanudar con la tradición de la fábula, lo que permite resumir la obra.

Niños, entre los que se encuentran P y F (Pinocho y Frankenstein), son retenidos como prisioneros por el Doctor V (Víctor Frankenstein) y obligados a actuar en su compañía de teatro donde ponen en escena una adaptación de *Pinocho*. El Doctor V realiza experimentos morbosos en los cuerpos de los niños así como el personaje de GP (Geppetto), en la obra que los personajes están montando. En esta primera parte, las escenas de la

[398] N. JAMBRINA, *Politique du jeu : les dispositifs ludiques dans la dramaturgie latino-américaine contemporaine (Fabio Rubiano, Rafael Spregelburd et Gabriel Calderón)*, *op. cit.*, p. 135.

fábula principal se cruzan con las de la obra de teatro que la compañía está representando. Los niños, aterrorizados por el médico, intentan escapar por todos los medios y llegar al mundo exterior, del que no conocen nada. La primera parte de la obra está dedicada a su vida cotidiana y a sus intentos de fuga, y la segunda, una vez que tres de ellos han obtenido la libertad, a su decepción. El mundo que descubren en el exterior es, en efecto, tan siniestro y violento como aquel del que huyeron. Ven un clip de la película *Blade Runner* y ven el nombre del actor, Harrison Ford. Confundiendo la ficción con la realidad, y convencidos de que él también va a atacarles, se ven tentados a volver con el Doctor. La obra se cierra con una separación de caminos: F vuelve con el doctor V, el pequeño Blanco es adoptado por una mujer que le ofrece lo mismo a P, pero éste lo rechaza y se marcha en su máquina voladora.

La obra está escrita en el contexto de la revelación de escándalos de la parapolítica, especialmente la publicación del pacto de Ralito en 2007. Este documento revela los tejemanejes entre los paramilitares y los políticos y revela parte de su lenguaje, especialmente su intención de "refundar la patria"[399] Esta idea y de su terrible eco con la idea de crear un "hombre nuevo", una "nueva raza", funda la escritura de *Pinocho y Frankenstein.* La idea es recurrir a la cultura popular para ofrecer una respuesta literal y burlona a este proyecto.

> 2. Escenas de la Obra 2 (Por Partes.)
> […]
> DOCTOR V (*Repasa*) Pie derecho de atleta normando, pie izquierdo de centinela nocturno, sistema respiratorio de un nadador, brazo izquierdo con una articulación deficiente de un cuerpo sin identificar, opciones de caras masculinas, coyunturas de campesinos de tierra fría, órganos sexuales de pescadores ahogados... […] Vamos a refundar la Patria.
> (*Se escucha el Himno*.)[400]

A esta línea conceptual y política, Fabio Rubiano está haciendo coincidir un juego formal: quiere demostrar la posibilidad de crear personajes sin pasado[401] .

Una estética de la "frankensteinización"

A pesar de la relativa coherencia de la fábula, la obra cede muy poco a la estética fragmentada de Fabio Rubiano[402]. La acción se presenta como un mosaico de referencias

[399] « 32 personas firmaron el "acuerdo de Ralito" », sur *Caracol Radio*, 19 janvier 2007 (en ligne : http://caracol.com.co/radio/2007/01/19/nacional/1169186520_380409.html).
[400] F. RUBIANO ORJUELA, *Pinocho y Frankenstein le tienen miedo a Harrison Ford*, Bogotá, Manuscrit, 2008, p. 15.
[401] Entrevistado el 13 de junio de 2017.

a la cultura popular, a la cultura clásica y a la actualidad colombiana. Esta estética encuentra un eco temático en la obra a través del tema recurrente del desmembramiento, una práctica recurrente del Dr. V para torturar a los niños y practicar sus experimentos, pero también de GP, en la obra que montan los personajes en un juego de *mise en abyme*.

La estructura de la obra en sí sigue esta lógica, dividida en treinta y seis escenas (incluido el prólogo). Además, cada una tiene un título, lo que refuerza la impresión de segmentación y tiende a confirmar el hecho de que los episodios son temáticos y no siguen necesariamente un vínculo lógico con lo que les precede. De hecho, la trama se intercala continuamente con episodios muy breves que socavan su continuidad y dan al conjunto la apariencia de un bricolaje deliberado, tanto más cuanto que, a veces, los títulos de las escenas parecen asumir la gratuidad de su inserción: "*29. Segunda parte de la escena 28*"[403] .

El efecto se ve reforzado por el hecho de que, además de la secuencia de escenas de la fábula, se intercalan escenas de la obra de teatro representada por los personajes y se colocan en el mismo nivel de recepción. Sus títulos acentúan la impresión de fragmentación, ya que incluyen sistemáticamente el número de escena en relación con la obra en su conjunto – la que leemos y vemos los espectadores- y el número de escena en relación con el trabajo realizado por los personajes. También están al servicio de una estética de la fragmentación a través de su isotopía, como muestran estos ejemplos: "*1. Escenas de la Obra 1 (Estudio de Materiales)*"; "*2. Escenas de la Obra 2 (Por Partes)*"; "*6. Escenas de la Obra 1 (Estudio de Materiales)"*; "*13. Escenas de la Obra 7 (Prótesis)*".

Pinocho y Frankenstein... es también una continuación de su trabajo sobre la fragmentación del personaje. Tras la estética de difracción o desmultiplicación en *María estres* y *Amores simultáneos*, Fabio Rubiano, a partir de la obra *Ornitorrincos. Cada vez que ladran los perros*, continúa este juego de escisión creando individuos fracturados, basados en el modelo del ornitorrinco. Esta estética de ensamblaje dispar está en el corazón de la pieza, como se desprende inmediatamente de su inusual título, que crea un encuentro incongruente entre figuras que a primera vista están muy alejadas.

---

[402] La presentación que sigue retoma ciertos elementos de mi artículo: "Entre textes et écrans : *Pinocchio et Frankenstein ont peur de Harrison Ford*, de Fabio Rubiano ou l'intermédialité au service de la réécriture mythique", Actes du colloque : *Narrativité & Intermédialité sur la scène contemporaine*, 6-8 octobre 2016, Montpellier, Peter Lang, 2021.

[403] F. RUBIANO ORJUELA, *Pinocho y Frankenstein le tienen miedo a Harrison Ford*, *op. cit.*, p. 92.

A pesar del efecto cómico de la incongruencia del título[404] y de la diferencia de registro y medios evocados, el vínculo temático de la criatura artificial es evidente. En efecto, la mención de Harrison Ford en realidad hace referencia a su papel en la película *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott, inspirada en la novela de Philip K. Dick *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* Según Isabelle Krzywkowski, la criatura artificial constituye un mito moderno, formando parte de las "escrituras del sacrilegio". Según ella, este linaje comienza con Adán y Eva, o Prometeo, y sufre un cambio de paradigma en el siglo XVII^{e}, cuando el autómata se convierte en un modelo para pensar en lo vivo[405] . La investigadora resume las cuestiones comunes que vinculan las diferentes manifestaciones de esta figura: entre otros, la creación desprovista de trascendencia, la maternidad, la pérdida de la unicidad del yo… este último elemento especialmente se hace eco de los caminos estéticos importantes para Fabio Rubiano.

Sin embargo, esta coherencia evidente que, a pesar de las diferencias de épocas y de registros, podría haber dado lugar a una obra armoniosa, no logra concretarse. Al contrario, la obra se caracteriza por el rechazo radical a formar un conjunto homogéneo, manteniendo la irreductibilidad de la brecha. En primer lugar, además de la idea de ensamblaje inherente a las figuras de Pinocho y Frankenstein que las convierte en entidades fracturadas e incompletas, Rubiano decide también hacer tangibles las incoherencias que han engendrado sus sucesivos renacimientos en el imaginario colectivo, completando así el proceso de convertirlos en arquetipos de un bricolaje dispar y contradictorio. Tanto Pinocho como Frankenstein tienen la particularidad de haber sido explotados por una gran variedad de medios. Ahora bien, estas sucesivas adaptaciones han tenido como consecuencia la creación de un imaginario en torno a estos personajes que a veces es muy diferente de su forma inicial. Ante esto, Fabio Rubiano decide explotar este espesor del mito mezclando elementos de los originales con los errores o desfases más habituales de las representaciones colectivas, sin aportar legitimidad adicional a ninguna de las dos fuentes.

A veces se insertan en el texto pasajes enteros de las obras originales de forma que se hace visible la discrepancia:

F	Dos estómagos, corazones.
P	Sangre de varios tipos.

[404] Su longitud y su inusual efecto recuerdan en cierta medida a los de Rodrigo García.
[405] I. KRZYWKOWSKI (éd.), *L' homme artificiel: Hoffmann, Shelley, Villiers de L'Isle-Adam*, Paris, Ellipses, 1999, p. 6.

BLANCO	Ojos, páncreas, colas... Tres patas de perro y una pata ¿de conejo?
P	Fue la única pata parecida que pudimos conseguir.
BLANCO	Dijeron que era la mejor y que traía buena suerte.
F	(*Sigue manipulando todo como un cirujano experto.)* ¿Quién puede concebir los horrores de mi encubierta tarea, hurgando en la oscuridad de las tumbas o atormentando algún animal vivo para intentar animar el barro inerte? Ahora me tiemblan los miembros, pero me espolea un impulso irresistible y casi frenético de llegar a mi objetivo final.[406] Más que un artista o un científico dedicado a su labor preferida, tengo el aspecto de un condenado a trabajos forzados en las minas o cualquier otra ocupación insana.[407]
(Mirando y conectando.)	
	Las partes están juntas. Más allá de la electricidad y la mecánica, más allá de los descubrimientos de filosofía natural de los profesores de Ingolstadt, aquí estoy yo: Entre todos los genios, el único capaz de derrotar la corrupción de la muerte y transformarla en materia viva. ¡Sea!
(Acciona la última palanca. Sonido eléctrico. Apagón.)	
Oscuro.	
F. *(En la oscuridad.)*	¡It's Alice! ¡It's Alive![408]

La diatriba introspectiva y romántica de Frankenstein, tomada directamente de la obra original, contrasta aquí con el resto del texto, que es, por el contrario, muy sencillo, sobre todo porque se compone de diálogos entre niños y porque Rubiano favorece el dinamismo de la acción y rechaza cualquier lirismo. El efecto de mosaico se amplifica con las dos últimas exclamaciones del extracto, *a fortiori* en inglés, que son referencias a la famosa frase de la película de James Whale de 1931. Sin embargo, el médico enloquecido por la ambición que aparece en la película tiene poco que ver con el investigador romántico del texto original, y menos aún con el niño que busca escapar de la casa del doctor V. Además, Rubiano completa la mezcla de fuentes y la anulación de cualquier jerarquía de legitimidad al integrar en su obra el error común de nombrar al monstruo con el nombre del médico, agravando así el carácter incoherente de Frankenstein a través de las discrepancias producidas por sus diversas reescrituras. En el caso de Pinocho, la brecha también

[406] Énfasis añadido. La parte subrayada corresponde a una cita de la obra original, consultada aquí en su traducción francesa: M. SHELLEY, *Frankenstein*, trans. Germain d'Hangest, GF Flammarion, 1997, capítulo IV, p.116.
[407] Subrayamos. La parte subrayada es una adaptación de una frase originalmente más larga en tiempo imperfecto en: M. SHELLEY, *Frankenstein*, trans. Germain d'Hangest, GF Flammarion, 1997, capítulo IV, p.118.
[408] F. RUBIANO ORJUELA, *Pinocho y Frankenstein le tienen miedo a Harrison Ford*, *op. cit.*, p. 96-97.

es particularmente amplia entre la imagen edulcorada creada por el personaje de Disney y la crueldad de la novela de Collodi[409] .

Es esta coherencia simultáneamente perceptible e inacabada, esta conservación de la tosquedad de la costura, de la irreductibilidad de la brecha lo que llamamos aquí la estética de la "frankensteinización". Es a través de esto que la obra adquiere paradójicamente (¿discutiblemente?) su coherencia, pues el movimiento hacia una unidad del sujeto es lo que motiva la acción de estos personajes mal remendados: "*No hay padres, ni abuelos, cada parte de nuestro cuerpo tiene un origen diferente, es un borrón, un vacío*"[410] . Esta aspiración se hace eco de la del espectador, ya que él es el responsable de la tensión hacia una coherencia de la integridad de la obra, capaz de reunir estos índices fragmentados.

El doctor V, el tirano que quería ser madre

El Doctor V parece tener todas las características de un tirano, como figura todopoderosa contra la que deben luchar los demás personajes. Él hace las leyes y él las hace cumplir de forma autoritaria y violenta. También es responsable de la educación de los niños, siendo su única fuente de información sobre el mundo y su única figura paterna/materna. Por último, es el director de la obra representada por la compañía infantil y esta dimensión metateatral se ve reforzada por la puesta en escena de Teatro Petra, ya que Fabio Rubiano suele desempeñar este papel. Como es habitual en la figura del tirano, ejerce una violencia particular hacia las mujeres, visible en particular a través del personaje de su prometida, Cloe. Aunque él la llama "su prometida", ella no es más que un personaje-objeto, reducido al rango de muñeca en el texto: no puede moverse por sí misma (los otros personajes tienen que llevarla en brazos, el médico tiene que bañarla) y no habla. Ella no tiene ningún protagonismo, hasta el punto de que en la puesta en escena del Teatro Petra la cosificación se convierte en algo literal ya que el personaje no es interpretado por una actriz sino por una muñeca real. Cuando Cloé muere, la pequeña Tina, la

[409] Desarrollo el papel de la diferencia de medios en la estética de Rubiano y en el carácter mítico de los personajes de Pinocho y Frankenstein proponiendo el concepto de "espesor intermedial" en mi artículo Entre textes et écrans : *Pinocchio et Frankenstein ont peur de Harrison Ford*, de Fabio Rubiano ou l'intermédialité au service de la réécriture mythique", Actes du colloque : *Narrativité & Intermédialité sur la scène contemporaine*, 6-8 octobre 2016, Montpellier, Peter Lang, 2021. En este mismo artículo, desarrollo también la paradoja de la utilización de personajes "sin pasado" (las criaturas artificiales) que, por el contrario, tienen una larga historia, una verdadera ascendencia desde el punto de vista metaliterario, debido a su estatuto mítico. Esta tensión es muy significativa en un contexto en el que los paramilitares pretenden hacer tabla rasa del pasado para refundar la nación. También es característico de la estética de Rubiano, que tiende a presentar concomitantemente un tiempo lineal y un tiempo "simultáneo", como plegado sobre sí mismo, como hemos visto en *María es-tres* y *Amores simultáneos*.

[410] F. RUBIANO ORJUELA, *Pinocho y Frankenstein le tienen miedo a Harrison Ford*, *op. cit.*, p. 85.

única niña entre los niños, ocupa su lugar como prometida del médico. Tras negarse a huir con los otros niños, víctima de una forma de síndrome de Estocolmo, comienza a transformarse en una muñeca en la escena 22: "*Tina.* (Ahora tiene la cara grande y los ojos parecidos a los de Cloe) *Yo no me voy a ir... Si ustedes no se van rápido los voy a denunciar, estoy traicionando a mi esposo*[411] ". Encontramos claramente el motivo recurrente en Fabio Rubiano de la sumisión voluntaria de los personajes femeninos, y el placer que sienten por su propia dominación, cuya ambigüedad ideológica ya ha sido evocada.

Si bien la violencia del tirano hacia las mujeres no es nada nuevo, se trata de un tirano cuya masculinidad está significativamente más expuesta que en las obras anteriores, debido a la sobrerrepresentación de niños y mujeres en el elenco de personajes. Además, P, en la producción del Teatro Petra, es interpretado por Marcela Valencia. Esto se debe también y sobre todo a la ausencia de una figura masculina adulta que se oponga a su tiranía. El énfasis en las cuestiones de género es visible a lo largo de la obra, por ejemplo, en una reinterpretación de Pinocho. Su aspiración para convertirse en humano estaba en el centro del personaje en la obra de Collodi, y se afianzó aún más con la adaptación de Disney: "*A real boy !*", exclama Pinocho varias veces en la película[412] . Ahora bien, esta aspiración se convierte en una reivindicación de masculinidad desde el prólogo: "*TINA: Tu también eres una niña. / P. No soy una niña, soy un niño, soy un niño, soy un niño*[413] ", lo que llama aún más la atención por el hecho de que el personaje es interpretado por una mujer en la producción de Teatro Petra. Todo ello contribuye a obstaculizar la neutralización de la cuestión de la masculinidad y nos invita a considerar la del Doctor V como tal.

Este último presenta los principales rasgos que han caracterizado al tirano desde la antigua Grecia: hambriento de poder, iracundo, sin autocontrol, encarna esa mezcla de poder y miseria, una contradicción considerada inherente a la figura[414] . Este tipo de vulnerabilidad estructural del tirano toma sin embargo una forma muy particular en Rubiano: la de una masculinidad fracturada. En efecto, la creación de la vida artificial constituye un desafío lanzado por la ciencia no tanto a Dios sino a la maternidad:

---

[411] *Ibid.*, p. 71.
[412] Por ejemplo, cuando el hada acaba de cambiarlo y le da las reglas del juego: " *Prove yourself brave, truthfull and unselfish, and someday you will be a real boy* ", "*A real boy !*" exclama Pinocho.
[413] F. RUBIANO ORJUELA, *Pinocho y Frankenstein le tienen miedo a Harrison Ford*, *op. cit.*, p. 8.
[414] D. LANZA, *Le tyran et son public*, *op. cit.*, p. 53.

> DOCTOR V No quiero volver a escuchar la palabra "Madre" en este Centro. Esto es algo que nunca existió: es una Atlántida sumergida. Ellas se creen lo mejor de la humanidad por ocasionar individuos. Yo no tengo matriz y también podría hacerlo. [...] ustedes son producto de la electricidad y la mecánica, no de la nigromancia. Los óvulos y los espermatozoides son hechicería. Ustedes son ciencia.[415]

Una nota a pie de página sobre esta línea dice: "*Se puede asegurar que el Doctor V. durante mucho tiempo, y aún hoy día, ha querido ser madre. Más que jugar a ser Dios, le gusta jugar a ser mamá*"[416] . Esta ambición se confirma un poco más tarde durante una escena íntima entre Tina y el Doctor V, escena 22, en la que le exige a Tina que le llame "mamá"[417].

La capacidad del Doctor V para dar a luz a través de la racionalidad resuena con la forma en que el propio Fabio Rubiano consigue crear sus personajes, sobre todo si recordamos que el juego creativo consistía en demostrar que no necesitaban tener pasado. El desafío de lo racional a lo biológico, del creador a la madre, se corresponde con el desafío del teatro de Rubiano, centrado en la funcionalidad de los personajes, a un teatro psicologizante. Esta creación voluntaria y racional de los personajes de *Pinocho y Frankenstein* puede verse en sí misma como una especie de competencia con la maternidad[418] .

La aspiración de la tirana a la maternidad contribuye a la naturaleza fracturada del personaje, que además es binaria. Su propensión para romper en llanto y pedir perdón tras sus arrebatos violentos tiende a retratar una masculinidad de dos fases. Esto puede verse, por ejemplo, en la escena 12, de nuevo con él y Tina:

> DOCTOR V (*Le agarra el pelo y la inclina*.) Niña insípida, sin gracias, sin curvas, seca, plana, lisa como una mesa de disecciones, hueles mal, podrido, la boca te hiede a rancio, transpiras como animal. Material de desecho. (*La suelta. Se arrepiente de inmediato. Llora*.) Te insulté... Mi boca te insultó. ¿Me perdonas, perdonas a mi boca?[419]

O en la escena 3:

DOCTOR V	¡Tina!, si me interrumpes de nuevo quiebras el reglamento.
TINA	Perdón.
DOCTOR V	¡No me pidas perdón, dame alegrías!
TINA	Sí, señor.
DOCTOR V	(*Le da una bofetada*.) *¡Silencio*! (*Camina y se detiene. Se toma la mano, arrepentido*.) Perdón, per-

[415] F. RUBIANO ORJUELA, *Pinocho y Frankenstein le tienen miedo a Harrison Ford*, *op. cit.*, p. 26-27.
[416] *Ibid.*, p. 27.
[417] *Ibid.*, p. 71.
[418] El deseo masculino de dar a luz tiene una larga tradición de representación en los mitos occidentales: B. MARBEAU-CLEIRENS, *Les mères imaginées, Horreur et vénération*, Paris, Les Belles Lettres, 1988.
[419] F. RUBIANO ORJUELA, *Pinocho y Frankenstein le tienen miedo a Harrison Ford*, *op. cit.*, p. 47.

> dón... te golpeé muñeca... mi mano te golpeó ¿Me perdonas?, ¿Perdonas mi mano?[420]

Esta masculinidad fracturada, desgarrada entre el hombre violento y el hombre arrepentido, con un impulso frustrado hacia lo femenino, se manifiesta así en forma de enfermedad mental. Nótese que ambos extractos muestran a un personaje como extraño a su propio cuerpo, desvinculándose de las acciones de su boca y su mano. Este motivo ya estaba presente en *La penúltima cena*[421] y su recurrencia apoya mi teoría según la cual la representación del tirano como simbiosis de dos entidades contradictorias es una continuación de la fusión entre Señor y Joven en *Amores simultáneos*. Esta bipolaridad del tirano se convierte posteriormente en un *topos* en la dramaturgia de Fabio Rubiano, al igual que su patologización y asociación con lo "abyecto femenino", se vuelve aún más recurrente.

El déspota bifásico: entre la introspección y la alterización

La estabilización de la figura en la dramaturgia de Rubiano

En la mayoría de los textos posteriores de Teatro Petra, se encuentra una figura masculina con una caracterización dicotómica. Como una suerte de Doctor Jekyll y Señor Hyde, en cada ocasión, la tiranía está marcada por una forma específica de inocencia o vulnerabilidad que se manifiesta a veces de forma compulsiva y que está vinculada simbólicamente a lo "abyecto femenino".

Este es el caso de *El Natalicio de Schumann,* escrito en 2009 y llevado a escena en 2010. Rubiano aborda el proyecto de esta obra con una doble restricción formal: la de adoptar una escritura realista y la de dejar que otro la dirija (en este caso Ricardo Sarmiento). La obra utiliza la conmemoración de la independencia de Colombia como pretexto para explorar la estrecha imbricación de la colonialidad con otras relaciones de dominación. La acción se desarrolla en 1960, el 20 de julio, día del 150º aniversario de la independencia de Colombia (la obra fue escrita para el 200º aniversario). La familia Ca-

[420] *Ibid.*, p. 16-17.
[421] Acto V, Judas dice: "*Mírala, si la cortaran y la colocaran en un cesto junto a las manos cercenadas de otros, Ladrón, pianista, adicto, filósofo, sería una mano normal, una más, la mano de un manco más / Cosida a mi muñeca / Es la mano del traidor / Todos los órganos de un traidor son traidores.* " F. RUBIANO ORJUELA, *La penúltima cena*, 1999, *op. cit.*, p. 74.

sas organiza una cena para sus invitados, los Neyra, para conmemorar el nacimiento de Schumann, negándose a celebrar la independencia de una patria que desprecian. Cuando los invitados descubren accidentalmente la homosexualidad del hijo de los Casas, la cena se convierte en un secuestro: los Neyra no podrán marcharse hasta que los Casas estén en posesión de tan vergonzoso secreto sobre ellos, para así restablecer el equilibrio de poder. El amante del hijo de Casas no tarda en unirse a los rehenes y la obra se convierte en una cruel situación a puerta cerrada. Las órdenes y premoniciones que el doctor Casas dirige a su hijo y a su amante en la escena 11 son emblemáticas de la exhibición de la interseccionalidad de las relaciones de poder:

> DR. CASAS […] Somos personas cultas, libres. Hombres que demuestran su virilidad clavando a otros hombres, no a maricas. Nunca vas a marchar en una manifestación por los derechos de los maricones porque tú eres un hombre.
> Pueden celebrar el 20 de julio, con sus disfraces. En 50 años habrá una fiesta más grande y disfraces más caros, porque se conmemoran los 200 años. Ese día, tú y tú *(Señala a los muchachos.)* serán más poderosos que nosotros, y sus hijos más poderosos y con más libertades que ustedes hoy día. *(Los muchachos se miran.)*
> Porque sí, sí, sí van a tener hijos. Se casarán con una mujer que sea reconocida, modelo, actriz, empresaria, así nadie podrá decir lo contrario.
> Y harán donaciones para indios, negros y campesinos que serán tan pobres como lo son hoy. ¿Por qué? Porque ellos sí son maricones. Nosotros no.[422]

La homofobia en este caso no tiene que ver tanto con el principio de mantener relaciones homosexuales como con la cuestión del poder y del rango social. En esta perspectiva, el racismo, la homofobia, la aristocracia, la fascinación por Europa y la monarquía y otras relaciones de dominación son las diferentes facetas de la persistencia de la mentalidad colonial y lo "abyecto femenino" se asocia explícitamente a la pérdida de privilegios y estatus. La figura del tirano dual se encuentra aquí en el personaje del padre: su vulnerabilidad consiste en la homosexualidad de su hijo, pero sobre todo en su propensión a llevar pelucas de mujer y a cantar ópera.

Esta tensión entre la homofobia y la homosexualidad se encuentra de nuevo en *Sara dice*, representada en 2010 a través de los personajes de los dos hermanos de la protagonista. Esta obra es un caso especial porque en ella no se personifica la tiranía, lo que la hace especialmente interesante, pero la excluye de este capítulo sobre la figura del tirano[423] . No obstante, cabe señalar que el motivo del placer de la violencia en las mujeres también está presente[424] .

---

[422] F. RUBIANO ORJUELA, *El natalicio de Schumann*, s. l., Manuscrit, 2009, p. 60.
[423] Para un estudio de la obra, véase G. SERBAN, « Cheminement des masculinités et symptômes de trouble dans le théâtre colombien contemporain », dans M. Plana et F. Sounac (éd.), *Corps troublés : Approches*

Esta fractura del tirano toma una forma más cercana a la dicotomía inocente/delincuente en *El Vientre de la ballena*, llevada a escena en 2012[425] . Esta obra fue concebida como un espejo de *Pinocho y Frankenstein*, ya que también aborda el secuestro de niños y el tráfico de órganos: en particular, el personaje de Cloe, la prometida literalmente cosificada del médico, está presente aquí en forma humana. El déspota bifásico está presente desde la primera escena, cuando el personaje de "El Oficial" cambia repentinamente de padre ideal a padre violento.

OFICIAL	Te quieres ir con tu madre. (*Silencio*) ¿Te quieres ir con tu madre?
CLOE	Sí.
(*El Padre la golpea. No puede parar de golpearla. Oscuro de algunos segundos, al volver la luz Cloe ya no está*.)	
OFICIAL	Solo la golpeé una vez, nunca antes la había golpeado, no fue una cosa violenta como para que desapareciera de ese modo. (*Llora*.) No tan violenta. Un poco. Ella no tiene ni idea de las cosas horribles que tuve que pasar a su edad, eso me da cierta inmunidad. Ella no se puede largar así no más sin que yo sepa donde está. Mi cuota de sufrimiento ya estaba cumplida, por qué me pasa esto ahora. (*Llora más fuerte. Sale. Oscuro*.)[426]

La dualidad inocente/delincuente (o del tirano arrepentido) está también en el centro de la obra *Labio de Liebre*[427] , en la que los fantasmas acuden a la memoria de un antiguo jefe paramilitar en arresto domiciliario. También está presente en la novela corta *Soy asesino y padre de familia*[428] , como indica el título. Además, el protagonista también es homosexual, al igual que Demetrio, el autor de la violación de Lavinia en *Mosca*.

La vulnerabilidad del tirano, el secreto vergonzoso constitutivo de su dicotomía ontológica, toma así la forma, a su vez, de la culpa impotente del héroe desvirtuado (en cier-

---

esthétiques et politiques de la littérature et des arts, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2018 o N. JAMBRINA, « Sara dice de Fabio Rubiano, una ficción política a través de la distopía », *Amerika [En ligne]*, nº 19, 2019 (DOI : https://doi.org/10.4000/amerika.10627 consulté le 28 juin 2022).

[424] "SARA ANTES YI. […] no eres capaz de hacerme daño cuando te lo pido. Las mujeres necesitamos que nos hagan daño alguna vez en la vida. Chao", F. RUBIANO ORJUELA, *Sara dice*, Bogotá D.C., Manuscrit, 2001, p. 49.

[425] El proyecto original fue coproducido en 2006 con un grupo esloveno, Mladinsko, pero fue retomado y adaptado por el Teatro Petra en 2012.

[426] F. ORJUELA, RUBIANO, *El vientre de la ballena*, Manuscrit, s. l., 2006, p. 6.

[427] F. RUBIANO ORJUELA, « Labio de liebre », *ADE Teatro, Revista de la asociación de directores de escena de España*, nº 164, mars 2017, p. 118-129. El punto de partida de esta obra, representada en Francia en octubre de 2017 en el teatro Célestins de Lyon en el marco del año Francia-Colombia, es sin embargo más una exploración estética de la tiranía ejercida por las víctimas: "*¿Cómo llegamos a una humildad agresiva sin perder la humildad? Sin volverse agresivo, atacar desde una aparente inferioridad."* Entrevistado el 13 de junio de 2017.

[428] F. RUBIANO ORJUELA, *Soy asesino y padre de familia*, *op. cit.*.

to modo un remanente de Efraín), o de un impulso frustrado hacia la homosexualidad y, más generalmente, hacia lo femenino (como el Doctor V).

De las masculinidades críticas al "freak show"

Este *topos* en la escritura de Rubiano que se estaba gestando en *María es-tres* y en *Amores simultáneos*, era originalmente la materialización de una fusión entre el héroe romántico que se había vuelto obsoleto (Efraín / Joven) y el depredador (El padre / Señor) en una obra que trata explícitamente de la violencia contra las mujeres. El clásico enfrentamiento entre el protagonista y el tirano se traslada entonces al conflicto interno de un solo personaje. Esta fusión de héroe y tirano reinvierte la antigua concepción de la figura como modelo introspectivo, contribuyendo a darle una dimensión inquietante y crítica: "Platón afirma que en todo hombre hay un tirano. Por lo tanto, no aísla al tirano de la sociedad, y menos aún logra atribuirle características claramente diferentes a las del hombre común y perfectamente identificables[429] [...]".

El modelo del tirano bifásico constituye pues originalmente una figura que cuestiona las masculinidades. Hay un deseo de hacer más complejo el modelo del antagonista, permitiendo que se vislumbre un rastro de la inocencia perdida del héroe romántico, un héroe impotente. Esta interpretación parece estar en consonancia con las intenciones del autor, que quiere que sus tiranos y héroes contengan elementos de vulnerabilidad para evitar el distanciamiento que constituiría tanto su idealización como su demonización.

> Hay una intención de buscar la humanidad, más que todo aquí donde el Victimario es una figura importante que incluso se admira. « ¡Ese es un berraco! Ese es el que necesitamos como presidente » o « Es un monstruo, está loco » … pero resulta que son personas común y corrientes. Lo estamos alejando para no parecernos a él y para no tener quién culpar y evadir la responsabilidad.[430]

Michelle Le Dœuff, por su parte, señala que este "enemigo interior" abordado por Platón adquiere una dimensión femenina en Hegel:

> Por eso, cuando Hegel escribe que la comunidad se crea en aquello que reprime y que al mismo tiempo le es esencial, en la feminidad en general, su enemigo interior, retoma un concepto platónico. Pero el enemigo interior, que era mixto en Platón, se convierte en la feminidad[22] misma.[431]

[429] D. LANZA, *Le tyran et son public*, *op. cit.*, p. 204.
[430] Entrevistado el 13 de junio de 2017. Énfasis añadido.
[431] M. LE DŒUFF, *Le sexe du savoir*, *op. cit.*, p. 121.

La asociación de los impulsos del tirano con una tensión frustrada hacia la homosexualidad o la maternidad puede interpretarse como una crítica de la masculinidad hegemónica si consideramos que metaforiza la alienación provocada por el repudio de lo femenino. En este sentido, la dualidad patológica del tirano sería el fruto de esta negativa a dejar emerger lo "abyecto femenino", y el dulce joven se encontraría perpetuamente sofocado, aprisionado en el monstruo virilista. La figura constituiría la crítica de una construcción de masculinidades basada en el mandato de frenar ciertos impulsos femeninos, que lleva a una alienación presentada como compulsiva, patológica. La vuelta al orden que se reclama implícitamente pasaría en particular por una integración de la homosexualidad dentro de la hegemonía y por tanto una mutación de sus normas consideradas demasiado rígidas. Esta fractura y el sufrimiento que manifiesta serían también el factor de humanidad, de vulnerablidad del tirano, evitando una alteridad demasiado radical y facilitando el acercamiento, o incluso la introspección del lector-espectador.

El efecto de la fusión entre el héroe y el depredador y el horror de su descubrimiento no es nuevo (es, por ejemplo, el principio del Edipo de Sófocles según Diego Lanza[432]). Sin embargo, si la idea es antigua, hacerla visible en una obra estrechamente relacionada con la violencia de género es una renovación.

Además, aunque el tirano puede ser episódicamente un modelo introspectivo, esta concepción tradicionalmente tiene tendencia a desvanecerse. A lo largo de la historia, la figura sufre diversos procesos de distanciamiento que la hacen menos inquietante, según Diego Lanza. El investigador explica la tendencia, ya en la antigüedad, a darle rasgos bárbaros al tirano, sobre todo persas:

> La figura del tirano vive y se desarrolla a partir de la necesidad social del chivo expiatorio, el blanco polémico capaz de encarnar todo lo que la ciudad rechaza como ajeno. Es lo contrario del modelo del ciudadano perfectamente integrado en la vida política de la ciudad. Platón, como hemos visto, describe este proceso de eliminación con lucidez, pero para ello se ve obligado a dejar claro que en cada hombre, en cada ciudadano, dormita un tirano. Pero la eliminación no es fácil; requiere la desmitificación y el análisis del problema, la identificación conceptual y el compromiso con la lucha. En una palabra, la descripción platónica no es tranquilizadora; por el contrario, es inquietante, provocativa y de poco consuelo.
> La mejor solución para una eliminación indolora, la que refuerza el aspecto más importante de la ideología de la *polis*, a saber, el mito de su carácter orgánico indestructible, es alejar al tirano de la ciudad, hacerlo ajeno, esotérico, irreconciliable con las formas de vida y la mentalidad no sólo de Atenas, sino de toda Grecia[433] .

[432] D. LANZA, *Le tyran et son public*, *op. cit.*, p. 44.
[433] *Ibid.*, p. 200-201.

Es este proceso, que aquí llamo proceso de alteración, el que se socava en *Amores simultáneos*, obra que constituye una tentativa de exploración introspectiva de la masculinidad hegemónica.

Sin embargo, no está claro que esto sea tan evidente en el modelo del "tirano bifásico" que posteriormente se estabiliza, por varias razones.

En primer lugar, los sucesivos cambios en el modelo lo alejan de la cuestión de la masculinidad hegemónica. El impulso introspectivo masculino hacia su parte de responsabilidad en la violencia contra las mujeres se desplaza a un impulso introspectivo hacia su alienación femenina, terminando en la presunción de una homosexualidad reprimida. Siguiendo el ejemplo de la asociación progresiva del "tirano" con las costumbres bárbaras, pasamos así de una cuestión sobre la masculinidad hegemónica, a una cuestión que, de hecho, se dirige preferentemente, si no exclusivamente, a las masculinidades homosexuales. La introspección se ha desviado: el problema de la tiranía y sus pistas de sentido que pueden englobar cuestiones de dominación masculina están cada vez más ligadas a los homosexuales y a su rechazo por parte de la sociedad y, sobre todo, colmo de la alterización, por ellos mismos.

Este movimiento va acompañado de otro alejamiento: el de la patologización. El momento en que la cuestión se traslada a la homosexualidad corresponde más o menos al momento en que la pulsión se convierte en anomalía psíquica, remitiendo a una enfermedad mental (especialmente a partir de *Pinocho y Frankenstein*). Esto contribuye a distanciar el modelo no sólo de las masculinidades heterosexuales, sino también del género humano, convirtiéndose así en un repelente aún más tranquilizador.

Por último, esta concomitancia entre la patologización y el giro hacia la homosexualidad también crea un espacio de fricción ideológica. En efecto, aunque el modelo tiende a fustigar la rigidez de las normas hegemónicas y, en cierto modo, a reclamar una mejor aceptación de la homosexualidad, esto contradice el hecho de que los impulsos hacia lo femenino, convertidos en disturbio mental, contribuyen a la monstruosidad del personaje. Los impulsos frenéticos del Doctor V, sus deseos maternales, sus arrebatos de culpabilidad, además de exponer la vulnerabilidad del hombre violento, tienen sobre todo el efecto de hacerlo aún más aterrador por su carácter inestable e imprevisible. Este deseo de ser madre es, además, constitutivo de su hibris, ya que está en el corazón de la transgresión prometeica que implica esta reescritura de Frankenstein. En *Soy asesino y padre de familia,* el placer del torturador al penetrar al joven hace que la escena sea aún más perturbadora. En *El natalicio de Schumann,* el momento en que el padre se coloca la pe-

luca de María Antonieta en la cabeza, escena 11, constituye un punto de no retorno para los personajes que comprenden entonces que la situación de rehenes es irremediable (la señora Neyra exclama: "*Estamos muertos, todos*[434] "). Lo mantiene en la cabeza durante el resto de la escena hasta que da muerte al compañero de su hijo. Los impulsos, que ya no son los del mero héroe indefenso, han adquirido un grado adicional de ambigüedad, estando estrechamente ligados a la crueldad del tirano. Al adoptar la apariencia de manifestaciones psíquicas o neuróticas, remiten a la patologización de los "invertidos" o la monstruosidad de los "hermafroditas" como fenómeno de circo. Hay, pues, una alianza entre el exceso y lo "abyecto femenino". La masculinidad fracturada del tirano esquizofrénico se alimenta del miedo producido por el "hombre-mujer", tradicional en los discursos que castigan la decadencia de la virilidad[435], y se hace eco de los discursos que reclaman la vuelta al orden patriarcal.

Así, la representación que hace Rubiano de las masculinidades pasa por el tamiz de su estética de reescritura mítica y de "frankensteinización". Esta insistencia en la fractura constitutiva del ser humano se combina con un rechazo a la reificación del sentido, *a fortiori* en un contexto en el que el reto era diferenciarse del teatro militante. Sin embargo, la figura del tirano bifásico, y en particular su paso de una postura hegemónica e introspectiva a otra alterada, homosexual y patologizada, no está exenta de implicaciones ideológicas, ya que sirve aquí para evacuar progresivamente cualquier responsabilidad ante la masculinidad hegemónica. Este proceso de evasión también se manifiesta en la insistencia cada vez más pronunciada en la participación de las mujeres en su propio sometimiento, como lo demuestra la recurrencia de la violación como algo deseado y temido a la vez por los personajes femeninos y que también participa de una fantasía sexual patriarcal.

Si *Amores simultáneos* puede verse como un cuestionamiento introspectivo de la masculinidad hegemónica sobre la violencia contra las mujeres, esto no implica que este teatro sea militante. La obra difiere mucho de sus predecesoras y, como señala Víctor Viviescas, del modelo épico-crítico. *Amores Simultáneos* no puede reducirse en modo alguno a una obra militante contra la violencia machista. Sin embargo, también sería

[434] F. RUBIANO ORJUELA, *El natalicio de Schumann*, *op. cit.*, p. 58.
[435] Véase a este respecto el análisis de R. COURAPIED sobre el inventario de síntomas en los escritos de Armand Dubarry presentados como prueba de la decadencia de la virilidad, fomentando procesos de medicalización de los "desviados", R. COURAPIED, "Existe-t-il un lieu théorique pour le mâle fin-de-siècle ? B. BANOUN, A. TOMICHE et M. ZAPATA (éd.), *Fictions du masculin dans les littératures occidentales*, Paris, Classiques Garnier, 2014pp.21-37.

erróneo decir que las vías globales de sentido se disuelven irremediablemente en micro-acciones.

De hecho, como señalado en la primera parte, el hecho de que no sea un teatro militante no significa necesariamente que no sea político. Ya he mencionado cómo, para Víctor Viviescas, el mantenimiento de cierto compromiso ético de los autores, el deseo de incidir en la realidad podría constituir una de las particularidades del giro posmoderno en Colombia. Nina Jambrina también muestra que la distancia tomada con el teatro comprometido da lugar en las obras de Rubiano a una redefinición de la relación entre el teatro y la política según un paradigma lúdico[436] que evacúa tanto el dogmatismo como el nihilismo.

Además de las vías de significación explícitas y conscientes, también existen vías de significación contradictorias que atestiguan la resistencia de los esquemas patriarcales, dando lugar a la copresencia de ideologías contradictorias. Aquí es donde una estética que quería abordar el tema de la responsabilización de la masculinidad hegemónica se desvía gradualmente, hasta desaparecer por completo en favor de una recurrencia casi obsesiva de la sumisión voluntaria de las mujeres y la violencia de los hombres por la represión de su homosexualidad. El modelo del tirano bifásico así renovado sirve, sin embargo, para confirmar y estabilizar la estética de Rubiano, que podría calificarse de literalmente cínica, hasta el punto de convertir la animalidad, la brutalidad, en un "estilo de vida"[437] .

Fabio Rubiano se encuentra entre los precursores que han allanado el camino para un tipo de teatro diferente. Su escritura, redefine los vínculos entre teatro y política, da visibilidad a temas poco o nada explorados hasta entonces, en particular las cuestiones de género y sexualidad, y se inscribe a su manera específica en los experimentos estéticos de la posmodernidad. También ha contribuido a la formación de varios de los dramaturgos de este corpus, como Tania Cárdenas.

---

[436] Este paradigma consiste, entre otras cosas, en un teatro heterotópico y autónomo con respecto a la realidad, que forma una distopía crítica, una estética de experimentación constante que desestabiliza los hábitos de recepción y rechaza cualquier reificación del sentido, una dimensión autorreflexiva y un gusto por lo grotesco. En ella, Nina Jambrina demuestra cómo el teatro de Fabio Rubiano, al igual que el delEl teatro de la artista, como el del argentino Rafael Spregelburg y el del uruguayo Gabriel Calderón, puede leerse como la puesta en práctica de una *política del juego* que ofrece una alternativa a la tensión entre el dogmatismo del teatro partidista y el nihilismo de un teatro apolítico, N. JAMBRINA, *Politique du jeu : les dispositifs ludiques dans la dramaturgie latino-américaine contemporaine (Fabio Rubiano, Rafael Spregelburd et Gabriel Calderón)*, *op. cit.*.

[437] *"[...]los animales irracionales contemplan con ojo burlón a los racionales, en la insistente ceremonia de hacer de la brutalidad un estilo de vida*", G. Bello en F. Orjuela, Rubiano, *Teatro Petra 30 años*, op. cit., p. 39.

Capítulo 4.
Tania Cárdenas de la marginación de lo masculino a su sacralización

Tania Cárdenas estudió antropología en la Universidad de los Andes y luego guionismo para cine y televisión en la Universidad Autónoma de Barcelona. Se ha dedicado a escribir no sólo obras de teatro sino también guiones de televisión, especialmente telenovelas*, y* es profesora de la Universidad Nacional de Colombia. Su formación la puso en contacto con eminentes dramaturgos como José Sanchis Sinisterra, Fabio Rubiano, Mauricio Kartun, Víctor Viviescas y Rafael Spregelburg. Varios reconocimientos (becas, premios y publicaciones) la han convertido en una dramaturga reconocida en el panorama actual, como lo demuestra su presencia en la selectiva antología de teatro colombiano contemporáneo coordinada por Marina Lamus[438]. A diferencia de muchos de los autores estudiados aquí, no dirige sus propios espectáculos, aunque a veces produce la dramaturgia. Su escritura está marcada por un especial interés en las mujeres, como ella misma afirma:

> Mis textos teatrales, por lo general, se hacen preguntas sobre las mujeres en el mundo actual. Pero procuro no mirarnos como víctimas sino como partícipes activas de todo lo bueno y todo lo equivocado que pasa a nuestro alrededor. Me interesa desarrollar historias de mujeres que han perdido el rumbo, mujeres que se equivocan, que tienen una moral dudosa, que tienen miedo y reaccionan con violencia. Mujeres cualquiera [sic], que así como empeñan su vida en criar sus hijos, también se pueden empeñar en malcriarlos o destruirlos. No son mujeres malas, no me interesa la dicotomía entre el bien el mal. Son mujeres en medio de encrucijadas, que a menudo toman el camino equivocado.[439]

Los personajes masculinos de Tania Cárdenas no se asemejan a tiranos en el sentido clásico del término: la acción de sus obras, situadas a menudo en el espacio doméstico, invalida la posibilidad de una figura todopoderosa desde el punto de vista oficial e institucional. Si no ejercen el poder sobre una ciudad, sin embargo, a menudo ejercen un poder

[438] M. LAMUS OBREGÓN, *Dramaturgia colombiana contemporánea antología II*, *op. cit.*.
[439] T. Cárdenas Paulsen, « Tania Cárdenas Paulsen », sur Contexto teatral, http://www.contextoteatral.es/taniacardenaspaulsen.html, consulté le 4 mars 2019.

absoluto sobre las protagonistas centrales, y por tanto en el ecosistema de la obra, o sea que son "tiranos sentimentales". Sin embargo, no es tanto esta tiranía lo que constituye el núcleo de la acción en las obras de Tania Cárdenas, sino la tematización de la sumisión "activa" de las mujeres a este poder y su complicidad en las relaciones de dominación.

A. ¿Hacia una "habitación propia"? La difícil marginación del hombre

El primer período de escritura, especialmente *Una mujer que ya no fuma* (1996) y *Cuarto frío* (1998) de Tania Cárdenas puede verse como una búsqueda de un espacio propio femenino. Sin embargo, esto no se traduce necesariamente en un descentramiento de lo masculino, ya que éste constituye, sobre todo en la primera obra, la presencia/ausencia que condiciona todo el sistema dramático.

Una mujer que ya no fuma: una reclusión íntima vivida como carencia

Una mujer que ya no fuma llegó a la final del Concurso Nacional de Dramaturgia de Colcultura en 1996 y se publicó en 1997[440] . Esta obra tiene notables similitudes con *María es-tres* y *Amores simultáneos*, que se habían representado cuatro y tres años antes, respectivamente, señal de la cercanía que el dramaturgo tenía con Fabio Rubiano. El trabajo sobre el tiempo simultáneo, el principio de repetición de microacciones como tema y variación, la fragmentación del personaje en varias entidades y la cuestión de las relaciones hombre-mujer como fuente inherente de infelicidad están presentes. Las tres protagonistas son Primera (veinte años), Segunda (treinta años) y Tercera (cincuenta años). En este sentido, pueden considerarse, a la manera de las obras de Rubiano, como tres personajes diferentes o como un mismo personaje en tres etapas diferentes de su vida presentadas simultáneamente. El curso de la acción es, pues, más cíclico que lineal y tiende a disolverse en microacciones, aunque se pueden distinguir algunos episodios principales. El hilo conductor es el amor, las relacioness de pareja heterosexuales como adicción para las mujeres a través de la metáfora extendida de los cigarrillos.

[440] T. CÁRDENAS PAULSEN, « Una mujer que ya no fuma », juin 1997, *op. cit.*

Al igual que en *María es-tres*, la obra parte de un deseo de seguir la perspectiva femenina. El espacio representado es la intimidad un dormitorio, con lo cual se refuerza la división entre el espacio doméstico femenino y el espacio exterior masculino.

VIEJO	Los hombres pasamos poco tiempo en casa, así es como debe ser. Para los hombres la calle, para éstas la cocina. Acostúmbrate a dormir solo desde ya. Con la cama vacía, desocupada. No los busquen. (*Escupe*) No nos encierren más.[441]

Las palabras cínicas y hostiles del anciano son tomadas al pie de la letra por la estructura de la obra, que no cuestiona esta asignación de espacios, sino que la confirma como algo inevitable. Además, la actitud irremediablemente lánguida de las tres mujeres les quita cualquier protagonismo que su posición de personajes principales parecía darles. El reenfoque en las mujeres también se compensa con la omnipresencia de los hombres, en este caso el personaje del marido, en sus discursos. Por fin, a diferencia de *María es-tres*, la obra no se construye como una deconstrucción del eterno femenino, porque si las mujeres de la obra expresan un deseo, no es un deseo sexual sino un deseo de amor, lo que anula su posible alcance subversivo. De este modo, se ajustan al paradigma del amor romántico sin subvertir sus códigos.

En general, la obra parece basarse en una estetización de los estereotipos más que en su cuestionamiento. El amor se presenta como una emoción sobre la que las mujeres no tienen control, de ahí su asociación con la adicción[442] , las mujeres mayores de treinta años son irremediablemente menos deseables[443] , las mujeres son siempre lánguidas, obviamente amas de casa y responsables de las tareas domésticas.

---

[441] T. CÁRDENAS PAULSEN, *Una mujer que ya no fuma*, Bogotá, Manuscrit, 1996, p. 5.

[442] *"Primera está fumando. Juega con el humo del cigarrillo: Hace bolitas y las destruye con los dedos*./ PRIMERA (*Muestra las manos*). Aquí te tengo. (*Se huele los dedos y las palmas*). Este es tu olor. Aquí estás: en mis manos, en mi boca, en mis pulmones, en mi sangre". *Ibid.*, p. 41.

[443] *"TERCERA". Y tengo unas ojeras enormes que me atraviesan la cara, y estoy pasada de peso, y mis nalgas son flácidas, huelo a condimento, tengo dos dientes postizos, me falta un ovario. / SEGUNDA. No siga. No quiero oír más. /TERCERA. Es mejor que lo sepas. Pronto vas a ser como yo*" Ibid., p. 30-31. *VIEJO. A los hombres nos caen bien los años, las cañas, las arrugas, y el olor a tabaco. Con la edad nos vamos volviendo más interesantes y atractivos. En cambio, ustedes, las mujeres se deterioran con el paso del tiempo. Se vuelven insoportables y, sobre todo, indignos. [...] Y con todas esas dulzuras caminando por la calle, con minifalda y tetas redondas y fuertes. No se puede decir que no ante semejante provocación. Todas ofreciéndose, pidiendo que metamos la nariz en su culito* " Ibid., p. 40.

En una escena muy fugaz[444], *Una mujer que ya no fuma* esboza implícitamente el tema del amor lésbico, el tema que va a ser el centro de su obra siguiente, lo que hace que la marginación del varón sea más efectiva.

Cuarto frío: una íntima reclusión homoerótica

La obra *Cuarto frío*, con la que Tania Cárdenas ganó el Premio Lope de Vega en 1998, se desarrolla en un cuarto de baño donde dos adolescentes, Ana y Violeta, han hecho un pacto de suicidio. Sin embargo, Violeta, en un arrebato de arrepentimiento, da un paso atrás y deja que su compañera se muera sola. A partir de entonces, el recuerdo de Ana la persigue y la insta a mantener su promesa. Una vez más, las temporalidades se entremezclan y superponen, rompiendo la linealidad y los personajes parecen condenados a repetir continuamente la misma escena. La cuestión del lesbianismo nunca se menciona explícitamente, pero el homoerotismo es evidente. Esta obra es por lo tanto la primera del corpus que evacua completamente a los personajes masculinos, que ni siquiera se mencionan. Las dos mujeres se recluyen en un pequeño espacio alejado de las demás, pero su intimidad se ve constantemente amenazada por el mundo exterior, que a veces se manifiesta a través de voces, pasos o, al final de la obra, con golpes en la puerta.

Así, ambas obras están marcadas por la voluntad de centrar la acción en un espacio femenino. En el primer caso, la marginación del varón era negada por la omnipresencia temática del dolor que provocaba su ausencia y por la propia estética de la obra, cuyo principio se basaba en la crisis de carencia provocada por este descentramiento. En cambio, la marginación puede considerarse efectiva en la segunda obra, donde esta ausencia es deseada por las dos protagonistas, que quieren estar solas, y además se cumple doblemente: no sólo los personajes son exclusivamente femeninos, sino que cualquier mención a un personaje masculino está ausente de su discurso. El mundo exterior del que huyen no está vinculado explícita o simbólicamente a un espacio masculino en ningún momento. Esta exterioridad amenazante podría asociarse con la edad adulta si se considera que la obra trata sobre la adolescencia, o más probablemente con un mundo heteronormativo y homófobo si se considera que el lesbianismo es el tema central. Esto significa que lo masculino ni siquiera está presente de forma indirecta, a través del miedo a una figura tiránica personificada por ejemplo.

[444] *Ibid*., p. 46-47.

La difícil búsqueda de un "espacio propio" femenino, ya sea materializado en el espacio doméstico (un dormitorio, un cuarto de baño), en la inversión de temas sentimentales, y/o en la cuestión del lesbianismo, es pues un tema recurrente en las obras de Tania Cárdenas. Esta distribución de los espacios en función del género cambia en su obra siguiente, puesto que las mujeres se aventuran fuera de su territorio asignado.

B. Los peligros de una incursión en territorio extranjero

Ante lo insatisfactorio de la reclusión, los personajes femeninos salen a un espacio que les es doblemente ajeno: la calle y la novela negra. La cuestión aquí es cómo Tania Cárdenas inflexiona el motivo tradicional de Caperucita Roja, que se aventura fuera de su espacio asignado primero en *Viudas o la felicidad tal vez sí existe* (2003) y luego en *Yo he querido gritar* (2010).

Viudas o la felicidad tal vez sí existe: una incursión espacial y genérica

Viudas o la felicidad tal vez sí existe fue escrita durante una residencia artística en 2003 como parte de una beca del Ministerio de Cultura de Colombia y el FONCA de México. Retoma varios elementos de *Una mujer*, especialmente las tres mujeres centrales que se pelean por un hombre, pero esta vez la acción se desarrolla principalmente en la calle y el tema del amor se entrelaza ahora con el de la guerra y la fiesta; tres polaridades cuya tensión sirvió de punto de partida para el proyecto artístico. Los tres personajes femeninos principales tienen cada uno un nombre de pila y algunos rasgos de caracterización, lo que desdibuja la pista interpretativa que consistía en verlos como duplicados. A la manera de *Una mujer* y *Cuarto frío* (así como de las obras de Rubiano), hay rastros de la simultaneidad de las temporalidades y de la estética cíclica que se desprende de ella. Sin embargo, estos signos son más discretos y una relativa linealidad de acción puede ser más fácilmente reconstituida, aunque parasitada esta vez por el estado de trance que provoca la fiesta.

El lector/espectador sigue las andanzas nocturnas de Lisa en busca de su amante Paolo por las calles de una ciudad peligrosa. En el transcurso de su búsqueda, Lisa conoce a Brenda, una joven que parece querer ayudarla. Ésta la lleva a una fiesta donde Lisa se enfrenta a su rival, Teresa. Mientras la fiesta está en pleno apogeo, las dos mujeres ajustan sus cuentas. A lo largo de la obra, nos enteramos de que Brenda es también la amante

de Paolo. Paolo parece ser un criminal (¿un *sicario*? ¿un guerrillero? ¿un paramilitar? ¿un simple delincuente? No se aclara) involucrado en algún negocio oscuro. El desenlace consiste en una entrevista entre Lisa y Paolo en la que ella se sorprende de encontrarlo vivo y en la que lo mata simbólicamente – de hecho, no está claro si esta escena es real o fantaseada – y la obra termina con las tres mujeres reconciliadas y brindando.

Sin embargo, como en las obras anteriores, la linealidad de esta acción se ve constantemente interferida por diversos medios. En primer lugar, la repetición de motivos – sobre todo el del amante compartido –, aunque sigue los códigos de la *telenovela* sentimental con sus giros que Tania Cárdenas conoce bien, se lleva aquí hasta la saturación, invitando una vez más a una lectura cíclica. Los personajes pierden a veces sus recuerdos, como Brenda, que parece no recordar haber visto a Lisa al principio de la obra, lo que sugiere que están atrapados en un bucle de pesadilla. Así, cuando Lisa baila con Juan :

JUAN	Lisa, ¿yo a usted ya la conozco?
LISA	Así. Pie derecho, pie izquierdo. Derecho, izquierdo.
JUAN	¿Usted una vez me dijo cosas? Tenía otra cara y otro cuerpo pero aún así la recuerdo. Me dijo: venir a este lugar es el motivo que me invento durante el día para querer llegar viva hasta la noche. Estas fiestas son la única razón de ser del día.[445]

Esta linealidad también se ve alterada por el tema de la fiesta, que enturbia aún más los recuerdos. La estética de la obra, en particular su uso de la música y la luz, imita la alteración de las percepciones causada por la euforia y/o la influencia de las drogas y el alcohol. Los personajes toman regularmente pastillas misteriosas (encontramos de nuevo el paralelismo entre el amor y la adicción) y varios personajes femeninos mencionan haber ahogado su soledad en el alcohol.

La luz parpadeante se utiliza a veces como figuración de la fiesta ("*Adentro está oscuro y sólo algunas zonas se iluminan esporádicamente para dejar ver a los personajes*")[446], pero es también un motivo estructurante de la obra. En efecto, el uso del "negro" entre escenas es cada vez más frecuente: inicialmente intermitente (p. 14, luego p. 20), se convierte en algo casi sistemático a partir de la página 29, acentuando y amplificando el efecto estroboscópico. Estos efectos de iluminación se combinan con una música recurrente, a veces de fondo, que representa la presencia lejana de la fiesta como en la primera

[445] T. CÁRDENAS PAULSEN, *Viudas o la felicidad tal vez sí existe*, México DF - Bogotá, Manuscrit, 2003, p. 30.
[446] *Ibid.*, p. 10.

escena, a veces a un volumen indicado como "ensordecedor"[447] . Todos estos elementos invitan al espectador a aproximarse al trance del ambiente festivo. Sin embargo, no se trata de la fiesta en su aspecto meramente alegre y ligero, sino de su dimensión embriagadora, catártica, incluso violenta, sobre todo porque se entrelaza con la tercera polaridad: la de la guerra.

El lugar donde se desarrolla la acción se presenta como fundamentalmente peligroso como lo denotan las escenas de violencia y el miedo constante de los personajes. Ahora bien, la guerra y la fiesta están entrelazadas. Este paralelismo se hace visualmente evidente desde la primera escena, ya que mientras Brenda enumera los peligros de la ciudad, la acotación indica que, al mismo tiempo, se producen escenas silenciosas que evocan la fiesta: una pareja que baila abrazada, un hombre que besa a una mujer, dos mujeres que brindan entre sí, alguien que enciende un cigarrillo...

De hecho, la música y la iluminación sirven a la vez para crear un ambiente festivo y para instaurar un clima de inseguridad. El volumen explícitamente agresivo de la música – especialmente en el contexto habitualmente silencioso de un teatro – se alterna con los sonidos de los disparos. En cuanto a la luz, el estado de trance al que invita el efecto estroboscópico puede ser tanto el de la fiesta como el de la rememoración secuenciada y flasheada de recuerdos traumáticos o reprimidos.

Las mujeres en la calle y la novela negra: una transgresión relativa

La inseguridad del espacio está estrechamente ligada a su simbolismo masculino, que se invoca regularmente, reforzando el efecto de intrusión o incongruencia de la presencia femenina. Esto es visible desde la didascalia inicial, a través de la mención de los tacones de la protagonista, poco adecuados para un espacio de inseguridad en el que se trata de pasar desapercibido y estar dispuesto a huir cuanto antes. Este carácter transgresor de la incursión femenina en la calle también se confirma inmediatamente en las primeras líneas del personaje de Brenda.

> *Al fondo, muy al fondo, se sigue escuchando la música. Una voz desafinada canta en voz alta. Lisa, sola en medio de la nada, busca con la mirada. Espera. Camina un poco. Aunque intenta evitarlo, los tacones de sus zapatos hacen demasiada bulla. Escucha algo. Unos pasos que se acercan apresurados. Lisa desconfía, intenta huir pero una mujer la retiene tomándola por el brazo. Es Brenda.* […]

[447] *Ibid.*, p. 36; 10.

> BRENDA No debió venir. ¿No ha oído las noticias? ¿No ha leído los periódicos? En todos los aeropuertos hay carteles previniendo a los turistas. ¿Cómo se le ocurrió venir a un lugar como este y con todo lo que está pasando? [448]

Las palabras de Brenda tienen una dimensión metateatral, ya que la obra es de hecho la primera de Tania Cárdenas con mujeres en la calle. Las reglas que hay que seguir para sobrevivir en este espacio, expuestas por Brenda en la primera escena, son muy similares a las recomendaciones habituales que hacen los habitantes de las grandes ciudades colombianas, especialmente Bogotá, a los turistas:

> BRENDA Permanezca alerta y esté atenta a todo lo que sucede a su alrededor. Si algo le produce desconfianza o temor o le hace pensar que hay algún peligro cerca, no lo dude: Huya. No salga sola. No lleve objetos de valor o que lo parezcan. No reciba nada de extraños. Camine por la calle y no por el andén. Evite los lugares oscuros. No tome taxis en la calle. Pídale a alguien que lo llame por teléfono y que anote los números, las placas, la empresa, la matrícula y si es posible el nombre del conductor.[449]

Además, estas advertencias, las motivaciones e identidades enigmáticas de los personajes, los disparos y la representación de la vida nocturna contribuyen a establecer una atmósfera de novela negra, haciendo que la incursión de lo femenino sea no sólo espacial sino también genérica.

El título de la obra podría ser una invitación a relacionar esta doble transgresión con una provocadora emancipación que encontraría su paroxismo en la tercera y última transgresión: la del asesinato final de Paolo. La liberación de la dependencia del tirano sentimental iría así de la mano de una reapropiación victoriosa del espacio de la calle y de la recuperación de un género literario habitualmente investido por los hombres. Esta lectura se ve favorecida por ciertos elementos del desenlace, en particular la imagen de las tres mujeres brindando tras la muerte de Paolo y, sobre todo, el sonido triunfal de sus tacones sobre el pavimento como una reivindicación del espacio público, en contraste con la acotación inicial donde eran el símbolo de su vulnerabilidad: "*Las tres mujeres caminan y sus pasos resuenan en el pavimento*[450] ".

Sin embargo, hay varios elementos que matizan fuertemente o incluso derrotan esta interpretación, en particular el carácter problemático de la dimensión emancipadora de cada una de estas tres transgresiones: la transgresión genérica, espacial y el asesinato del amante.

[448] *Ibid.*, p. 1-2. Énfasis añadido.
[449] *Ibid.*, p. 4.
[450] *Ibid.*, p. 42.

Un espacio femenino anidado en la novela negra

Una incursión genérica de las mujeres habría consistido en el protagonismo de los personajes femeninos en una oscura trama policíaca de dimensión política, a *fortiori* escrita por una autora. Sin embargo, la novela negra se limita a un ambiente y no afecta a la estructura de la obra: el lector/espectador no recibirá ninguna información tangible sobre el conflicto que se desarrolla a lo largo de la obra. Las pistas que se deslizan aquí y allá son demasiado escasas, demasiado borrosas y contradictorias para permitir cualquier reconstrucción, y mucho menos una investigación; de hecho, el espectador ni siquiera sabe qué investigar. Es como si, dentro de esta falsa trama policíaca, el foco de atención se hubiera desplazado del núcleo de la acción a los asuntos amorosos, normalmente periféricos, relacionados con las mujeres. En esto, la transgresión genérica se relativiza por el hecho de que los personajes femeninos no están en el centro de la acción de la novela negra, sino que se limitan a recrear un espacio dentro de ella para desarrollar sus propios ajustes de cuentas, irremediablemente confinados a la sentimentalidad. Si hay una incursión, no se trata de una transgresión sino, por el contrario, de una confirmación de la asignación sexual de los tipos de discurso, es decir, una renovación de la nomofática, según la terminología propuesta por Michelle Le Dœuf que comentamos en la introducción[451].

Salir a la calle en busca de un hombre

En primer lugar, aunque la incursión de la mujer en la calle es una primicia en la estética de Tania Cárdenas, varios elementos tienden a demostrar que no se trata verdaderamente de una reasignación más igualitaria de los espacios ni de un verdadero cuestionamiento de la pertenencia de lo femenino a la esfera doméstica. De hecho, Lisa sólo sale a la calle porque Paolo se lo pide, y esto no se presenta como un acto deliberadamente rebelde por su parte, sino, una vez más, como la última muestra de su adicción a ese hombre que intenta olvidar:

> LISA Me llamó a mi casa, yo estaba medio dormida y no pude entender muy bien lo que me dijo. Usted sabe. Uno de esos momentos en que cualquier cosa puede ser parte del sueño. Contesté el teléfono y por un momento pensé que era parte de la pesadilla que estaba teniendo. Pero no. Apenas colgué caí en cuenta de que no. De que la voz de Paolo no había salido de mi cabeza. Era él. Si no es por eso, por esa llamada, jamás habría venido. […]. Paolo me llama y no puedo evitar salir corriendo detrás de él. Como siempre.

[451] M. LE DŒUFF, *Le sexe du savoir*, *op. cit.*.

Su presencia en la calle, presentada como una recaída, es aquí el signo eminente de su pasividad y sumisión, que va de la mano de una representación del hombre casi divina. La evocación del recuerdo como nebuloso, que hace referencia a la alteración creada por la droga, permite un énfasis que mitifica la aparición masculina, único elemento límpido dentro de este sopor de pesadilla. La fatalidad de la atracción, que se hace eco de la performatividad de una llamada divina, se ve también reforzada por los efectos de una ruptura del ritmo sintáctico: "*Era él*". El personaje de Paolo es esquivo a lo largo de la obra, lo que contribuye a este efecto de mistificación: sólo está presente físicamente muy brevemente, al principio, durante una conversación telefónica, y luego sólo aparece de nuevo durante el asesinato final. Sin embargo, está omnipresente en el discurso de sus tres pretendientes y es estructuralmente central, ya que encontrarlo es el objetivo de los personajes. Su poder de atracción sobre las mujeres se hace aún más místico por el hecho de que no parece corresponder a ninguna cualidad objetiva por su parte, como muestra el retrato poco halagador de Brenda.

BRENDA	[…] No es el mejor de los mejores. No es nada parecido a un campeón. No es el más bonito, ni el más atractivo, ni el más seductor. Tampoco es el más inteligente.
JUAN	¿Entonces?
BRENDA	Es un buen tipo así todo el mundo me diga que mejor me busque un novio de verdad y no pedazo de mierda como él. ¿Por qué nadie puede entender que aunque él no es el mejor, tampoco es que sea el peor? Es cierto que hay días que se desaparece y no hay forma de dar con él. Es cierto que me tiene prohibido contestar el teléfono en su casa, llegar de sorpresa, decirle a nadie dónde vive o cómo ubicarlo, es cierto que ni siquiera yo tengo su número. Y que siempre que he ido a su casa he estado siempre tan borracha que luego no hay forma de dar con la dirección. Que me pone a hacer cosas y no me dice por qué ni para qué. Es cierto que lo más probable es que esté metido en cosas que podrían no ser del agrado de mi abuelita, que un día sin querer me di cuenta de que sabe más de armas que cualquier mortal, que se sabe de memoria treinta técnicas para descuartizar a...[452]

Tania Cárdenas reanuda aquí con el estereotipo de la atracción femenina por el "chico malo", aquí llevado al extremo por la naturaleza sanguinaria de las sospechas sobre Paolo. Salir a la calle es una respuesta al requerimiento del hombre del que depende, con lo que la dimensión transgresora queda desvirtuada. Ciertamente, algunas pistas tex-

[452] *Viudas o la felicidad tal vez sí existe*, 2003, *op. cit.*, p. 24-25. Énfasis añadido.

tuales indican que su plan desde el principio era matar a Paolo[453] pero esto es negado por otros[454], y sobre todo, no cambia el hecho de que él es la única causa de su presencia en el exterior. Además, este asesinato es en sí mismo problemático.

El asesinato

En primer lugar, su carácter fáctico es cuestionable: varios elementos sugieren que Paolo fue realmente asesinado antes en la obra[455]. Por lo tanto, esta acción podría simbolizar una confrontación del duelo tanto como una emancipación en el amor.

Además, su motivo para ejecutar a su compañero es ambivalente: mientras que algunas pistas dispersas tienden a mostrar que esa era su intención desde el principio (y alimentan así la pista interpretativa de la emancipación), lo que finalmente la decide a sacar la pistola es la admisión por parte de Paolo de que está aterrorizado.

LISA	Parece que tienes miedo. Este no es el mismo Paolo del que me enamoré.
PAOLO	Estoy cagado del susto, del pánico. Y te necesito.
Lisa no se inmuta.	
PAOLO	¿Qué quieres de mí?
Lisa lo piensa un segundo, pero parece una eternidad. Sin ninguna prisa, saca del bolsillo una pistola (es esto lo que Brenda le ha dejado allí).	
LISA	Que entiendas de una vez por todas que no me voy a volver a morir de amor.
Lisa le dispara a Paolo una y otra vez.[456]	

En este sentido, la idea de emancipación se combina paradójicamente con la de una llamada al orden del género. Lisa parece castigar la violación del imperativo de virilidad que constituye la admisión de debilidad de Paolo, como tienden a confirmar algunos pasajes de su soliloquio final: "*LISA [...] Yo necesitaba a un hombre y no a un perro sin patas*[457]".

[453] Así lo sugiere, en particular, este breve diálogo, justo antes de que Brenda entregue a Lisa la pistola que se utilizará unos minutos después para la ejecución: "*BRENDA. Desde que la vi la primera vez supe a qué venía. Se le nota en los ojos. Tiene esa mirada, esa, que sólo tienen lo que saben que quieren. Los que no están seguros pero están decididos. ¿Me equivoqué? / LISA. No*". Ibid., p. 37.
[454] Sobre todo por esta frase de Lisa al principio de la obra: "*No sé qué hago aquí, no sé qué quiero, no sé a qué vine y no estoy segura de eso que tengo que hacer*". *Ibid.*, p. 6.
[455] Una llamada telefónica que recibe Teresa así, como el monologo final de Lisa por ejemplo.
[456] T. CÁRDENAS PAULSEN, *Viudas o la felicidad tal vez sí existe*, 2003, *op. cit.*, p. 40-41.
[457] *Ibid.*, p. 41.

Por último, la condena moral de este acto simbólico y el fracaso de esta emancipación quedan patentes en el ambiente apocalíptico que cierra la obra: "*El cielo se vuelve rojo. Suena una muy fuerte detonación. El mundo se viene abajo*"[458]

Caperucita Roja convertida en lobo

Este acto final, ambiguo tanto en su factualidad como en sus motivaciones, y el apocalipsis resultante parecen, en este sentido, mucho menos un símbolo de emancipación que una llamada al orden moral de las mujeres. Confirma lo que estaba presente de forma implícita a lo largo de la obra: la puesta en primer plano de una complicidad activa e insidiosa, de una responsabilidad particular de los personajes femeninos en los actos de violencia. Esto se aprecia en la evolución del personaje central, para quien el asesinato final no es más que la culminación de una violencia con la que ha mostrado su familiaridad a lo largo de la obra. La aparente vulnerabilidad e inocencia de la primera escena queda rápidamente desmentida, en primer lugar por la crueldad y la facilidad con la que secuestra y golpea a Teresa (que le devuelve los golpes) y que a veces se pone de manifiesto en las indicaciones escénicas:

> TERESA Pues no voy a parar hasta que usted... Auxilio... Auxilio. *Lisa, sin pensarlo dos veces, le da a Teresa un golpe que la derriba*[459] .

Su familiaridad con la violencia se confirma cuando confiesa su complicidad activa en las fechorías de Paolo:

> LISA [...] Muchas veces le lavé las heridas, lo recibí a media noche temblando del frío y del hambre, le di plata para salir de aquí y luego para volver, le di refugio y jamás pregunté qué hacía ni por qué, pues si estaba al lado mío no me importaba cuanta sangre rodara. ¿Se está preguntando cosas peores? ¿Quiere saber si fui yo? Sí. Sí. Sí y sí[460] .

La clara ambigüedad moral del personaje impide que la obra se lea simplemente como una emancipación o un deseo de empoderamiento. Al contrario, se puede interpretar como una invitación a volver a la asignación tradicional de espacios y registros. Si el sonido triunfal de los tacones de las tres mujeres resonando en la calle puede verse y oírse como un desafío a la tradicional vulnerabilidad de las mujeres en el espacio público, de Caperucita Roja aventurándose a salir, no es tanto para romper la advertencia del cuento

[458] *Ibid.*, p. 43.
[459] *Ibid.*, p. 18. Énfasis añadido.
[460] *Ibid.*, p. 26.

como para cambiar los parámetros de su moraleja: del mandato de tener cuidado de no ser devorada, pasamos a un mandato de tener cuidado de no convertirse en un lobo feroz. La amenaza ha cambiado, pero la llamada al orden sigue siendo la misma.

Esta llamada al orden confirma lo que ya se veía en Tania Cárdenas de las obras anteriores: una forma de sacralización, o podríamos decir de "santuarización" del espacio masculino. De hecho, la marginación de lo masculino queda desmentida tanto por su omnipresencia en los discursos y motivaciones de los personajes femeninos como por la estructura de la obra, que funciona como la periferia sentimental de la novela negra, y finalmente por la condena moral de cualquier tipo de subversión contra ella. Cualquier intento de las mujeres de aventurarse más allá de estos límites sagrados se enfrenta a la amenaza de una inversión apocalíptica de los papeles y la instauración de un matriarcado.

Es esta inversión, percibida como una amenaza, la que servirá de premisa a su siguiente obra, *Yo he querido gritar,* confirmando esta estrecha asociación en la estética de Tania Cárdenas entre transgresión y llamada al orden, en una obra que, más aún que *Viudas...*, se deshace de sus pocas ambigüedades ideológicas y muestra ahora una estética y una política más ostensiblemente reaccionarias.

Yo he querido gritar: de tirano a tirana

Mezclar lo dramático, lo épico y lo estadístico

La obra *Yo he querido gritar,* escrita en 2010, se basa en un principio sencillo: el de representar el delicado problema de la violencia conyugal de una mujer, Nina, hacia su marido, Julio, y jugar con los efectos de esa "inversión de los roles" habituales. Fue escrita como parte de un experimento llamado *Clínica Dramatúrgica* por Pedro Miguel Rozo, Carlos Enrique Lozano, Tania Cárdenas y Erik Leyton, que consistía en un proyecto creativo basado en el teatro documental. El proyecto dio lugar a la publicación de una obra de cada uno de estos cuatro autores en el libro *Cuatro tiempos*[461] . El reto consistía en alimentar el proceso creativo con fuentes fácticas primarias y esto es explícitamente visible en *Yo he querido gritar*. La obra tiene tres niveles de enunciación: el primero, convencionalmente dramático, una segunda voz épica que narra las acciones y, finalmente, una tercera voz intermitente que aporta datos estadísticos o hechos diversos. El momento más emblemático de esta intervención de la tercera voz consiste en la última línea de la obra

[461] CLÍNICA DRAMATURGIA 2010, *Cuatro tiempos*, *op. cit.*.

de Tania Cárdenas, que recuerda las estadísticas del año 2009-2010 sobre violencia doméstica:

> MUJER Recientes investigaciones demuestran que en Colombia muere cada seis días una mujer a manos de su pareja o su expareja y cada minuto seis mujeres colombianas son víctimas de algún tipo de violencia. Según las encuestas, el 50% de los colombianos admite haber maltratado a su mujer, el 26% ha hecho algo para intimidarla, un 14% señala que, al menos una vez, le ha propinado una palmada en la cara a su compañera y un 9% un puño.
> Según el Instituto de Medicina Legal, entre enero y septiembre del 2009, 206.735 mujeres y 22.589 hombres fueron lastimados físicamente, golpeados, abusados y, a veces, asesinados por la misma persona que un día prometió amarlos y cuidarlos.
> *Oscuro final*[462] .

En la diatriba que abre la obra, se enumeran todas las recomendaciones de comportamiento en caso de maltrato doméstico. La escritura evita cuidadosamente cualquier pronombre que pueda informar sobre el género de los actores involucrados, lo que naturalmente lleva al lector/espectador desinformado a asumir que la mujer está en el papel de víctima. Mientras tanto, el personaje de Julio comienza a sonreír y luego a reírse cada vez más frenéticamente a medida que se dan las recomendaciones. La ruptura se produce en la primera mención de un pronombre de género que revela que la víctima es un hombre y el culpable una mujer, lo que hace que Julio deje de reír al instante. El resto de la arenga hace aún más explícita la advertencia: se dirige a Julio, incrédulo, contra su mujer, Nina.

A partir de la segunda escena, la obra adquiere una forma claramente épica: las escenas consisten casi sistemáticamente en un diálogo en el que uno representa la escena y el otro cuenta lo que ha sucedido. Nina relata los acontecimientos de una noche en la que la pareja salió de fiesta. Tras un episodio de malentendidos y celos, la pareja vuelve y Nina cuenta la violenta discusión que tienen y el primer golpe que le da.

En la tercera escena, Julio se hace cargo de la narración, relatando todas las excusas que se han inventado para justificar la marca en su cara. El cuadro 4 no tiene narración: Nina y su hermana representan un diálogo en el que la primera miente a la segunda, invirtiendo los papeles de lo ocurrido.

Las escenas siguientes muestran la escalada de violencia hasta niveles especialmente sorprendentes (ambos cuentan cómo ella le perforó la espalda con un tacón), la negativa de Nina a ir a terapia, las relaciones sexuales especialmente excitantes que siguen a la violencia, la depresión de Julio, cada vez más propenso a las lágrimas y a los ataques de

[462] T. CÁRDENAS PAULSEN, *Yo he querido gritar,* en M. LAMUS OBREGÓN, *Dramaturgia colombiana contemporánea antología II*, *op. cit.*, p. 167.

ansiedad. La progresión de la acción se intercala ocasionalmente con reportajes de Mujer sobre el maltrato machista, o con soliloquios elegíacos de Julio. La obra termina con su intento de abandonar a Nina: la reacción de ésta es extremadamente violenta. Le dice a Julio que devuelva los golpes, con insultos desvirilizantes. Julio, literalmente acorralado según la didascalia ("*Julio llega a un punto en el que ya no puede retroceder. Nina no cede en su ataque, por el contrario, cada vez lo golpea con más fuerza*"), termina golpeando a Nina hasta la muerte y luego, cubierto de sangre, retoma la actividad en la que Nina lo había interrumpido: plantar flores. Mientras tanto, Mujer informa sobre las estadísticas de violencia doméstica en la cita mencionada.

Cabe señalar que en esta obra, lo épico va acompañado de una mayor presencia del personaje masculino: a partir de ahora, ya no son tres mujeres las que están en el centro de la acción, sino la pareja heterosexual, y en particular el hombre. Esto tiende a confirmar la hipótesis de Muriel Plana según la cual existe una tendencia a asociar la estética posdramática con lo femenino[463] , que ya existía en Fabio Rubiano, especialmente en *María es-tres*. En ambos casos, lo masculino se asocia a la novela, aunque de forma significativamente diferente: en el caso de Rubiano, es la novela en su dimensión romántica y lírica, mientras que aquí, lo masculino corresponde a un retorno a la forma épica. La obra ha sido aclamada por la crítica y seleccionada para ser incluida en el segundo volumen de la antología de teatro colombiano de Marina Lamus[464] . También ha sido puesta en escena en varias ocasiones, entre ellas por el grupo Cualquiera producciones en 2013 (con dirección de Ariel Martínez Silva y dramaturgia de Tania Cárdenas), o más recientemente por el grupo La Maldita vanidad (dirigido por Ella Becerra) en 2017-2018.

La inversión como prisma para desnaturalizar la violencia doméstica

El tema elegido se ha considerado a veces como una manera de desnaturalizar la visión de la violencia doméstica[465] . Invertir el tema permitiría, por tanto, dar una nueva

[463] M. PLANA, *Théâtre et féminin: identité, sexualité, politique*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2012, p. 266.
[464] M. LAMUS OBREGÓN, *Dramaturgia colombiana contemporánea antología II*, *op. cit.*
[465] "*Todos os itens acima mencionados causam um efeito sobre o leitor-espectador, fazendo com que reconheça os fatos como atrozes e desumanos. Além de fazê-lo se dar conta de que essa mesma situação, no que se refere à violência sofrida pelas mulheres, é naturalizada na sociedade. E isso é visibilizado de maneira mais clara pela representação inversa no teatro*"; "Todos los elementos mencionados anteriormente causan un efecto en el lector-espectador, llevándolo a reconocer los hechos como atroces e inhumanos. También le hace ver que esta misma situación, al referirse a la violencia que sufren las mujeres, está naturalizada en la sociedad. Esto se hace más claramente visible por la representación teatral invertida. Y. P.

mirada y renovar la atención sobre la cuestión, abordando al mismo tiempo la cuestión desde un ángulo menos conocido, el de la violencia contra los hombres.

Esta lectura se ve favorecida por los momentos clave de apertura y cierre de la obra: la risa de Julio en la escena inicial, que sólo se detiene cuando se da cuenta de que se trata de violencia contra los hombres, parece ser una llamada a renovar la mirada y a tomar el asunto en serio. Asimismo, el recordatorio final de las estadísticas relativas a la violencia doméstica nos recuerda de paso que es mucho más frecuente entre las mujeres, implicando que se trata de considerar el fenómeno en su globalidad[466] . La hilaridad inicial de Julio podría considerarse así desde un punto de vista metateatral, revelando el carácter inoperante, a nivel dramático, de una representación de la violencia contra las mujeres sin pasarla por un prisma que permita renovar la mirada.

Tratar el tema desde esta perspectiva tiene también la ventaja de poner de relieve algunos de los problemas específicamente relacionados con el maltrato masculino, incluida la especial dificultad para ser creído, y la tendencia a ser sospechado de ser el agresor. Es el caso, por ejemplo, de la terapeuta que exige escuchar la versión de su mujer en el cuadro 5, o de la mujer policía que se niega a aceptar su denuncia en el cuadro 12: "*MUJER: Señor, ¿usted de verdad quiere que le crea que 55 kilos pueden más que 80?*[467] ". Cabe destacar que cada vez que Julio busca ayuda en las instituciones, se enfrenta a una mujer, lo cual contribuye a la idea de visibilizar el orden patriarcal invirtiéndolo.

El tema de la violencia doméstica contra los hombres también se aborda en su especificidad, sobre todo con una problemática político-dramática específica: la del efecto cómico que suele producir automáticamente. Esta risa es mencionada por Julio dentro de la obra en el cuadro 10 cuando trata de confiar en su amigo:

ALEJO	[…] ¿Cómo quiere que lo ayude si no me cuenta qué putas le pasó?
JULIO	Si le cuento, se ríe.
ALEJO	No sea güevón.
JULIO	Nina me pegó.
ALEJO	¿Nina?

AGUDELO, « Perspectivas de teatro feminino em Bogotá », *Cuadernos letra e ato*, nº 8, 2018, p. 117-124 Traducimos.

[466] Si miramos cifras más recientes, las estadísticas están en aumento. En 2017, 144 mujeres y 38 hombres fueron asesinados por su cónyuge o ex cónyuge en Colombia. En el mismo año, dentro de la pareja, se denunciaron 43176 casos de violencia contra la mujer y 6896 de violencia contra el hombre. Hay que señalar que estos informes no especifican si la pareja es homosexual, lo que deja una variable significativa sobre el género del agresor. Fuente: Instituto Nacional de Medicina Legal y Ciencias Forenses en Colombia, http://www.medicinalegal.gov.co/observatorio-de-violencia.

[467] M. LAMUS OBREGÓN, *Dramaturgia colombiana contemporánea antología II*, *op. cit.*, p. 164.

JULIO	Con el secador de pelo.
ALEJO	¿Usted se dejó pegar por su mujer?
Silencio.	
ALEJO	Mucho güevón.
JULIO	Le dije que se iba a reír[468] .

Este riesgo de efecto cómico es también mencionado por Marina Lamus en su presentación de la obra: "*La obra está construida sobre un sistema binario, irónico, que no produce risa sino una dolorosa sonrisa*[469] ". Esta puede ser a veces la reacción del público ante esta obra, tanto según las distintas personas que consultamos como por lo que parece sugerir la única grabación online de la obra: es la producción del grupo estudiantil *Teatro Taho* de Manizales realizada en Tunja[470] , el público se ríe a carcajadas. Evidentemente, en este último caso, esto se ve favorecido por una puesta en escena que enfatiza lo farsesco, acentuado por la juventud de los actores. Sin embargo, la cuestión de jugar con la desnaturalización de esta risa, de hacerla consciente o de desactivarla, es un problema de dramaturgia y de puesta en escena propio de la cuestión del maltrato masculino que debe ser explorado. Su persistencia es, de hecho, un signo de la connotación de pérdida de virilidad que el maltrato de un hombre por su mujer sigue teniendo en las representaciones colectivas y de la misoginia estructural que asocia esta pérdida con el ridículo.

Por tanto, la obra es rica en temas poco o nada explorados en la escena contemporánea a propósito de las masculinidades. La obra puede leerse como una nueva forma de abordar el tema de la violencia doméstica en sus diversas manifestaciones, especialmente porque este enfoque dramatúrgico puede ser fomentado por ciertos tipos de puesta en escena. Además, llamar la atención sobre la violencia ejercida sobre los hombres en el seno del hogar conyugal pone de manifiesto la escasez de información sobre este fenómeno.

Sin embargo, la reinserción de la obra en su contexto político y estético permite ver cómo este infratexto ideológico se combina con otro, claramente predominante, que por el contrario, en la misma perspectiva de *Viudas...*, constituye una llamada al orden del género y una advertencia contra las actuales "derivas" ligadas a la evolución del papel y del estatus de la mujer.

---

[468] *Ibid.*, p. 162-163.
[469] *Ibid.*, p. 17.
[470] "Obra Completa "Yo he querido gritar", Teatro TAHO. Función Festival Nacional Intercolegiado Tunja", dirigido por Jheison Camilo Bedoya Muñoz, https://www.youtube.com/watch?v=p0T3VMAeyu4, consultado el 21 de marzo de 2019.

Advierte de los "excesos" de la evolución jurídica

El particular contexto legal en el que se enmarca la obra nos invita a verla bajo una luz particular: ante el elevadísimo número de mujeres asesinadas por sus parejas o ex parejas, se introdujo un refuerzo legislativo, especialmente con la Ley 1257 de 2008, que establece nuevas normas de sensibilización, prevención y sanción de la violencia contra las mujeres. Posteriormente fue complementada, después de la redacción de esta obra, por la Ley 1761 de 2015, también conocida como Ley Rosa Elvira Cely, que tipifica el delito de "feminicidio", definido como el hecho de causar la muerte de una mujer por su identidad de género. Estas leyes ponen así de manifiesto la especificidad y el carácter sistémico de la violencia contra las mujeres. Ahora bien, la obra, escrita justo después del estreno, también puede leerse como una reacción crítica frente a esta evolución puesto que enfatiza la fragilización del estatuto de los hombres.

En efecto, in monólogo de Julio de la escena 7 ironiza sobre la demonización de los hombres culpables de feminicidios. Se representan como víctimas de un oprobio irracional y de un sistema jurídico y social especialmente feroz:

> Este hombre pasará 50 años en la cárcel. Culpado de amenaza, acoso, hostigamiento, resistencia a la autoridad y homicidio agravado. Será escupido por alguna feminista en el juzgado, será humillado por la jueza, y la abogada defensora, a la salida, lo mirará con todo el odio que le cabe en el cuerpo. Ninguna mujer que conozca su historia querrá tenerlo cerca. Su madre dirá que es la vergüenza de la familia. Su primera novia dirá que gracias al cielo lo dejó por otro. Su hermana no dirá nada, pero jamás irá a visitarlo a la cárcel. Las vecinas dirán que se cambiaban de acera cuando se cruzaban con él camino a la tienda. Dirán que era una tragedia anunciada. Este hombre será condenado por la ley y la sociedad. Y no tendrá derecho ni a rebaja de pena ni a libertad condicional […]. [471]

Así, este monólogo exacerba y crítica la agresividad del sistema social y jurídico hacia los autores de feminicidios[472]. En la misma perspectiva, las reclamaciones de las madres solteras al padre de su hijo son estigmatizadas y, de nuevo, vistas a través del prisma del sufrimiento que infligen a los hombres, como demuestra la recomendación final de Mujer a Julio en el cuadro 1:

---

[471] T. CÁRDENAS PAULSEN, *Yo he querido gritar,* en M. LAMUS OBREGÓN, *Dramaturgia colombiana contemporánea antología II*, *op. cit.*, p. 159-160.

[472] Según parece, este monólogo es erróneo en cuanto a los hechos puesto que un feminicidio está castigado con una pena que va de 20 a unos 40 años de prisión. Pero, sobre todo, a nivel estadístico son muy pocos los casos de feminicidios que acaban en condena (13% en 2017), M. SARRALDE DUQUE, « 'Sólo el 13 por ciento de feminicidios tiene condena': Naciones Unidas. Entrevista de Ana Güezmes, representante de ONU Mujeres en Colombia », *El Tiempo*, 6 décembre 2018, https://www.eltiempo.com/justicia/investigacion/naciones-unidas-advierte-sobre-impunidad-en-colombia-en-crimenes-contra-mujeres-300772, consultado el 22/03/2019 a las 16:27.

> MUJER Y aquí viene el punto más importante. No se te ocurra dejarla preñada. Una vez que los tengan, usará a tus hijos para atarte, tenerte bajo su entero dominio y control. Después los pondrá en tu contra. Hará que te odien, te aborrezcan. Renieguen de ti. Y ese día, no solo estarás en la calle, jodido, sin un centavo, con el nombre roto, mancillado. También tendrás que lidiar con un corazón partido que no entiende en qué momento la torta se dio la vuelta.[473]

La visión maquiavélica de la mujer utilizando a su hijo como forma de retener al hombre podría haberse considerado paródica, irónica, pero todas las demás palabras pronunciadas por el personaje de Mujer en las escenas de cierre y apertura son palabras institucionales, y el dispositivo dramático nos invita a darles crédito. Cabe señalar que el "madresolterismo" es una realidad especialmente fuerte en Colombia, donde un porcentaje muy elevado de mujeres crían solas a sus hijos, que muchas veces han tenido a muy temprana edad.

Además de criticar los mecanismos sociales y legales para proporcionar más protección legal a las mujeres, la obra tiende a pintar el abuso doméstico de los hombres como uno de los frutos del feminismo.

Nina o el producto monstruoso del feminismo

La obra llama la atención y pretende concientizar sobre este problema particular del maltrato contra hombres, fenómeno que sólo se ha empezado a estudiar recientemente y que está en aumento en Colombia[474]. Sin embargo, más que dar a conocer algunos de los mecanismos específicos de esta violencia, la escritura tiende a insistir en la responsabilidad de las dinámicas de emancipación femeninas. En efecto, esta obra podría haber contribuido a mostrar cómo el sistema patriarcal afecta a los hombres: la vergüenza de la supuesta pérdida de virilidad es uno de los factores que impiden a las víctimas masculinas de la violencia doméstica presentar una denuncia[475]. Esta infraestructura machista que

---

[473] T. CÁRDENAS PAULSEN, *Yo he querido gritar,* en M. LAMUS OBREGÓN, *Dramaturgia colombiana contemporánea antología II*, *op. cit.*, p. 152.

[474] Anon., « 12.409 casos de violencia intrafamiliar contra hombres en 8 meses », *El Tiempo*, 23 octobre 2018.

[475] Diferentes estudiosos de las masculinidades insisten en el poderoso papel de los *pares* masculinos en el mantenimiento de las normas de reproducción de la masculinidad hegemónica: "*Por otro lado, los grupos de pares son uno de los ámbitos más opresivos para la producción y regulación de las masculinidades (Connell, 1996; Haywood & Mac An Ghail, 1995). Los jóvenes son forzados por sus compañeros a ajustarse al modelo de masculinidad del grupo. Estas presiones, a su vez, desempeñan un papel importante en la constitución de la identidad de género porque marcan los límites admisibles de conducta que permiten a los jóvenes visualizar lo que debe ser la masculinidad apropiada. […] Son, pues, un eficiente recurso para la reproducción de la masculinidad hegemónica*" N. FULLER, "Identidad masculina en el Perú urbano" en M. VIVEROS, J. OLAVARRÍA et N. J. FULLER OSORES, *Hombres e identidades de género: investigaciones desde América Latina*, Bogotá D.C, Universidad Nacional de Colombia, 2001, p. 311.

encierra a los hombres en el silencio explica al menos parcialmente que el problema haya tardado en hacerse visible. De hecho, la obra da a ver el problemático efecto de incredulidad y de cómico al que se enfrentan las víctimas y la falta de conocimiento y, por lo tanto, de solidaridad de se dan en las redes de sociabilidad masculina – especialmente con el papel del amigo Alejo. Sin embargo, a excepción de estos elementos, el texto se centra exclusivamente en la responsabilidad de la evolución del estatus de la mujer, que tendría como consecuencia sistemática la victimización del hombre.

Al igual que en *Viudas...*, Nina se convierte en el lobo feroz una vez que ha cruzado los límites de la feminidad tradicional y ha entrado en el espacio masculino. En primer lugar, su primer monólogo en el cuadro 2, antes del primer arrebato violento, sugiere que una de las principales fuentes de tensión con Julio es que le gusta salir de su casa y hablar con personas que no son su marido:

NINA	No lo puedo evitar. Digamos que estamos en una reunión. Hay gente por todas partes. Gente bonita, fea, interesante, aburridísima. Pero gente. Gente con ganas de hablar. Y no lo puedo negar. A mí me gusta hablar. Hablar de vez en cuando. Salir de la casa de vez en cuando. Ver gente de vez en cuando. Gente que no sea mi marido. Entonces es cuando yo me siento en mi salsa. Tengo una fiesta por delante para conocer gente. ¿Para qué? ¿Para qué quiero conocer gente?, me pregunta Julio. Para nada. Para hablar. Miro alrededor y soy feliz. Pero vuelvo a mirar y veo a Julio, mi marido, a menos de medio metro, y empiezo a presentir lo que viene.
JULIO	La comida no está muy buena[476] .

Este gusto por el exterior se combina con otra forma de incursión en el espacio masculino: su incremento salarial. De hecho, se menciona varias veces que este fue el desencadenante de los abusos. Nina lo menciona cuando cuenta, todavía en la Tabla 2, cómo fue la fiesta:

> NINA [...] entonces le dedico un buen rato a Elisa, que no sabe si su marido le es infiel y está necesitando un consejo, y yo le cuento que acabo de cambiar de trabajo y que me triplicaron el sueldo, y que no sé dónde invertir la plata pero ella no me oye porque está concentrada en su problema y no en el mío, así que me voy a hablar un rato con Federico [...][477] .

Esto es también lo que explica Julio a la policía en el cuadro 12:

[476] T. CÁRDENAS PAULSEN, *Yo he querido gritar,* en M. LAMUS OBREGÓN, *Dramaturgia colombiana contemporánea antología II*, *op. cit.*, p. 152. Énfasis añadido.
[477] *Ibid.*, p. 153. Énfasis añadido.

JULIO — Mi mujer me pega.

Silencio muy largo.

JULIO — Esto no es de ahora. Nos casamos hace dos años y al comienzo todo estaba bien. Normal. Como cualquier pareja. Peleas de vez en cuando, alguna discusión. Pero hace seis meses, cuando se cambió de trabajo, no se qué pasó. Llegó de una reunión de la oficina, estaba con tragos y empezó a decirme que ahora que ella ganaba más que yo...[478]

Esta independencia del personaje no es sólo económica, sino que va con su carácter, según la forma en que Julio la describe en el cuadro 3: "*JULIO: [...] Nina es la clase de mujer con la que siempre soñé. Inteligente, fuerte, segura de sí misma, independiente y, además, bonita*[479] ". Todo indica que es todo lo contrario a las mujeres que estaban presentes en *Una Mujer...* que sólo se definían por una actitud lánguida de dependencia de los hombres.

El único otro factor causal que da el texto para que ella recurra a la violencia es un resentimiento irracional que alberga contra todos los hombres, debido a su incapacidad para superar ciertos traumas. Esto explica Julio en la escena 5[480] y es aún más evidente en esta réplica de Nina:

NINA — Pedir perdón no es suficiente. Perdón le pedía a mi padre cada vez que salía de casa durante una semana. Perdón pidió mi hermano cuando dejó embarazada a la novia y no fue capaz ni de acompañarla a abortar. Perdón me pidió mi exmarido cuando me dejó por su estudiante. ¿Perdón? Yo no hago nada con el perdón[481] .

Esta caracterización del personaje tiende a culpar la "excesiva" independencia del personaje y su "odio a los hombres", con lo cual hace de Nina una figura monstruosa, alimentando el imaginario antifeminista.

Además, si comparamos con las figuras de las obras precedentes, cabe notar la dimensión caricaturesca del personaje, que se convierte en tirana con especial rapidez y brutalidad. De hecho, así como el paso de *Una Mujer...* a *Viudas...* parecía indicar que no tendríamos un personaje femenino independiente sin volverse homicida, el único monólogo introspectivo que se le da a Nina, en el cual manifiesta algunas dudas sobre sus acciones, es el de la escena 2. A partir de ahí, cada una de sus apariciones la hará más mons-

[478] *Ibid.*, p. 164. Énfasis añadido.
[479] *Ibid.*, p. 155.
[480] *Ibid.*, p. 156-157. Énfasis añadido.
[481] *Ibid.*, p. 158.

truosa y maquiavélica. El cuadro 3 muestra sus tejemanejes para hacer creer a sus familiares que es Julio quien la maltrata. El cuadro 5 muestra su abuso verbal de Julio, pintándola como histérica y dogmática frente a la oferta razonable de Julio de ir a terapia[482] , antes golpearlo de nuevo. Se jacta al principio del cuadro 6 de saber cómo evitar la cara para no meterse en problemas. El cuadro 7 vuelve a mostrarla acosando verbalmente a Julio, haciendo de nuevo una caricatura misógina de arpía:

> NINA No hiciste el mercado. Dejaste el tanque de la gasolina vacío. No te estás echando la crema para lo hongos de los pies. No llamaste a mi mamá el día de la madre. No me has dado nunca una serenata. No tienes maestrías ni doctorados. Hay verbos que no conjugas bien.[483]

Si el maniqueísmo es un corolario de la figura del tirano, hay que señalar que ni la multitud de avatares del tirano bifásico de Rubiano, ni la figura del "tirano sentimental" representada por los personajes masculinos de *Una mujer...* y *Viudas...* se retratan de forma tan monolítica. El interés de la figura de Rubiano reside al menos tanto en su malevolencia como en la constante exposición de su fractura ontológica. En cuanto a los tiranos sentimentales de *Una mujer...* y *Viudas...*, son figuras escurridizas, menos destinadas a sentarse en el banquillo de los acusados que a encarnar el objeto de la dependencia de las mujeres, perjudicial solo por ser una dependencia. Paolo, en sus dos apariciones, también parecía mucho menos tirano que víctima, viéndose cada vez muerto de miedo.

La última aparición de Nina, en la escena 13, la muestra en un ataque de violencia tan fuerte que "acorrala" a Julio, "no dejándole otra opción" que matarla. El siguiente fragmento es bastante largo, pero pretende mostrar el absoluto maniqueísmo de la escena, que se manifiesta especialmente en la insistencia de la escritura en legitimar el asesinato final. Tiene lugar justo después de que Julio le diga a Nina que la deja y que va a denunciarla por malos tratos:

> NINA ¿Maltrato? ¿Quién habla aquí de maltrato? ¿Tú? ¿El machito con el que me casé ahora tiene miedo de que la mujer le pegue? Entonces reacciona. Te quiero ver. Te quiero ver haciendo algo con esa denuncia.
>
> *Los empujones son cada vez más fuertes. Julio lo único que hace es retroceder.*
>
> NINA Yo no tengo la culpa de que no tengas carácter, no tengo la culpa de que no sirvas para nada. Ni siquiera para ponerme en cintura. Porque un hombre de verdad ya habría hecho algo. Ya habría reaccio-

[482] *Ibid.*, p. 156.
[483] *Ibid.*, p. 160.

nado. Me habría demostrado quién es el que manda en esta casa.

JULIO — No te voy a devolver los golpes.

Nina empieza a golpearlo más fuerte, a darle puños. Julio sigue retrocediendo, intentando evadir los golpes.

NINA — Yo sé que no, porque la señorita no es capaz ni de defenderse. La señorita no reacciona, no dice nada, se traga todo. Mi marido me salió marica. ¿O más bien te digo homosexual? Porque no tienes ni las pelotas para salir del clóset.

Julio llega a un punto en el que ya no puede retroceder. Nina no cede en su ataque, por el contrario, cada vez lo golpea con más fuerza. Ahora en la cara.

NINA — A ver. Demuéstrame que de verdad eres un hombre. Alguien a quien se pueda respetar.
¿Vas a llorar?
¿Vas a llorar?
¿Vas a llorar?

JULIO — No lo puedo evitar. Las lágrimas se me escurren sin que yo pueda hacer nada para detenerlas.

NINA — Maricón de mierda. En vez de llorar haz algo. Ahora te hiciste pipí encima.

Ambos detienen la acción. El pantalón de Julio, en efecto, está emparamado. Gotea.

JULIO — Y aquí es cuando me doy cuenta de que no aguanto más.

Julio, sin siquiera pensarlo, levanta la regadera que tiene en la mano y le da un fuerte golpe en la cabeza a Nina. Ella cae, inconsciente. Julio la golpea mil veces. Y la sigue golpeando y golpeando. No hay ni gritos ni emociones, solo el ruido que hace el artefacto al destrozar poco a poco el cuerpo de la mujer.[484]

La insistencia en la extrema violencia de Nina y en la extrema vulnerabilidad de Julio tiene el efecto de provocar, y legitimar al menos parcialmente, el asesinato final. Así, aunque las estadísticas finales pronunciadas justo después de esta escena comienzan recordando el número de mujeres asesinadas por sus maridos, adquieren un significado muy ambiguo. Aunque son una invitación a tener en cuenta la gravedad del fenómeno, tienen también el efecto de enturbiar sus causas y las cuestiones en juego. El feminismo es el principal sospechoso, considerado como vengativo e inhumano, con poco respeto por la "esencia masculina" y su sufrimiento. Esta es, además, la pista interpretativa preferida por la directora Ella Becerra: "*Siempre he querido montar este texto porque me parece que con la reivindicación femenina, que era muy importante hacerla, nos fuimos a un extremo extraño que fue desconocer la masculinidad del hombre y al hombre*[485] .

[484] *Ibid.*, p. 166-167.

[485] Anon., « La Maldita Vanidad estrena la obra 'Yo he querido gritar' », *El Tiempo*, 7 septembre 2017 (en ligne : https://www.eltiempo.com/cultura/arte-y-teatro/la-maldita-vanidad-estrena-obra-de-teatro-128196 ; consulté le 22 mars 2019), https://www.eltiempo.com/cultura/arte-y-teatro/la-maldita-vanidad-estrena-obra-de-teatro-128196, consultado el 22/03/2019 a las 14:37.

La obra no es, pues, tanto una reflexión político-estética sobre la cuestión de la violencia doméstica, que se trataría desde el ángulo particular del maltrato hacia los hombres, como un pretexto para seguir explorando la figura de la "falsa víctima" femenina, ya abordada en *Viudas...* La ferocidad misógina de la representación de Nina y su asimilación a un estereotipo antifeminista hacen de esta obra una advertencia sobre la evolución reciente de la sociedad, en particular la adquisición de independencia por parte de las mujeres, y alimentan la retórica patriarcal de la "crisis de la masculinidad". Esto es aún más coherente en el recorrido estético de Tania Cárdenas: el primer ciclo de sus obras trata precisamente de esta dependencia femenina, a la vez que la estetiza como fatalidad. A partir de *Viudas...*, la escritura se centra en los peligros de una emancipación demasiado brusca, irremediablemente violenta e insensible al sufrimiento masculino.

La primera época de la escritura de Tania Cárdenas parecía centrar la atención no sólo en los personajes femeninos, sino en toda una semiótica tradicionalmente ligada a lo femenino. Lo íntimo, lo sentimental, la situación de espera en el hogar, el amor lésbico de dos adolescentes son temas que contribuyen no sólo a renovar el panorama teatral, sino también a rehabilitar un sistema simbólico que, precisamente por su feminidad, había sido despreciado durante mucho tiempo[486] . Al trasladar al teatro algunos de los códigos de escritura propios de las artes populares, en particular la *telenovela*, sometiéndolos a procesos de hibridación y deconstrucción propios de la escritura teatral contemporánea, contribuye a desdibujar las jerarquías entre las artes (teatro/televisión) y los registros (político/sentimental). Este giro estético y temático podría haber llevado a un descentramiento, o incluso a una marginación de lo masculino, si no hubiera ido acompañado de su obsesiva omnipresencia en el discurso femenino (con la excepción de *Cuarto frío*).

Sin embargo, centrarse en el espacio tradicionalmente femenino y negarse firmemente a cuestionar los límites de dicho espacio conduce a la renovación del sistema de distribución binaria de símbolos y registros. La estetización de los estereotipos hace de estas piezas una especie de búsqueda de la esencia femenina, que lógicamente lleva a una "santuarización" del espacio masculino. Esto va de la mano de una tendencia a la esteti-

[486] "Durante los dos primeros tercios del siglo XX^{e} , la historia del arte pareció ejercer una censura real y efectiva sobre el arte de las mujeres. [...] las valoraciones y caracterizaciones particulares del arte de las mujeres nunca se conservan, ni se reconocen, ni se aceptan, ni se discuten como tales, por lo que quedan marginadas por los valores dominantes [...]", M. CARANI, « Le désir au féminin », *Recherches féministes*, vol. 18, nº 2, 2005, p. 9-37

zación de la sumisión: los espacios femeninos se idealizan mientras se quedan en la periferia. Cualquier incursión fuera de este territorio se retransmite como una *hibris* tiránica, ya sea en términos de evolución del estatus legal, de ocupación del espacio público o de la exploración de registros literarios no vinculados al sentimentalismo. En cuanto abandonan la figura de víctima pasiva, las mujeres de las obras de Tania Cárdenas se convierten en verdugos y este inmenso punto ciego entre la sumisión y el homicidio da a sus obras la apariencia de salvaguardias moralizantes para las mujeres, un subtexto que alcanza su clímax en *Yo he querido gritar*.

Así, el análisis nos lleva a observar que la persistencia de la figura del tirano, que va acompañada de una desaparición del héroe tradicional, puede considerarse hasta cierto punto sintomática de un cuestionamiento de lo masculino y de su sistema semiótico a partir de los años noventa. En las obras de Fabio Rubiano como de Tania Cárdenas, esta inflexión va acompañada de un mayor protagonismo de las figuras femeninas y del desarrollo de una estética asociada a lo femenino, que se convierte en símbolo de renovación: el impulso teatral, con tendencia posdramática, que rompe con el registro literario en el caso de Rubiano; la exploración de la esfera íntima y sentimental en el caso de Tania Cárdenas. En ambos casos, la cuestión del género se hace más visible y la figura se va convirtiendo en el arquetipo de una masculinidad distópica, incluso cuando se trata de una mujer en *Yo he querido gritar*.

Sin embargo, en ambos casos también, la representación de la tiranía sufre una evolución en el transcurso de las diferentes obras que la aleja progresivamente de cualquier posible vínculo con la masculinidad hegemónica. En las obras de F. Rubiano, La monstruosidad del tirano está cada vez más vinculada a su homosexualidad reprimida o a sus impulsos frustrados hacia la feminidad. En las obras de T. Cárdenas, el cambio se ve claramente en *Viudas...* donde se invierten los papeles de tirano y víctima, un proceso que está en el centro de su última obra.

Además, en ambos casos, la figura se vuelve más monstruosa a medida que se aleja de la masculinidad hegemónica. En un principio, *Amores simultáneos*, al fusionar ostensiblemente al héroe con el tirano, ofrecía una vía de sentido que invitaba a pensar en la semejanza de los dos modelos, es decir en la proximidad de los mandatos virilistas que presuponen. Parecía ofrecer un esbozo de reflexión sobre la violencia estructural a la propia noción de masculinidad y sus paradigmas normativos, al tiempo que ponía de relieve el sufrimiento masculino causado por esta alienación. A pesar de esta pista semántica

relativamente obvia en el texto, se puede ver que la dinámica de neutralización ha funcionado relativamente bien, gracias a la indeterminación semántica del contexto posmoderno. Aunque se ha a veces exagerado la relativización del sentido del texto[487], no es menos cierto que esta dinámica se ve efectivamente facilitada por la dimensión muy claramente experimental de la obra, muy autotélica y con claras tendencias posdramáticas. ¿La violación es realmente una violación, o es simplemente una metáfora de las relaciones amorosas entre hombres y mujeres? La duda se mantiene. Sin embargo, hay varios indicios de que la lectura puramente metafórica es válida, especialmente la actitud a veces ambigua de las mujeres, en todo el teatro de F. Rubiano, que parecen desear la violación tanto como temerla.

Posteriormente, la transformación de la pulsión de culpa del héroe que encontramos en *Amores simultáneos* en una pulsión femenina da lugar a una figura más ostensiblemente cruel, sobre todo a partir de *Pinocho y Frankenstein,* así como más patológica y esquizofrénica, y luego en *El Natalicio de Schumann* o en *Soy asesino y padre de familia*. De este modo, la masculinidad hegemónica se aleja poco a poco del texto y vuelve a una zona de irreflexión, mientras que el tirano se vuelve más monstruoso.

Una dinámica similar se observa en Tania Cárdenas. La masculinidad hegemónica está presente en *Una Mujer...* y en *Viudas...* a través del prisma de la mirada femenina. Se encarna entonces en el arquetipo de compañero ideal al que las mujeres aspiran y del que mantienen una dependencia nociva. Luego, en *Yo he querido gritar*, la franca inversión de la relación tradicional entre verdugo y víctima permite de pronto el desencadenamiento de un maniqueísmo que había sido cuidadosamente evitado hasta entonces. La disociación entre la masculinidad hegemónica y el tirano desata la escritura y ésta se vuelve brutalmente monolítica en su ferocidad.

Esta dinámica de progresivo distanciamiento entre la figura del tirano y la masculinidad hegemónica da por lo tanto lugar al retorno de esta última al ámbito de lo impensado y es, de este modo, sintomática de una persistente dificultad para considerarla como género. Además, y sobre todo, este proceso revela la dificultad de abordar una cuestión sistémica convocando a una figura individual antipática y violenta. El hecho de utilizar una figura de tirano para tratar la masculinidad hegemónica implica, en efecto, límites intrínsecos.

[487] G. SERBAN, « Salir de la "crisis" del sentido y del ser: aportes y límites del giro performativo para el feminismo en Colombia », *op. cit.*.

En primer lugar, el tirano es, por definición, una figura vinculante en la medida en que debe permanecer estructuralmente fija: es el adversario en el esquema actancial, el obstáculo con el que se enfrentan los protagonistas. De este modo, opera en la estructura dramática según un modelo que puede compararse con las leyes del teatro foro expuestas en el Teatro del Oprimido de Augusto Boal. En efecto, según las reglas de este tipo de teatro comprometido y participativo, el espectador tiene que proponer una solución a la situación de opresión representada en el escenario. Lo hace actuando, asumiendo el papel de víctima o eventualmente de alguno de los otros actores implicados, pero tiene formalmente prohibido asumir el papel del opresor, ya que de lo contrario la solución se consideraría "mágica": irreal e ineficaz políticamente[488] . Estas reglas formalizan y metaforizan muy bien el principio del tirano en un esquema actancial clásico: es su firmeza, su persistencia en el ejercicio de la tiranía, lo que lleva al protagonista o protagonistas a la acción. En este sentido, la asignación de la masculinidad hegemónica a la figura del tirano limita estructuralmente su exploración crítica, confinándola, para que la economía dramática funcione, a una postura relativamente monolítica y moralizante: "su humanidad se circunscribe siempre en el espacio de la antipatía del personaje"[489] . De hecho, todas las figuras de tiranos en las obras mencionadas tienen una estructura relativamente más esquemática que las demás. Este hecho es fácilmente admitido por Fabio Rubiano, que lo considera una de las particularidades de su teatro, donde las figuras femeninas son más complejas: "*Tengo un gusto por las figuras masculinas inútiles, incapaces. Funcionan mejor las mujeres en todas mis obras*"[490] . Esta función tiránica de un personaje, asociada a la masculinidad hegemónica, corre así el riesgo de contribuir a hacer de ésta un espacio intocable, un santuario, hecho especialmente evidente en las obras de Tania Cárdenas. Esta forma de sacralización de la figura contribuye también al mantenimiento de cierto androcentrismo. En efecto, la figura tiránica, tal como la hemos visto, asegura la permanencia de cierta centralidad funcional de lo masculino. Dada la ausencia de un héroe individual y providencial, el punto de referencia se limita tanto más a esta figura en torno a la cual gravitan los demás personajes, a partir de la cual definen su línea de acción. Esto es particularmente notable en *Mujres..., Viudas...,* pero también en *Pinocho y Frankenstein...* La asociación entre figura tiránica y masculinidad hegemónica limita así estructuralmente tanto la exploración crítica de la noción como su descentramiento.

[488] A. BOAL, *Teatro del oprimido*, México, Nueva Imagen, 1989.
[489] D. LANZA, *Le tyran et son public*, *op. cit.*, p. 44. Traduzco yo.
[490] Entrevistado el 13 de junio de 2017.

Además, la redefinición normativa que este proceso puede sugerir, como contramodelo, es limitada en su potencial subversivo. En efecto, es tradicional castigar el "exceso" de virilidad, especialmente en las figuras tiránicas: forma parte de la construcción de las masculinidades tal y como se conciben tradicionalmente. Este tipo de reequilibrio forma parte de los mandatos habituales: lo vimos por ejemplo con el paso de la virilidad a la hombría, tal como lo define Norma Fuller, o sea de una fogosidad juvenil a la responsabilidad de la madurez.

Esta limitación se debe a la propia naturaleza del tirano, poco propicia, por su dimensión individualizadora y psicologizadora, para comprender una cuestión intrínsecamente relacional y sistémica. En este sentido, es esclarecedor volver al análisis de Diego Lanza sobre la evolución de la función ideológica del tirano. El investigador destaca que la individualización del poder que supone esta figura se ajustaba muy bien al funcionamiento político de la Grecia del siglo V^{e} ya que el ejercicio del poder era bastante individualizado, directo[491]. Sin embargo, para él, la figura no es apropiada para los contextos políticos posteriores.

> La figura ideológica sobrevivió a la sociedad que la produjo, pero su permanencia literaria, aunque preservó su eficacia tópica, la privó de todo poder heurístico. El esquema del individuo frente a la comunidad y su relación directa y brutal, de amo a esclavo, con los ciudadanos subyugados no dejaba de reflejar, en la *polis* griega, una determinada realidad social, a saber, la ausencia de un aparato estatal; tras ella, se vuelve cada vez más inadecuado.[492]

Al situar al individuo en una relación frontal e inmediata con la sociedad, sin ningún nivel intermedio y el aparato estatal en sus diversos aspectos, el modelo es poco propicio para pensar en la oligarquía, el absolutismo institucional... es decir, el ejercicio del poder en su complejidad. En este sentido, Diego Lanza es muy crítico con la figura del tirano fuera del contexto político de la Atenas del siglo V, más aún teniendo en cuenta su evolución hacia cada vez más animalización y patologización. Este proceso hace que la función ideológica de la figura se aleje cada vez más de su función principal, que era la de dotar a este modelo psicológico de una dimensión política. El tirano era pensado en una relación de analogía con la ciudad, era una especie de *micropolis,* y la introspección a la que invitaba tenía una dimensión colectiva. En este sentido, una obra que reclama un simple tiranicidio no implica el cuestionamiento de un sistema, sino que simplemente

[491] D. LANZA, *Le tyran et son public*, *op. cit.*, p. 175-177.
[492] *Ibid.*, p. 214. Traduzco yo.

invita a sustituir a un príncipe hostil por otro menos hostil, dando lugar a una psicologización de la política[493].

Ahora bien, esta limitación del modelo para tratar cuestiones sistémicas es también válida para el tema que nos ocupa. Efectivamente, no resulta fácil cuestionar las masculinidades a través de un individuo y una resolución apolítica de la acción consistiría en reemplazar un tirano por otro. Es de hecho lo que dos investigadores critican en sus respectivos trabajos a propósito de *La escuela de las mujeres* de Molière. Tanto Barbara Johnson[494] como Christian Biet[495] notan que en ningún momento la obra cuestiona el orden patriarcal establecido. Agnès ha escapado de Arnolphe, casándose con Horacio, pero su liberación es relativa: aunque lo hace de mejor grado, ella solo pasa de una tutela a otra. Así, si Molière apoya la educación de las mujeres, también rechaza cualquier cambio estructural, con lo cual se opone francamente a las "preciosas" que, ya en la época, estaban comprometidas contra la institución matrimonial.

¿Cómo se trata esta cuestión sistémica en las obras que hemos estudiado? Podemos considerar que se esboza en el desenlace de *Pinocho y* Frankenstein, con el rechazo final de Pinocho. Este último, cuando se le da la oportunidad de sustituir la monstruosa figura paterna del Doctor V. por una madre potencialmente amorosa, pronuncia un lacónico "no" que cierra la obra y huye en su máquina voladora. Esta huida, del escenario a un espacio imaginario, es profundamente coherente con la figura original de Collodi: muchos teóricos hacen de la huida el motivo fundamental de la figura del títere, aunque su función ideológica difiere según la interpretación. La versión de Rubiano ensalza la huida definitiva: tanto la huida de las instituciones[496] – en este caso, la de la familia, de la autoridad, pero también, como dice Jean-Claude Zancarini, la huida en una aprehensión metaliteraria, como rechazo a la reificación del sentido. Este motivo constituye una alternativa a la vuelta al orden. En este sentido, constituye un ejemplo que nos invita a matizar la incapacidad completa de las figuras tiránicas para permitirnos explorar la naturaleza sistémica del poder. La huida de Pinocho del sistema nos invita a pensar en la vanidad de sustituir al tirano por otro, aunque el nuevo parezca menos cruel. Sin embargo, el símbolo de la

[493] *Ibid.*, p. 330.
[494] B. JOHNSON, « Teaching ignorance: L'École des Femmes », *Yale French Studies*, 1982, p. 165-182. Traduzco yo.
[495] *Id.* ; G. VIGARELLO, A. CORBIN et J.-J. COURTINE, *Histoire de la virilité*, *op. cit.*, p. 335.
[496] En esto, el subtexto ideológico de esta adaptación es similar al de "*Burattino Senza Fili*" de Edoardo Bennato, donde la crítica a las instituciones es recurrente.

huida de Pinocho tiene a *priori* mucho más que ver con la familia, la filiación y el pasado que con una cuestión relacionada con las masculinidades.

En cuanto a las demás obras del corpus, si bien sus finales no proponen explícitamente un retorno al orden y a la autoridad, la mayoría de ellas dejan en suspenso, mediante el pesimismo y/o la ambigüedad, la cuestión de la liberación del yugo del tirano. Por lo tanto, esto limita las posibilidades de exploración crítica y/o política de la cuestión de la masculinidad hegemónica, confinándola a su dimensión psicológica e individual. La cuestión ahora es ver cómo un tratamiento *plural de* las masculinidades, fuera de la estrecha función diegética del antagonista individual, podría permitir una exploración más crítica del concepto.

PARTE III.
HACIA UN DESCENTRAMIENTO DE LO MASCULINO: LÓGICAS POLIFÓNICA, INTERSTICIAL Y MILITANTE

Los análisis realizados hasta ahora nos llevan a la necesidad de estudiar obras en las que lo masculino ya no se limita principalmente a una figura tiránica. Más allá de plantear la cuestión de si los mandatos virilistas son o no especialmente responsables de la violencia política, e invitar a un "reequilibrio" individual hacia la moderación -en definitiva, hacia una forma de *hombría* poco subversiva-, hay que ver si la cuestión adquiere matices y complejidad cuando se trata a través de una constelación de personajes y sus interacciones. ¿Permitiría este tratamiento comprender mejor los mecanismos de un concepto relacional, con normas fluctuantes según los contextos y las situaciones? Mientras que la hegemonía se refiere a la dominación como un sistema que lo abarca todo, Connell identifica otros tipos específicos de relaciones internas dentro del orden de género en lo que respecta a las masculinidades: En primer lugar, las relaciones de subordinación que suelen referirse a las masculinidades homosexuales o, más generalmente, a las masculinidades desacreditadas como demasiado femeninas; en segundo lugar, las relaciones de complicidad para designar los procesos por los que algunos hombres, sin formar parte de las puntas de lanza de la masculinidad hegemónica, se benefician de los dividendos de la dominación; y, por último, las relaciones de marginación que conciernen a las de los grupos subordinados por clase social o etnia. Hegemonía, complicidad, subordinación/dominación, marginación/autorización son las dinámicas relacionales identificadas por Connell internas al sistema de género que caracteriza a las masculinidades. Evidentemente, una figura individual no puede dar cuenta de estos aspectos, ni tampoco del proceso de construcción de las masculinidades a través del "tribunal de pares", por lo que los siguientes análisis abordarán piezas en las que la cuestión se aborda de forma más sistémica.

Primero veremos cómo, en las obras de Pedro Miguel Rozo, el tratamiento polifónico de la cuestión permite cuestionar las tensiones contemporáneas en la construcción de las masculinidades mediante una dramaturgia de la sospecha permanente. Posteriormente, veremos cómo las dramaturgias de Ana María Vallejo y Enrique Lozano pueden leerse a la luz de un paradigma "intersticial" que es particularmente eficaz para desbaratar el androcentrismo. Por último, analizaremos el teatro activista de Patricia Ariza y las implicaciones políticas de su "estado de ánimo performativo", según la terminología de Joseph Danan[497] .

[497] J. DANAN, *Entre théâtre et performance: la question du texte*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2016. Traduzco yo.

Capítulo 5.
Pedro Miguel Rozo las masculinidades como un trágico *impasse*

A.Más allá de la dicotomía entre tiranos y víctimas

La presencia muy fuerte de la tragedia en la dramaturgia colombiana[498] , las tendencias a veces esquemáticas del *Nuevo Teatro* y la proliferación de escritos sobre la violencia[499] parecen haber llevado a una especie de saturación de ciertos modelos, en particular de la dicotomía tirano/víctima. Así, observamos en Fabio Rubiano y Tania Cárdenas una tendencia común a cuestionar la figura de la víctima, a proponer "falsas víctimas" o al menos víctimas de dudosa moralidad. Rubiano explora la violencia paradójica de esta figura de forma especialmente explícita en *Labio de liebre*, pero la tendencia ya se estaba gestando en su trabajo anterior, a través del motivo recurrente de las mujeres que querían ser violadas. Este cuestionamiento también es evidente en Tania Cárdenas a través de la imagen de Caperucita Roja que se convierte en lobo en las obras *Viudas...* y *Yo he querido gritar*. Sin embargo, esta problemática figura alcanza su punto álgido en las obras de Pedro Miguel Rozo: la negativa a sacralizar a las víctimas es un principio fundamental de su escritura.

Pedro Miguel Rozo es dramaturgo, director y guionista de televisión y cine. Forma parte, al igual que Tania Cárdenas, de una generación de autores que han seguido en gran medida el camino abierto por Fabio Rubiano, sobre todo al distanciarse del teatro militante y explorar nuevas relaciones entre estética y política. Es uno de los autores que está impulsando nuevas vías de creación, promoviendo el vínculo entre los diferentes drama-

[498] S. ROMERO REY, *Género y destino: la tragedia griega en Colombia I*, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá D.C, 2015 ; S. ROMERO REY, *Género y destino: la tragedia griega en Colombia II*, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá D.C, 2015.
[499] E. PULECIO MARIÑO, *Luchando contra el olvido: investigación sobre la dramaturgia del conflicto*, H. Parra Rojas et M. Lamus Obregón (éd.), Ministerio de Cultura, Bogotá D.C, 2012.

turgos de esta generación, fundando en particular la Red nacional de dramaturgia[500]. El autor reivindica la libertad absoluta en su creación teatral. En efecto, al contrario de su escritura para la televisión y el cine, en la que debe responder en cierta medida a las exigencias de los encargos y a los gustos del público, afirma que la escritura teatral es para él el espacio donde puede ejercer su libertad creativa sin concesiones[501]. Esta libertad se manifiesta, en este caso, por un profundo gusto por la irreverencia y el humor negro, en reacción al *Nuevo Teatro* y su carácter dogmático y maniqueo. La escritura de Pedro Miguel Rozo se basa, pues, en una crítica radical a la exaltación de las víctimas, lo que, para el autor, constituye un paradójico punto en común entre el marxismo y el catolicismo. Esta voluntad de desvincular radicalmente la condición de víctima de cualquier cuestión de pureza moral[502], y más generalmente de explorar situaciones límite que distorsionan las categorías del bien y del mal, están en el centro de su creación. Además, el hecho de que escriba para la televisión también es visible en sus obras, sobre todo en su propensión a burlarse tanto de ciertos mandatos estéticos limitativos del teatro como de los programas de televisión más sensacionalistas.

Este gusto por la sátira y la desacralización de las víctimas adquiere la apariencia de un ajuste de cuentas en una de sus primeras obras. La obra *Club suicida busca...* escrita en 1996 y publicada en 2004[503] reúne varios de los principios fundacionales de su escritura. El subtítulo, *Parodia de la fatalidad en un acto*, así como el resumen, anuncian de inmediato el tono profundamente satírico: la acción se desarrolla en una agencia de ayuda al suicidio que ofrece sus servicios siguiendo todos los códigos del marketing convencional. El propio nombre de la agencia: *Exequias, la Rebaja* es una referencia a una cadena de almacenes colombianos.

Nicolás, el gerente de esta agencia, saluda sucesivamente a sus cuatro clientes potenciales. Cristina, una joven sombría y agresiva que no deja de repetir que ha estado muerta desde su nacimiento; Gregorio, que recientemente se ha enterado de que su mejor amigo y su padre tienen una relación; Ignacio, una caricatura de intelectual que se expresa casi exclusivamente a través de citas célebres.

---

[500] Se trata de una iniciativa apoyada conjuntamente por la compañía del autor, Corporación Luna y el Ministerio de Cultura, que desde 2006 tiene como objetivo impulsar la creación teatral y fomentar su difusión, especialmente promoviendo los intercambios entre teatristas.
[501] Entrevistado el 9 de junio de 2017.
[502] "*No es porque no seas una víctima perfecta que no te merezcas tu estatuto de víctima, ser tratado como víctima*", comentarios recogidos el 9 de junio de 2017.
[503] P. M. ROZO FLÓREZ, *Club suicida busca ... parodia de la fatalidad en un acto*, *op. cit.*.

MARGARITA	¿Es Ud. escritor?
IGNACIO	No soy nada.
CRISTINA	(*Fiscalizadora*) ¿Por qué?
IGNACIO	Porque así pongo un granito de arena para ratificar mi novedosa y original doctrina, cuyo axioma fundamental recita que el mundo es una mierda.[504]

Finalmente, se les une Margarita, una mujer que está esperando una llamada de su amante imaginario, una referencia explícita al cuento de Gabriel García Márquez "Solo vine a hablar por teléfono"[505].

Mientras los cuatro suicidas conversan, Nicolás sigue intentando que usen sus servicios. Los hipnotiza, les hace firmar el documento y trata de "llevarlos a suicidarse" (por paradójico que sea) de diferentes maneras, pero cada vez que está a punto de lograrlo, los cuerpos se escurren y logran escapar de él. Poco a poco, los personajes van protestando contra la insistencia de Nicolás, rebelándose finalmente contra la monetarización de su suicidio.

> IGNACIO […] nuestras muertes no tienen por qué beneficiar los bolsillos de nadie. Nuestras muertes, por el contrario, deben ser el símbolo de una sociedad corroída por la alienación y el desasosiego, con el cual protestaremos contra los aparatos represivos del Estado.[506]

Esto da lugar a una repentina y paródica politización de los personajes, que se convierten en héroes autoproclamados y declaman lemas revolucionarios. Pero el juego sólo les divierte por un momento y vuelven a caer en el aburrimiento y el lamento. Nicolás aprovecha para recordarles que podrían suicidarse, pero los demás buscan otras formas de pasar el tiempo. Después de considerar y probar varias actividades, terminan jugando "al banquillo", como les recomendó Nicolás. Nicolás toma el micrófono e invita a la persona que está en el banquillo a hablar. La obra se convierte así en una parodia de programa de entrevistas basado en la exposición de lo íntimo:

> NICOLÁS Jóvenes abandonados por sus padres homosexuales. Nos acompaña esta noche para hablarnos de este problema, un joven cuya identidad ha sido reservada por obvias razones. Bien G*(cuac)*, cuéntanos exactamente qué pasó.[507]

Nicolás anima regularmente a su invitado a confesarse ("*¿Y entonces qué pasó?*") para satisfacer la curiosidad de los lectores/espectadores, que se ponen al mismo nivel de

[504] P. M. ROZO FLÓREZ, *Club suicida busca... parodia de la fatalidad en un acto*, Bogotá, Manuscrit, 1996, p. 12-13.
[505] G. GARCÍA MÁRQUEZ, *Doce cuentos peregrinos*, Barcelona, Debolsillo/Penguin Random House Grupo Editorial, 2015.
[506] P. M. ROZO FLÓREZ, *Club suicida busca... parodia de la fatalidad en un acto*, *op. cit.*, p. 19.
[507] *Ibid.*, p. 31.

voyerismo que la audiencia de estos programas. Se exhiben así los escandalosos procedimientos utilizados para incitar una sobrecarga de emociones:

NICOLÁS	[...] (*Gregorio asiente con la cabeza, pues el llanto no le permite hablar*). ¿Y tú todavía extrañas a tu papito?
GREGORIO	(*con gran esfuerzo*) ¡Sí!
NICOLÁS	Y si él te estuviera viendo en este banquillo, ¿qué le dirías?
GREGORIO	¡Que por favor vuelva![508]

Cuando todos están en el banquillo, los personajes se vuelven cada vez más agresivos. Todos acaban atacándose e insultándose, hasta que el cuerpo de Nicolás cae en el escenario: al final, es él quien se ha suicidado con un disparo.

Así, no sólo se parodia la exaltación de las víctimas, sino también su tratamiento mediático y artístico. La obra diagnostica y se burla de esta tendencia tanto en el *Nuevo Teatro* como en los numerosos programas de televisión que se alimentan de la espectacularización del sufrimiento. El corrosivo retrato de las víctimas de Pedro Miguel Rozo sirve así tanto para fustigar la falta de fertilidad crítica del proceso como para hacer visible su obscenidad.

Posteriormente, se confirmó el gusto del autor por lo escabroso y lo satírico, así como su deseo de refundar la relación entre política y teatro según un principio radicalmente distinto al del *Nuevo Teatro*. Como varios dramaturgos y teóricos mencionados anteriormente, Pedro Miguel Rozo considera que el teatro de tesis a menudo no hace justicia a la complejidad de Brecht, y se propone destacar otros aspectos de su teatro, en particular su carácter lúdico y dialógico y su gusto por el modelo de "parábola". Este término es un pilar de su escritura, que aparece regularmente en los subtítulos de sus obras: *Tálamo* : *parábola conyugal en tres años* (escrita en 1997), *Nuestras vidas privadas, parábola de la justicia en cuatro actos* (escrita en 2007), *Purgatorio express, parábola de la bondad en 9 cuadros y un epílogo* (escrita en 2009), *Cadáver exquisito, parábola de la caridad en 12 cuadros* (escrita en 2010 y recuperada en 2015).

Adoptar el subtítulo de "parábola" con tanta insistencia podría parecer sorprendente para un autor que pretende hacer una crítica radical de las remanencias de moral cristiana en el teatro colombiano. Sin embargo, la contradicción es sólo aparente: no se trata, por supuesto, de imitar la parábola evangélica y su lección moral, sino de desviar su principio para conseguir algo más parecido a una "obra-parábola" tal como la describe Jean-Pierre

[508] *Ibid.*, p. 32.

Sarrazac[509] . En efecto, la obra de este tipo no es necesariamente una simple alegoría que pretenda dar acceso a una "verdad", a un sentido preestablecido y fijo. Para Jean-Pierre Sarrazac, al contrario, puede ser una manera desviada de darle al sentido la forma de una pregunta, un medio privilegiado para suspenderlo sin aniquilarlo. De hecho, par Pedro Miguel Rozo, al contrario de un teatro de tesis que correría el riesgo de martillear el sentido, la parábola es en realidad una manera de reforzar la polisemia, el juego y la autonomía reflexiva del teatro, y de valorizar así una vertiente de Brecht menos explorada por *el Nuevo teatro*.

Es especialmente el caso en *Nuestras vidas privadas.* En esta obra, encontramos el cinismo y el humor negro propios del autor, así como su tratamiento crítico del peso de las normas sobre la familia, ya que aborda el tema de la homosexualidad -ya discretamente presente en *Club suicida busca*- de forma más explícita... A la vez que critica de nuevo el catolicismo y su peso sobre la moral, la obra también cuestiona los fallos de los supuestos procesos de modernización, y su flagrante incompletud. Sin embargo, a diferencia de la obra anterior, ésta desbarata sistemáticamente las certezas del lector/espectador, y propone una suspensión del sentido, sacudiendo los límites morales más fundamentales en el proceso. Aquí, la ambivalencia característica de la escritura radica en la ambición conjunta de tratar, por un lado, la vulnerabilidad de las masculinidades en una sociedad heteronormativa en transición, y por otro, de socavar las figuras de las víctimas.

B. Nuestras vidas privadas: una dramaturgia de la sospecha

Gracias a *Nuestras vidas privadas: parábola de la justicia en cuatro actos*, Pedro Miguel Rozo ganó el Premio Distrital de Dramaturgia en 2008 y la obra se publicó el mismo año[510] . La obra fue posteriormente traducida al inglés[511] y representada por la Corporación Luna en 2009, dirigida por el autor, y luego en inglés en el *Royal Court Theater* de Londres en 2011, donde fue un éxito de crítica[512] .

[509] J. P. SARRAZAC, *La parabole ou l'enfance du théâtre*, Belfort, Circé, 2002.
[510] P. M. ROZO FLÓREZ, N. DÍAZ et C. RAMÍREZ TRIANA, *Selección de dramaturgia bogotana*, *op. cit.*.
[511] P. M. ROZO FLÓREZ et S. SCARDIFIELD, *Our private life: a family parable in three acts and an epilogue*, London, Oberon Books, 2011.
[512] Revista de prensa de la 'Genesis foundation', genesisfoundation.org.uk/press/press-acclaim-for-our-private-life-at-the-royal-court-theatre/, consultado el 29 de junio de 2019.

La acción se desarrolla en un lugar que ya tiene las características de una transición inacabada: un pueblo a punto de convertirse en ciudad[513] . Este lugar se ha visto perturbado por un reciente terremoto que ha dejado muchas casas agrietadas y muchos negocios arruinados. En este contexto ocurre un nuevo terremoto, esta vez metafórico: un terrible rumor sacude los cimientos de una familia, según la cual el padre ha abusado presuntamente de un niño, Máicol, el hijo de doce años de una antigua empleada. Ante esta acusación, el hijo menor, Samuel[514] , un "mitómano bipolar"[515] , empieza a sospechar a este padre de abusos en su propia infancia y explora el tema con su psiquiatra. También se lo cuenta a su hermano, Sergio, un exitoso empresario, y luego a su madre, que intenta evitar el tema por todos los medios. La duda se instala tanto en la familia como en el lector/espectador. A partir de ahí, la obra alterna entre respuestas positivas y negativas a la cuestión de la culpabilidad del padre, alternando entre revelaciones y negaciones, fomentando falsas pistas: la antigua empleada apoya la acusación, pero nos enteramos de que está tratando de obtener dinero del padre en venganza por haber sido despedida; Samuel sí recuerda una relación sexual con su padre, pero resulta ser un sueño; Máicol declara sobre su agresión y luego dice que fue mentira; el psiquiatra recoge en una sesión de hipnosis el recuerdo de un posible abuso sobre Sergio pero luego admite que intenta ganar dinero para comprar un coche...

La alternancia entre dudas y certezas lleva a la implosión de la familia. Durante la discusión de la penúltima escena, el padre, disgustado por haber sido sospechado por sus hijos y su esposa, anuncia que los abandona a todos. Se retira a una finca a orillas del río para vivir alejado de todos los que sospechan de él. También le dice al primer hijo, Sergio, que no es su padre biológico.

Esta dramaturgia de la sospecha no se resuelve realmente, y la escena final del diálogo entre Máicol y el padre sólo proporciona una respuesta tan turbia que resulta difícil expresarla con palabras. En cualquier caso, esta respuesta se encuentra claramente en una zona más que gris: Máicol parece estar "enamorado" del padre (tanto como puede estarlo un niño de doce años) y resulta que ambos han mantenido una relación afectiva y, al me-

[513] Según la didascalia inicial: "*Una población pequeña en crecimiento. Demasiado grande para ser un pueblo. Demasiado pequeña para ser ciudad*". P. M. ROZO FLÓREZ, *Nuestras vidas privadas*, Bogotá, Manuscrit, 2007.
[514] Los nombres de pila se han cambiado en la versión inglesa. En la representación en el Royal Court Theatre, Samuel se llama Carlos y Máicol se llama Joaquín. Hemos mantenido los nombres de pila tal y como aparecen en el manuscrito español.
[515] *"La Madre". No sabes nada de la mentira y la verdad. No lo digo yo, sino tu médico. Y los médicos saben. Eres un "mitómano bipolar"* " P. M. ROZO FLÓREZ, *Nuestras vidas privadas*, *op. cit.*, p. 18, acto I.

nos hasta cierto punto, sexual. Las palabras más explícitas están en la arenga final del padre despidiendo a Máicol:

> EL PADRE Fuimos felices después de todo. Era la primera vez para los dos. […] Fue lindo. Pero el tiempo pasa y las cosas cambian aunque no lo queramos. Para usted es fácil: tiene tiempo de llorar y de sanar y de volver a enamorarse. Incluso sigue siendo virgen de todo acceso carnal, porque soy una persona que conoce sus límites y sabe respetar a su pareja. Ya quisiera yo tener el cuaderno tan limpio como usted y con todas las hojas blancas listas para empezar a escribir las vulgaridades que se le dé la gana[516] .

La obra nos obliga a pensar en un intermedio muy incómodo: entre la caricia "inocente" prodigada a un niño y el acto sexual, dos categorías difíciles de pensar como los polos de un continuo, debido a la prohibición última que constituye la pedofilia[517] . La relación entre el padre y el niño roza el incesto: sabemos que el padre lo trataba como si fuera su hijo. Le enseñó a leer y escribir y le dio consejos para defenderse de su violenta madre. En cuanto al incesto en el primer sentido de la palabra, es decir, el abuso del padre sobre Samuel y/o sobre Sergio, permanece incierto.

Lo que hace especial a *Nuestras vidas privadas* es la forma específica en que la sospecha permanente de los personajes y del espectador está al servicio de una estética de la violación de lo íntimo, articulada a la cuestión del proceso de urbanización.

La obra tiene cuatro actos que no están subdivididos en escenas -volveremos sobre las implicaciones estéticas de esta estructura-, pero para facilitar la explicación, me referiré, a las diferentes etapas del desarrollo de la acción como escenas o secuencias.

La violación de la intimidad

El terremoto desempeña un papel central en esta repentina vulnerabilidad de lo privado. En primer lugar, tiene como corolario la reconstrucción y, por tanto, la aceleración del proceso de urbanización: señalemos que éste es al menos el papel que ha desempeñado históricamente el terremoto de 1999 que sacudió la pequeña ciudad de Armenia, de la que procede el autor. Esta tragedia causó la muerte de unas 1.300 personas en el *Eje Cafetero*, de las cuales 921 se encontraban en Armenia (que en aquella época tenía una pobla-

[516] *Ibid.*, p. 84 acto IV.

[517] Sin embargo, desde el punto de vista psicológico, parece que estos dos polos se sitúan en el mismo espectro: "Las caricias que prodigamos a los niños pequeños pretenden expresar una emoción pura hecha de tierna atención; no comprometen menos el cuerpo ni participan menos de una cierta sensualidad. Esta sensualidad no tiene límites "naturales"; el paso al erotismo sexual es sólo una cuestión de grado de intensidad del impulso. La ternura, la sensualidad y el erotismo tienen la misma fuente [...]". J. BARUS-MICHEL, « Inceste et pédophilie, quelle jouissance, quel interdit ? », *Nouvelle revue de psychosociologie*, vol. 3, nº 1, 2007, p. 209-223.

ción de unos 300.000 habitantes[518]), y provocó el derrumbe de un gran número de edificios, especialmente los antiguos edificios coloniales. Desde entonces, la reconstrucción ha acelerado el proceso de modernización -con nuevos edificios, parques y centros comerciales-, de modo que en poco tiempo Armenia se ha convertido en un centro turístico y en sede de numerosos eventos deportivos. Por tanto, este terremoto está estrechamente relacionado con la cuestión del pueblo en transición hacia la ciudad. Por otra parte, también está en la raíz de una de las formas en que se viola la intimidad de la obra: en el plano intradiegético, ha dejado la casa familiar llena de grietas y hendiduras, impidiendo así cualquier privacidad.

Esta imposibilidad de lo íntimo se despliega a través de un dispositivo particular: el del pensamiento involuntariamente verbalizado. En *Nuestras vidas privadas*, los personajes piensan en voz alta, pero estas líneas no son un aparte. Por el contrario, este procedimiento teatral clásico se desvía por completo aquí: el pensamiento formulado siempre es escuchado no sólo por los espectadores sino también por los demás personajes generando una confusión entre pensamiento y discurso.

EL HERMANO MAYOR	¿Decías algo?
EL HERMANO MENOR	Nada. Aquí hablamos y pensamos al mismo tiempo sin parar. Es una maldición. […]
EL HERMANO MAYOR	¿Para qué me llamaste?
EL HERMANO MENOR	No sé.
EL HERMANO MAYOR	Dijiste que era algo grave. Es patético que una persona solamente se pueda sentir importante a partir del agravamiento de su ya de por sí deplorable condición. ¿Hay alguna condición más deplorable que el ser el hermano menor de una familia?
EL HERMANO MENOR	¿Sabes lo que hizo papá?
EL HERMANO MAYOR	¿Estás pensando, o estás hablando?
EL HERMANO MENOR	¿Para qué quieres saberlo?
EL HERMANO MAYOR	Para saber si debo o no responder a la pregunta.[519]

Esto se manifiesta a veces en líneas de repente extremadamente agresivas en un intercambio por lo demás cordial, como aquí en la segunda parte del texto subrayado. Mientras Sergio insta a su hermano pequeño a que le diga por qué le llama, deja oír de repente su exasperación respecto a la propensión de Samuel, según él, a complacerse con su actitud de víctima. Esta violencia que acecha en los intercambios cotidianos se hace así visible (o más bien audible) con la mayor crudeza.

[518] Servicio geológico colombiano, http://sish.sgc.gov.co/visor/sesionServlet?metodo=irAInfoDetallada&idSismo=62, consultado el 28 de junio de 2019.
[519] P. M. ROZO FLÓREZ, *Nuestras vidas privadas*, *op. cit.* p. 2-3, acto I. Énfasis añadido.

Así, aunque los diálogos son corrosivos a la manera de *Club suicida* o *Tálamo*, aquí, el discurso no es deliberadamente violento, sino el simple resultado de estos apartes fallidos. Por lo tanto, pueden contrastar con un tono muy cordial. Este principio también da lugar a veces a repeticiones en algunos momentos en los que el discurso corresponde exactamente al pensamiento, como puede verse en la primera secuencia:

EL HERMANO MAYOR [...] Deberías casarte. Debería casarse.[520]

Los pensamientos se verbalizan sistemáticamente sobre los demás, pero también sobre uno mismo, de modo que los secretos más íntimos se escapan regularmente de los distintos personajes:

EL HERMANO MAYOR La dieron el lunes festivo por la tarde mientras mi esposa fingía un orgasmo más y yo fingía no darme cuenta.
LA MADRE ¿Perdón?
EL HERMANO MAYOR La película. La dieron por televisión.[521]

El hecho de que el aparte falle sistemáticamente implica que los personajes a veces discuten a causa de los pensamientos, aunque éstos no hayan sido expresados a propósito:

LA MADRE ¡Todavía te puedo reventar la boca por hablarme así!
EL HERMANO MENOR No te estoy hablando.
LA MADRE ¡Pero te oigo![522]

La obra también se caracteriza por la ausencia total de didascalia (aparte de los nombres de los personajes y las dos frases iniciales que describen la ciudad). Sin embargo, los pensamientos irremediablemente expresados a veces cumplen esta función, dando indicios de lo que ocurre en el escenario, como cuando la madre golpea a Samuel:

EL HERMANO MENOR ¿Quieres que te cuente para qué?
LA MADRE No.
EL HERMANO MENOR Tendrás que reventarme la boca entonces...
LA MADRE Ni se te ocurra volver a casa. La sangre se le escurre por la comisura derecha y yo pienso que debí hacerle caso a mi mamá. Pienso que debí haberme ligado las trompas.
EL HERMANO MENOR De acuerdo[523] .

[520] *Ibid.*, p. 4, acto I.
[521] *Ibid.*, p. 35, acto II.
[522] *Ibid.*, p. 57, acto III.
[523] *Ibid.*, p. 58, acto III. Énfasis añadido.

El hecho de no poner indicaciones escénicas en acotaciones sino sugerir acciones en las líneas será un proceso sistematizado en *Los difusos finales de las cosas* de Enrique Lozano que analizaré más adelante. Esto implica una particular libertad para el director, que puede optar por un cierto ilusionismo haciendo que la acción se corresponda con la línea o, por el contrario, ignorarla. Esta segunda opción implica optar por un efecto de desfase y no dificulta la comprensión de la acción puesta que ésta está narrada por los personajes.

La ausencia total de didascalia y el tono de la obra, que a menudo parece tender al realismo y al mismo tiempo derrotarlo, que oscila entre lo trágico y lo farsesco, han inspirado hasta ahora puestas en escena diametralmente opuestas. De hecho, es interesante observar el abismo entre la versión de Lyndsey Turner en el Royal Court Theater en 2011 y la de Pedro Miguel Rozo y la versión de *la Corporación Luna* realizada en la *Casa del Teatro Nacional de* Bogotá en 2009. Los primeros optan por la coherencia, casi el naturalismo en los decorados y la composición de los personajes. Por el contrario, la puesta en escena de Pedro Miguel Rozo opta por el desfase: no sólo las acciones de los actores no corresponden necesariamente a lo que dice el texto, sino que, además, los personajes están relativamente desindividualizados a través de un vestuario indiferenciado y una redistribución de las líneas que no tiene en cuenta la verosimilitud, según un principio polifónico y coral.

El discurso y el pensamiento se entremezclan regularmente, hasta tal punto que se puede llegar a la cacofonía cuando más de 2 personajes está presentes. Por ejemplo, en el acto II, durante la cena familiar, la madre intenta poner un CD para tapar las palabras de los demás[524]. No se puede siempre fácilmente distinguir entre pensamientos y discurso, puesto que el principio de la obra es difuminar los límites entre uno y otro. En el texto, ninguna marca tipográfica hace evidente la distinción; debe dejarse a la interpretación del lector y del montaje. El desdibujamiento de estas fronteras y la indistinción resultante es coherente con el principio estético de la pieza, ya que refuerza el efecto de violación. En efecto, significar claramente lo que ocupa el lugar del pensamiento privado implicaría dar un espacio específico y reconocible a lo íntimo, notificando al espectador que lo que está escuchando es confidencial. Por el contrario, hacer que el paso del pensamiento al discurso sea fluido e indistinto convierte al espectador en cómplice involuntario del voyeurismo. Este dispositivo hace que el espacio privado del espectador sea vulnerable puesto que le impide predisponerse a escuchar contenidos potencialmente perturbadores, y lo expone

[524] *Ibid.*, p. 43, acto II.

a posibles sacudidas, choques e incluso efectos repugnantes. Así, la violación de la intimidad no sólo afecta a la persona que se expone, sino también a la que, pillada por sorpresa, se ve obligada a mirar y escuchar.

Este efecto se ve reforzado por otra característica de la obra, a saber, las transiciones entre las secuencias. Los actos no se subdividen en ningún momento en ninguna otra unidad: esto se debe a que la transición de una secuencia a otra se realiza con tanta suavidad que resulta deliberadamente equívoca. Uno de los momentos en los que esta práctica es más notable es en la transición entre las dos últimas secuencias del Acto I, quizá el momento más emblemático de esta voluntad de pillar al espectador desprevenido y hacerle a la vez cómplice y víctima de la violación de lo íntimo. En la penúltima secuencia del acto, el padre está negociando con Tania el precio de su silencio:

EL PADRE	Piense una oferta más razonable y llámeme. Piense bien porque la ambición rompe el saco. No le niego que soy cobarde y le temo a lo que los demás piensen de mí, pero quince millones es demasiado. Si fuera culpable se los pagaría sin vacilar. Pero para proteger una inocencia que de todas formas es genuina, es demasiado. Sea razonable. Ya que encontró el sistema perfecto para robarme en la cara, hágalo con inteligencia, o de lo contrario se va a quedar sin nada. Piénselo. Samuel, me gustas, quiero seguir metiendo mi lengua en tu culito mientras el carcelero nos mira excitado…
EL HERMANO MENOR	…Y el sueño sigue, pero nunca puedo recordar más allá de eso.
EL PSIQUIATRA	¿No lo recuerdas o te da pena contármelo? [525]

La última frase de la respuesta del padre (aquí subrayada), que contrasta tan radicalmente con lo anterior, marca en realidad el inicio de la secuencia siguiente, en la que Samuel cuenta a su psiquiatra un sueño erótico con su padre. Por lo tanto, esta frase sólo la pronuncia el padre en el sueño de Samuel, y no en la realidad. Sin embargo, la escritura desdibuja esta transición al incluir esta frase en el mismo párrafo que la línea realmente pronunciada por el padre a Tania. La confusión que esto crea, tanto para el lector como para el espectador, está en la misma línea que el efecto causado por los pensamientos irremediablemente verbalizados. El dispositivo pretende evitar que el lector/espectador se ponga en guardia contra estas violaciones de lo íntimo, para neutralizar lo que podría llamarse, en términos freudianos, su barrera "para-excitación"[526] -el concepto se refiere al aparato mental que filtra la información demasiado excitante, es "la instancia que se in-

[525] *Ibid.*, p. 31, acto I. Yo subrayo.
[526] S. FREUD, *Au-delà du principe de plaisir*, Paris, Points, 2014.

terpone entre el sujeto y las fuerzas incontroladas potencialmente desestructurantes"[527]. Al tomar al espectador por sorpresa, rompe esta barrera psíquica, haciendo que el dispositivo de violación de la intimidad sea evidente también a nivel de la recepción.

La transición fluida y equívoca de una secuencia a otra es sistemática, aunque la interpenetración no siempre recurre tan ostentosamente a lo obsceno. En general, permite estilizar el paso de una situación a otra (a veces generando cómicos efectos de doble sentido) a la vez que implica la atención del espectador en la identificación de la nueva situación de enunciación. El dispositivo participa así de la dramaturgia de la sospecha, invitando al lector/espectador a mantenerse alerta. También hace que la privacidad de los intercambios sea aún más precaria: al igual que los pensamientos irremediablemente verbalizados, esta interpenetración de secuencias parece confirmar que en *Nuestas vidas privadas* todo secreto es imposible, ya que lo íntimo siempre está en riesgo de ser expuesto.

Como suele ocurrir en Pedro Miguel Rozo, el tema se aborda también desde el punto de vista de la televisión y los medios de comunicación en general. Esto es particularmente evidente en el personaje de la madre que relata compulsivamente los acontecimientos morbosos que ha visto en la televisión, leído en los periódicos o en Internet, anécdotas que se entrelazan con su propia vida. Son a la vez una ventana abierta de repente a la vida privada de los demás -el tratamiento de la violación de la intimidad encuentra así su contrapartida en el voyeurismo de la rúbrica de sucesos-, pero también una forma indirecta de enfrentarse a la suya propia.

La obra también problematiza regularmente sus vínculos con la telenovela y el cine. Los personajes se refieren a menudo a ellos cuando la escritura se acerca a sus códigos. Así ocurre cuando Samuel se exaspera por los acentos melodramáticos de su madre, al principio del acto III:

LA MADRE	Cría cuervos y te sacarán los ojos.
EL HERMANO MENOR	¿De qué película lo sacaste?[528]

O cuando El Padre se molesta por los de Tania, al final del acto I:

EL PADRE	¿Cuántos mercados más le tengo que dar para que acabe con esto?
LA AGREGADA	Mi hijo no tiene precio.
EL PADRE	Odio las telenovelas.
LA AGREGADA	No tengo plata para ir a cine, ¿qué más quiere que vea?[529]

[527] L. VELLUET, « Entre pare-excitation et réparation », *Le Coq-héron*, vol. 180, nº 1, 2005, p. 55-58.
[528] P. M. ROZO FLÓREZ, *Nuestras vidas privadas*, *op. cit.*, p. 55, acto III.

Al mismo tiempo que hace visibles estas influencias, la escritura se distingue radicalmente de ellas, precisamente por exhibirlas. Estas llamadas al orden no sólo se dirigen al personaje. Es como si permitieran a la escritura "espabilarse", con el propósito de mantener la brecha entre las diferentes artes que practica Pedro Miguel Rozo. Este rechazo por el patetismo ostentoso, este proceso recurrente de distanciamiento sirve también para otros dos propósitos. En primer lugar, fomenta otra vez la desconfianza hacia las figuras de las víctimas, permitiendo el mantenimiento de una distancia crítica incluso con los discursos más sensibleros. Varias pistas en el texto nos invitan a un cuestionamiento cínico frente a los procesos de victimización, en su dimensión egocéntrica y de desempoderamiento. El psiquiatra, por ejemplo, ironiza sobre la nueva moda entre sus nuevos pacientes de buscar compulsivamente traumas enterrados que puedan explicar su sensación de fracaso en la vida -volveremos sobre ello. Sin embargo, esta dramaturgia de la sospecha también permite conservar, *in fine,* una forma de intimidad que la obra valoriza de forma paradójica. Las dos cuestiones - la desacralización de las víctimas y la preservación de lo íntimo - están de hecho correlacionadas. En efecto, si consideramos el mantenimiento de la duda final acerca de la culpabilidad del agresor, la escritura también permite conservar un elemento de intimidad ya que, al mantener el misterio, la obra se niega a satisfacer por completo la curiosidad del lector/espectador. Además, y sobre todo, la precaución en la exposición de las emociones va de la mano con la discreción de la dimensión autobiográfica de la obra. No se trata en absoluto de hacer una autobiografía franca, eso sería estéticamente muy reductor y estaría en contradicción con esta discreción, incluso con el pudor que se trata de subrayar aquí. Sin embargo, algunos puntos comunes son demasiado obvios como para no mencionarlos como posibles -y siempre parciales- claves de lectura. Primero, ya he hablado del espacio en que se desarrolla la obra, que tiene profundas similitudes con Armenia, la ciudad en la que creció el autor; además, al igual que Samuel, el autor es homosexual[530] ; por último, podemos añadir el hecho de que Samuel quiere convertirse en escritor:

LA MADRE	Le gusta inventar historias...
EL PADRE	Siempre quiso ser escritor. Se inventaba personajes con las piedras que cogía Sergio del río en los paseos.[531]

[529] *Ibid.*, p. 26, acto I.
[530] Entrevistado el 9 de junio de 2017. El autor no lo oculta, pero la cuestión está, sin embargo, mayoritariamente ausente de sus entrevistas, de las distintas obras y de otros elementos del paratexto, lo que corrobora esta idea de discreción de la dimensión autobiográfica.
[531] P. M. ROZO FLÓREZ, *Nuestras vidas privadas*, *op. cit.*, p. 21, acto I.

La discreción de esta dimensión autobiográfica parece ser el signo de que, al tiempo que propone una estética de la violación de lo íntimo, el dispositivo teatral invita a su conservación. No se trata, por tanto, como los programas de telerrealidad parodiados en *Club suicida...* de entregarse a una forma de "vómito del yo"[532] . El tratamiento siempre problemático de las víctimas oscila entre la burla por parte del autor respecto a los procedimientos moralizantes y maniqueos que le parecen obsoletos y, por otra parte, ese pudor, esa preservación de la intimidad. Ésta se nota sobre todo en el tratamiento siempre distanciado de la emoción y la discreción de la dimensión autobiográfica. El vaivén entre el desvelamiento y la ocultación, entre la parodia y la emoción sincera es sintomático de un estilo de escritura que, si bien se apoya en una estética de la violación de la intimidad, también hace hincapié en su carácter sagrado. Esta ambivalencia es constitutiva de la noción, según Daniel Madelénat:

> La intimidad establece una dialéctica de la confesión: decir sin decirlo todo, en una complicidad que exige cierta distancia entre la palabra y su objeto, la confianza encuentra sus límites en la discreción, la retención parcial del misterio, y en el pudor que preserva una esencia de la persona […].[533]

Es a la luz de esta tensión que debemos entender su tratamiento de las masculinidades, que en mi opinión son el tema más central de la obra.

El hombre como víctima problemática

La caída en desgracia del padre

Nuestras vidas privadas ha sido interpretada a veces como una metáfora de los conflictos de Colombia, especialmente la tensión entre las divisiones políticas no resueltas y la urbanización del país[534] . La lectura alegórica, alentada por el subtítulo de "parábola", es bastante pertinente, pero es erróneo atenerse sólo a esta interpretación. Además de las diversas analogías posibles, los temas que aborda explícitamente la obra también constituyen cuestiones por

[532] "Cuando la exposición de la intimidad se convierte en un fin en sí mismo, el espacio de la escritura se convierte en el vómito del "yo". Sin embargo, la literatura comienza, según Kafka, con el paso del "yo" al "él". Para que el "yo" sea un "él", para que el "yo" traduzca un *sensus communis*, la singularidad que expresa debe combinarse con una representación de lo universal […]" H.-P. JEUDY, *L'absence d'intimité : sociologie des choses intimes*, Belval, Circé, 2007, p. 26. Traduzco yo.

[533] D. MADELÉNAT, *L'intimisme*, Paris, Presses universitaires de France, 1989, p. 28.

[534] *"Who is lying and who is telling the truth? Rozo leaves the question open until the final scene. His prime concern, you feel, is with Colombia's own internal divisions: plagued by its terrorist past but also yearning for a new world of shiny shopping centres*". M. BILLINGTON, « Our Private Life – review | Stage | The Guardian », *The Guardian*, 21 février 2011 (en ligne : https://www.theguardian.com/stage/2011/feb/21/our-private-life-review ; consulté le 26 juin 2019). Cabe señalar que, si bien la lectura de la obra como metáfora de una sociedad dividida en plena urbanización es pertinente, la vinculación con el terrorismo es dudosa. A menos que la representación londinense haya introducido profundos cambios en la obra, la cuestión nunca se aborda con claridad y menos aún se puede considerar central o estructurante. Esta lectura parece más bien el resultado de una asociación apresurada del país con sus estereotipos más básicos.

derecho propio, en particular él de la sexualidad masculina. En efecto, la obra se centra en la vulnerabilidad particular de las masculinidades en el contexto de una sociedad en transición. Se ponen en tela de juicio a figuras tradicionales, reflejando la obsolescencia de una determinada hegemonía.

Esto se nota en primer lugar a través del colapso de la figura paterna, que incumple sucesivamente todos los prerrequisitos más extendidos de la masculinidad hegemónica, por ejemplo según las categorías enumeradas por el antropólogo David Gilmore. Gilmore señala que hay ciertas características de los códigos que rigen las masculinidades que son comunes a un gran número de culturas, a saber, lo que él llama las "tres P": protección, provisión y potencia[535] . La primera categoría se refiere a un papel ligado al heroísmo, al valor, lo que implica que un hombre, si quiere serlo, debe ser el garante de la seguridad de las personas a su cargo. La segunda, "provisión", se refiere al principio de autonomía económica, es decir, su obligación de cubrir las necesidades de la familia. Por último, la tercera está estrechamente relacionada con la heterosexualidad activa: tiene que demostrar su poder sexual, su capacidad para conquistar mujeres. Este principio de categorización corresponde con el declive del padre en *Nuestras vidas privadas* puesto que éste sigue efectivamente etapas. En primer lugar, pierde su capital económico, es decir su capacidad de "provisión". El terremoto le arruinó, lo que le llevó a vender su propiedad y a vivir en esta pequeña casa llena de grietas donde se oye todo. La familia vive gracias a la ayuda del hijo mayor, Sergio. En segundo lugar, la acusación y el rumor en el centro de la acción lo convierten en un potencial abusador sexual. Así, el padre ya no es visto como el protector de la familia sino, por el contrario, como un depredador potencial, lo que lleva a los dos a desconfiar repentinamente de él. Por último, la sospecha de pederastia también pone en duda su potencia sexual, sobre todo porque también pierde, en la última secuencia, su propia paternidad; nos enteramos de que Sergio no es su hijo biológico. Finalmente repudia tanto a Sergio como a Samuel, renunciando a su papel de padre. De este modo, la figura descarta sucesivamente todos los requisitos de la masculinidad, y más concretamente de la paternidad. Esto no sólo implica el colapso del padre como figura familiar, sino también del padre como pilar de las representaciones del orden social. Como podero-

[535] A. CARABÍ et J. M. ARMENGOL (éd.), *La masculinidad a debate*, Icaria editorial, Barcelona, 2008, p. 34.

sa instancia psíquica, en la confluencia de lo religioso y lo político[536] , no es de extrañar que la figura del padre sea una modalidad privilegiada para cuestionar las masculinidades.

Tristeza y violencia de la heteronormatividad

El otro signo de la erosión de la masculinidad hegemónica es el cansancio con el que se presenta la vida heteronormativa, constitutiva del imperativo de *la hombría*. Esto es visible a través de la triste ejemplaridad del padre y de Sergio.

LA MADRE — Sergio es un hijo ejemplar.

EL PADRE — Terminará arruinado igual que yo. Cumpliendo responsabilidades por el sólo hecho de cumplirlas. Dudando de sus decisiones cuando ya no hay tiempo de cambiarlas. Cansándose de todo lo que pensó que lo haría feliz sin saber por qué. Descubriendo la inutilidad de su lucha y sus trofeos. Comprando todos los pantalones del mismo color. Repitiendo de memoria los refranes de su padre ante situaciones negativas. Haciendo mercado los domingos por la mañana para comprar las ofertas del mes. Viviendo de la costumbre porque es lo único que queda. El resto se acaba. El resto cansa. El resto frustra. El resto muere. El resto se va por la puerta de atrás al basurero, como mi finca de una hectárea o como mis ganas de sexo, a pesar del Viagra.[537]

Es significativo terminar esta enumeración de actos monótonos, tradicionalmente repetidos y sin sentido, con la cuestión del placer sexual. Sabemos que las relaciones sexuales de Sergio con su mujer son aburridas, como sugieren sus pensamientos expresados de forma involuntaria. La sexualidad es aquí a la vez el epicentro y el símbolo de una vida de frustraciones que en su mayoría tienen que ver con cuestiones de género: la exacerbación de la competencia, encarnada por los inútiles "trofeos", que se impone específicamente a los varones, y sobre todo, los códigos uniformes de la moda masculina, los "pantalones del mismo color", que limita firmemente cualquier coquetería. El modelo tradicional de heteronormatividad masculina será, además, según Sergio, transmitido a su hijo, ya que lo recalca a su hermano durante su discusión en el acto II:

EL HERMANO MAYOR — […] Soy un hombre sano que sabe que se merece la vida que tiene. La reputación que tengo. Voy a tener un hijo. ¿Un varón, ya sabías? Un varón. Un varón. Y va a tener una vida normal. Va a ir al colegio, va a conseguir novias, le van a gustar las mujeres de culo firme, piel blanca y sin cara de indias y se

[536] S. HEFEZ "Au nom du Père" en D. WELZER-LANG et C. ZAOUCHE-GAUDRON (éd.), *Masculinités : État Des Lieux*, Toulouse, France, Érès, 2011, p. 69-78.
[537] P. M. ROZO FLÓREZ, *Nuestras vidas privadas*, *op. cit.*, p. 22, acte I, scène 3.

> las va a culear con condón por el frente y mirándolas a los ojos cuando se venga. Va a saber de negocios, va a conseguir plata, va a hacer un postgrado en el extranjero, va a comprar una casa en el norte y va a tener hijos que estudiarán en colegios bilingües con compañeros sin traumas, vacunados contra la varicela, la influenza y la hepatitis B y con visa americana para ir a Miami de vacaciones. Niños que liderarán excursiones de los boy scouts y visitarán los domingos la finca de su abuelo Sergio en sus carros cero kilómetros para agradecerme el futuro que les he proporcionado y las atrocidades de las que los he salvado al darles un buen apellido, una buena sangre, unos buenos genes y una buena reputación. Deja a papá en paz.[538]

La heterosexualidad activa de Sergio, su autonomía económica y el hecho de que pronto será cabeza de familia lo convierten en un arquetipo de éxito social masculino. Sin embargo, el carácter "sano" de esta masculinidad genera en realidad una vida cotidiana aséptica (como subraya la lista de vacunas) e intrusiva (incluso condicionando las posiciones sexuales). La discrepancia entre, por un lado, la evidente caricatura de la afirmación y, por el otro, el tono perentorio con el que se pronuncia completa la presentación de las masculinidades de los personajes de Sergio y del padre, aunque *a priori* hegemónicas, como arbitrarias y obsoletas. En esto, es muy similar a la diatriba amenazante que el padre dirige a su hijo homosexual y al amante de éste en *El Natalicio de Schumann.* En ambos casos, la homofobia se problematiza como un temor a la pérdida de estatus, especialmente el miedo a ser desposeído de su autoridad y autonomía económica. En ambos casos, la dimensión racista también está presente: el padre tirano de *El Natalicio de Schumann*, el Dr. Casas, subraya que se trata de distinguirse de los negros y amerindios, paradójicamente a través del propio acto de donar a asociaciones que defienden sus derechos: "*¿Por qué? Porque ellos sí son maricones. Nosotros no*"[539] . Sergio, por su parte, insiste en que la mujer que atraiga a su futuro hijo deberá ser blanca. Sin embargo, aunque ambas figuras pretenden encarnar una forma de masculinidad hegemónica, tienen diferencias profundas. Sergio, al contrario del Dr. Casas, no tiene una mera función tiránica. En el ecosistema de la obra, es uno de los que ciertamente son garantes de un orden arbitrario pero que también buscan la verdad. Su éxito social, además, se ve contrarrestado por el continuo desprecio, incluso odio, de su padre: lo maltrató de pequeño (encerrándole en una lúgubre habitación), e incluso le repudia en la secuencia final de la cena. La relación de Sergio con su hermano -aunque llena de sacudidas y pensamientos violentos vocalizados- ayuda a aportar complejidad al personaje. La relación entre los hermanos resulta ser una relación de apoyo, que culmina en una secuencia de reconciliación en la secuencia final del acto II. En definitiva, el carácter ambiguo, incluso positivo, del personaje de

[538] *Ibid.*, p. 49, acte II, scène 4.
[539] F. RUBIANO ORJUELA, *El natalicio de Schumann*, *op. cit.*, p. 60.

Sergio hace que el contexto de enunciación de la diatriba sea diferente y esto es sintomático de un ligero matiz en el tratamiento de las masculinidades por parte del autor, en comparación con Fabio Rubiano. En esta última, tras la fusión de *Amores simultáneos*, el tirano era esquizofrénico en su propensión a tener repentinos ataques de clemencia o arrepentimiento. Aquí, por el contrario, Sergio, un hombre *a priori* bueno, parece tener a veces episodios repentinos de violencia. En dos ocasiones, un pensamiento involuntario hace evidente uno de sus probables pasatiempos nocturnos: golpear a travestis.

Una pista se encuentra por primera vez en la secuencia inicial del acto II[540] y la segunda ocurre durante la discusión final, cuando el padre acaba de decirle a Sergio que no es su padre biológico.

EL HERMANO MENOR	[…] Ya no soy el menor sino el único. Lo siento tanto Sergio.
EL HERMANO MAYOR	No te preocupes. Ya me vengaré de él pateando estómagos y escupiendo sobre hombres maquillados en una calle y una madrugada que sólo recordaré como si hubiera sido un sueño.[541]

Así, en una modalidad comparable al dúo Señor/Joven de *Amores simultáneos*, Sergio tiene una doble cara. En ambos casos, la otra cara moneda consiste en una violencia dirigida contra "lo abyecto femenino", en Rubiano contra las mujeres, aquí, más directamente relacionada con la homofobia. La aparente normalidad de Sergio a lo largo de la obra, y la simpatía que puede inspirar el personaje, hacen que la crítica sea más feroz y que favorezca el acercamiento e incluso la introspección. Mientras que en la obra de Rubiano la violencia intrínseca del tirano estaba cada vez más ligada a su homosexualidad y a su neurosis, la de Sergio está firmemente arraigada en el ejercicio cotidiano de su masculinidad heterosexual y ordinaria (en el sentido de no ostensiblemente tiránica). El dispositivo está, pues, mucho más cerca de *Amores simultáneos* (es decir, el modelo más introspectivo de masculinidad hegemónica) que de las obras posteriores del teatro de Rubiano, que reforzaban la alteridad, haciendo la figura más monstruosa y, al mismo tiempo, más tranquilizadora.

[540] "EL HERMANO MAYOR. Seguramente yo sería adicto a inhalar cocaína […] para luego ir a golpear travestis con botas puntiagudas hasta que les duelan las costillas al respirar", P. M. ROZO FLÓREZ, *Nuestras vidas privadas*, *op. cit.*, p. 35-36, acte II, scène 1.
[541] *Ibid.*, p. 76, acte IV, scène 4.

La lenta mutación de la homofobia

La crítica a la hegemonía, o más precisamente a la heteronormatividad, también es visible en el tratamiento de la homosexualidad. Lo irónico es que, frente al escándalo del posible abuso del Padre, dada la homofobia imperante en esa pequeña ciudad, el caso es aún más grave, sobre todo a los ojos de "La Agregada" (Tania, la madre de Máicol) por el hecho de que su niño es un varón. Ella, de hecho, está menos preocupada por los traumas o lesiones de su hijo que por el hecho de que ahora, en su opinión, también se sentirá atraído por los hombres -según una aprehensión todavía patológica de la homosexualidad. La franca hostilidad de Tania permite al autor burlarse de las prohibiciones bíblicas:

LA AGREGADA	"No debes acostarte con un varón igual a como te acuestas con una mujer. Es cosa detestable"
LA MADRE	¿Debo entonces acostarme con una mujer?[542]

Sin embargo, aunque esta homofobia tosca aparece episódicamente, la obra trata más bien de pintar las ambigüedades e hipocresías de una sociedad en transición. Desde el terremoto, la ciudad se ha modernizado y parece permitir el florecimiento de una homofobia más perniciosa, encarnada en particular por el personaje de La Madre (de Samuel y Sergio). Ella no rechaza de plano la homosexualidad de su hijo -y en este sentido hace alarde de su propia modernidad-, sino que sólo la tolera como un mal irremediable.

> LA MADRE Entonces consíguete un novio. Ya me eché al dolor. A los hijos hay que aceptarlos como son. Si pude soportar la quimioterapia, ¿cómo no voy a soportar que tengas novio? Soy una madre comprensiva. Consíguete un novio y sé feliz. Lo puedes traer a almorzar los domingos. Podemos comer mondongo en familia.[543]

La escritura de Pedro Miguel Rozo también subraya lo incompleto de esta aceptación con un giro cómico: la madre tolera la homosexualidad de su hijo, pero se niega a discutir el tema aún más tabú de su vegetarianismo. Le ofrece constantemente platos con carne, sin dudar en excluirle de la cena si no quiere comerla. Emblemáticamente, en consonancia con su inadecuación a la sociedad que le rodea, Samuel trabaja en un asador.

Uno de los signos más evidentes de este incómodo e hipócrita periodo de transición es que al final de la obra Samuel decide vivir con Don Edgar, el dueño de la rotisería, con el argumento de que Edgar está enamorado de él pero el sentimiento no es correspondido, lo que hace que Samuel se sienta "menos homosexual"[544] . Además, mientras asume par-

[542] *Ibid.*, p. 39, acto II.
[543] *Ibid.*, p. 13, acto I.
[544] *Ibid.*, p. 79, acto IV.

cialmente su orientación sexual, renuncia a su vegetarianismo, lo que acaba de exponer la insuficiencia y falsedad de este supuesto progreso. La obra pinta así dos generaciones de hombres y su relación con la homosexualidad, desde la imposibilidad total hasta la hostilidad absoluta ('*EL PADRE: No soy un marica. Los odio*" son las palabras que cierran la obra[545]) a una resignada tolerancia. En otras palabras, la homosexualidad, al principio considerada un defecto, se convierte en una tragedia, lo que recuerda el paso del catolicismo a los primeros tiempos del psicoanálisis[546] .

A pesar de este retrato cínico, también aparece una aceptación real, aunque muy fugaz. La última secuencia del acto II deja vislumbrar, en efecto, la posibilidad de una reconciliación entre la masculinidad hegemónica de Sergio y la masculinidad disidente de Samuel, y en ello una ruptura con el viejo modelo encarnado por el padre:

EL HERMANO MENOR	[…] Sergio, no te odio por haber sacado más que yo en las pruebas del ICFES.
EL HERMANO MAYOR	No te odio por haberme contagiado la varicela.
EL HERMANO MENOR	No te odio por romper mis revistas porno.
EL HERMANO MAYOR	No te odio por besarte con hombres.
EL HERMANO MENOR	No te odio por avergonzarte de mí.
EL HERMANO MAYOR	No te odio por no envidiarme.
EL HERMANO MENOR	No te odio por tener dinero.
EL HERMANO MAYOR	No te odio por ser afeminado.
EL HERMANO MENOR	No te odio porque vas a ser papá.
EL HERMANO MAYOR	No te odio porque seas vegetariano.
EL HERMANO MAYOR Y EL HERMANO MENOR	No te odio porque odies a papá.[547]

Este breve momento de fraternidad es aún más notable porque tales momentos son poco frecuentes en el universo estético de Pedro Miguel Rozo. El dramaturgo suele evitar cualquier recurso no distanciado a la emoción y pone frecuentemente de manifiesto la falsedad y la agresividad de las relaciones humanas. Sin embargo, aunque las implicaciones de este pasaje pueden verse muy influenciadas en el montaje según las decisiones del director, no hay nada en la escritura que fomente explícitamente ningún tipo de ironía o caricatura. Incluso más adelante en la obra, no hay nada que invalide claramente esta nueva paz entre los dos hermanos y, sobre todo, la posición de la secuencia al final del

[545] *Ibid.*, p. 85, acto IV.
[546] Como recuerda François Pommier en la entrevista con Élisabeth Roudinesco a propósito de Freud: "Una de sus grandes batallas fue liberar la homosexualidad de las nociones de defecto y pecado, para convertirla en una opción sexual como cualquier otra. No la consideró menos como un drama y parece haberla sacado del ámbito de la enfermedad sólo para situarla en el ámbito de la tragedia", É. Roudinesco, « Psychanalyse et homosexualité : réflexions sur le désir pervers, l'injure et la fonction paternelle », Cliniques méditerranéennes, vol. 65, no 1, 2002, p. 7-34.
[547] P. M. ROZO FLÓREZ, *Nuestras vidas privadas*, *op. cit.*, p. 54, acto II.

acto II, literalmente en el corazón de la obra, subraya su importancia simbólica. La sinceridad es tanto más probable cuanto que ocultar los pensamientos es imposible en *Nuestras vidas privadas,* y aquí ninguno de los personajes neutraliza la emoción con una referencia irónica a la telenovela o al cine. Por el contrario, el diálogo adquiere una poesía sencilla, convirtiéndose en un dúo musical que culmina en la última frase, pronunciada al unísono, emblemáticamente la que promete la ruptura con el viejo orden.

Una vez más, la obra recuerda la escena final de *Amores Simultáneos* en este momento de fusión entre dos entidades opuestas. En ambos casos, una masculinidad conquistadora, con arrebatos violentos, pretende acoger a una masculinidad disidente: no sólo homosexual, sino también sensible y vulnerable. Dada la forma en que los dos personajes están marcados como entidades opuestas, rozando la caricatura (desde el hermano mayor, viril y rico, casado, hasta el hermano menor, hipersensible, sin dinero y artista homosexual), parece claro que, al igual que *Amores simultáneos*, la tensión entre los dos hermanos adquiere tintes de búsqueda ontológica masculina, entendida de nuevo como un equilibrio a alcanzar entre la violencia y la pérdida de estatus.

La sospecha de pedofilia

Queda una pregunta fundamental: ¿por qué, en una obra que pretende abordar el tema de la homosexualidad y su difícil aceptación, desdibujar las líneas tratando también la pedofilia y el incesto? La lectura es aún más compleja por el hecho de que estas palabras no se pronuncian nunca y que el reproche dirigido al padre (por Tania en particular) se basa principalmente en su supuesta homosexualidad. Al difuminar los límites entre la homosexualidad y la pedofilia, Pedro Miguel Rozo ciertamente está jugando un juego peligroso - recordemos que esta burda confusión es, aún hoy, mantenida por los detractores de los derechos de los homosexuales. Sin embargo, esto es lo que permite que la obra oscile entre dos interpretaciones, generando esa duda incómoda y potencialmente repugnante en el lector/espectador y explorando así el potencial estético de una dramaturgia de la sospecha y la violación de lo íntimo. La cuestión de la culpabilidad del padre hace que la obra oscile entre el cuestionamiento ontológico de lo monstruoso y, por el contrario, la condena injusta del inocente, alimentándose la obra de esta tensión.

La duda mantenida sobre el grado de culpabilidad del padre también permite no hacer un teatro de tesis que cierre el sentido. Los caminos de lectura se trazan y se desdibujan a la vez por la saturación de referencias al psicoanálisis: la relación incestuosa con el

padre puede imaginarse alternativamente como una realidad siniestra, como la perturbadora fantasía consciente o inconsciente de un joven en pleno descubrimiento de su sexualidad, o como una excusa conveniente para quien no quiere hacerse responsable de los fracasos de su vida. La clave del drama en este sentido es la misma que la del éxito del psiquiatra: es mantener la duda, como lo explica él.

> EL PSIQUIATRA […] Su caso puso de moda las paranoias en la cuidad. Seguimos progresando, saliendo del oscurantismo parroquial de la iglesia y entrando en la luz de la ciudad y la ciencia positiva y las preguntas que se entierran como agujas hipodérmicas en las cabezas de padres paranoicos por saber quién los ha manoseado a ellos o a sus niños o quién va a hacerse responsable de que sus vidas no tengan sentido, o de que eventualmente uno de ellos desee cortarle el cuello a su jefe o a su padre. Naturalmente el pasado todo lo soporta y la ciencia todo lo puede. La duda es la clave del éxito. Gracias.[548]

Así, Pedro Miguel Rozo combina dos temas que entran en tensión: la particular vulnerabilidad de las masculinidades en una época de transición, y la burla hacia la obsesión contemporánea por la exploración ontológica y el miserabilismo. El distanciamiento del victimismo es visible en las tendencias cómicas de la obra; nótese por ejemplo que, en una de las discusiones familiares, Samuel intenta suicidarse con un cuchillo de mantequilla. El cuestionamiento del estatuto de víctima puede estar muy influenciado por el montaje. Por ejemplo, la elección en la versión británica de que el personaje de Samuel sea interpretado por el joven protagonista Colin Morgan, un actor popular con un fuerte potencial de simpatía[549] conocido por interpretar a Merlín en la serie epónima, refuerza la individuación y es probable que fomente la empatía hacia el personaje. Por el contrario, en la dirección de Pedro Miguel Rozo, la neutralización de la individualidad mediante la redistribución aparentemente aleatoria de las líneas, la generalización del uniforme y el énfasis en lo farsesco tienden a favorecer el distanciamiento.

Sin embargo, a pesar de todas las distancias tomadas con la figura de la víctima, la tendencia a la farsa y la problematización de esta condición no impide que la obra invierta una modalidad trágica de representación.

---

[548] *Ibid.*, p. 68, acto IV.
[549] Así lo demuestra su presentación en la prensa rosa. Véase, por ejemplo: B. BROWN, « 10 Reasons We Love Colin Morgan », *BBC America*, 2016 (en ligne : http://www.bbcamerica.com/anglophenia/2016/10/10-reasons-we-love-colin-morgan ; consulté le 10 juillet 2019).

C. Cuestiones y límites de lo trágico como forma de cuestionar las masculinidades

La eficacia dramática de los conflictos entre los personajes de Samuel, Sergio y el padre radica en el hecho de que cada uno de ellos parece estar enfrentando fuerzas que escapan a su control. Sergio no sabe por qué pega a los travestis por la noche y lo compara con una adicción a la cocaína, sobre todo porque después se despierta, según el texto, como después de una pesadilla. Samuel no puede controlar sus ataques de mitomanía, que son consecuencia de su enfermedad. Además, y sobre todo, todos son víctimas de los estrechos códigos que rigen la masculinidad hegemónica: la presión por la autonomía económica, la heteronormatividad que conduce en el mejor de los casos a una aburrida vida matrimonial... En este sentido, la vida familiar es vista como una cortapisa. Es un mandato normalizador, al igual que los trajes, todos del mismo color, como lo explicitan las mencionadas diatribas de Sergio y el padre. En rigor, no hay ningún tirano en *Nuestras vidas privadas,* ya que las acciones violentas de los personajes se presentan siempre como objeto de duda, y se compensan en gran medida con una relativa ejemplaridad en todos los demás aspectos (Sergio es un hijo y un hermano considerado; el padre enseña a Máicol a leer, a escribir y a defenderse de su violenta madre...). Sin embargo, al igual que el tirano bifásico de Fabio Rubiano, son personajes en busca de reconciliación y redención, víctimas de códigos normativos considerados como un trágico impasse, que oscilan entre dos espacios inhabitables: por un lado, la hegemonía violenta y/o aburrida, y por otro, la disidencia "feminizadora".

Varios trabajos destacaron hasta qué punto, en diferentes medios de comunicación, la pintura de las masculinidades violentas en la ficción a menudo se desliza imperceptiblemente hacia las figuras de las víctimas[550] . Esta tensión se encuentra a menudo en el corazón de una sola obra, como en este caso, pero también puede verse a lo largo de una

[550] Esto se ha demostrado en particular en el cine : J. FRANCO, « "The More You Look, the Less You Really Now": The Redemption of White Masculinity in Contemporary American anf French Cinema », *Cinema Journal*, vol. 47, 3 (printemps), 2008, p. 29-47 ; P. POWRIE *et al.* (éd.), *The trouble with men: masculinities in European and Hollywood cinema*, London & New York, Wallflower Press, 2004 ; S. JEFFORDS, « The Big Switch: Hollywood Masculinity in the Nineties », dans J. Collins, H. Radner et A. Preacher Collins (éd.), *The Film Theory Goes to the Movies*, New York, Routledge, 1993, p. 196-208 pero también en la novela : S. ROBINSON, *Marked men: white masculinity in crisis*, New York, Columbia Univ. Press, 2000 y parece que esta tendencia también existe en las series: S. BOISVERT, « Le trouble silencieux des hommes en série. La "masculinité en crise" dans les séries télévisées dramatiques nord-américaines centrées sur des personnages masculins », *Genre en séries*, nº 5, Masculinités imag(in)ées 2, 2017, p. 213-246.

trayectoria estética[551] . En este sentido, *Nuestras vidas privadas*, en relación con el tirano bifásico de Rubiano, es la otra cara del mismo paradigma representacional que podríamos llamar "trágico" o "fatalista".

En efecto, según este paradigma, la tragedia del hombre contemporáneo lo sitúa en un espectro bastante estrecho: entre el tirano involuntario y la persona injustamente o excesivamente acusada. Puede ser víctima de arrebatos violentos incontrolables, como los tiranos esquizofrénicos de Rubiano o como Sergio y sus impulsos nocturnos. También puede ser impulsado a actuar mal por un sistema opresivo: el motivo del feminicidio "forzado" que se encuentra en *Yo he querido gritar* de Tania Cárdenas también está presente en el *Purgatorio express* de Pedro Miguel Rozo.. Esta obra, una "parábola de la bondad", le valió al autor la Beca de Creación Dramatúrgica del Fondo Iberescena en 2009 y fue publicada en 2013[552] . Muestra las vicisitudes de la integración económica de los inmigrantes a través de un juego perverso organizado por Sara, una mujer mayor. Ella acoge a cinco indocumentados y promete casarse con uno de ellos para regularizar su situación, supuestamente por altruismo. Para determinar cuál de ellos tendrá derecho a este favor, les pide que demuestren su bondad a través de una serie de pruebas, lo que pone en marcha un juego competitivo cada vez más perverso que adquiere la apariencia de un reality show y se desplaza gradualmente hacia una estética *trash*. No analizaré aquí en detalle esta obra[553] , pero cabe señalar que, en dos ocasiones, en un recurso similar al de *Yo he querido gritar*, un personaje femenino perverso lleva al límite a un personaje masculino que, acorralado, acaba recurriendo a la violencia. Por ejemplo, en el fragmento siguiente, Lina provoca a Roman para tenderle una trampa y eliminarlo del juego.

LINA	Cobarde. Te sientes muy poquita cosa para mí. Y estoy de acuerdo.
ROMAN	¡¿Se va a callar de una puta vez?!
LINA	¿Si no te gusto, por qué no me puedes besar? Sabes que si lo hicieras te delatarías en tus mentiras.

[551] Pensemos, por ejemplo, en el tema de la pedofilia y el incesto, en el paso de *Festen* (1998) a *La caza* (2012) en la carrera del director Thomas Vinterberg. La primera describe la implosión de la familia tras las revelaciones de los abusos sexuales del padre a sus hijos. La segunda sigue la caída en desgracia de un hombre acusado injustamente y es presentada por el propio director como la "antítesis" de *Festen,* que permite, por el contrario, proponer una figura cristiana, O. DELACROIX, « Thomas Vinterberg: “Un héros très chrétien” », *Le Figaro*, 13 novembre 2012 (en ligne : http://www.lefigaro.fr/cinema/2012/11/13/03002-20121113ARTFIG00609-thomas-vinterberg-un-heros-tres-chretien.php ; consulté le 9 juillet 2019).

[552] P. M. ROZO FLÓREZ, *Purgatorio express* en M. LAMUS OBREGÓN, *Dramaturgia colombiana contemporánea antología II*, *op. cit.*pp. 109-148

[553] Abordo también esta obra en G. SERBAN "Trois dynamiques de représentation des mutations des masculinités: le cas du théâtre colombien", en *European Drama and Performance Studies*, *op. cit.*, p. 149-165.

	Se te notarían las ganas que me tienes. Es eso, ¿no?
ROMAN	Déjeme trabajar.
LINA	¿Eres marica? *Pausa* ¿Impotente? *Pausa* ¿Pederasta? *Pausa* ¿Castrado? ¿Precoz? ¿Transexual? ¿Deforme? ¿Virgen? ¿La tienes pequeña?
ROMAN	¡Basta! […]
Roman le da un puño reventándole la nariz. Lina sonríe con tranquilidad.	
LINA	Gracias. Eso era todo.[554]

La obra termina con Sekou, el último concursante, intentando estrangular a Sara después de que ésta le haya torturado, exigiéndole que cometa los peores horrores y humillaciones. Sekou, en el momento de hacerlo, está "enajenado" según la didascalia[555] , es decir, literalmente, "alienado de sí mismo", lo que demuestra que la dimensión pulsional actúa en realidad en colaboración con el contexto opresivo para legitimar la violencia a los ojos del lector/espectador.

Cabe señalar que cada uno de estos episodios se inscribe en su propia lógica estético-política: en ningún momento *Purgatorio Express* legitima deliberadamente la violencia de género. Al establecer un paralelismo entre los procesos de selección de la inmigración selectiva y los reality shows, el autor pone de manifiesto el perverso darwinismo que rige la integración social, donde todos están condenados, *in fine,* a conformarse al estereotipo discriminatorio que se les atribuye. Por ejemplo, el hecho de que Sekou intente asesinar a Sara refuerza al policía en sus prejuicios racistas. En el contexto de la manifestación, la legitimación puntual de la violencia contra las mujeres sirve, por tanto, a un propósito más amplio que está precisamente relacionado con la mecánica de la marginación social de las poblaciones más vulnerables. También cabe añadir que forma parte de una obra que multiplica las situaciones extremas y la exacerbación de la violencia perversa, tendiendo a lo grotesco.

Sin embargo, el caso es sintomático del tono trágico en las representaciones de las masculinidades contemporáneas, como una exploración del motivo de la culpa sin culpable, del misterio de una "culpa en la inocencia", una tensión descrita en estos términos por Jean-Marie Domenach:

> Lo trágico aparece desde el principio como el presentimiento de una culpa sin causas precisas, y cuya evidencia, sin embargo, es difícilmente discutible; y del mismo modo que se admite esta necesidad, esta predestinación, se desprende de ella, se exonera de ella difiriéndola a la arbitrariedad divina o a alguna vaga maldad metafísica. [...] En

[554] P. M. ROZO FLÓREZ, *Purgatorio express* en M. LAMUS OBREGÓN, *Dramaturgia colombiana contemporánea antología II*, *op. cit.*, p. 133-134. Énfasis añadido.
[555] *Ibid.*, p. 146.

> todos los casos, la culpa se aleja de la responsabilidad directa, se adscribe a una casualidad, a alguna palabra equívoca, o aún peor: se camufla detrás de la inocencia y surge del propio esfuerzo por evitarla.[556]

Esta modalidad de representación de las masculinidades también aparece en una obra de otro autor de este corpus: *Desaparecido* de Enrique Lozano . El protagonista, Pedro, intenta desesperadamente convencer a la gente de que no es un depredador sexual, pero por su misma benevolencia parece cada vez más sospechoso[557] .

La fractura del personaje como alienado de sí mismo (entre la masculinidad hegemónica y la disidente, duplicada por la fractura entre el culpable y el inocente) que encontramos tanto en Fabio Rubiano como en Pedro Miguel Rozo es particularmente emblemática de la tradicional dualidad del héroe trágico en diálogo con su conciencia. Esta duplicidad constitutiva de lo trágico también es desarrollada por Jean-Marie Domenach:

> Y el lenguaje de la tragedia, a la vez que obsesiona al personaje y lo aprisiona en su pasión, sirve también para despegarlo de ella, […], de modo que ésta casi se convierte en un ser autónomo y que a veces el personaje la vislumbra como otro yo, del que habla, al que habla: así los monólogos de los héroes cornelianos que rozan la prosopopeya, las repeticiones de las heroínas racineanas ("¿pero qué estoy diciendo?...") y el tipo de desdoblamiento cínico de ciertos personajes shakesperianos. [...]. La tragedia está ligada a un equilibrio de luces y sombras, de conciencia y pérdida de sí mismo.[558]

El éxito contemporáneo de esta modalidad de representación de las masculinidades se debe, pues, a que se inscribe en una larga tradición estética, reanudando con antiguas y poderosas categorías, en particular el heroísmo trágico, articulándolas a temas más claramente relacionados con la actualidad y la violencia de género (agresiones a personas LGBT, violaciones, incesto, maltrato conyugal, homofobia...).

Esta modalidad de representación puede verse como un desafío a las normas más violentas de la masculinidad hegemónica: en *Nuestras vidas privadas*, hay un llamamiento implícito para acabar con la marginación de la homosexualidad masculina, que también puede encontrarse en Fabio Rubiano.

Por otra parte, si esta modalidad invita a una mutación de los códigos que rigen la hegemonía, no logra desafiarla en principio, sobre todo por su incapacidad para desbaratar el androcentrismo: en el caso de *Nuestras vidas privadas*, la tensión trágica y la búsqueda ontológica sólo son asunto de hombres. Los personajes femeninos quedan relega-

---

[556] J.-M. DOMENACH, *Le retour du tragique*, Paris, Seuil, 1967, p. 23-25.
[557] Analizo más precisamente este mecanismo en G. SERBAN, « L'impossible réconciliation avec le passé : Desaparecido d'Enrique Lozano », *Amerika [En ligne]*, vol. 19, 2019 (DOI : https://doi.org/10.4000/amerika.10603 consulté le 2 novembre 2021).
[558] J.-M. DOMENACH, *Le retour du tragique*, *op. cit.*, p. 37. Énfasis añadido.

dos a un segundo plano. Es verdad que La madre no es un personaje sin profundidad: algunos de sus monólogos introspectivos son ricos en pistas hermenéuticas y sus intervenciones fuera de lugar tienen un fuerte potencial cómico, como por ejemplo cuando el padre le anuncia a Sergio que no es su hijo.

EL PADRE	Su madre ya estaba de parto cuando nos conocimos. Nunca le pregunté de quién y ya no importa preguntar.
Pausa	
LA MADRE	¿Alguien quiere repetir?[559]

Sin embargo, su continuo parloteo, su violencia física hacia su hijo (la única acción de este tipo que se muestra en escena), su falta de cultura y de discernimiento la convierten en una figura mucho más monolítica que el padre o los dos hijos. Acaba, significativamente, queriendo vivir solo con internet, la tele y con una lora para poder escucharse a sí misma hablar. También es el único personaje que no tiene nombre de pila, señal de un tratamiento diferenciado y menos individualizado[560] . En cuanto a Tania, es la arpía arquetípica y no tiene más sutileza que la Nina de *Yo he querido gritar*. Como con Tania Cárdenas, hay una asimetría sorprendente en el rechazo del maniqueísmo según se trate de personajes femeninos o masculinos, sintomática del deseo de centrar la atención en los personajes masculinos. Sin embargo, la obra pone de manifiesto el papel que juega la sociedad en el carácter infantil, incluso primitivo, de estos dos personajes: la madre y Tania tienen en común el hecho de ser grandes consumidoras de medios de comunicación de calidad mediocre. Esta explicitación de la "causalidad" de la alienación femenina es muy similar al tratamiento del mismo tema en *El iluminado* de Luis Enrique Osorio. Recordemos la didascalia en la que el autor nos describe el carácter de Clara:

> Para dar a conocer a la esposa de Marcial basta decir su edad y estado civil, y añadir: es tartujana de la capital. ¡Tipo casi invariable de mujer, creyente por sistema, buena por sistema, ignorante por sistema![561]

Al igual que en *El iluminado*, el atontamiento de las mujeres tiene una causa social (la religión para Enrique Osorio, los medios de comunicación para Pedro Miguel Rozo). En ambos casos, sin embargo, este planteamiento no es el punto de partida de un trata-

[559] P. M. ROZO FLÓREZ, *Nuestras vidas privadas*, *op. cit.*, p. 76, acto IV.
[560] En las acotaciones, todos los personajes son designados de forma genérica, por lo general según su posición en la familia (El Padre, La Madre, El Hermano Mayor, El Hermano Menor). Sin embargo, a excepción de la madre, los nombres de todos los miembros de la familia se mencionan varias veces en las líneas, incluso el padre (José).
[561] L. E. OSORIO, *El iluminado*, Bogotá, Minerva S.A., 1936, p. 43.

miento estético de la condición femenina, sino que legitima su relegación a un segundo plano. Por lo tanto, no son una cuestión en sí misma, sino una de las causas del sufrimiento masculino, que es, por el contrario, el núcleo del tema.

En general, la modalidad trágica no desafía la posición marginal de lo femenino, primero porque tiende a excluir a las mujeres del conflicto ontológico (como aquí), y, sobre todo porque se basa estructuralmente en la fuerza repulsiva de lo "abyecto femenino". Éste se coloca al mismo nivel de imposibilidad que la violencia, en el otro lado de la balanza. La disidencia feminista y la violencia de la hegemonía deben ser, para que el dispositivo estético funcione, dos espacios de abyección de mismo grado, sin el cual la tensión trágica fracasa. Esta modalidad, si bien pretende desafiar los paradigmas normativos más violentos de las masculinidades, deriva así su eficacia de su propensión a seguir alimentando la polaridad femenina como un espacio inhabitable.

Así, el deseo de alejarse de lo que se consideraba un cierto esquematismo maniqueo del *Nuevo Teatro* ha llevado a los tres autores vistos hasta ahora a revisar las categorías de tirano y víctima, a difuminar los límites entre ambas, y por lo tanto, paradójicamente a reanudar con la categoría clásica de lo trágico. Ciertamente hay una inflexión entre el tratamiento de las masculinidades de los dos autores analizados en el apartado anterior y el de Pedro Miguel Rozo. Esta último, por ejemplo, hace mayor hincapié en el aspecto victimista (a la vez que lo parodia), mientras que Tania Cárdenas y Fabio Rubiano tratan más claramente el lado tiránico. Sin embargo, todos juegan con la tensión entre los dos polos y, por tanto, forman parte de esta modalidad trágica de representación. La elección, aquí, de tratar la estética de Pedro Miguel Rozo por separado no se debe tanto a este ligero matiz como a la difracción de la cuestión de las masculinidades en el sistema de la obra, en la constelación de sus personajes y no en uno solo (aunque sea dual) como ocurría en las otras. También aborda con más franqueza, aunque no sin ambigüedad, la violencia estructural de la masculinidad hegemónica y el rechazo sistémico de la homosexualidad. Por último, también se le puede considerar un autor bisagra en el argumento de este trabajo, ya que problematiza y distancia el victimismo y la exploración ontológica, a menudo en forma de parodia.

Las grandes diferencias entre estos tres autores permiten destacar el aspecto polimorfo de la modalidad trágica de tratamiento de las masculinidades, lo que contribuye a su sobrerrepresentación en el corpus que nos ocupa y, presumiblemente, en una parte importante de la cultura. Cabe señalar que, si bien esta modalidad no es necesariamente pro-

blemática dentro de una obra, sí lo es claramente en la escala del corpus. Por ejemplo, aunque cada uno de los actos de violencia contra las mujeres en estas obras funciona en su propio contexto, que ciertamente no pretende legitimarlos como tales, forzoso es reconocer lo siguiente a nivel global: en todas las obras examinadas, los tres únicos casos de violencia física contra una mujer que tienen lugar en el escenario están sistemáticamente legitimados por un dispositivo que responsabiliza a la mujer y victimiza al hombre. Por tanto, no se trata de estigmatizar la modalidad trágica, sino de subrayar el peligro potencial de su sobrerrepresentación. Dar a la normatividad hegemónica el peso de la fatalidad ha demostrado y sigue demostrando su valor estético. Sin embargo, identificar los contornos y mecanismos de esta modalidad de representación permite hacer visibles otras formas, dejar espacio a otras posibilidades.

El estudio de *Nuestras vidas privadas* nos lleva a una posible paradoja del cuestionamiento. Al dar un lugar central a la cuestión de las masculinidades, y al tratarla de forma polifónica, la obra da un lugar más amplio a las tensiones contradictorias que la caracterizan, especialmente en un contexto de sociedad en transición. A medida que el modelo hegemónico encarnado por el padre se derrumba, a medida que nos damos cuenta de su violencia (el incesto, la agresión de los travestis) y de su aburrida asepsia (el tedio de Sergio y su padre), la disidencia de Samuel y la exploración de nuevas vías de construcción de la identidad y orientación sexual siguen siendo un factor de exclusión. Sin embargo, esta polifonía, que se debe a la sobrerrepresentación de los personajes masculinos y al despliegue de su crisis ontológica, desencadena mecánicamente un androcentrismo relativamente clásico. Aunque la cuestión pierde su neutralidad y expone el factor de género, la obra excluye de hecho a las mujeres de su problemática central: la polifonía funciona en un circuito cerrado y la aprehensión relacional del género es sólo parcial. De este modo, la obra toca los límites de la exploración conjunta de las dos vías problemáticas que guían este estudio: por un lado, el cuestionamiento de los paradigmas normativos que rigen lo masculino y, por otro, su descentramiento.

¿Significa esto que estas dos cuestiones son fundamentalmente incompatibles? ¿Es posible abordar la cuestión de las masculinidades sin androcentrismo? ¿Cómo podemos volver a situar conscientemente esta cuestión en el centro del tema sin neutralizarla, y devolverle así el lugar hegemónico que tenía en el precorpus? Aquí nos topamos con una dificultad estructural a la hora de abordar la cuestión de la masculinidad hegemónica de forma subversiva, ya que cuestionarla puede significar volver a ponerla en el centro. Parece que es precisamente en relación con la aparente divergencia de estas dos cuestiones

donde la "escritura intersticial" tiene un papel que desempeñar, haciendo que el género sea una cuestión menos puramente ontológica y más relacional.

Capítulo 6.
El trastorno del androcentrismo en las dramaturgias "intersticiales"

Un rizoma no empieza ni termina, siempre está en el medio, entre las cosas, inter-ser, intermezzo. El árbol es filiación, pero el rizoma es alianza, sólo alianza. El árbol impone el verbo "ser", pero el rizoma tiene como tejido la conjunción "y... y...". Hay suficiente fuerza en esta conjunción para sacudir y desarraigar el verbo ser
Gilles Deleuze y Félix Guattari [562]

El límite no está donde algo cesa, sino, como observaron los griegos, donde algo empieza a ser.
Martin Heidegger[563]

Las siguientes páginas tratan específicamente de las obras de Ana María Vallejo de la Ossa y Enrique Carlos Guerrero Lozano. El hecho de reunir a estos dos autores en un mismo capítulo no significa negar las especificidades de sus respectivas estéticas, ni darles un lugar menor. Por el contrario, el objetivo consiste en resaltar el poder de sus puntos comunes, que podrían constituir una alternativa estético-política al paradigma posmoderno. Por el momento, me refiero a esta particularidad como dramaturgia "intersticial", en referencia al tipo de estética que homenajea Homi Bhabha en *Los lugares de la cultura,* y a este modelo planteado regularmente en los estudios poscoloniales[564] .

Puede parecer sorprendente pasar por un pensador de origen indio para pensar en el modelo dramático de dos autores colombianos. Sin embargo, la teoría poscolonial ha te-

[562] G. DELEUZE et F. GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 36.
[563] M. HEIDEGGER, *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958, p. 183De "Construir, habitar, pensar", conferencia pronunciada en agosto de 1951 en Darmstadt.
[564] Estamos pensando, por ejemplo, en S. CASTRO-GÓMEZ, O. GUARDIOLA-RIVERA et C. MILLÁN DE BENAVIDES (éd.), *Pensar (en) los intersticios: teoría y práctica de la crítica poscolonial*, Santafé de Bogotá, Colombie, Pensar : Pontificia Universidad Javeriana, 1999.

nido una fuerte influencia en América Latina, en particular Homi Bhabha a partir de los años 90, y fue una de las influencias de los pensadores del giro decolonial[565] . Además, Homi Bhabha inicia su reflexión con el ejemplo de una población del continente americano – la población de Trinidad y Tobago tal y como se presenta en la literatura de Naipaul[566] – para presentar la base de su pensamiento sobre las identidades híbridas.

> Los pueblos de Naipaul son cosmopolitas vernáculos a su manera, deslizándose entre tradiciones culturales y revelando formas híbridas de vida y arte que no tienen existencia previa en el mundo separado de las culturas o lenguas únicas.[567]

Tomando el ejemplo de estas poblaciones, que no pertenecen del todo a una nación ni a otra, y más concretamente sobre su tratamiento literario por parte de Naipaul, Bhabha nos invita a habitar y explorar estéticamente los intersticios culturales.

El intersticio es el arquetipo de un nuevo espacio de reflexión crítica y política en un mundo globalizado. Para Homi Bhabha, es una categoría que tiene una profunda conexión con las nociones de identidad y frontera. El investigador piensa en el espacio donde los sujetos configuran sus identidades a través de procesos de interacción y articulación con otros, y donde las fronteras culturales se vuelven así porosas. No se trata de verlo como un paso hacia la fijeza sino de promover un concepto móvil de identidad cultural, que mantiene su heterogeneidad sin jerarquía, ocupando un espacio inestable entre varias fronteras.

Una de las cuestiones estéticas y políticas de esta dramaturgia intersticial es la cuestión del descentramiento de la mirada, de una relación particular con la alteridad:

> Para mantener el espíritu del "derecho a narrar" como medio para lograr nuestra propia identidad nacional o comunitaria en un mundo global, necesitamos revisar nuestro sentido de ciudadanía simbólica, nuestros mitos de pertenencia, identificándonos con los "puntos de partida" de otras historias y geografías nacionales e internacionales.[568]

Como veremos, cada uno de los dos autores adopta a su manera una forma de perspectiva minoritaria. El término "minoría" debe entenderse aquí en su sentido social, económico y político: implica que no es necesariamente una comunidad de menor número,

---

[565] "El poscolonialismo irrumpió en América Latina durante la década de 1990, donde encontramos una cierta recepción de los trabajos iniciados por los intelectuales de los "Estudios Subalternos" y en particular por los tres principales teóricos del poscolonialismo: Edward Said, Homi Bhabha y Gayatri Spivak. F. Hurtado López, « Pensée critique latino-américaine : de la philosophie de la libération au tournant décolonial », Cahiers des Amériques latines, no 62, 31 décembre 2009, p. 23-35.

[566] V. S. NAIPAUL, *Les Hommes de paille*, S. V. Mayoux (trad.), Paris, B. Grasset, 2014. Traduzco yo.

[567] H. K. BHABHA, *Les lieux de la culture: une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007, p. 12. Traduzco yo.

[568] *Ibid.*, p. 19-20. Traduzco yo.

sino de menor poder[569]. Esto no significa, sin embargo, que estos autores se dediquen a una especie de "ventriloquía victimista"[570] como dice Bhabha. En efecto, los dos dramaturgos estudiados no pretenden dar voz a una figura de víctima: esto implicaría reanudar con el teatro panfletario del que esta generación quiere distinguirse. Además, esto constituiría una forma de prosopopeya, que les llevaría a retomar la relación sujeto-objeto que pretendían criticar[571] . En efecto, ambos autores reservan un lugar específico a las mujeres, así como a otras formas de minorías, en particular a las poblaciones amerindias, pero la "perspectiva minoritaria" a la que nos referimos no se limita a esto. La idea debe entenderse aquí como un descentramiento, es decir, una operación estética y política destinada a hacer visible la perspectiva de la enunciación y asumir su contingencia. Adoptar una perspectiva minoritaria no implica, pues, "dar voz a" sino definir y circunscribir la mirada, inscribiéndola en una red que anule su alcance totalizador.

En este sentido, este tipo de dramaturgia parece ser particularmente capaz de desafiar diferentes tipos de sesgos totalizadores, incluyendo el androcentrismo. Tanto Ana María Vallejo como Enrique Lozano otorgan un lugar a la vez muy claro y no central a la cuestión de las masculinidades en las obras estudiadas. Esta modalidad puede por tanto constituir una posible respuesta a la paradoja expuesta anteriormente sobre la dificultad de cuestionar estéticamente lo masculino sin reconducir mecánicamente su hegemonía.

El alcance "intersticial" de esta dramaturgia consiste, pues, en esta dinámica de descentramiento, esta perspectiva minoritaria, correlativa a una atención particular a la cuestión de la percepción y la subjetividad. El intersticio es también una forma de estructuración de esta dramaturgia a diferentes escalas, así como un ángulo temático a veces evidente, constituyendo de alguna manera un posible genoma de las obras que se comentan a continuación. El concepto tiene, pues, el mérito de articular las vertientes política y estética de forma operativa. En palabras de Homi Bhabha, parece que estos dos autores se esfuerzan por establecer una dramaturgia de interés humano, "en el sentido que Hannah

[569] En esta perspectiva, la minoría puede ser más numerosa, una idea que fue expresada notablemente por Rabindranath Tragore cuando describió un mundo en el que "*the few are more tan the many"*, citado por S. Ramphal: "Human Rights Today: Must the Few be More than the Many? B. WHITAKER, *Minorities : a question of human rights ?*, Oxford ; New York, Pergamon Press, 1984, p. 107.

[570] H. K. BHABHA, *Les lieux de la culture*, *op. cit.*, p. 18.

[571] Los pensadores de la teoría poscolonial y de los estudios subalternos han señalado, en efecto, la paradoja de intentar hablar en nombre de las minorías, considerando esto como uno de los procesos que las privan de derechos. Es el caso de Gayatri Spivak, otra figura de los estudios poscoloniales, que problematiza la posición de los intelectuales con respecto a las minorías, criticando en particular la tendencia a novelar la figura del otro y a reproducir así una forma de esencialismo que lo priva de toda agentividad. Ver G. SPIVAK, « Can the subaltern speak ? », dans P. Williams et L. Christman (éd.), *Colonial Discourse and Post-colonial theory : a reader*, New York, Columbia University press, 1994, p. 166-111.

Arendt da a este término: una exploración de lo que hay en el intervalo (*inter-est)*, en esos momentos distintos, incluso inconexos, que les permiten relacionarse entre sí en el espíritu de un "derecho a la diferencia en igualdad""[572] .

A. Ana María Vallejo: "reclasificar" las masculinidades en *Magnolia perdida en sueños*

Ana María Vallejo de la Ossa pasó los primeros años de su formación en Medellín, su ciudad natal, y este anclaje impregna su dramaturgia. La violencia que tuvo lugar en esta ciudad, especialmente en los años 80 y 90, está incluso más presente en la escritura de los autores *paisa* que en la de muchos autores de la capital. Por otra parte, la creación colectiva, cuyas sedes fueron principalmente Cali y Bogotá, tuvo menos eco en Medellín, lo que explica en parte que la estética de Ana María Vallejo se inscriba en otras herencias, especialmente en la del expresionismo de José Manuel Freidel, por ejemplo. Eso se nota a en la subjetivación de los personajes, el tratamiento de los sueños y la locura, y el privilegio de la función poética del lenguaje sobre la acción.

Una de las especificidades de la escritura de Ana María Vallejo es la especial atención que presta al texto teatral, sobre todo en su dimensión literaria, faceta de la que recelan muchos dramaturgos colombianos. Esto permite una relativa autonomía del texto en comparación con muchos de sus contemporáneos. La autora se muestra escéptica ante los procesos de descalificación del texto, considerándolos a veces dogmáticos, y se preocupa por preservar una pluralidad en los procesos de creación. Reafirma así la importancia de la escritura en la creación teatral latinoamericana, incluso en el Nuevo Teatro: "Santiago García y Enrique Buenaventura son, a su pesar, grandes autores"[573] dice. Sin embargo, como mujer de teatro, Ana María Vallejo está lejos de descuidar las particularidades de la escritura escénica. Considera la noción de “escritura” en una definición amplia, cercana a la definición de Derrida de la "huella[574] ", que puede abarcar las "escrituras del cuerpo", concepto sobre el que escribió su tesis doctoral[575] . La inventiva poética de la autora se

[572] H. K. BHABHA, *Les lieux de la culture*, *op. cit.*, p. 19.
[573] Jornada de estudio el 8 de marzo de 2018 en el Instituto Cervantes de Toulouse: "Intermedialidad y gesto artístico en las artes escénicas en Colombia: en torno a la obra de Ana María Vallejo ".
[574] J. DERRIDA, *De la Grammatologie*, Paris, Édtions de Minuit, 1967.
[575] Hablando de la huella de Derrida: " Nos parece claro que no se trata de la preeminencia de la escritura sobre el cuerpo o de sus diferentes formas de expresión escénica, ni de la supremacía de la presencia corporal, sino de un entrelazamiento indisociable entre cuerpos y escrituras, que hace posible el teatro y nos invi-

combina con una auténtica investigación sensorial que se detecta tanto en el texto como en su trabajo como directora. Además, el trabajo con los actores es, por lo general, una etapa de creación colectiva, que puede dar lugar a profundos enriquecimientos, o incluso a modificaciones radicales del texto.

Aunque es originaria de Medellín, Ana María Vallejo ha vivido en diferentes partes del mundo: Estados Unidos, Francia, Venezuela y Bogotá. Estudió en la Stella Adler School de Nueva York, y luego realizó varios másteres en la Sorbona y un doctorado en la Université Sorbonne-Paris-Cité bajo la dirección de Víctor Viviescas y Joseph Danan. También participa en diferentes proyectos teatrales, trabajando en la compañía Dromesko en Francia (bajo la dirección de Igor Dromesko y Paolo Magelli) y en Venezuela en el Teatro Río Caribe. También frecuenta grupos de teatro colombianos, trabajando durante un tiempo con el Teatro Petra (con Fabio Rubiano), pero también con Mapa Teatro y Ex-Fanfarria Teatro (creado originalmente por José Manuel Freidel). Esta trayectoria tiene un impacto directo en su escritura, detectable en particular a través de la omnipresencia del motivo del viaje. Ahora bien, no se trata de una mera recurrencia temática sino un principio de búsqueda estética que pone en tensión tanto la intimidad del contacto con el otro como su irreductible extrañeza.

El motivo del viaje es la base de una de sus primeras obras de teatro, *Pasajeras,* publicada en 2000[576]. Tres mujeres, una anciana, una adulta y una adolescente, van en un taxi, saliendo de la ciudad. Aunque no se conocen, cada una lleva un secreto y una razón para huir hacia un futuro incierto. Entre las discusiones, entre las paradas, van dejando escapar los motivos de su marcha y una complicidad va dibujándose. El taxista es una abstracción, lo más ausente posible del texto. Los tres personajes se refieren a veces a él lacónicamente, se dirigen a él muy poco. Al final, las tres mujeres cambian de destino deciden ir hacia el pueblo de infancia de la mujer mayor, probablemente para seguir su camino y su vida juntas.

Esta obra es característica de la omnipresencia del motivo del desplazamiento y del viaje en la dramaturgia de Ana María Vallejo, así como su tendencia a ralentizar la acción en un momento crucial, en un momento intermedio. Incluso en el desenlace, el nuevo

ta a pensarlo como escritura, A. M. VALLEJO DE LA OSSA, *Écritures du corps dans le théâtre contemporain d'Amérique latine*, Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 2017, p. 80.

[576] A. M. VALLEJO DE LA OSSA *et al.*, *Pasajeras ; Mientras mientas ; Nada ; El niño del hospital italiano ; La antesala*, *op. cit.*.

destino al que se dirigen las tres mujeres parece casi menos importante que el camino para llegar a él, como indica la descripción final de la anciana:

> LA VIEJA Les digo que es un bonito lugar y de aquí hasta allá no hay ni una curva, ni una loma, sólo una inmensa pradera llena de vacas felices, yo las miraré bailar desde una mecedora y ustedes me dirán si en mi pueblo no es bonito el carnaval.[577]

La obra también marca la preocupación por dar un espacio particular a la perspectiva de las mujeres. A diferencia de la estética de Tania Cárdenas, los tres personajes femeninos no tienen como único motor el amor/odio a los hombres, es decir que la ausencia de personajes masculinos no se compensa con su obsesión temática. La marginación de lo masculino es por lo tanto más efectiva que en *Una mujer que ya no fuma* por ejemplo. Sin embargo, los hombres brillan por su presencia/ausencia -más o menos implicados en las causas de la marcha de cada una de las tres mujeres-, lo que hace problemática una posible subversión del androcentrismo. Además, en una lectura discutible pero muy significativa de la obra, el crítico Alberto Sanabria otorga al personaje del conductor el papel central, alabando precisamente ese arte del silencio en la escritura del autor:

> No diré que los silencios sean un invento de Ana María Vallejo. […] Pero diré que, al leer el texto original de *Pasajeras*, me llamó la atención el excelente manejo del silencio y de lo no dicho o apenas insinuado, como elementos fundamentales del relato. Un ejemplo de esto es el conductor quien, al no decir una sola palabra, cobraba toda su dimensión como personaje principal. [578]

La afirmación es un tanto incoherente: equivale a atribuir esta centralidad a un personaje *a priori* invisible, al que los demás apenas hacen referencia y, sobre todo, que está absolutamente ausente de sus preocupaciones (y por tanto no es comparable a un "Godot", por ejemplo). Por tanto, la centralidad del conductor es más una cuestión de interpretación subjetiva que un hecho. Sin embargo, esta lectura parece sintomática de la problemática marginación del varón, que parece sistemáticamente, como en la mayoría de las obras de Tania Cárdenas, volverlo aún más central. Este fenómeno, que llamamos aquí la "notable ausencia", se basa en una profunda disimetría en las implicaciones semióticas de la respectiva invisibilización de los personajes masculinos y femeninos.

Esta asimetría se hace evidente si comparamos, por ejemplo, al taxista de *Pasajeras* con la secretaria de la escena inicial de *Guadalupe años sin cuenta.* En ambos casos, se trata de personajes que no están caracterizados, que se designan sobre todo por su fun-

[577] *Ibid.*, p. 40.
[578] A. SANABRIA, « “Pasajeras”, la dificultad del silencio », *op. cit.*. Énfasis añadido.

ción. También en ambos casos, esta función es subalterna en dos niveles: profesionalmente (son profesiones poco valoradas, y están al servicio de los otros personajes) y dramáticamente (ya que se sitúan en un segundo plano). En ambos casos, no hablan en absoluto y están junto a personajes del sexo opuesto que, al contrario, hablan y están en el centro de la acción. Sin embargo, al contrario de *Pasajeras*, en el caso de *Guadalupe años sin cuenta,* el cuerpo de la actriz está presente en la escena y los demás se dirigen a ella episódicamente, instándola a grabar lo que se dice. En este contexto, esta invisibilidad se vuelve paradójicamente más fuerte que la del conductor: el personaje no es en absoluto notable. Que sepamos, ningún crítico o teórico ha examinado a este personaje como de especial importancia desde el punto de vista estético/político. Esta escena no es más que la recreación idéntica de una situación de dominación social en la que el espacio de la palabra es un espacio más de poder. En el caso del taxista, el cuerpo del actor, según el texto, no está presente en el escenario[579] y la ausencia de respuesta del conductor no es una simple reproducción de la ocupación del espacio del discurso: al contrario, se experimenta como una extrañeza constitutiva de la obra. Este dispositivo *estetiza* la invisibilidad del conductor en una abstracción potencialmente significativa, mientras que la invisibilidad de la secretaria estaba simplemente *naturalizada*. En definitiva, la ausencia del conductor es notable, es una elección artística; la de la secretaria no, es un sesgo de perspectiva.

Este ejemplo es una ilustración emblemática de la no equivalencia de los procesos de marginación femenina y masculina en la escena como efectos estéticos y semióticos. La hegemonía masculina en los textos del canon colombiano había hecho de la ausencia de las mujeres un hecho naturalizado -podemos pensar por ejemplo en *El monte calvo* donde las mujeres están radicalmente ausentes no sólo en el escenario, sino también de cualquier forma de discurso implícito o explícito, como consecuencia "natural" del tratamiento del tema de la guerra. Su ausencia no constituye una vía de sentido y no fue prevista en términos de proyecto o de elección estética. En este contexto histórico, cualquier obra contemporánea que inicie una rehabilitación de lo femenino mediante una marginación de lo masculino corre el riesgo, por el contrario, de dar lugar a este efecto de " notable ausencia". Esto puede adoptar diversas formas en la escritura, desde la intrigante figura del conductor en *Pasajeras* hasta la ausencia como carencia y obsesión en *Una mujer que ya no fuma* y *Viudas o la felicidad tal vez sí existe*. Existe una contradicción funda-

[579] Aunque en el montaje de 2011 realizado por Ana María Vallejo en la *Casa nacional del teatro*, la teatrista decidió hacer del conductor un personaje de pleno derecho.

mental en querer marginar artísticamente lo masculino en la medida en que este proceso tenderá a ser percibido como un proyecto estético, recalificándolo, así como motor de creación. Es este efecto paradójico que pretendo designar gracias al oxímoron. Esta disimetría implica que parece imposible, en la actualidad, por razones históricas y por los efectos semióticos y estéticos resultantes, hablar de "ginocentrismo" en los mismos términos que de "androcentrismo", ya que el primero difícilmente puede alcanzar el grado de naturalización del segundo.

En *Magnolia perdida en sueños*, el tratamiento del androcentrismo se aborda de forma singular y potencialmente más eficaz que en *Pasajeras*. Los motivos queridos por Ana María Vallejo se hallan aquí de nuevo: la solidaridad femenina, la intimidad, el viaje y, sobre todo, esta profunda exploración de un intersticio temporal. En esta obra, el descentramiento de lo masculino puede considerarse naturalizado, hasta el punto de que el tema casi desaparece, corrompiendo el efecto de "notable ausencia". Esto se debe a que, a diferencia de las obras de Tania Cárdenas o *Pasajeras*, no se trata de un caso de marginación sino de lo que podría llamar un proceso de "reclasificación". Utilizo aquí este térm en el sentido de: atribuirle a alguien o algo un nuevo lugar. En efecto, en *Magnolia perdida en sueños*, el hombre tiende a ser un humano como cualquier otro, hasta tal punto que la cuestión de género se hace discreta -y de este modo particularmente eficaz.

La obra fue escrita durante una residencia artística en el *Royal Court Theatre* de Londres en 2000 y, gracias a ella, la autora obtuvo una beca del *British Council*. Fue publicada en 2008[580] y su autora describe su ambiente como un "naturalismo con algunas rarezas[581] ". La acción se desarrolla en Medellín entre 1989 y 1990, según la acotación inicial, en un momento en el que el narcotráfico y la violencia están en su apogeo. Una mujer, Magnolia, está en coma - no está claro si esto se debe a una bala perdida, a un ataque o a una enfermedad. Alrededor de este cuerpo entre la vida y la muerte, se reúnen familiares, amigos, vecinos y gente del barrio, y la vida cotidiana sigue su curso, ofreciendo un retrato sensible y poético de este periodo, a través de la circulación de puntos de vista y perspectivas. La particularidad de la estructura dramática radica sobre todo en la copresencia de dos líneas narrativas principales: la primera, en la que Magnolia com-

[580] A. M. VALLEJO DE LA OSSA, *Magnolia perdida en sueños*, 2008, *op. cit.*.
[581] Entrevistada el 24 de abril de 2017.

parte recuerdos de su pasado mediante soliloquios poéticos; la segunda es la de la constelación de personajes que gravitan en torno a su cuerpo inconsciente.

Esta segunda línea se divide a su vez en varias subtramas. En primer lugar, están los tres hijos de Magnolia: Mariana que vuelve de Francia donde está estudiando, Pablo, y finalmente Juan, el mayor, que se ha unido a la guerrilla. Al mismo tiempo, vemos las preocupaciones de otras dos familias del vecindado. Mientras tanto, tres mariachis aparecen intermitentemente, deambulando por las calles como una especie de coro *esperpéntico*, sin saber nunca para quién y por qué deben tocar. La doble línea permite dar voz a dos generaciones diferentes que vivieron la violencia de Medellín en su momento álgido, aproximadamente desde los años 40 hasta 1990. La primera oleada, contada por Magnolia, era principalmente una consecuencia del conflicto armado; la segunda, que viven los personajes de su alrededor se debe especialmente al auge del narcotráfico en los años 80.

Magnolia... es, según la propia autora, la única de sus obras que podría considerarse autobiográfica[582]. Ana María Vallejo tuvo que volver corriendo a Colombia desde Francia para visitar a su madre en circunstancias muy similares a las del personaje de Mariana. Sin embargo, sería un error considerar a este personaje como el heraldo exclusivo de la voz autoral. Veremos que, aunque el personaje tiene una importancia particular dentro de la obra, uno de los principios estético-políticos de la misma reside precisamente en una dinámica de descentramiento y multiperspectivismo.

Al igual que en *Pasajeras,* el objetivo no es tanto seguir la evolución de una acción como sumergirse en uno de sus intersticios, explorar las profundidades de un episodio crucial haciendo circular los puntos de vista subjetivos de los personajes. La escritura se anida así en el hueco de un momento para cristalizar la acción y permitir esta circulación de las perspectivas. Toda la obra se basa en este principio intersticial ya que todo se desarrolla en torno a Magnolia, que se encuentra entre la vida y la muerte, a la espera de una resolución de esta situación intermedia. Esta estructura confiere a la acción un paradójico principio de letargo, tanto más sorprendente en un ambiente tan violento.

[582] A. M. VALLEJO DE LA OSSA, *Magnolia perdida en sueños*, 2008, *op. cit.*, p. 5, citado en J.-L. GARCÍA BARRIENTOS et M. LAMUS OBREGÓN (éd.), *Análisis de la dramaturgia colombiana actual*, Madrid, Ediciones Antígona, 2017, p. 153.

En el corazón de la violencia: somnolencia onírica en los intersticios de la acción

La violencia cotidiana en la Medellín del narcotráfico

En la Medellín de *Magnolia...*, la violencia y la muerte son tan omnipresentes que se tratan al mismo nivel que otros acontecimientos cotidianos. Esto se aprecia, en primer lugar, en la regularidad y ligereza con que un personaje anuncia la celebración de un velatorio, a menudo en el curso de una frase, como se comenta el tiempo.

DOÑA CLARA — ¿Quién me va a acompañar al velorio del hijo de Mercedes? Le van a llevar mariachis.[583]

Los personajes principales también mueren: Magnolia y Juan mueren en escena y nos enteramos de que León, uno de los chicos del vecindado, murió en la escena 13, tiroteado en el bar al que solía acudir. La violencia está tan estrechamente relacionada con la vida cotidiana que a veces parece fundirse con ella. Una conversación sobre un partido de futbol parece confundirse con una estrategia de guerra, el sonido de las balas se funde con el de los truenos, de modo que los personajes ya no están seguros de escuchar la tormenta o los disparos[584]. Por último, la muerte es tan habitual que los mariachis son contratados con antelación para los funerales. Por ejemplo, cuando el personaje apodado "El Gordo" los contrata para el velatorio de León, aprovecha la oportunidad para describirles lo que le gustaría para su propio velatorio y pagarles por adelantado[585].

La peculiaridad de la violencia, tan estrechamente ligada a la vida cotidiana, es también su falta de encarnación visible. En ningún momento vemos explícitamente a un capo de la droga o a un narcotraficante. Es verdad que vemos a un guerrillero, Juan, el hermano de Mariana, pero no se destaca su violencia. La poesía de sus soliloquios, su caracterización y su muerte en escena retratan más bien un heroísmo equivocado y derrotado.

En la escena nueve, asistimos a un momento de terror generalizado, en que cada uno piensa que el otro lo va a asesinar. Es que, menos preocupada por representar la violencia desde el punto de vista de los responsables, Ana María Vallejo describe su generalización, mecanización y autoalimentación, lo que acaba diluyendo las causas y los idea-

583 A. M. VALLEJO DE LA OSSA, *Magnolia perdida en sueños*, Manuscrit, s. l., s. d. Escena 11.
584 *Id.* Escena 10.
585 *Id.* Escena 13.

les. Por eso, en la discusión entre Mariana y Juan, a pesar de los argumentos de este último, su hermana se niega rotundamente a conceder ninguna legitimidad a la guerrilla:

> MARIANA No me pidas que entienda tu vida. Un golpe solo trae otro golpe y tú das golpes en la oscuridad. Te golpeará un enemigo sin rostro una noche cualquiera y nada habrá cambiado. Nada.[586]

El final de la obra le da la razón cuando Juan muere en la escena 14. Esto acabo de conferirle a la violencia una apariencia de circularidad vacía, en la que las causas e incluso los actores iniciales han quedado desdibujados por la mecánica trágica de las reacciones en cadena.

El "letargo" de la acción

La extrema banalidad de la muerte se combina con una forma de torpor en la acción, que está como "entumecida" por la atmósfera mortuoria. En contraste con el sensacionalismo que suele implicar la espectacularización de la violencia -en la que se basa el éxito de las narconovelas-, aquí no se trata de crear efectos de adrenalina o suspense. Estos efectos potenciales se ven cortocircuitados por la estructura comatosa e intersticial de la obra: la expectativa de que Magnolia despierte o muera. Asimismo, el flujo de la acción se ve interrumpido regularmente por los numerosos soliloquios. Este principio letárgico de la acción constituye aquí una de las modalidades más estructurantes de lo que llamo una "dramaturgia intersticial".

Los soliloquios más numerosos son los de Magnolia: la situación de esta madre de familia, inmersa en un coma, la confina a este modo de expresión, convirtiéndola en la única narradora de su vida. El texto indica en cada una de estas intervenciones "*voz de la madre*", pero no hay que concluir necesariamente que se trata de una voz en off: de hecho, en el montaje de Ana María Vallejo, la voz de la madre está encarnada, interpretada por una actriz. Sin embargo, este cuerpo no es el mismo que el que se encuentra en la cama. Así, Magnolia es interpretada por dos personas diferentes, lo que contribuye a esta difracción de los dos focos narrativos: la Magnolia que, en sueños, recuerda su vida y la Magnolia inerte que los personajes cuidan.

La mayoría de sus soliloquios reflejan momentos definitorios de su vida que la convierten en testigo de su época, una época marcada por el conflicto armado: cuenta la vida infernal en Barranca poco después del asesinato de Gaitán y el estallido del conflicto ar-

[586] *Id.* Escena 12.

mado, el asesinato de su hermano, el nacimiento de sus tres hijos, su desesperación y soledad ante el abandono de su marido, su vida en numerosas ciudades que indican una situación continua de desplazamiento forzado…

Los recuerdos evocados oscilan entre lo íntimo y lo histórico, haciendo de Magnolia una exponente de la pequeña historia, una historia encarnada, y contribuyendo así a una fricción de lo épico y lo lírico.

Cada uno de los tres niños de Magnolia puede considerarse también como inmerso en un punto intermedio. En la escena 2 aparece Mariana, que se encuentra en el aeropuerto de París, de camino a Colombia: un espacio intersticial por excelencia, un "no-lugar" según el concepto de Marc Augé[587] , sintomático del particular dilema del personaje. Varias veces en la obra se indica que se ha convertido en una relativa desconocida en su país, sin llegar tampoco a ser francesa. Así, la obra está marcada en su inicio por el regreso de Mariana a Medellín, y las últimas palabras de la obra confirman su intención de quedarse allí, es decir, por la resolución, a su escala, de esta situación intermedia. Pablo también se encuentra en una situación intermedia: nos enteramos de que antes estaba loco y vuelve a estarlo al final de la obra. En cuanto a Juan, éste interrumpe su vida de guerrillero para volver con su madre, pero finalmente vuelve a su lucha y muere allí.

Este letargo de la acción, esta exploración de lo "intermedio" permite un despliegue de lo onírico. Se convierte en el pretexto para un vagabundeo en los huecos de la frontera entre el sueño y la realidad. El título de la obra indica desde el principio esta perspectiva de somnolencia y sueño, y de hecho, el letargo de la acción impregna toda la estructura dramática.

El letargo también recorre la obra como eje temático, afectando a la mayoría de los personajes de diversas maneras. Para muchos de ellos, encontrar el sueño en esta ciudad del miedo es un verdadero desafío. Casi todos expresan su deseo de dormir al menos una vez. Muchos sufren de insomnio: es el caso de El Gordo ('*Yo sueño con dormir tranquilo*'[588]); de Lía, que siempre ha dormido bien, pero se convierte en insomne al final de la obra, al mismo tiempo que se convierte en madre; y, por fin, de doña Clara:

[587] M. AUGÉ, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.
[588] A. M. VALLEJO DE LA OSSA, *Magnolia perdida en sueños*, s. d., *op. cit.* Escena 11.

> DOÑA CLARA [...] estoy condenada al infierno de este desgraciado lado del río donde no dejan dormir, o donde sólo lo duerme a uno un golpe mortal en la cabeza, o una bala perdida...[589]

Así, la mayoría de los personajes parecen anhelar el descanso. Sin embargo, lo que está en juego es también el hecho de despertarse, no sólo para Magnolia sino también para todos los demás personajes. En efecto, cuando Juan se lamenta de la falta de compromiso de los demás personajes, lo hace diciendo mediante la metáfora del sueño:

> JUAN [...] mira a los vecinos, viven sumidos en un sopor mentiroso, sus hijos se matan entre ellos, el barrio se desangra y ellos madrugan a trabajar como si la cosa fuera con otro.[590]

Del mismo modo, a medida que Lía pierde el sueño, parece más inclinada a perderse en la ensoñación, como señala Diego[591] . Ni totalmente despiertos ni capaces de dormir: los personajes parecen estar afectados por una forma de somnolencia. Este estado intermedio impregna la obra de un aura de angustia y virtualidad, que parece traducir la sensación de irrealidad que produce una vida cotidiana tan difícil de concebir. En este sentido, Kiko, el médico, que ya no soporta ver la acumulación de heridos y cadáveres, parece proporcionar una de las claves de la lectura:

> KIKO [...] tal vez deliro hace tiempo, tal vez también yo estoy en estado de coma y una pesadilla interminable me mantiene ocupado en sueños [...].[592]

La estética de la somnolencia, de lo intermedio, de la espera, combinada con la extrema banalidad de la muerte, dan a la obra un aspecto de purgatorio -más aún con las menciones intermitentes al calor. Sin embargo, es un purgatorio arbitrario, que no se basa en ningún valor moral de sus ocupantes, donde cada uno espera que el destino caiga indistintamente sobre él o sobre su vecino. El principio letárgico de la acción, que está como suspendida, a la espera de una resolución, es pues un paseo somnoliento por las latencias del tiempo y las situaciones, en la frontera entre el sueño y la realidad. Este sopor onírico crea un ambiente propicio para el despliegue del discurso poético, en particular dentro de los diversos soliloquios.

---

[589] *Id.* Escena 3. Énfasis añadido. Obsérvese en esta línea el uso inusualmente transitivo del verbo "*dormir*" (como eufemismo de "*matar*"), que recuerda de forma siniestra el famoso uso de "desaparecer" en el contexto del conflicto armado

[590] *Id.* Escena 12. Énfasis añadido.

[591] *Id.* Escena 5. Énfasis añadido.

[592] *Id.* Escena 10.

Una supervivencia poética y luminosa

El alcance poético es evidente en los discursos de los distintos personajes, especialmente notable en Magnolia y Mariana, y está en la esencia misma del personaje de Pablo.

En el caso de Magnolia, esta poesía se manifiesta en primer lugar a través de un uso recurrente de la hipotiposis que invita a una exploración vívida y sensorial de sus recuerdos. Esto es evidente desde su primer monólogo, que abre la obra:

> VOZ DE LA MADRE Mi Tía dice que el ojo me lo dañé con la espina de una mata de lulo por andar brinconiando en el solar, mi madre dice que fue mirando alelada el sol de la tarde cuando iba a buscar bolitas de leche y dulces de tamarindo donde la niña Estebana. No me acuerdo. Recuerdo, eso sí, la rasquiña que las matas me dejan en todo el cuerpo, una rasquiña que no me deja dormir, un calor en las piernas, en los brazos y en la espalda y siento también el dulce ácido del tamarindo en la lengua, pero de un dolor en el ojo no me acuerdo. Lo que sé es que la nube gris que tengo metida en el ojo cubre las cosas y la gente. Me da miedo pensar que las culebras o las babillas que ruñen las tablas debajo de la casa, se cuelen un día por entre un hueco y se me metan en la cama sin que yo las pueda ver. Me da miedo, aunque mamá diga que para que no nos molesten, a las culebras las tiene rezadas y a las babillas ni hablar. También me preocupa que esta sombra que no me deja ver bien me enrede las letras cuando quiera leerle de corrido a la tía que tiene el colegio en Cereté. No estudié en Cereté ¿Dónde fue que estudié? Hace calor.[593]

La inmersión en la memoria, facilitada por el uso del tiempo presente y el gran número de detalles, es también consecuencia de un lenguaje que imita el de una niña. Los efectos de la repetición, pero también la sintaxis jadeante, con proposiciones sólo yuxtapuestas por comas, imitan así la oralidad apresurada de los niños que cuentan una historia. La viveza del recuerdo se debe también al importante papel que se le otorga al cuerpo, con la mención de diferentes sentidos, la vista (la luz del sol), el tacto (los arañazos que provocan las plantas en todo el cuerpo), el gusto (el del caramelo en la lengua). Como suele ocurrir, la diatriba termina con un momento de confusión, una pregunta, un embrollo de la perspectiva temporal, recordando el contexto onírico.

Si cada discurso tiene su propia poesía, el que la encarna en su forma más pura es el de Pablo, un personaje que oscila entre la locura y la razón. En dos ocasiones (escenas 9 y 18), da rienda suelta a un discurso alucinante con una sintaxis inexistente y un sentido esquivo.

> PABLO ¿Cuál es entonces el verdadero problemita? ¡Ahhhhhhh! Olga y María Eugenia su hija viviendo en El Hueco con la vieja Eloisa que conversa con la abuela y todas ellas ojos que me miran manos que me alimentan faldas que me cubren ya llega

[593] *Id.* Escena 1.

> la lluvia y nada que aparece por ahí Olga la amiga y ese par de cejas empinadas que un lápiz traza en mi presencia mientras mis ojitos negros siguen la línea que esa mano dibuja en un espejo roto en el cuchitril de Olguita y María Eugenia tan linda es secretaria tragedias diarias de mecanógrafa graduada en la Remington sí Eloisa al perrito no lo pisen y al niño si que menos que es frágil la criatura y Dios lo dejó solito.... para qué nombrar antiguas y sagradas palabras que podrían conmoverlos tal vez por sus años su misterio de primera escuela y la cartilla Alegría de leer y esa mano de madre que guía mil veces la ele por entre la líneas que descienden oliendo a cuaderno nuevo y sin sospechar lo que sigue no cómo se le ocurre lo que sigue de la plana para abajo es alta poesía de la que sólo puede escribirse en el infierno: El amor es lo más lindo del mundo, del cielo cayó un pañuelo muy nauseabundo todos corrimos por él y lo cogió Segismundo... Venga Perrito[594] .

Este discurso poético radicaliza lo que ya se ha puesto en práctica en varios soliloquios: en primer lugar, una escritura de flujo de conciencia en la que el tema evoluciona por saltos asociativos o disociativos, siguiendo el proceso errático del pensamiento; en segundo lugar, una importancia dada a la musicalidad y a la textura de la palabra en detrimento del sentido.

El discurso poético de Pablo, de hecho, pone en abismo la cuestión de la posibilidad y del papel del lenguaje textual. Entre los recuerdos de la infancia, podemos distinguir las diferentes etapas del aprendizaje de la escritura (la presencia de una *mecanógrafa*, la mención de la '*cartilla Alegría de leer*'[595]…). La escritura es considerada desde su dimensión anodina y popular hasta su asociación con la literatura más canónica: la referencia a *La vida es sueño* a través de la figura de Segismundo (un guiño al onirismo de la obra) se combina así con las letras de canciones y poesías populares ("*del cielo cayó un pañuelo*"). Ana María Vallejo incorpora el problema de por qué escribir ("*Para qué nombrar antiguas y sagradas palabras que podrían conmoverlos*"): "por qué escribir" ante la catástrofe del conflicto armado, cuyo choque traumático en Colombia es tal que sacude los cimientos de la cultura y las pretensiones del arte.

Las sacudidas caprichosas de la actividad mental alcanzan así su punto culminante en los soliloquios de Pablo, portador de la voz lírica por excelencia. El personaje puede ser visto en cierta medida como una alegoría del lenguaje que ha sido dañado por la realidad de Medellín: "una poesía como sólo se puede escribir en el infierno". El frenético discurso poético de uno de los muchos locos que deambulan por las calles de las grandes ciudades permite tanto dar cuenta de los escombros de las palabras como afirmar su supervivencia.

---

[594] *Id.* Escena 18.

[595] Se trata de un álbum muy conocido en Colombia con el que generaciones enteras de niños aprendieron a leer.

Esta ambivalencia, entre ruina y esperanza, tiene también su eco en el motivo poético del sol y la luz. El sol de Medellín (la "ciudad de la eterna primavera") brilla a lo largo de toda la obra, mencionado con una regularidad insistente. Este generoso sol paisa suele ser un motivo de apaciguamiento y placer. También es el elemento que vincula Magnolia con su hijo cuando éste se muere. En efecto, cuando Juan, en Quito, está a punto de sucumbir, Magnolia, en Medellín, se agita en su cama. Ambos eventos, aunque ocurriendo en lugares distintos, se muestran de forma simultánea en el escenario. Juan, en su último soliloquio, menciona compulsivamente el sol ecuatoriano. Al mismo tiempo:

> *Mariana se levanta con cuidado y descorre la cortina, la luz del sol invade el cuarto y la madre recibe el sol de frente.*
> *Juan intenta desesperadamente encontrar una salida de una cárcel en la que parece llevar meses encerrado, está herido.*
> *Hace sol.*[596]

La última palabra de Juan, antes de morir, "*madre*", es a la vez la tradicional súplica del moribundo y el último signo de la cercanía entre el hijo y la madre, ambos iluminados por el mismo sol.

El sol cumple así regularmente una función tranquilizadora, crea un vínculo simbólico entre los personajes. Sin embargo, es ambivalente. Primero, también remite al motivo del calor del infierno, del ambiente de purgatorio que se mencionó previamente. Además, también se pueden encontrar referencias discretas a la figura de Ícaro. En efecto, Magnolia tiene desde niña una herida en el ojo, que podría deberse al hecho de haber mirado demasiado al sol. Además, y sobre todo, esto se nota en el personaje de Juan, cuya atracción por la guerrilla se compara regularmente con su afición a los juegos peligrosos. Como la figura mitológica, Juan muere en un punto culminante: Quito, una de las capitales más altas del mundo.

Así, aunque la caracterización de los personajes y la coherencia de la fábula aparentan la obra al naturalismo, el lugar central que se otorga a los sueños y a la subjetividad en *Magnolia perdida en sueños* le da una dimensión expresionista. El mundo de *Magnolia* se parece a "una 'colonia penal', poblada por soñadores despiertos[597] ". Al combinar el testimonio histórico con el intercambio íntimo y poético, la obra propone una conexión entre el individuo y la colectividad, un sentimiento fundador del expresionismo según Abira-

[596] A. M. VALLEJO DE LA OSSA, *Magnolia perdida en sueños*, s. d., *op. cit.* Escena 14. Énfasis añadido.
[597] R. ABIRACHED, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994, p. 206 especialmente a propósito de Strindberg.

ched[598] . Sin embargo, la obra evita el escollo del naufragio egocéntrico descrito por el investigador[599] , y es precisamente en esto donde reside la dimensión política de esta "dramaturgia intersticial": una estética del descentramiento y una obsesión por la pluralidad de perspectivas, especialmente las de las minorías.

Alcance político de una estética del descentramiento: entre lo íntimo y lo ajeno

Una discreta perspectiva minoritaria

Como la mayoría de los autores de este corpus, Ana María Vallejo no quiere hacer un teatro ostensiblemente militante. Sin embargo, en *Magnolia* surge una perspectiva minoritaria a la vez discreta y muy real, sobre todo a través del lugar especial que se da a los personajes femeninos. El primer monólogo de Mariana en un aeropuerto de París es especialmente emblemático de la dramaturgia intersticial. El personaje en ese momento está a punto de volar a Colombia, una partida precipitada por el anuncio del coma de su madre. A partir de este monólogo, podemos observar la ambición conjunta de descentramiento y complicidad desde la marginalidad a través del juego de miradas con los usuarios del aeropuerto, y el lugar particular que se les da a las mujeres.

> MARIANA ¿Qué dicen? Se ríen, hablan, dan vueltas por ahí, me miran llorar, no me miran, siguen de largo, arrastran sus maletas de rueditas chirriantes por el blanco mármol del piso en el que casi puedo mirarme llorar. Tu mano me entrega el billete, podré viajar, regresar para verla morir, no se va a morir, es otoño, sí morirá. Los hay grandes, de pelos amarillos, sonrojados, gordos, algunas mujeres son hermosas, apresurados, negros, chinos y una que otra muchacha parecida a mí, latina, pequeña, sonriente, no como yo. Se cruzan unos con otros, más bien lentamente, no es un caos, son breves encuentros, fugaces encuentros en este tiempo terrible que palpita insoportable. Los niños podrían entenderme, los de la mujer árabe que parece acomodar su vida envuelta en bultos de colores en ese rincón. Esos niños que miran a los viajeros como yo, el mundo cabe en sus miradas, en su tristeza de cuatro y siete y nueve años. Una vez, hace tiempo, mis hermanos y yo tuvimos cuatro y siete y nueve años, adormilados en un terminal de buses, y mi madre vivía y era fuerte y pobre y sonreía triste como toda madre que emprende un viaje de horas, sin esposo, sin dinero, sola, con los niños y los paqueticos de saltinas para entretener el estómago de los niños.
> Adiós, ése es mi vuelo[600] .

Al igual que Magnolia y Pablo, el habla de Mariana es uno de los más poéticos de la obra. Cabe notar, otra vez la escritura de flujo de conciencia con sus proposiciones

[598] "...] el sentimiento de que existe una conexión íntima entre el individuo y la colectividad está sin duda en la raíz de la actitud expresionista". *Ibid.*, p. 209.
[599] Sobre el tema del expresionismo como desvelamiento del alma: "Que este desvelamiento sea en última instancia una pretensión narcisista, […], podemos legítimamente creerlo" Id.
[600] A. M. VALLEJO DE LA OSSA, *Magnolia perdida en sueños*, s. d., *op. cit.* escena 2.

yuxtapuestas y contradictorias, signo de la confusión de Mariana, así como los numerosos hipálagos ("*tiempo que palpita*", "*acomodar su vida*", "*entretener el estómago*") o a los efectos de repetición y los polisindetones ("*cuatro y siete y nueve años*"). Por otra parte, la particularidad de este pasaje consiste sobre todo en su capacidad para concentrar los índices de una estética del descentramiento. La mirada de Mariana cruza la de los hijos de la "mujer árabe", con los que siente una repentina proximidad. Esta mujer sola que cuida de sus hijos le recuerda a su propia madre, también sola entonces, que cuidaba de ella y de sus hermanos cuando eran pequeños. El intercambio de miradas establece así una doble solidaridad.

La primera es la de las madres solteras que se ven obligadas a exiliarse con sus hijos, ya sea como consecuencia de una inmigración no deseada o del desplazamiento forzoso del conflicto armado colombiano, y más generalmente de las mujeres que crían solas a sus hijos. Las dificultades de Magnolia para trasladarse de una ciudad a otra con sus hijos tras el abandono de su marido se volverán a mencionar en la escena 11. El tema del *madresolterismo* se encuentra en el personaje de Lía. Ella queda embarazada exactamente al mismo tiempo que su novio, Diego, consigue marcharse a Estados Unidos para hacer fortuna y mantenerla. Esto crea un paralelismo de mal augurio con el tema de las madres solteras. Como señala la investigadora Manuela Vera Guerrero, el hecho de que Lía sea el diminutivo de Magnolia no es una casualidad[601] : *el madresolterismo* es, por tanto, uno de los ejes temáticos que atraviesan la obra y la mirada que se intercambia con los hijos de la mujer árabe crea una forma de solidaridad femenina. Esta sororidad también se ve reforzada por la tangible benevolencia con la que se trata a Lía, un personaje tradicionalmente proclive a la representación misógina. En efecto, es una joven atractiva, poco educada, sentimental, y preocupada por la idea de encontrar el amor, pero también muy preocupada por tener dinero y posesiones materiales. Está encantada, por ejemplo, con el secador de pelo que adquirió en San Andrés, y se entusiasma con la idea de que Diego se compre un coche. Así, habría sido fácil convertirla en un avatar contemporáneo de las tradicionales figuras misóginas que parodian la supuesta venalidad y superficialidad de las mujeres (como era el caso de Crispina en *Las convulsiones* o Clara o Luz en *El iluminado*). Aquí, por el contrario, su aspiración a los bienes materiales se destaca a menudo en contextos que neutralizan su estigma moral: asociada al deseo de viaje y de libertad de una joven

[601] J.-L. GARCÍA BARRIENTOS et M. LAMUS OBREGÓN (éd.), *Análisis de la dramaturgia colombiana actual*, *op. cit.*, p. 159.

que sólo ha salido de Medellín una vez (el viaje a San Andrés), encarnada en un objeto que subraya su simplicidad (el secador de pelo), para luego convertirse en un signo de pragmatismo cuando su embarazo la obliga a crecer de golpe para pensar en el futuro de su hijo y en el suyo propio[602] . El distanciamiento crítico hacia la misoginia se hace incluso más obvio, al plasmarse en toda su brutalidad en el discurso de doña Clara, la madre de Lía. Ella está exasperada al ver a su hija encaprichada con Diego:

> DOÑA CLARA Sabe una cosa mi señora, Lía me salió puta, puta y boba que es lo peor. [...] Hay que ser muy culipronta y muy boba y además desagradecida para mandar el futuro de una familia a la mierda por andar toqueteándose con un negrito perfumado que todavía ni barba tiene. [603]

En esta escena, la brutalidad de doña Clara se pone aún más de relieve al alternar sus líneas con las de Magnolia, que entonces está sumergida en los recuerdos de su adolescencia, conmovida por empezar a sentir cómo la miran los hombres. El registro vulgar de la primera se alterna con la poesía y delicadeza de la segunda, en un vaivén potencialmente cómico que acaba de crear una distancia crítica hacia la misoginia de doña Clara.

Esta caracterización inhabitual de Lía, o más precisamente la forma deliberada en que la escritura de Ana María Vallejo la aleja del estereotipo, sorprende las expectativas creadas por las representaciones tradicionales. Esta sutil subversión ha sido considerada suficiente por algunos académicos para designar a Lía como el personaje "más complejo de todos"[604] y para considerarla el segundo personaje más importante, después de Magnolia[605]. Ambas afirmaciones son refutables – volveré sobre esto más adelante. Sin embargo, son sintomáticas del grado de extrañeza que provoca un tratamiento no estereotipado y benévolo del típico personaje de la mujer seductora y del alcance político de esta sororidad en la escritura.

Además del *madresolterismo*, la interacción entre Mariana, la "mujer árabe" y sus hijos establece una segunda solidaridad: la de dos extranjeras en Francia, *a fortiori* de un

---

[602] Hay que señalar que esta representación tampoco es tan clásica como lo parece: las distintas madres solteras que se ven en las obras anteriores son a menudo crueles y manipuladoras (la madre de *El Vientre de la Ballena* de Rubiano, Tania en *Nuestras vidas privadas* de Pedro Miguel Rozo y la madre mencionada por "la mujer" en *Yo he querido gritar* de Tania Cardenas Paulsen).

[603] A. M. VALLEJO DE LA OSSA, *Magnolia perdida en sueños*, s. d., *op. cit.* escena 6. La palabra "*culipronta"*, procedente del argot colombiano, se refiere a la "chica fácil" (una mujer que se considera que "cede" demasiado rápido a las propuestas sexuales).

[604] *"Lía es un personaje pluridimensional, en ese sentido resulta el más complejo de todos [...]* " J.-L. GARCÍA BARRIENTOS et M. LAMUS OBREGÓN (éd.), *Análisis de la dramaturgia colombiana actual*, *op. cit.*, p. 161.

[605] "*Relacionado con esto, no es de sorprender que Magnolia sea el personaje que aparece en más escenas de la obra, de hecho es el personaje principal, mientras que Lía es la deuteragonista y Mariana la tritagonista", Ibid.*, p. 162.

país antiguamente colonizado. Este ejemplo concreto de las poblaciones árabes en Francia como experiencia compartida de minoría vuelve a surgir cuando Mariana intenta convencer a Juan de la necesidad de una visión más global:

MARIANA	La tuya no es la única manera de pelear, yo...
JUAN	¿Tú qué? ¿Peleaste hasta el cansancio contra el tedio en los viejos museos?
MARIANA	Pues sí. Y contra la soledad en los vagones del metro que olían a mierda, contra el dolor cuando miraba las caras ensombrecidas de cientos de árabes que se sienten más infelices que tú. Peleé por un trabajo en una cola de desempleados y contra la culpa que da la felicidad, cuando me bañé sonriendo en las aguas del mediterráneo.[606]

Existe pues en el texto una atención a las minorías, una voluntad de dibujar una situación situada en la intersección cultural de diferentes situaciones de marginalidad. Esto remite al "cosmopolitismo vernáculo" planteado por Homi Bhabha, en su idea de una estética "intersticial" y en el descentramiento que esto implica. Además del espacio particular concedido a las voces marginales, la lógica intersticial y antijerárquica de la pieza crea un parentesco del modelo con el rizoma de Deleuze y Guattari, en particular en su dimensión cartográfica.

Una "cartografía" de las percepciones

El principio cartográfico de la estética de Ana María Vallejo se debe, primero, al lugar particular que el espacio ocupa en su dramaturgia, o más bien que la pluralidad de espacios ocupa en ella, contribuyendo al letargo de la acción ya mencionado. Esto toma regularmente la forma de una ralentización, o incluso una cristalización del tiempo de la acción en favor de una exploración de diferentes lugares y perspectivas.

Esta estructura puede verse en la estructuración de la obra: las diecinueve escenas numeradas, todas ellas con un título, indican ya esta progresión sincrónica de la acción y se centran en las diferentes perspectivas, como indica la recurrencia de los nombres de los diferentes personajes (por ejemplo, "1. *Magnolia*", "2. *El viaje de Mariana*"; "5. *El viaje de Diego*"; etc.). Además, estas escenas están a su vez subdivididas en lo que llamaré secuencias, que esta vez no están numeradas ni indicadas en el texto más que por un ligero espacio en blanco. Corresponden a un cambio de espacio dentro de un mismo momento, lo que duplica el principio de circulación de perspectivas dentro de cada escena. Ya

[606] A. M. VALLEJO DE LA OSSA, *Magnolia perdida en sueños*, s. d., *op. cit.* escena 12.

hemos mencionado la escena de la muerte de Juan, en la que están co-presentes la madre en coma en Medellín y el guerrillero en fuga en Quito, donde el sol sirve de punto de conexión. Este principio es recurrente en la obra.

Por ejemplo, en la escena 3 titulada "*Los Vecinos"*, la primera secuencia consiste en un diálogo en el salón de Magnolia entre doña Clara y tres jóvenes. Luego nos trasladamos a la calle donde los tres mariachis están hablando. Estas secuencias no están numeradas para no entorpecer la fluidez de esta circulación de perspectivas, que funciona como una entrega de testigo: la secuencia de los mariachis es convocada por la mirada de León, que ha estado en el balcón y los ha visto en la calle; el regreso a la habitación se produce porque los mariachis se arrepienten de no haber pedido al "joven del balcón" (León) que les indicara el camino. Así, a través de esta subdivisión en secuencias de escenas que son a su vez temáticas, y a través de esta entrega de testigo, la circulación entre espacios y perspectivas, motivada por una mirada o un recuerdo, predomina sobre la progresión de la acción.

Para la puesta en escena, esto invita, si no se quiere crear una representación espasmódica con entradas y salidas intempestivas, a yuxtaponer los diferentes espacios de la acción en el escenario. Este procedimiento puede haber causado cierta perplejidad a los investigadores[607] pero me parece profundamente coherente con la estética del autor. De hecho, en el montaje realizado por la propia Ana María Vallejo en 2017 con estudiantes de teatro de la Universidad de Antioquia, no sólo están presentes siempre simultáneamente diferentes espacios ficticios en el escenario (la sala, la calle, el hospital...), sino que también están siempre iluminados y los actores están así constantemente en juego. Mientras uno de ellos pronuncia un soliloquio o dialoga con otro -y es, por tanto, el centro de atención-, Magnolia se cepilla el pelo, Pablo el loco se prueba el camisón de su madre, los mariachis bailan o cantan... Para el espectador, esto implica que la atención no sólo se centra en el que habla sino que puede vagabundear entre los distintos espacios. Esta economía de miradas, abarcadora o circulatoria, es fundamental en la estética de Ana María Vallejo, sintomática de su tratamiento horizontal y antijerárquico de los espacios y las perspectivas. También constituye otra modalidad de la lógica intersticial. En efecto, mirar a uno de los personajes en estos cuadros en movimiento, mientras otro situado en un es-

[607] Así, Manuela Vera Guerrero se pregunta: "*¿Es oportuno que los diferentes espacios de la casa, la sala y la habitación del sofá estén a la vista de los espectadores durante todo el segmento?*" J.-L. GARCÍA BARRIENTOS et M. LAMUS OBREGÓN (éd.), *Análisis de la dramaturgia colombiana actual*, *op. cit.*, p. 157.

pacio distinto es el portador temporal de la acción, es una nueva invitación a explorar el espacio interpersonal, a centrar la atención en el hueco entre las subjetividades.

Este aspecto fundamental del montaje escénico se debe al énfasis en el poder performativo de la mirada. Éste se observa también en la propia ficción, especialmente en la escena en la que Juan aparece por primera vez. Toma el autobús hacia Medellín y, mientras está ensimismado, preocupado por la salud de su madre con la que está a punto de reunirse, es despertado de repente de su ensoñación por unos guardias civiles que suben al autobús. El guerrillero, para no ser descubierto, pide a la mujer a la que acaba de ceder su asiento que le confíe temporalmente su bebé (los guerrilleros no pueden tener hijos).

> JUAN […] ¡Mierda! El ejército. A respirar profundo hermanito que aquí no está pasando nada. Señora ¿Le cargo el niño? Vamos a mirarnos a los ojos vos y yo, hasta que nada más exista, mírame niñito como si fuera tu padre, a mí que no tengo, ni tendré hijos nunca, si me miras fijamente y sin llorar, así, alelado, seguro me salvas la vida. Un indiecito de meses me salva la vida para que llegue a ver a mi madre, para que otro día sea el de mi muerte y no éste. No ahora que Colombia desfila verde ante nosotros, hijo.[608]

La mirada del niño no sólo salva momentáneamente la vida de Juan, sino que es suficiente para transformarlo momentáneamente en su hijo, como indica la última palabra de la línea. Esta secuencia confirma que la economía de la mirada y su valor performativo es un elemento fundamental en la estética de Ana María Vallejo. En la disposición de los diferentes espacios, de los diferentes cuadros, la mirada no sólo es captada por los movimientos de un actor mientras otro habla, sino que es esta misma mirada que lo mantiene vivo a nivel dramático. La mirada da vida al personaje.

Esta economía de miradas es una invitación a no centrarse únicamente en el corazón de la "acción", sino a considerarla siempre en una relación de interdependencia con las demás, y a ver al personaje como miembro de una comunidad.

La dinámica del descentramiento hace problemática la clasificación tradicional entre personajes principales y secundarios en la obra. Desde esta perspectiva, la posición que establece a Magnolia como protagonista, a Lía como segunda y a Mariana como tercera, es muy cuestionable[609]. Primero, Mariana bien podría ser considerada más central que Lía puesto que su discurso casi enmarca la obra: el primer soliloquio, después del de Magnolia, es el suyo y sus palabras son las que cierran la obra – más precisamente su decisión de quedarse en Medellín. Además, ya hemos mencionado que es el personaje

[608] A. M. VALLEJO DE LA OSSA, *Magnolia perdida en sueños*, s. d., *op. cit.* escena 7.
[609] J.-L. GARCÍA BARRIENTOS et M. LAMUS OBREGÓN (éd.), *Análisis de la dramaturgia colombiana actual*, *op. cit.*, p. 162.

más autobiográfico. Sin embargo, mi objetivo no es proponer a Mariana como candidata al título, sino mostrar que cualquier orden de importancia de los personajes es refutable. En efecto, el principio de escritura descentrado y "rizomático", antijerárquico e intersticial de Ana-María Vallejo resulta precisamente en este tipo de debates y ambigüedades sobre la identificación del protagonista. Incluso el hecho de considerar a Magnolia como personaje principal es discutible. Es cierto que la obra es epónima y su coma es estructurante en la obra. De este modo, puede verse como el sol en torno al cual giran todos los demás personajes, motivo al que, además, se aparenta en varias ocasiones. Sin embargo, esta centralidad se ve considerablemente matizada desde el principio por el indiscutible espacio mayoritario que ocupan las tramas de los demás personajes. Desde un punto de vista estrictamente cuantitativo, los soliloquios de Magnolia no llegan ni a una quinta parte del espacio textual. Así, sería igualmente defendible considerar que la situación de coma de la madre es un pretexto para pintar un fresco sensible de la Medellín de la época y su fárrago de personajes.

Sin embargo, está claro que la perspectiva femenina ocupa un lugar especial, de acuerdo con el principio comentado de perspectiva minoritaria discreta. Esto lleva a Manuela Vera Guerrero a hablar de una "sensibilidad femenina" dominante[610] , hasta el punto de ser sospechosa. En efecto, observando que El Gordo no tiene nombre de pila, a diferencia de su compañera Sandra, que el taxista es una entidad abstracta en *Pasajeras* y que "*el hombre"* es el único sin nombre en *Pies hinchados*, la investigadora cuestiona el lugar de los personajes masculinos en la dramaturgia de Ana María Vallejo.

> Es como si hubiera un intento para opacar las figuras masculinas, generalmente ellos cuentan con menos atributos, son los que abandonan y los que eligen la guerra; mientras que las femeninas son los ejes de la acción y tienden a configurarse desde la complejidad.[611]

Esta observación, además del comentario exactamente inverso del crítico teatral que consideraba al taxista como el protagonista de *Pasajeras,* son, a mi juicio, señales de que algo está en juego en el sistema estético de Ana María Vallejo en el tratamiento del género. Las siguientes líneas pretenden identificar cómo se manifiesta lo que podría considerarse un delicado trastorno del androcentrismo.

---

[610] "*Desde el reparto es notable que son más los personajes dramáticos masculinos que femeninos, no obstante, domina la sensibilidad femenina [...]*" *Ibid.*, p. 163.
[611] *Ibid.*, p. 185.

¿Se puede hablar de "ginocentrismo"? Ya he mencionado el carácter tramposo de las falsas simetrías. La cuestión aquí es si este término puede aplicarse a lo que aquí no quiero nombrar "sensibilidad" (ya que es un proyecto racional y voluntario) sino una *perspectiva* femenina asumida como tal que no invisibiliza ni socava a los personajes masculinos. Por el contrario, el modelo rizomático, combinado con un lugar de enunciación asumido son las modalidades de un tratamiento cuidadosamente igualitario de las perspectivas y de un énfasis en la hibridez y el dialogismo.

Un delicado trastorno del androcentrismo

Así, *Magnolia perdida en sueños* no trata de asumir un ginocentrismo exclusivo en un simple efecto de inversión. Este mecanismo no sólo sería ineficaz por el mencionado efecto de "ausencia notable", sino que, sobre todo, contradiría fundamentalmente todos los mecanismos de la dramaturgia "intersticial" aquí comentados. Sin embargo, problematizar o desdibujar la cuestión del centro no puede hacerse sin explicitar y asumir una perspectiva parcial, sin lo cual, se volvería a caer en una pretensión de totalidad lukacsiana[612]. Ana María Vallejo no oculta una dimensión autobiográfica de la obra, que puede verse como una modalidad extratextual de esta asunción del punto de vista. Sin embargo, también hay indicios de esta explicitación de la perspectiva en el propio texto, ya sea a través del ya comentado tema de la mirada, que es a la vez estructurante y performativo, o una vez más en la primera línea de Mariana. De hecho, mientras describe a los diferentes usuarios del aeropuerto en su alteridad física y cultural, se incluye a sí misma en la lista como otra forma de exterioridad:

> MARIANA Los hay grandes, de pelos amarillos, sonrojados, gordos, algunas mujeres son hermosas, apresurados, negros, chinos y una que otra muchacha parecida a mí, latina, pequeña, sonriente, no como yo.[613]

Esta autoobjetivación, (una *latina* de aspecto triste en el aeropuerto de París) es la base de un doble movimiento de afirmación y distanciamiento del punto de vista. Al descentrar el lugar del discurso, y al integrarlo horizontalmente en la red de miradas ajenas, la autora no sólo teje un vínculo de solidaridad entre diferentes voces minoritarias: hace visible y asume la contingencia de la perspectiva. La colocación de esta línea al principio

[612] Este escollo podría compararse con la "hybris del punto cero" del filósofo colombiano Santiago Castro-Gómez. Ver S. CASTRO-GÓMEZ, *La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*, Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2005.
[613] A. M. VALLEJO DE LA OSSA, *Magnolia perdida en sueños*, s. d., *op. cit.* escena 2. Énfasis añadido.

de la obra y en boca del personaje más investido de autobiografía da a esta secuencia la apariencia de un pacto de lectura no exclusivamente egocéntrico, de una mirada no totalizadora. Ahora bien, la obra parece asumir el reto de conciliar la perspectiva femenina con un cuidado particular prestado a los personajes masculinos y a la cuestión de las masculinidades, ofreciendo así una forma de solución al problema de la "notable ausencia".

Esta especial atención a los personajes masculinos ya es visible si nos atenemos a los datos puramente cuantitativos. Aunque estos elementos no son suficientes en sí mismos y deben considerarse siempre a la luz de la particularidad de la estética, no dejan de ser significativos en este caso. Así, aunque los personajes femeninos tomados individualmente tienen más tiempo de palabra (sobre todo Magnolia, Mariana y Lía), los masculinos son claramente más numerosos: cinco personajes femeninos, frente a nueve masculinos, entre los cuales seis con nombre o apodo (a diferencia de Manuela Vera Guerrero, yo incluyo al *Gordo*, puesto que él reivindica este apodo[614]), a los que hay que añadir los tres mariachis. La consecuencia es, en términos globales, una distribución aproximadamente igual del espacio de habla entre los personajes masculinos y femeninos.

Además, y lo que es más importante, hay un esmero evidente en la caracterización y la estetización de los personajes masculinos. Ya hemos mencionado la muerte de Juan, el guerrillero, en escena y su conmovedora diatriba -potencialmente uno de los clímax de la obra en términos de tensión dramática-, así como la singular fuerza del discurso poético de Pablo como encarnación del loco y del poeta. A esto se suma el tratamiento trágico del problema de las "masculinidades subalternas" en el contexto de la violencia, a través del personaje de León, el chico en que nadie suele fijarse. Él lucha por hacerse notar por alguien, y en particular por Lía, de quien está enamorado. "León el invisible", como se le describe en el título de la escena 4, se queja ante ella de esta condición:

> LEÓN ... El día que te presentaron a Diego, yo estaba ahí parado con él, llevaba tiempo ahí parado y no me viste, ni antes ni el día que te presentaron a Diego. Hasta que mi madre deje de verme a veces. ¿Qué será lo que pase conmigo? No sé cuántas veces ha habido peleas en el Bar de Ramiro, tropeles bravos, muertos y heridos y nadie se mete conmigo. La otra noche llegaron al bar los de la banda del Chino, amenazaron a Ramiro, patearon a otros cuantos y enfrente de todos le pegaron un tiro en el

[614] "*Eso sí, no me vayan a cantar la de sigo siendo el rey, búsquense otras, que esa no me sale, a mí todo el mundo me dice el gordo, nací gordo y ni mi mamá me dijo nunca rey, yo no he sido rey ni una sola noche, ni en sueños he dejado de hacerle mandados a otros que hasta en sueños me dicen gordo*" *Id.* escena 13. Esta falta de nombre de pila es, pues, uno de los elementos que contribuyen a caracterizar al personaje.

pecho al hijo de Cecilia, a mí no me patearon, ni me estrujaron, ni me miraron. Pero yo estaba ahí, en medio del tropel, con la chaqueta amarilla puesta y un vaso de cerveza en la mano. El Bar quedó desocupado y yo seguí tomándome la cerveza mientras Ramiro bajaba las rejas. Tampoco él me dijo nada ¿Tú me ves?

LÍA ¿Dónde andará Diego?
LEÓN ¿Diego?
LÍA Sí, Diego.[615]

Si León es invisible para Lía, el particular espacio que aquí se da a su voz -y el efecto tragicómico de la indiferencia que provoca- lo hace, por el contrario, muy visible para el lector/espectador. Es decir que la escritura no reproduce la subordinación sino que la subvierte. Incapaz de encarnar una masculinidad viril o conquistadora, condenado a ser la sombra de su mejor amigo Diego, que se corresponde mucho más con las normas hegemónicas, León ni siquiera consigue ser invitado al rito de iniciación varonil de la pelea. Este problema de no correspondencia con los ideales normativos adquiere un color particular en la Medellín de 1989, época en la que los modelos dominantes respondían a los criterios más estereotipados del macho alfa. Estas expectativas facilitaron el desarrollo del narcotráfico, como señala Hernando Muñoz Sánchez:

> El narcotráfico no sólo brindó una manera fácil de lograr dinero, sino que además pudo calar en un contexto en el cual se idolatraba una masculinidad basada en elementos como la fuerza, el no sentir miedo, el ser duro, de sangre fría, individualista, machista, mujeriego, etc.[616]

Sin embargo, según la línea de León, si bien su invisibilidad le impide alcanzar el modelo de la masculinidad hegemónica, esta característica es también lo que lo protege, o al menos lo que parecía protegerle del clima de inseguridad. La mirada de los traficantes, como la de las chicas, parece deslizarse sobre él sin detenerse. Esto hace que el anuncio de su muerte sea aún más trágico: León sale de la invisibilidad no para ganar confianza en sí mismo y acceder a lo que quiere, sino sólo el tiempo suficiente para ser asesinado.

El personaje de Diego es también representativo de las fuertes presiones a las que se enfrentaban los hombres de la época en Medellín, especialmente desde el punto de vista económico. Según Hernando Muñoz Sánchez subraya que, entonces hay una insistencia

[615] *Id.* escena 4.
[616] H. MUÑOZ SÁNCHEZ, *Hacerse hombre. La construcción de masculinidades desde las subjetividades: un análisis a través de relatos de vida de hombres colombianos*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015, p. 135.

particular en la necesidad de ser "verraco", es decir ganarse la vida a pesar de las dificultades para mantener a su familia, un discurso sobre todo dirigido a los hombres[617].

Estos mandatos tomaron un giro peligroso en un momento en que los narcotraficantes veían a los jóvenes como potenciales reclutas. Las posibilidades de enriquecerse rápidamente no son muy numerosas. El deseo de Diego de ir a los Estados Unidos está, desde el principio de la obra, directamente correlacionado con esta necesidad de ganar dinero, necesidad que se hace aún más virulenta cuando Lía se queda embarazada. El personaje de Diego también se hace un poco más complejo por su turbulenta relación con doña Clara. Los insultos de Clara, aunque se basan principalmente en la pobreza de Diego, a menudo toman un giro racista, dando a entender que es de piel oscura, o al menos que su pobreza provoca su racialización en la perspectiva de Clara. Mientras ella se burla regularmente de él y le llama *negro*, él se defiende muchas veces con una verbosidad persuasiva y graciosa.

El personaje de El Gordo también es bastante caracterizado y estetizado. Sus pocas diatribas son emblemáticas de una modalidad particular de confrontación entre la poesía y la violencia, en este caso en su dimensión repulsiva. Unos desconocidos le dispararon, haciéndole caer al sucio río de Medellín, del cual no logra quitarse el asqueroso sabor. El ataque que sufrió afecta a su discurso: el asco, la isotopía fecal y el registro vulgar se combinan con el uso de imágenes, efectos rítmicos y un fraseo especialmente estético.

> EL GORDO ¿Tú crees Sandra que se me va a olvidar ese sabor a mierda algún día? Tal vez si los encuentro y les hago tragar agua del río, como la que me tragué yo. Agua del río Medellín, no de otro, de ningún otro río, ni charco, ni laguna, ni quebrada. Sólo con el agua del río Medellín calmarán su sed esos perros cuando los encuentre. Primero hay que salir de aquí, después averiguar quiénes fueron. Es una tortura no poder ponerle caras a estos odios. Porque no fueron dos, ni tres. Sí, eran por lo menos tres, más el que manejaba. Tendrán primero un largo paseo, podemos darle la vuelta a oriente toda completa, para que el miedo tenga tiempo de trabajar en forma y para que la noche no les deje ver dónde ponen sus manos ensangrentadas, ni de qué camisa se agarran desesperados antes de caer heridos y llevados del hijueputa al mierdero del río Medellín. Tengo hambre y no puedo comer, lávame la lengua Sandrita, con bicarbonato, o con aguardiente, o con ceniza de cigarrillo, que según mi abuela quita las manchas. ¿Qué hospital es éste? ¡No! Besos no.[618]

La sintaxis frenética con proposiciones yuxtapuestas, permite expresar la rabia de una masculinidad herida. La alternancia entre, por un lado, el vocabulario fecal y el registro vulgar y, por otro, el uso de hipálages ("*ponerle caras a estos odios*", "*para que el*

[617] *Ibid.*, p. 131-132.
[618] A. M. VALLEJO DE LA OSSA, *Magnolia perdida en sueños*, s. d., *op. cit.* escena 3.

miedo tenga tiempo de trabajar") y efectos de repetición cadenciosa ("*ni río, ni chaco, ni laguna, ni quebrada", "para que el miedo... para que la noche...*', '*con bicarbonato, o con aguardiente, o con ceniza de cigarillo*') y una sintaxis distendida aparentan su discurso al rap o al slam.

Así, cada uno de los personajes masculinos asume una modalidad particular de lirismo en la obra, con una relación diferente con los mandatos normativos, ya sea desde la estetización de la invisibilidad de León, el discurso cómico-argótico de Diego o la rabia vulgar y poética de *El Gordo*. Si a esto añadimos los ya mencionados personajes de Juan y Pablo, así como los tres mariachis que ocupan una función eminentemente poética, parece que la obra otorga un espacio muy consecuente a las masculinidades en sus diversidades y en sus problemas específicos. Por eso elijo el adjetivo "delicado" para describir este descentramiento en el título de esta sección: este término no sólo capta la dificultad del proceso, sino que también subraya hasta qué punto este descentramiento se compensa con una sobrecarga poética y emocional de los personajes masculinos.

El "ginocentrismo" es, pues, relativo en Magnolia, acompañado de una ética del descentramiento que se manifiesta en la particular atención prestada a la diversidad de discursos y sensibilidades masculinas y a las presiones contradictorias que ejercen sus contenidos normativos.

En este sentido, parece que la escritura de Ana María Vallejo logra lo que la escritura de Tania Cárdenas había estetizado como una imposibilidad: una subversión del androcentrismo sin caer en un matriarcado homicida (*Yo he querido gritar*) o incluso apocalíptico *(Viudas...*). Mientras que Tania Cárdenas aumenta el abismo entre los roles tradicionales y convierte esta frontera en una estética de la transgresión, Ana María Vallejo diluye delicadamente estas mismas fronteras atenuando el efecto de extrañeza a través de la especial atención y el lugar que se les da a los personajes masculinos. Este proceso evita tanto la interferencia de la "notable ausencia" como la sospecha de misandria -aunque las observaciones de Manuela Vera Guerrera sobre las masculinidades citadas anteriormente muestran la rapidez con la que surgen.

Recurrencias de la dramaturgia intersticial

La dramaturgia intersticial de Ana María Vallejo se funda en una discreta perspectiva minoritaria, cuyo carácter absolutista es inmediatamente contrarrestado por un principio de cartografía de las percepciones. Consiste en una relación con el tiempo y el espacio que hace hincapié en la sincronicidad más que en la diacronicidad, en la exploración

del espesor de un momento: la progresión de la acción se ve así obstaculizada por una circulación horizontal de las perspectivas. El modelo intersticial permite problematizar la idea del centro y del multiperspectivismo. Es a través de este modelo que debemos entender la modalidad de subversión del androcentrismo y la "reclasificación" de las masculinidades para evitar el efecto de "ausencia notable", que habría sido incompatible con el principio pluriperspectivista.

Es significativo que este principio "intersticial" se encuentre en las obras siguientes de Ana María Vallejo, aunque de forma diferente cada vez. El motivo del viaje, omnipresente, sufre una importante inflexión en *Oraciones*, escrita en 2009, por la que recibió el Premio Nacional de Cultura de la Universidad de Antioquia en 2010 y que fue publicado en dos ocasiones[619] . Fue escrita durante una residencia de artistas latinoamericanos en el Centro Cultural de las Artes de Guanajuato, que fue el antiguo convento de San Juan de Sahagún. Para una autora acostumbrada a una perspectiva viajera, nómada, el confinamiento en este espacio un tanto opresivo parece obligar a su imaginación al mismo sendentarismo:

> Me había propuesto construir el personaje de un Cristo errante […]. Pero el ahogo que el olor concentrado en los corredores y cuartos del lugar me produce limita la imaginación y sólo me permite pensar en el destino de esta triste ciudad y en sus realidades, tan latinas, tan nuestras[620] .

No importa: puesto que el viaje no puede ser espacial, será un viaje temporal. A falta de poder explorar el espesor de un momento a través de una circulación de espacios y perspectivas, la pieza ahonda en las diferentes capas temporales de este convento. Las seis secuencias que componen la obra transcurren desde el siglo XVI^{e} hasta la actualidad.

También es evidente la preocupación de la obra por la cartografía de percepciones y la atención especial que se presta a las minorías: Desde el soliloquio una niña amerindia, hasta los imperiosos encantamientos de la Negra Elena, una mujer acusada de brujería. También encontramos el mismo principio de masculinidades reclasificadas, con una distribución aproximadamente igual entre personajes masculinos y femeninos, abordados en su diversidad.

Los escritos de Ana María Vallejo da un paso más en la búsqueda de desdibujamiento del centro con *Pies morenos sobre piedras de sal,* por el que ganó el premio Ibe-

[619] A. M. VALLEJO DE LA OSSA, *Oraciones*, *op. cit.*; entonces, M. LAMUS OBREGÓN, *Dramaturgia colombiana contemporánea antología II*, *op. cit.*.
[620] "Introducción", A. M. VALLEJO DE LA OSSA, *Oraciones*, México, Manuscrit, 2009.

rescena-Ibermúsicas en 2016. La pieza radicaliza el principio de interculturalidad al basarse en un vaivén entre Francia y Colombia, más concretamente entre la vida cotidiana de una pareja sudamericana de clase media de París y la aridez y pobreza del desierto de la Guajira, en el norte de Colombia, poblado por los wayuu. El principio intersticial vuelve a ser estructurante y esta vez es también la figura autoral la que se descentra: de hecho, la pieza está creada a cuatro manos, en colaboración con el compositor argentino residente en México Federico Valdez[621] .

Este reciente giro en la escritura de Ana María Vallejo La escritura de la autora muestra lo fundamental que es el principio de descentramiento en su obra. Al desdibujar las polarizaciones tradicionales (androcentrismo/ginocentrismo, pero también centro/periferia, ciudadano/extranjero) y, últimamente, al compartir la auctorialidad, esta dramaturgia intersticial adquiere toda su significación política. Esta tendencia es también tangible en otro dramaturgo contemporáneo: Enrique Lozano.

B. Enrique Lozano: "reclasificar" las masculinidades en *Los difusos finales de las cosas*

Carlos Enrique Lozano, como Ana María Vallejo, no pasó la mayor parte de su carrera dramática en Bogotá. Su carrera, como la de la autora *paisa,* también está marcada por las estancias en el extranjero. Originario de Cali, estudió en Medellín, en la *Universidad de Antioquia*, antes de pasar varios años en Australia, en Sidney, en el Instituto Nacional de Arte Dramático (NIDA) y en la Universidad de Nueva Gales del Sur (UNSW). Actualmente vive en Argentina, donde realiza una tesis en Historia y Teoría de las Artes en la Universidad de Buenos Aires, pero ha residido en Texas y brevemente en Francia. También ha impartido clases en la *Universidad del Valle* de Cali en el departamento de Bellas Artes, y en la Universidad Nacional de Bogotá en Escritura Creativa. En 2001, fundó el grupo de teatro *Cualquiera Producciones* en Cali con Ariel Martínez Silva y Elizabeth Sánchez, con quienes dirigió varios de sus textos: *Crochet* en 2001, *B.A.M (Breve Anotación de Movimiento)* en 2002, *La familia nuclear* en 2003. El grupo siguió poniendo en escena sus obras incluso después de la marcha del autor, entre ellas *Otra de leche* en 2005, *Desaparecido* en 2008 y *La Sierra Nevada de Eliseo Reclus* en 2009. Sus

[621] Para un estudio más profundo de la obra: N. JAMBRINA y G. SERBAN, "*Pies morenos sobre piedras de sal*, un voyage textuel et musical vers les déserts de l'intime", en A. M. VALLEJO, *Pieds nus sur les pierres de sel*, *op. cit.*.

dos premios nacionales de dramaturgia, el primero por *Los difusos finales de las cosas* en 2006, el segundo por *Noche oscura lugar tranquilo* en 2015, dieron lugar a la publicación de una antología de sus obras[622]. Su trabajo está marcado por una gran variedad estética, pasando a veces de atmósferas de tendencia realista (como *Noche oscura lugar tranquilo*) a piezas, por el contrario, marcadas por el onirismo (por ejemplo *Transmigraciones*[623]). Sin embargo, una preocupación recorre su creación: la de disociar las categorías dramáticas tradicionalmente unidas. Así lo demuestra el tratamiento sonoro de una de sus primeras obras, creada en 2002, *B.A.M (Breve Anotación de Movimiento)*:

> BAM es la que mejor reúne lo que estábamos buscando en ese momento, disociar los diferentes elementos del teatro, incluyendo lo sonoro. Allí hay un trabajo con la sonoridad muy importante porque no solo se buscaba crear atmósferas sino que la sonoridad misma fuera casi el motor de la emoción del actor que estaba en un monólogo.[624]

Esta voluntad de disociar los distintos elementos del teatro se a menudo en un intento de desvincular la palabra de la acción, haciendo así el texto dramático lo más permeable posible a la épica. Esto lleva a Víctor Viviescas a describir su estética como una "dramaturgia de la disolución"[625] . De este principio, llevado al extremo, nace la obra *Los difusos finales de las cosas*, por la que el autor obtuvo su primer premio nacional de dramaturgia en 2006. Al radicalizar la disociación entre acción y discurso, al llevar al extremo la epicisación de la forma dramática, la obra explora los límites entre el teatro y la novela. Publicada en 2008[626] , se estrenó en México, en Monterrey, el 19 de noviembre de 2015, dirigida por Jandro Chapa.

La acción se desarrolla en ocho secuencias tituladas y muestra las dudas y andanzas de tres personajes: La Madre de Ella, Él y El Otro. En sus largas peroratas intentan llegar a una cuarta, Ella, su hija, novia y amante respectivamente. Todos ellos exponen la relación fracturada con Ella, pero Ella, que está presente en toda la obra, nunca entra en diálogo con ellos. Habla exclusivamente como comentarista y narradora de la acción, incluso sobre sí misma en tercera persona, en líneas cortas, casi siempre objetivas y sin emoción.

---

622 C. E. LOZANO GUERRERO, *Teatro escogido, 2001-2005*, Cali, Colombia, Universidad del Valle, Programa Editorial, 2008 ; C. E. LOZANO GUERRERO, *Teatro escogido, 2006-2015*, *op. cit.*

623 C. E. LOZANO GUERRERO, *Transmigración: (los lobos no van a la guerra)*, Universidad de Antioquia, Medellín, 2015.

624 C. VILLA, « Conozca al caleño que se ganó los dos premios nacionales de dramaturgia en 2015 », *El País*, 4 octobre 2015 (en ligne : https://www.elpais.com.co/entretenimiento/cultura/conozca-al-caleno-que-se-gano-los-dos-premios-nacionales-de-dramaturgia-en-2015.html ; consulté le 17 juillet 2019).

625 V. VIVIESCAS, "Dramaturgia de la disolución", prólogo a C. E. LOZANO GUERRERO, *Teatro escogido, 2006-2015*, L. M. Muñoz Zuluaga (éd.), Mincultura, Bogotá, 2015, pp. 11-26.

626 C. E. LOZANO GUERRERO, *Los difusos finales de las cosas*, *op. cit.*.

Esto contrasta con los otros tres que, por el contrario, tienen soliloquios muy largos y a menudo íntimos. Esto es particularmente cierto en el caso de Él, cuyas largas líneas están marcadas por una casi ausencia de puntuación:

ÉL	Sé que estás cansada de mí sé que te aburre lo que digo sé que te aburre la manera como vivo sé que estás conmigo por el sexo sé que estoy cansado. Irreparablemente cansado. […] Tu patria es como mi paraíso: siempre está en otra parte. Siempre está eludiéndote y yo me siento mal por vos yo quiero hacer de vos mi buena obra mi obra de caridad. Y por eso insisto. Y por eso insisto en vos. Y es por eso…
ELLA	A él se le extingue la palabra porque sí.[627]

A esta configuración se añade un sexto personaje: El Hombre Mayor, una especie de narrador omnisciente y misterioso que sólo interactúa con Ella para contar y comentar lo que ocurre en el escenario. Aunque la progresión de la acción se ve continuamente retrasada por la palabra, no deja de formar una fábula minimalista que puede reconstruirse.

Después de pasar un tiempo con su madre, luego con su novio y finalmente con su amante, que también es su jefe, Ella va a una fiesta en su oficina. Allí le comunican que su novio ha tenido un accidente y se ha roto la cadera. Va al hospital y se queda dormida junto a su cama, después de escuchar los mensajes de su madre y de su amante en el contestador automático, en los cuales cada uno se ha desahogado. A pesar de estos pocos acontecimientos, la progresión de la acción se ve constantemente obstaculizada por la narración.

La hipertrofia del discurso

Diversos procesos de epicización radicalizan la tensión de la obra hacia la novela, contribuyendo a neutralizar o al menos competir con la acción. La más evidente es la verbalización de las acotaciones: la obra no tiene indicaciones escénicas tradicionales, salvo los nombres de los personajes y, posiblemente, los títulos de cada secuencia. Todas las demás indicaciones se encuentran en las líneas de los personajes. Mientras Ella y El Hombre Mayor narran la historia a dos voces, comentando las acciones y los sentimientos de los personajes, La Madre de Ella y El Otro también intervienen regularmente para dar

[627] C. E. LOZANO GUERRERO, *Teatro escogido, 2006-2015*, *op. cit.*, p. 41-42, escena 2.

informaciones que sueles situarse en el espacio didascálico: "EL OTRO: El agua de la cafetera hierve."[628]; "LA MADRE DE ELLA : Él enciende un cigarrillo. Mira al río.[629])

El hecho de que lo que suele ser una didascalia sea ahora una línea condiciona la puesta en escena de manera particular, ya que la relación de respeto o, por el contrario, de desobediencia a la didascalia se exhibe, se vuelve visible para el espectador. Sin embargo, obedecer servilmente a lo escrito, es decir, redoblar sistemáticamente la acción hablada con su ilustración en escena, da lugar a una redundancia potencialmente antiestética. En esto, el propio texto invita a la traición. Por el contrario, la opción de no respetarlos nunca parece más factible, aunque implicaría una estabilización del sistema dramático mediante el establecimiento de una nueva norma. La elección escénica de Jandro Chapa en Monterrey como la de la compañía Tilde et Cédille en Toulouse, ha sido, pues, alternar entre el respeto y la desobediencia a lo escrito y variar las temporalidades (realizar la acción antes o después de la acotación con un retraso más o menos largo). Esta elección permite responder a la propuesta de jugar con la norma que constituye el dispositivo. En este texto, la exhibición de la norma es una invitación a liberarse de ella: "Para mí era una forma de dar total libertad al director"[630] dice Enrique Lozano.

El único personaje que no lleva comentario, narración o didascalia en ningún momento es Él. Así, si trazamos un espectro desde el personaje más dramático a el más épico, los personajes están casi todos en una escala diferente: Él es el primero, el más cercano a lo dramático, ya que está exclusivamente en la acción (aunque esta acción se basa principalmente en soliloquios); luego vienen La Madre de Ella y El Otro, que alternan entre momentos dramáticos (los largos monólogos en los que exponen sus sentimientos y agravios hacia Ella) y momentos épicos en los que comentan o narran la acción de forma neutra; A continuación viene Ella, cuyas líneas son exclusivamente épicas. Sin embargo, el hecho de que los demás personajes se dirijan a ella o hablen de ella la mantiene en parte en la fábula y, por tanto, en el plano dramático; finalmente, El Hombre Mayor, también exclusivamente narrador, es el personaje que más tiende a lo épico, ya que en ningún momento se refiere explícitamente a él como personaje de la fábula.

La tensión hacia lo épico tiende a diluir la acción ya que los acontecimientos son siempre narrados y comentados por los personajes. Incluso en los acontecimientos más

[628] *Ibid.*, p. 34, escena 1.
[629] *Ibid.*, p. 46, escena 2.
[630] Entrevistado el 1er de mayo de 2017.

llamativos, como el accidente de Él, la acción no está significada en el texto por una didascalia, sino descrita por los demás personajes.

ÉL	[…] Te hablo constantemente porque sólo eso quiero hacer sólo quiero hablarte sólo quiero lograr que tu obstinada exclusión se acabe porque nadie puede ser feliz en ese lugar sin tierra en ese espacio sin lugar en esa tierra sin espacio en que habitás nadie puede soportar que…
EL OTRO	Las palabras de él quedan inconclusas porque en ese momento…
LA MADRE DE ELLA	En esa esquina…
HOMBRE MAYOR	Una esquina curva…
ELLA	Un camión de marca Chevrolet y de modelo 1960 cruza sin disminuir su velocidad ni advertir su presencia.
HOMBRE MAYOR	La de él.
ELLA	Él sólo siente un empujón rabioso y luego el suelo, la curva, la llanta que pasa por encima de su pierna y al intentar ponerse de pie, el dolor. [631]

El único elemento que indica la presencia de un acontecimiento abrupto e importante está, pues, puramente en el nivel del discurso, en el ritmo rápido de las réplicas de los comentaristas que se suceden y se completan, interrumpiendo bruscamente la diatriba de Él. La narración se encarga así de significar la brusquedad del acontecimiento, al tiempo que lo dilata mediante una descripción detallada. De esta manera, de forma comparable a la de Ana María Vallejo, la escritura evacua todo el potencial sensacionalista de la violencia y, más globalmente, neutraliza la progresión lineal del tiempo para cristalizarse en el hueco de un momento y su percepción.

En la obra de Enrique Lozano, la forma de dilatar la acción y ahondarse en el corazón de la diversidad de perspectivas se hace mediante una estética de la saturación verbal. En efecto, la acción está continuamente diluida, ralentizada por una hipertrofia del discurso. En efecto, los larguísimos soliloquios de Él, El Otro y La Madre de Ella poetizan a su manera este inagotable y desordenado flujo verbal. Aunque se supone que Ella está presente casi siempre y el discurso se dirige a ella, éste se desarrolla como si estuviera ausente, funcionando así como un monólogo. En el caso de Él, esto toma la forma particular, como mencionado precedentemente, de una ausencia de la puntuación, lo que hace que sus líneas sean aún más sintomáticas de este discurso que fluye, incorporando los vagabundeos y tanteos del lenguaje. El discurso de Él no deja espacio para la respuesta, una

[631] C. E. LOZANO GUERRERO, *Teatro escogido, 2006-2015*, *op. cit.*, p. 58, séquence 4. Énfasis añadido.

destacada paradoja para un personaje que afirma querer conectar, hacer de puente, como dice en la escena 4:

> ÉL Me gusta cuando estás ausente porque callas. Me gusta cuando no estás porque mis conversaciones con vos se parecen más a lo que quiero que sean porque cuando no estás hablo con la persona que está bajo tu piel con la persona que yace oculta para vos y para todos. Te digo todo lo que te digo porque te repito que mi vida es importante si tiendo puentes si siento que mi presencia es vehículo es canal es posibilidad de diálogo.[632]

La primera frase de este fragmento parece un desvío paródico del famoso verso de Pablo Neruda: "*Me gusta cuando callas porque estás como ausente*"[633] y confirma el carácter monológico del discurso de Él. Su poesía proviene precisamente de su autoalimentación y frenesí, que se despliega con más fuerza en ausencia de Ella. El personaje oscila así, según la interpretación y la actuación del actor, entre la comedia y la poesía.

En El Otro, el desollamiento y la vanidad de los logos se plasman de forma más francamente cómica, por ejemplo, en el discurso que pronuncia ante sus empleados, que caricaturiza los métodos de gestión empresarial para alentar a sus empleados:

> EL OTRO Vamos bien, muchachos, y muchachas por supuesto, vamos bien […]. Hace poco vino por acá el presidente de la compañía, algunos a lo mejor se enteraron. Fue la semana pasada si no estoy mal. En todo caso el tipo entró a mi oficina y lo primero que me dijo fue: hombre, cómo hacés vos, me gustaría saber cómo carajos hacés para que tu gente ande siempre trabajando tanto y con tan buena cara. ¿Y saben qué le contesté? ¿Se pueden imaginar qué le contesté? Pues le dije: no, doctor si el mérito no es mío, el mérito es de ellos que están allí dándole el pecho a cada día, esa pregunta habría que hacérsela a ellos. Porque no es por nada pero realmente somos un equipo excepcional, maravilloso. Por eso es que hoy estamos aquí juntos celebrando, porque otro año se termina y podemos mirar al año que viene con la cabeza en alto y sonrientes sabiendo que no importa qué se nos viene encima. […][634]

Aquí, es la retórica cameladora del pequeño empresario la que sirve de pretexto para la hipertrofia del lenguaje. En este fragmento satírico se encuentran los distintos requisitos de un discurso motivacional tradicional: la definición de los objetivos, la insistencia en la sinergia y la cohesión del equipo, los elogios. La teatralidad se acentúa por los efec-

[632] *Ibid.*, p. 57-58 escena 4
[633] Este es el primer verso del decimoquinto poema de la colección: P. NERUDA, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, G. Morelli (éd.), 1a ed, Madrid, Cátedra, 2008.
[634] C. E. LOZANO GUERRERO, *Teatro escogido, 2006-2015*, *op. cit.*, p. 60-61-62, escena 5.

tos del suspenso de las preguntas. También aquí el diálogo es imposible. Incluso la construcción del pensamiento se basa en el monologismo: una referencia al pensamiento dialéctico hacia el final del mismo discurso muestra la total incomprensión del personaje de sus mecanismos.

> EL OTRO. […] No por nada los filósofos han dicho que dos cabezas piensan mejor que una. Bueno pues nosotros somos veinte cabezas que pensamos como equipo. […] Que sabemos hasta dónde somos capaces de llegar para que el otro pueda rendir más.[635]

La relación dialéctica se pervierte, se transforma en una lógica de la acumulación. Los sujetos no deben interactuar y razonar mediante una lógica de tensión-oposición y superación, sino ser lo más numerosos posible para sumar su fuerza productiva a los demás en una lógica de rentabilidad. Esta traslación satírica de la filosofía socrática a un discurso capitalista es pues sintomática del carácter profundamente monológico del discurso de El Otro, ya que no busca interlocutores sino empleados.

En el caso de la madre, la hipertrofia del verbo podría haber dado lugar a una figura puramente satírica. Las figuras maternas paródicas son frecuentes en el teatro colombiano a lo largo de su historia: encontramos figuras santuronnas (la madre de Marcial, en *El iluminado*, Mamá Fuljencia en *Las convulsiones*); figuras francamente tiránicas (*La Trifulca* de la Candelaria, *El Vientre de la Ballena* de Fabio Rubiano), y, por último, personajes alienados por las telenovelas (*Nuestras vidas privadas* de Pedro Miguel Rozo, *La Requisa* de Enrique Buenaventura). De hecho, el personaje tiene una dimensión perniciosamente tiránica ya que, como confiesa al final, intentó envenenar a su hija con la esperanza de cuidarla y así demostrar su amor[636] .

El carácter parlanchín y supersticioso de la madre fundan su monologismo puesto que esto desagrada al personaje de Ella que por tanto tiende a no contestarle.

Sin embargo, los largos monólogos de la madre no son solo una sátira. La Madre de Ella tiene un fuerte potencial poético y cómico por su propensión a contar los detalles de su ociosidad.

> LA MADRE DE ELLA No pienso mucho, ¿sabes? Ya no, por lo menos. Eso es lo que más me gusta de mi vida, no tengo ninguna necesidad de pensar. Puedo simplemente sentarme a leer revistas, ver televisión, tejer, mirar mis manos, sentarme en el balcón, cocinar cualquier cosa, y en ningún momento siento ni el deseo ni la obligación de pensar. Puedo pasar horas enteras inmóvil hasta que me doy cuenta que no he

[635] *Ibid.*, p. 62, escena 5.
[636] *Ibid.*, p. 81-82, escena 8.

> pensado en nada. Que el espacio intermedio ha sido como un silencio oscuro en el que he desaparecido por un rato.[637]

Así, sus líneas son una oportunidad para un juego estético, una poética de la charla que pone a prueba la capacidad del lenguaje para describir el abismo en el que a veces la sumerge esta ociosidad, como en la última frase de la cita anterior.

La masculinidad "anormal" de *Ella*

Ella es el eje del conflicto, por su "anormalidad": "*Para él ella no es una persona normal*"[638] , y este es una opinión que tanto su amante como su madre parecen compartir. Ahora bien, esta anomalía tiene razones tanto sociales como estéticas.

Primero, aunque no se dice explícitamente en ningún momento de la obra, la causa principal de la ruptura del sistema dramático es la masculinidad del personaje. Los demás personajes le reprochan su pragmatismo, su calculada ambición, su racionalismo que dan lugar según ellos a cierta frialdad e incomunicación: "*[...] pero sé que lo que digo no sirve no llega porque tu idioma es un idioma extranjero único que solo vos entendés*" le dice[639] en la secuencia 2. El Otro, la acusa de ser desapasionada en la última escena. En cuanto a La Madre de Ella, se pregunta si no ha dado a luz a un monstruo:

> LA MADRE DE ELLA […] Creo que en su vida no la he visto llorar más de cinco veces. A veces me da miedo. A veces me produce pánico, un pánico terrible. Es como si hubiera parido un ser monstruoso, lejano, inalcanzable.[640]

Por otro lado, todos mencionan en algún momento su ambición profesional. Se dice que tiene un papel clave en la empresa que dirige El Otro y que planea ascender[641]. Ante esto, La Madre de Ella subraya de manera provocativa esta diferencia entre ella y su hija, recordando que ella misma no trabaja[642]. Él la culpa de tener horarios que la hacen indisponible[643]. Por fin, El Otro se siente preocupado por el hecho de tener relaciones sexuales con una de las empleadas más productivas de su empresa[644] .

La autonomía, especialmente la económica, y el control emocional se encuentran entre las normas más comunes que rigen las masculinidades. Así, Ella cumple con la ma-

[637] *Ibid.*, p. 34, escena 1.
[638] *Ibid.*, p. 54, escena 4.
[639] *Ibid.*, p. 42, escena 2.
[640] *Ibid.*, p. 66, escena 6.
[641] *Ibid.*, p. 59, escena 5.
[642] *Ibid.*, p. 34, escena 1.
[643] *Ibid.*, p. 45, escena 2.
[644] *Ibid.*, p. 59, escena 5.

yoría de los requisitos más emblemáticos para "ser hombre", por ejemplo, los enumerados por José Olvavarría:

> El hombre es un [sic] persona autónoma, libre; que trata de igual a igual a los otros varones y se distingue de las mujeres, que deben depender de él y estar bajo su protección. […] El varón debe ser fuerte, racional; debe orientar su accionar de manera similar a la que tiene la racionalidad económica. Sus obligaciones le obligan a tener clara la finalidad de sus acciones; debe adecuar los medios para responder responsablemente a lo que se espera de él. […] No debe tener miedo y si lo siente ocultarlo a terceros/as; no debe expresar sus emociones, ni llorar, salvo en situaciones que estén prescritas, en que el hecho de hacerlo reafirma su hombría: despedida de sus pares luego de muchos años de convivencia, muerte de un ser muy cercano, por "dolores" de la patria y de su responsabilidad con ella.[645]

En este sentido, esta caracterización probablemente no habría dado lugar al mismo conflicto dramático si hubiera sido un personaje masculino. Esta hipótesis es aún más probable si comparamos a Ella con El Otro. En efecto, tienen muchas similitudes: ambos son pragmáticos, ambiciosos y reacios a ser monógamos. Sin embargo, en El Otro, estos atributos, lejos de ser considerados anormales, lo convierten en una caricatura de la masculinidad hegemónica. Así lo demuestra la descripción que hace El Hombre Mayor de su trayectoria ejemplar:

HOMBRE MAYOR	El otro entiende que es una persona privilegiada. Se siente cómodo en su privilegio. Toda su vida ha sido un constante tránsito entre diferentes formas de abundancia. Sus padres lo amaron profundamente. En su casa siempre tuvo amor. En el colegio sus profesores fomentaron el desarrollo de su personalidad independiente y emprendedora. Sus amigos lo admiraron y no pocos lo envidiaron, siempre de manera cordial y respetuosa. En la universidad sus novias lo amaron.
ELLA	O lo quisieron de tal manera que él pensó que lo amaban.
HOMBRE MAYOR	Y sus profesores lo aconsejaron para que su energía desbordante estuviera correctamente encauzada. Al graduarse de la universidad, entró a trabajar en una gran empresa como directivo de mediano nivel. Ha ido ascendiendo, por supuesto. Sus subalternos sienten por él una mezcla de respeto y cariño bastante equilibrada. Hace cinco años se casó con una compañera de estudios y hace tres es padre de una pareja de mellizos. Desde hace 6 me-

[645] J. OLAVARRÍA, *¿Hombres a la deriva? poder, trabajo y sexo*, Ñuñoa, FLACSO-Chile, 2001, p. 15-16. Énfasis añadido. Esta lista de atributos de la masculinidad "referente" o "hegemónica" es una síntesis de los resultados de una serie de entrevistas con jóvenes chilenos. Sin embargo, José Olvarría señala, en la página 13 del mismo libro, que estos resultados coinciden con los realizados por sus pares de Perú, Colombia y México, respectivamente por Norma Fuller, Mara Viveros y Matthew Gutmann.

> ses ella y el otro se encuentran una vez por semana para copular con relativa pasión.[646]

Como en *Nuestras vidas privadas*, estas líneas parodian una carrera masculina supuestamente ejemplar. El Otro combina los atributos de la virilidad (numerosas novias, una personalidad "independiente y emprendedora") con los de la hombría (es jefe de una empresa, está casado y a punto de ser padre). Sin embargo, el registro es muy diferente al de *Nuestras vidas privadas.* En Pedro Miguel Rozo, el tono es fatalista y subraya el sufrimiento masculino: el padre se desespera al imaginar a sus hijos siguiendo el mismo camino que él, obteniendo los mismos trofeos, sólo para acabar en una vida cotidiana monótona, carente de disfrute y sentido. La ejemplaridad se presenta como causa de sufrimiento. En *Los difusos finales de las cosas*, no es el caso: la masculinidad hegemónica se presenta sobre todo explícitamente en términos de "privilegio". A diferencia de Sergio, la ejemplaridad de *El Otro* no se combina con una infancia infeliz. La hombría ejemplar no alcanza la tragedia, sino que es una caricatura cómica de un hombre que triunfa en todo. El único momento en el que se presenta un posible sufrimiento del personaje es el monólogo final, cuando *El Otro*, borracho y decepcionado por la distancia de Ella, la llama para expresarle su frustración. Sin embargo, el pasaje termina rápidamente y el texto desactiva cualquier potencial trágico con la línea final del personaje, que sale del plano dramático y vuelve a lo épico, hablando de sí mismo en tercera persona. Esta distancia abrupta se combina con el regreso a una vida cotidiana apacible:

> EL OTRO El otro se aburre de manejar sin rumbo. Se hace tarde y su esposa lo debe estar esperando. El otro piensa en su mujer y decide regresar. Pone las direccionales del carro, gira a la izquierda y enfila hacia su casa.[647]

Así, aunque esta escena final aporta una capa adicional de complejidad al personaje, mostrándolo vulnerable, no se hace hincapié en el sufrimiento del personaje durante mucho tiempo. La masculinidad hegemónica con su paradigma normativo no es, pues, en la obra de Lozano, una carga que los hombres tienen que soportar, que les provoca un sufrimiento persistente, responsable en parte de los actos de violencia. Es un modelo reconfortante que proporciona un curso de acción claro y sencillo. Ahora bien, El Otro parece ser particularmente aficionado a este tipo de código, como se revela en la forma en que justifica sus gustos musicales:

---

[646] C. E. LOZANO GUERRERO, *Teatro escogido, 2006-2015*, *op. cit.*, p. 48, escena 3.
[647] *Ibid.*, p. 82, escena 8.

> EL OTRO […] Confieso que algunas veces sintonizo una emisora de música cristiana. Me gustan esas melodías simples, pegajosas, tranquilas. Son melodías sin pretensión, son producto de una fórmula probada. Por eso me gustan, no pretenden innovar, no pretenden sino transmitir un mensaje sencillo: ama al Señor. Yo no soy cristiano. No soy religioso. No sé siquiera si creo en Dios pero lo que me producen esas melodías no es tranquilidad espiritual. Lo que me gusta de esas canciones es que me confirman que la media existe, que el ser humano promedio existe y consume cierto tipo de patrones musicales.[648]

La tradición no es una opresión de la que el personaje busca desesperadamente escapar, sino un capullo tranquilizador en el que espera permanecer, a diferencia de los personajes masculinos de *Nuestras vidas privadas*. A pesar de la distancia entre ambos modelos, la recurrencia de esta caricatura del modelo "ejemplar" es sintomática de una erosión de los paradigmas normativos tradicionales de la hombría, ya sea por el sufrimiento que causa (Pedro Miguel Rozo), ya sea simplemente por la pereza mental que revela (Enrique Lozano).

Ella tiene similitudes con El Otro, como ya se ha mencionado. Sin embargo, sus atributos de autonomía y racionalismo están lejos de ser una caricatura y son objeto de reproche por parte de los demás personajes: crean una extrañeza que es la causa del conflicto que sacude el sistema dramático, mostrando así que su "anormalidad" reside precisamente en su masculinidad. La reconfiguración de las normas de género está, pues, en el origen del conflicto de la obra: en particular, el ascenso de las mujeres a puestos de alta responsabilidad y la consiguiente evolución de los códigos de comportamiento.

Por otra parte, la anormalidad de Ella tiene también una causa eminentemente teatral: es un tipo de personaje radicalmente diferente. Él, El Otro y La Madre de Ella son personajes predominantemente dramáticos (totalmente en el caso de Él). Sus diatribas muestran conflictos íntimos que los separan y elementos de caracterización que los definen como personajes sustanciales. Ella, en cambio, nunca deja que aparezca su interioridad, o de una manera tan distanciada que es como si fuera ajena a ella misma - especialmente con el uso sistemático de la tercera persona. Además, Ella se encarga exclusivamente de la narración y el comentario, con, *a fortiori*, líneas cortas y fácticas, por lo que es más bien una "figura". Aquí utilizo la terminología de Jean-Pierre Ryngaert y Julie Sermon para designar entidades teatrales contemporáneas que, a diferencia de los "personajes", parecen ser puras exterioridades, meras superficies[649] de acuerdo con el contexto posmoderno. Ella pertenece, pues, a un tipo de dramaturgia diferente: en este sentido, el

[648] *Ibid.*, p. 77-78, escena 8.
[649] J.-P. RYNGAERT et J. SERMON, *Le personnage théâtral contemporain*, *op. cit.*, p. 11.

asombro de los demás personajes ante su extrañeza no es sorprendente y puede entenderse de forma metateatral, ya que, *a priori,* no debería estar en la misma obra que ellos.

Así, la obra se sitúa en un punto intermedio a nivel tanto social como teatral, mostrando normas cambiantes. La perturbación del sistema dramático proviene del encuentro entre personajes que responden a paradigmas normativos diferentes. Esto cristaliza un periodo de transición: la reconfiguración de las normas de género y la tensión de un tipo de teatro a otro, de personaje a figura. El desequilibrio que esto crea es fuerte puesto que no hay una instancia referente que dé un significado claro o una axiología a esta transición, dado el carácter polifónico y antimaniqueo de la obra.

La dramaturgia intersticial lozana

En *Los difusos finales de las cosas*, aunque de manera muy diferente a *Magnolia perdida en sueños*, se pueden encontrar los síntomas mencionados de una dramaturgia intersticial: una práctica de descentramiento, una cartografía de las percepciones, una estructura antijerárquica así como una presencia estructurante de la cuestión del intermedio[650].

La práctica del descentramiento consiste fundamentalmente en la ausencia de un referente y en el cuestionamiento de los límites entre la objetividad y la subjetividad. La verbalización de las acotaciones desempeña un papel importante en este sentido. En primer lugar, el hecho de que las palabras tradicionalmente pertenecientes a la voz auctorial se pongan en boca de los personajes dramáticos, incluso cuando se trata de simples indicaciones escénicas, desdibuja su tradicional objetividad[651] . Además, el dispositivo invita continuamente a la puesta en escena a traicionar estas didascalias: de este modo, incluso las más neutrales y factuales son susceptibles de ser contradichas por la puesta en escena.

[650] He desarrollado algunas de las siguientes ideas en un artículo para mostrar cómo la obra era un desafío a las normas familiares tradicionales; véase G. SERBAN, "¿Una familia normal? Entre núcleo familiar y márgenes individuales: *Los difusos finales de las cosas de Enrique Lozano* ", G. CORDONE (éd.), *Familias profanas: nuevas constelaciones familiares en la narrativa y la dramaturgia hispánicas*, Madrid, Visor Libros, 2019, p. 243-259.

[651] Me refiero aquí a una cierta *doxa* relativa a la didascalia, que concierne sobre todo a las de estilo más telegráfico y funcional. "De ello se deduce, *en primer lugar,* que el discurso didascálico es la expresión de una voz auctorial, si no neutra, al menos poco comprometida modalmente con su propia enunciación: de ahí la aparente objetividad que preside la escritura didascálica, que parece representar, en el orden del discurso, una especie de grado cero de la enunciación." F. BRAVO, « Les didascalies de Valle-Inclán dans Luces de Bohemia », dans *Le retour du tragique : le théâtre espagnol aux prises avec l'histoire et la rénocation esthétique (1920-1936)*, Paris, Éditions du Temps, 2007, p. 34-62. Esta aparente objetividad de la didascalia es, por supuesto, ampliamente desvirtuada por ciertos escritos que, por el contrario, invierten este espacio para desplegar su subjetividad -uno de los ejemplos más eminentes es Ramón del Valle-Inclán, analizado en el artículo de Federico Bravo, pero también, en el precorpus de este estudio, Enrique Osorio.

Cuando El Otro anuncia que Ella se levanta, enciende un cigarrillo y vuelve a la cama (escena 5), la actriz no lo hace ni en la producción de Jandro Chapa ni en la versión de la Compañía Tilde et Cédille. Al anticipar su traición, al exponer la distancia que separa la escritura de la puesta en escena, al invitar al público a jugar con sus códigos, el texto se descentra a si mismo: deja de ser una autoridad dogmática a la que hay que obedecer servilmente o, por el contrario, de la que hay que liberarse. Al convertirse en una estructura que integra su propia zona de libertad, se convierte en un marco lúdico. Hay que recordar que ninguna de las dos puestas en escena mencionadas ha optado por seguir o contradecir sistemáticamente las indicaciones escénicas verbalizadas. Ya no se trata de obedecer o desobedecer el texto, de seguir decididamente un camino monolítico hacia la norma, sino de jugar con ella.

Otra instancia tradicionalmente autoritaria se desdibuja, descentrada por el texto: la del padre de Ella. Una vez más, estos dos elementos, el texto y la autoridad masculina, parecen, como en Fabio Rubiano, estrechamente asociados. Esto confirma una vez más la observación de Muriel Plana de que la renovación del teatro contemporáneo, especialmente la estética posdramática, está marcada por una semiología de lo femenino, y que esta tendencia es mayormente visible entre los creadores masculinos[652] . El padre de Ella ha muerto: la madre habla de él en pasado y menciona su entierro en la secuencia 6. Ahora bien, a diferencia de casi todas las obras comentadas hasta ahora, su hija no parecía tener una relación conflictiva con él, sino todo lo contrario. De hecho, este padre parecía estar muy alejado de las típicas figuras autoritarias y violentas. En efecto, durante la secuencia 6, la Madre de Ella, habla de él como de un hombre sensible al que su hija amaba profundamente.

A pesar de este distanciamiento en el plano de la fábula, una forma de remanencia del padre está claramente implicada en la figura de El Hombre Mayor, aunque no se especifica en ningún momento. El hecho de que la mención de la edad y el sexo del personaje sean sus únicas características, y el hecho de que sea el único personaje que se encarga exclusivamente de la dinámica épica de la obra y que no tiene una contrapartida clara en la fábula, son pistas que apuntan claramente a esta interpretación. Además, algunas pistas textuales aquí y allá contribuyen a esta lectura: la madre de Ella en la secuencia 6 dice que sospecha que Ella no ha aceptado la muerte de su padre y que "todavía lo ve". Lo

[652] M. PLANA, *Théâtre et féminin*, *op. cit.*, p. 257.

último en lo que piensa Ella antes de cerrar la obra es en su padre, como lo especifica la voz de El Hombre Mayor que cierra la obra.

Emblemáticamente, al igual que el texto, el padre no es *abolido* sino simplemente *descentrado*. No se trata de liberarse del yugo de una instancia opresora: el hecho de que la instancia sea benévola complejiza las redes de sentido y puede contribuir potencialmente al descentramiento. En efecto, el reto aquí es precisamente problematizar la cuestión del centro, y no hacer recaer todo el peso de la normatividad sobre una figura monstruosa en una dinámica de denuncia. Por tanto, el "odio" a lo masculino en el plano simbólico, destacado por Muriel Plana, no es tan fielmente ilustrado en Enrique Lozano como en Fabio Rubiano. El padre, como el texto, no es aquí, como en la obra de Rubiano, una fuerza opresiva de la que los personajes y el teatro deben liberarse, sino una presencia fáctica con la que se trata de componer y colaborar. En este sentido, aunque la figura es omnipresente, su carácter no tiránico le impide ser un elemento central del dispositivo.

Como en Magnolia perdida en sueños, la cuestión del personaje central es de hecho problemática, y éste es uno de los síntomas de esta dramaturgia intersticial. Ella podría considerarse el personaje principal, ya que es en torno a ella que se organiza el conflicto y que gravitan todos los demás personajes. Sin embargo, también es el personaje con menos texto. Además, el hecho de que no se dé acceso a su interioridad, que sólo sea percibida como una exterioridad, como un ente extraño por los demás personajes, contribuye a desbaratar el principio de centralidad. De hecho, Víctor Viviescas considera que Él podría considerarse el personaje principal al ser el único exclusivamente dramático[653] . La observación es tanto más plausible cuanto que se trata del personaje más investido de autobiografía por el autor - Enrique Lozano tuvo un accidente muy parecido y se basó en su propia experiencia para escribir los desesperados monólogos de Él que se despierta en el hospital[654] . En este sentido, el hecho de que la cuestión del personaje central de la obra esté abierta al debate, y que la primera candidata al título, Ella, no sea la más autobiográfica, contribuye a la estructura policéntrica de la obra.

Todos estos elementos contribuyen al desdibujamiento de la instancia auctorial, a la difuminación de un referente en *Los difusos finales*, y van de la mano de una especial atención a las percepciones de los distintos personajes, elemento que el autor considera fundamental:

[653] C. E. LOZANO GUERRERO, *Teatro escogido, 2006-2015*, *op. cit.*, p. 15.
[654] Entrevistado el 1er de mayo de 2017.

> […] para mí, lo que articula, o lo que sitúa al personaje en un contexto ficcional, es su percepción de esa situación. Entonces por ahí hay un trabajo que me interesa no situar. […] Así como me interesa prescindir de las acotaciones, me interesa prescindir de la voz del autor que sitúa en un contexto.[655]

Como en *Magnolia perdida en sueños,* el descentramiento está pues en el centro de la obra y, del mismo modo, se trata menos de hacer avanzar una acción que de ralentizarla para trazar un mapa de las diferentes perspectivas. Este particular interés en la escritura de Enrique Lozano respecto a la cuestión de la diversidad de percepciones es, de manera emblemática, señalado por Ana María Vallejo:

> En cada una de las obras de Lozano, los personajes realizan un gran esfuerzo por explicar en detalle las sensaciones que los asaltan o envuelven en su relación con los otros, con el mundo. Lo cierto es que esta indagación del cuerpo a través de un interés obsesivo por lo que cada cuerpo siente, por la manera como en él se dan los procesos físicos y psicológicos y, antes que nada, por los fenómenos perceptivos que lo cambian constantemente, sitúa la obra de Enrique Lozano en un lugar especial frente a las escrituras del cuerpo.[656]

En efecto, los largos discursos de los personajes de Él, El Otro y La Madre de Ella no sólo son un pretexto para alimentar el principio de una hipertrofia del discurso. No son puras parodias. Su carácter excesivo, su incontinencia verbal y emocional pueden a los ojos del lector/espectador, parecer mucho más humanos que la frialdad continua de Ella. Por otra parte, además de su dimensión cómica, sus soliloquios están a menudo llenos de poesía. La autoalimentación frenética y musical en Él, lo cómico del marketing superficial en El Otro, el placer de describir la ociosidad en *La Madre de Ella...* Cada vez, se sumerge también al lector/espectador en una perspectiva, que a menudo llevan a cuestiones filosóficas. Esto es particularmente visible en el caso del personaje de la madre. Ya hemos mencionado cómo el inventario de sus no ocupaciones y la mención de sus repentinas premoniciones y otras certezas supersticiosas contribuyen a una poesía y comicidad. Sin embargo, esta ociosidad se transforma a veces en un vértigo, en la apertura de un abismo, y en esto, sus líneas son también la ocasión de un despliegue de dudas filosóficas, o incluso de experiencias metafísicas. Esto se puede ver en la primera secuencia de la obra, en la que le cuenta a su hija una experiencia concreta de angustia al escuchar una de las temporadas de Vivaldi en la radio:

> LA MADRE DE ELLA. […] Me recosté en el marco y me puse a tararear la melodía que emitía el televisor. Era una de las Estaciones de Vivaldi, no recuerdo cuál, la que

[655] Comentarios de Enrique Lozano en : GRUPO ARTE Y CONOCIMIENTO et ANA MARÍA VALLEJO DE LA OSSA, *Becas de investigación teatral 2012*, MinCultura, Bogotá, 2012, p. 322.
[656] *Ibid.*, p. 173. Énfasis añadido.

> aparece en el comercial de los paticos. ¿La Primavera tal vez? No sé. La cosa es que estaba ahí parada, siguiendo la melodía a medias y entonces se me ocurrió que a lo mejor no era la canción lo que estaba escuchando. Se me ocurrió que a lo mejor era el comercial. ¿Ves la diferencia? En la publicidad de ese jabón utilizan el tema de Vivaldi pero cuando uno oye el comercial no está oyendo la canción, está oyendo el comercial. Es muy diferente lo uno de lo otro. Así sean las mismas notas, así sea la misma frase musical, así sea la misma interpretación, es muy distinto lo uno de lo otro. Me angustié ¿sabes? No sé por qué pero me sentí engañada. […] Fue un momento mortificante, realmente pavoroso. Estaba entre la realidad y su seudónimo parada en ningún lugar, en un terreno fronterizo, movedizo.[657]

El pasaje puede tener un efecto cómico -sobre todo con la mención del "anuncio de los paticos"- pero éste tiende a desvanecerse a medida que el personaje describe la profundidad de su ansiedad. Esta repentina sospecha de artificialidad, de falsedad de lo que la rodea adquiere un énfasis particular en el teatro, si consideramos éste como un medio privilegiado para interrogar la relación con la realidad. La repentina ansiedad de la madre y su obsesión por los espacios intermedios y la inmovilidad parecen constituir una clave fundamental de la lectura de la obra, y adquieren una dimensión totalmente metateatral: Como hemos visto, *Los difusos finales de las cosas se basa en* muchos aspectos en la pintura de un periodo de transición. En este sentido, lejos de reducirse a un momento de locura de una mujer cada vez más irracional, el pasaje puede leerse más bien como una lucidez particular del personaje, y de su conciencia de estar en un espacio artificial, el teatro, y transitorio, tanto desde el punto de vista social como estético.

De hecho, la cuestión del intersticio como transición parece ser una preocupación habitual de los personajes. Tanto Él, El Otro como La Madre de Ella parecen asustados por la idea de la transición, del cambio. Él dice que busca desesperadamente la tierra de las cosas fijas[658] , La Madre de Ella odia que las plantas florezcan[659] , y, como hemos visto, El Otro está aficionado de música cristiana precisamente por su tranquilizadora falta de innovación.

La obra reúne así los síntomas de una dramaturgia intersticial. La dinámica del descentramiento se refleja en la ausencia de un referente y en la difuminación de las instancias de objetividad y auctoriedad. También podemos detectar una subversión del androcentrismo a través de la relativa centralidad del personaje de Ella, en combinación con el de Él, sin que se dé una clara primacía a uno u otro. Una vez más, se evita el efecto de "notable ausencia": la relativa centralidad otorgada a un personaje femenino se compensa

[657] C. E. LOZANO GUERRERO, *Teatro escogido, 2006-2015*, *op. cit.*, p. 37, escena 1.
[658] *Ibid.*, p. 56, escena 4.
[659] *Ibid.*, p. 69, escena 6.

con un mayor número de personajes masculinos (tres frente a dos femeninos) y con la misteriosa omnipresencia de El Hombre Mayor, que dirige la mayor parte de la narración. En esto, la obra opera, al igual que *Magnolia perdida en sueños*, no un destierro o santuarización sino una reclasificación de los personajes masculinos y de las masculinidades, dos nociones que, además, no se presentan como equivalentes en la obra.

Como en el teatro de Ana María Vallejo, el interés por las perspectivas ajenas recorre la mayor parte del teatro de Enrique Lozano. En *Los difusos finales*, este otro puede ser visto como *Ella*, y por lo tanto tiene que ver principalmente con cuestiones de género. Posteriormente, varias de sus obras dan testimonio de un gusto por el viaje que es también un viaje interior: especialmente en la obra *La Sierra Nevada de Eliseo Reclus*, escrita en 2008[660] en el marco del programa de residencia internacional de Les Récollets, en París, y que le valió la beca Iberescena de dramaturgia ese mismo año. Esta obra, que vuelve a poner a prueba los límites entre el teatro y la narrativa, presenta el relato de viaje del geógrafo y anarquista francés Eliseo Reclus por la costa caribeña colombiana entre 1855 y 1857. La narración está escrita en segunda persona del singular: una instancia narrativa se dirige a Eliseo Reclus y le cuenta su viaje mientras arremete contra sus errores, anticipa el desenlace, se disculpa por sus divagaciones y puntúa cada párrafo con la anáfora: "*Vos sos Eliseo Reclus y tenés 25 años*". El geógrafo parte con la ambición de construir un espacio utópico, una "República Social Mundial" en un territorio que considero "virgen". La instancia narrativa se ríe de él y de sus ilusiones:

> Al final de este viaje, cuando hayás regresado a tu patria natal, habrás cambiado tanto de opinión que repudiarás cualquier intento por establecer una colonia socialista en los extramuros de la civilización, creerás que es una idea necia ir a buscar la selva, el entorno aislado, para fundar una sociedad de hombres libres, nunca más como ahora creerás posible, necesario ni sensato buscar la marginalidad para vivir de acuerdo a las convicciones que nos dicta el espíritu. Pensarás en ello no como algo que lleva al futuro sino como algo que apunta al pasado, algo reminiscente de la creación de monasterios en la Edad Media.[661]

El final del texto revela que esta instancia narrativa es en realidad el propio geógrafo al final del periplo, metaforizando el cambio radical del personaje entre el principio y el final del viaje. Esta obra demuestra la afinidad del autor con los pensadores del giro decolonial que sostienen que la modernidad y la colonialidad son dos caras de la misma

[660] Publicado en C. E. LOZANO GUERRERO, *Teatro escogido, 2006-2015*, *op. cit.*
[661] *Ibid.*, p. 153-154.

moneda[662] . El interés por las culturas amerindias también se aprecia en *La ira (nosotros los blancos), de Kinski*, escrita en 2012, que aborda la explotación colonial con un paralelismo con la película *Fitzcarraldo*, de Werner Herzog, rodada en el Amazonas. La obra hace referencias explícitas a las desastrosas condiciones laborales de los trabajadores amerindios durante el rodaje de la película. A pesar de las críticas evidentes, la obra no es ni una idealización de la cultura amerindia ni una sacralización del retorno al pasado, lo que atestigua el rechazo del autor a limitarse a un teatro panfletario y monológico, pero también a caer en un "indianismo" caduco. Dentro de las diferentes corrientes del indigenismo, el indianismo se refiere a aquello que proporciona una visión romántica e ideal del "indio" en un contexto a menudo exotizante, reanudando así con un esencialismo colonial y constituyendo una forma de deshumanización[663]. Así, al igual que Ana María Vallejo, su trabajo está marcado por la delicada problemática de tratar del otro sin objetivarlo.

Estos dos ejemplos muestran el interés del autor por las perspectivas minoritarias y nos invitan a considerar la cuestión del género como fundamental en *Los difusos finales*. Además, como en el caso de Ana María Vallejo, el teatro de Enrique Lozano parece estar estrechamente vinculado a la cuestión del viaje, tanto geográfico como introspectivo.

C. La dramaturgia intersticial: ¿un paradigma transmoderno?

El intersticio, en su aprehensión poscolonial, parece así especialmente capaz de definir las dramaturgias de Ana María Vallejo y Enrique Lozano. Las ideas de Homi Bhabha, Gayatri Spivak y Edward Said tienen un fuerte eco en América Latina especialmente gracias a los pensadores del giro decolonial, así como el pensamiento de Derrida, que ocupa un lugar central en estos debates[664] -este último también está en el centro de la tesis de Ana María Vallejo.

---

[662] W. MIGNOLO, *Desobedencia epistémica : Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*, Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2010

[663] Ver O. L. COBO, « El Dorado, l'Eldorado dans l'imaginaire des artistes de théâtre colombien, serait-il un trésor mal investi ? (Réflexions sur un aperçu historiographique) », *Amerika [En ligne]*, nº 18, 2018 (en ligne : http://journals.openedition.org/amerika/9218 ; consulté le 22 janvier 2019).

[664] Parece que la hibridación de Bhabha puede acercarse a la "différance" de Derrida. Esto es lo que hace Anthony Easthope en un artículo en el que critica los dos conceptos confrontándolos con el pensamiento lacaniano: A. EASTHOPE, « Homi Bhabha, hybridity and identity, or Derrida versus Lacan », *Hungarian Journal of English and American Studies (HJEAS)*, vol. 4, nº 1/2, 1998, p. 145-151 Además, Gayatri Spivak se basa principalmente en Derrida (a quien tradujo) para su ensayo G. SPIVAK, « Can the subaltern speak ? », *op. cit.*.

La dramaturgia intersticial no parece ser más un relativismo postmoderno que un retorno a la modernidad. Las cartografías de las percepciones no son una nivelación, sino que reanudan con el dialogismo y una forma de transversalidad crítica.

> El abandono de las singularidades de "clase" o "género" como categorías conceptuales y organizativas primarias ha conducido a una toma de conciencia de las posiciones de los sujetos -raza, género, generación, posicionamiento institucional, ubicación geopolítica, orientación sexual- que rondan cualquier afirmación de identidad en el mundo moderno. Lo que es teóricamente innovador y políticamente crucial es esta necesidad de ir más allá de las narrativas de las subjetividades originales e iniciales para centrarse en los momentos o procesos producidos en la articulación de las diferencias culturales. Estos espacios "intersticiales" ofrecen un terreno para la elaboración de esas estrategias del yo -singular o común- que inician nuevas señas de identidad, y sitios innovadores de colaboración y contestación en el acto mismo de definir la idea de sociedad. [665]

Para Víctor Viviescas, la disolución de las categorías habituales que caracteriza la escritura de Enrique Lozano es un signo de desastre, de la separación irremediable entre el hombre y el mundo, y tiene una dimensión casi apocalíptica[666] . Parece, sin embargo, que al recuperar categorías que han sido minimizadas por las tendencias estéticas actuales -la fábula, el lirismo, el sentido- Ana María Vallejo y Enrique Lozano se alejan significativamente de los marcadores de la posmodernidad, y aún más del decadentismo o el nihilismo. Esto queda claro en el tratamiento paródico de la perspectiva apocalíptica en *Los difusos finales de las cosas*. En la escena 8, mientras El Otro conduce, la voz de un predicador suena de repente en la radio y predice con voz de ultratumba que "tizones encendidos chispearán sobre la tierra"[667]. La dimensión paródica es aún más evidente cuando El Otro, aburrido, apaga la radio y más tarde menciona "tonterías" y el evidente deseo del clérigo de asustar a la audiencia[668]. La obra se aleja así de cualquier catastrofismo, renunciando a su eficacia patética.

Ciertamente, la distancia y la frialdad de Ella, la tendencia etérea y deshumanizadora de la "figura" no es un modelo mucho más atractivo que el de los otros personajes. Sin embargo, hemos visto cómo la obra contiene una crítica del pánico que puede suscitar el cambio. En este sentido, no se trata de una celebración de un paradigma normativo sobre otro, ni de una simple visión fatalista del divorcio irremediable entre el yo y el mundo, sino de una pintura crítica de todas las tensiones de un período de transición. Si el inters-

---

[665] H. K. BHABHA, *Les lieux de la culture*, *op. cit.*, p. 30.
[666] C. E. LOZANO GUERRERO, *Teatro escogido, 2006-2015*, *op. cit.*, p. 21.
[667] C. E. LOZANO GUERRERO, *Teatro escogido, 2006-2015*, L. M. Muñoz Zuluaga (éd.), Mincultura, Bogotá, 2015, p. 77, escena 8.
[668] C. E. LOZANO GUERRERO, *Teatro escogido, 2006-2015*, L. M. Muñoz Zuluaga (éd.), Mincultura, Bogotá, 2015, p. 78 et 79, escena 8.

ticio es la brecha irremediable entre el yo y el otro, no es una renuncia, un abismo en el que se disolvería el sentido. Por el contrario, constituye un espacio en sí mismo, potencialmente habitable, un lugar de hibridación, rico en potencial estético y semántico.

Esta rectificación fundamental está relacionada con la crítica de Bhabha a una determinada visión de la posmodernidad como mera celebración de la fragmentación y su invitación a volver al presente, a ese "más allá", como espacio de intervención.

> Si la jerga de nuestro tiempo -posmodernidad, poscolonialismo, posfeminismo- tiene algún significado, no reside en el uso común de "pos" para indicar secuencialidad (tras el feminismo) o polaridad (antimodernismo). Estos términos, que apuntan con tanta insistencia al más allá, sólo pueden encarnar su infatigable energía revisora si hacen del presente un lugar expandido y excéntrico de experiencia y empoderamiento. Así pues, si el interés por el posmodernismo se limita a celebrar la fragmentación de los "grandes relatos" del racionalismo posterior a la Ilustración, sigue siendo, por muy intelectualmente apasionante que sea, una empresa profundamente provinciana.
> El significado más amplio de la condición posmoderna radica en la conciencia de que los "límites" epistemológicos de estas ideas etnocéntricas son también los límites enunciativos de toda una serie de otras historias y voces disonantes, incluso disidentes: las mujeres, los colonizados, los grupos minoritarios, los que viven sus sexualidades bajo vigilancia.[669]

Aunque no hay catastrofismo en *Los difusos finales de las cosas,* sí hay una forma de crítica a las posibles derivas de la transición que la obra representa. El ensimismamiento y el individualismo son claras amenazas, visibles tanto en la frialdad de Ella como en el monologismo compulsivo de los demás personajes. La parodia del discurso de marketing de El Otro plantea la posibilidad de una igualdad hipócritamente exhibida (anuncia a su equipo: "todos somos iguales" [670]), como una fachada que permite una mayor rentabilidad[671]. En este sentido, la obra muestra la perniciosa recuperación de los discursos emancipadores de la igualdad en aras de la economía y recuerda la distinción de Bhabha entre "cosmopolitismo vernáculo" y "cosmopolitismo global". El "cosmopolitismo global" es responsable, según él, de la creación de bolsas de riqueza y, por tanto, de economías duales:

> [...] este tipo de cosmopolitismo global no deja de celebrar un mundo de culturas y pueblos plurales en la periferia, siempre que produzcan cómodos márgenes de beneficio en las sociedades metropolitanas.[672]

---

[669] H. K. BHABHA, *Les lieux de la culture*, *op. cit.*, p. 34.
[670] C. E. LOZANO GUERRERO, *Teatro escogido, 2006-2015*, L. M. Muñoz Zuluaga (éd.), Mincultura, Bogotá, 2015, p. 62, escena 5.
[671] Desarrollo esta crítica del neoliberalismo de la obra en un artículo escrito con Joana Sanchez."Le théâtre de Carlos Enrique Lozano Guerrero, contexte historique et perspectives esthétiques" que está a punto de ser publicado por las Presses Universitaires de Strasbourg en una edición bilingüe español/francés de la obra.
[672] H. K. BHABHA, *Les lieux de la culture*, *op. cit.*, p. 13.

A la inversa, el cosmopolitismo vernáculo, la hibridez de la identidad tal como la concibe Bhabha, se basa en particular en lo que él designa, con referencia a Étienne Balibar, como un "derecho a la diferencia en igualdad", es decir, en contradicción con toda tendencia homogeneizadora en nombre de la "universalidad" de los derechos[673] . Además, y sobre todo, no se trata de esencializar la pertenencia a una minoría o las dínamicas de poder. No se trata tanto de afirmar una identidad de manera ontológica como de plantear el problema en términos de prácticas políticas y opciones éticas. Por lo tanto, proclamar la igualdad, como hace El Otro, no tiene sentido. Lo verdaderamente político consiste en comprometerse activamente en los procesos que la hacen efectiva, una perspectiva que puede considerarse fundamental en las dramaturgias de Enrique Lozano y Ana María Vallejo.

Todo ello tiende a alejar la dramaturgia a estos dos autores de los marcadores más destacados de la posmodernidad. Sin embargo, el rechazo constante de una mirada totalizadora, la omnipresencia casi obsesiva del viaje como experiencia de interculturalidad, de formas híbridas de socialidad y de perspectivas minoritarias les aleja también del universalismo monológico de la modernidad. En este sentido, su escritura podría constituir quizás un intento de aproximación a la utopía *transmoderna* tal y como la entienden los filósofos del giro decolonial: es decir, el proyecto de un universalismo concreto y *pluriversal* marcado por la valorización de las "alteridades epistémicas" y por "formas de conocimiento que se sitúan en los intersticios y que son híbridas y fronterizas"[674] .

La transmodernidad, como aprehensión particular de la alteridad, como cuestionamiento fundamental de las pretensiones totalizadoras eurocéntricas y androcéntricas, como deconstrucción de la "hybris del punto cero"[675], podría encontrar su realización más radical en el reparto de la autoría. Ahora bien, ambos autores tienden a hacerlo: Enrique Lozano en su última obra teatral, *Siervos*, coescrita con el dramaturgo Pedro Gundesen y representada en Argentina en 2021; Ana María Vallejo, en la experiencia intermedial de *Pies Morenos sobre piedras de sal* con el compositor Federico Valdez.

---

[673] Toma el ejemplo del artículo 27 de la *Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano*, que insiste en la necesidad de "preservar" la identidad cultural de las minorías. Afirma su insuficiencia, a pesar de sus buenas intenciones, ya que descuida la existencia política "intercultural" y las diversas éticas y estéticas intersticiales que se derivan de ella, *Ibid.*, p. 22.
[674] F. HURTADO LÓPEZ, « Pensée critique latino-américaine », *op. cit.*.
[675] Utilizo la expresión de Santiago Castro-Gómez. Ver S. CASTRO-GÓMEZ, *La hybris del punto cero*, *op. cit.*

Las dos piezas comentadas tienen la capacidad de dar a las masculinidades un estatus especial, de reclasificarlas. Al tratarlos de forma extensa y al mismo tiempo marginal, al descentrarlos y esmerarse a la vez en su caracterización y estética, permiten desbaratar el fenómeno de "notable ausencia" a la vez que operan una delicada inversión de la visión totalizadora, que deja espacio a otras perspectivas. No obstante, la delicadeza de la inversión del androcentrismo y del tratamiento de las masculinidades se debe también a que en ninguna de las dos obras se aborda la cuestión de forma explícita. Esta forma de evacuar el tema, al tiempo que se desbarata el monologismo y se redistribuyen las perspectivas, puede verse como una política acorde con el cosmopolitismo vernáculo de Bhabha y su comprensión de la igualdad no como un estado natural sino como una decisión política; es decir, no como una declaración hueca e ineficaz sino como un compromiso para asegurar los derechos de los demás[676] .

¿Significa esto que la única manera de tratar las masculinidades sin androcentrismo es trabajar activamente para diluir el tema y eliminar toda ostentación? La eficacia de las dramaturgias intersticiales aquí estudiadas es consustancial a sus limitaciones, ya que, si bien la subversión existe en la redistribución de perspectivas, está ausente en el plano fabular y tiende a la neutralización temática. De hecho, ninguno de los escritos teóricos sobre estas diferentes obras de teatro aborda el género como uno de los temas en juego[677]. En *Magnolia perdida en sueños*, como en *Los difusos finales de las cosas*, los personajes masculinos como femeninos son más una ilustración de las normas de género, incluso en su diversidad y contradicciones, que una subversión. La decisión de ambos autores de llevar la politicidad de su obra en términos preferentemente estructurales más que temáticos, en delicadas recalibraciones más que en ostentosas figuraciones, se debe sin duda a su renuencia a hacer un teatro militante, a su voluntad de alejarse de los paradigmas estéticos y políticos de la generación anterior.

Sin embargo, todavía hay una militancia en el escenario colombiano que sugiere que hay espacio para un tratamiento crítico explícito de las masculinidades sin caer en la modalidad trágica y sin androcentrismo. De hecho, algunos artistas están en franca continuidad con el *Nuevo Teatro*, continuando con los motores de un teatro comprometido, un

[676] K. BHABHA, *Los lugares de la cultura*, *op. cit.* , p. 22. El investigador se basa en particular en Hannah Arendt, *Les Origines du totalitarisme,* París, Seuil, 1984.
[677] Salvo la mención de una "sensibilidad femenina" señalada en *Magnolia perdida en sueños* de Manuela Vera Guerrero en J.-L. GARCÍA BARRIENTOS et M. LAMUS OBREGÓN (éd.), *Análisis de la dramaturgia colombiana actual*, *op. cit.*, p. 163.

teatro con una ideología explícita, al tiempo que renuevan sus planteamientos estético-políticos. Una de las artistas más emblemáticas de esta tendencia es Patricia Ariza que, después de haber sido una de las principales figuras de la generación anterior -es una de las fundadoras, con Santiago García, del *Teatro la* Candelaria-, es también una de las figuras más reconocidas de las artes escénicas colombianas en la actualidad.

Capítulo 7.
¿Un lugar para el teatro activista? El impulso performativo de Patricia Ariza

Patricia Ariza ocupa un lugar especial en este corpus, ya que se encuentra a caballo entre dos generaciones de *teatristas* y, por tanto, es testigo de los importantes cambios que se produjeron en el panorama teatral colombiano a partir de los años 90. Actriz, artista de performance, dramaturga, poeta, directora y militante muy comprometida, ha vinculado estrechamente su arte a su activismo político desde el principio de su carrera. Tras unirse al movimiento *nadaísta*[678], se unió al equipo que fundó el *Teatro la Candelaria* y desde el principio participó en las creaciones colectivas que lo hicieron famoso. También es una de las fundadoras y directora de la *Corporación colombiana de teatro*, la organización políticamente comprometida que defiende los intereses de los teatristas. En el marco de la Corporación, Patricia Ariza impulsó la creación del *Festival de Teatro Alternativo* en 1994, que pretendía separarse del *Festival Iberoamericano de Teatro* creado en 1988 por Fanny Mickey, para cuestionar artísticamente su carácter comercial. Por lo tanto, se encuentra en el centro de las numerosas tensiones de la época -que continúan hasta hoy- relativas a las apuestas políticas del teatro en Colombia. Fue una de las principales figuras del Nuevo Teatro y estuvo marcada por la política represiva del gobierno, especialmente durante los años 70. Posteriormente, y de forma más inquietante, su vida fue directamente amenazada durante el periodo de genocidio de los miembros de la Unión Patriótica en los años 80 y 90[679], lo que la llevó a llevar un chaleco antibalas en todo momento durante varios años, a viajar con guardaespaldas y a expatriar a su hija, que también fue amenazada.

[678] *El Nadaïsmo es* un movimiento poético y filosófico marcado por una tendencia a la subversión y la irreverencia, cercana al nihilismo y al existencialismo, que se desarrolló en los años 60 en Colombia en torno a la figura de Gonzalo Arango.

[679] Los asesinatos sistemáticos de miembros y simpatizantes de la Unión Patriótica causaron aproximadamente 5733 víctimas entre 1984 y 2007 según in informe de la JEP publicado en 2022, https://www.jep.gov.co/especiales1/macrocasos/06.html. La masacre se recalificó como "genocidio" en 2000, tras la ampliación de la definición del término a motivos políticos en el código penal.

Esta vida marcada por el arte y la violencia da lugar a uno de los capítulos poéticos del *Libro de los abrazos* de Eduardo Galeano :

> **Crónica de la ciudad de Bogotá**
> Cuando el telón caía, al fin de cada noche, Patricia Ariza, marcada para morir, cerraba los ojos. En silencio agradecía los aplausos del público y también agradecía otro día de vida burlando a la muerte.
> Patricia estaba en la lista de los condenados, por pensar en rojo y en rojo vivir; y las sentencias se iban cumpliendo, implacablemente, una tras otra.
> Hasta sin casa quedó. Una bomba podía volar el edificio: los vecinos, obedientes a la ley del miedo, le exigieron que se fuera.
> Ella andaba con chaleco antibalas por las calles de Bogotá. No había más remedio; pero el chaleco era triste y feo. Un día, Patricia le cosió unas cuantas lentejuelas, y otro día le bordó unas flores de colores, flores bajando como en lluvia sobre los pechos, y así el chaleco alegrado y alindado, y mal que bien pudo acostumbrarse a llevarlo siempre puesto, y ya ni en el escenario se lo sacaba.
> Cuando Patricia viajó fuera de Colombia, para actuar en teatros europeos, ofreció su chaleco antibalas a un campesino llamado Julio Cañón.
> A Julio Cañón, alcalde del pueblo de Vistahermosa, ya le habían matado a toda la familia, a modo de advertencia, pero él se negó a usar ese chaleco florido:
> - *Yo no me pongo cosas de mujeres* – dijo.
> Con una tijera, Patricia le arrancó los brillitos y los colores, y entonces el hombre aceptó.
> Esa noche lo acribillaron. Con el chaleco puesto.[680]

Patricia Ariza no se presenta como una profesional del teatro, término del que desconfía. En el contexto de los debates que han agitado el mundo teatral colombiano en torno a la cuestión de la profesionalización del teatro, propone la expresión: "artista de dedicación sistemática" para designar su trabajo y el de sus colaboradores[681] . Trabaja habitualmente con personas marginadas y víctimas del conflicto armado, incluidas las personas sin hogar o desplazadas. Ante la práctica ausencia de mujeres en la escena teatral colombiana, fundó en 1991 el *Festival de mujeres en escena por la paz*[682] , con el doble objetivo de contribuir a la visibilidad de las mujeres en el teatro y promover el compromiso con el proceso de paz. Por su contribución al desarrollo cultural, fue galardonada con el Premio Príncipe Claus en 2008. La cuestión de la delicada articulación entre el papel del artista y el del activista político está en el centro de su práctica:

---

[680] E. GALEANO, *El libro de los abrazos: imágenes y palabras*, México, D.F., Siglo Veintiuno Editores, 2015, p. 89-90.
[681] Esta expresión se aleja de la habitual "de dedicación exclusiva".
[682] *"Surgió porque me pidieron hacer una lista de los directores y los dramaturgos de Colombia. Y yo la hice muy juiciosa. Cuando miro la lista, me doy cuenta que el 98 o 97% eran hombres. Y yo dije: esto no es solo una exclusión es una enfermedad*", *Patricia Ariza, una vida polifónica*, documental, 2019 (en línea : https://www.youtube.com/watch?v=pqtiZiJMcgk ; consultado el 14 de agosto de 2019).

> Soy una activista política, pero al mismo tiempo soy una artista de dedicación sistemática y entonces estas dos cosas a veces me producen una esquizofrenia total porque son prácticas distintas. Es muy distinto crear que hacer una campaña política.[683]

La articulación entre el activismo y el teatro se refleja también en su trabajo como autora. Recibió el Premio María Mercedes Carranza en 2006 por su poemario *Hojas de papel volando*[684] . Entre sus obras más destacadas se encuentra *El viento y la ceniza* , representada en 1986 y publicada al año siguiente por el Teatro la Candelaria[685] . En la obra, un conquistador, acosado por todos los personajes que marcaron su viaje al "Nuevo Mundo", escribe sus memorias. En una atmósfera onírica, asistimos a su agonía y a las etapas de su vida marcadas por el fracaso del proyecto, la desilusión y las sanciones de la corona, mientras está rodeado de figuras *esperpénticas*. En colaboración con el grupo *La Máscara*, las obras de Patricia Ariza a menudo abordan claramente temas feministas como *Luna Menguante*, que trata de la intimidad secreta y tabú de la feminidad, incluyendo cuestiones como la menstruación y la menopausia. A menudo adoptan perspectivas femeninas, como *Mi parce*, que es el monólogo de una mujer sicaria[686] .

En 2002, la *Corporación* publicó una antología de sus obras con el nombre de *Teatro Mujer*[687]. Como indica el nombre del libro, aunque el género es una de las perspectivas fundamentales de la obra, la perspectiva es preferentemente femenina, de acuerdo con el principio de rehabilitación en el que se basa su feminismo. Sin embargo, es en esta antología donde se encuentra el texto que forma parte del corpus: *A fuego lento*, que aborda frontalmente el tema de las masculinidades.

A.*A fuego lento*: articulando lo doméstico y lo político

A fuego lento, llevada a escena por César Badillo en el *Teatro la Candelaria* en 1997, es uno de los pocos textos que aborda explícitamente el tema de las masculinidades desde una perspectiva feminista. Las primeras líneas del texto revelan sus temas principales.

---

[683] *Id.*
[684] P. ARIZA, *Hojas de papel volando*, Bucaramanga, Colombia, Proyecto Cultural de Sistemas y Computadores S.A., 2007.
[685] TEATRO LA CANDELARIA, *Cuatro obras del Teatro La Candelaria*, *op. cit.*.
[686] La obra fue puesta en escena por el colectivo Ob Scenics en Barcelona en 2012.
[687] P. ARIZA, *Teatro mujer : diez obras de teatro*, *op. cit.*.

> (*Tres hombres llegan a una cocina en el interior de un apartamento. Al fondo una escalera que da a un segundo piso. Se quitan el traje de calle. Quedan en camisa. Se arremangan, se colocan delantales y guantes. Disponen los utensilios*.)[688]

La acotación inicial representa las etapas que establecen el principio de la obra: el traslado de personajes masculinos a una situación y un espacio tradicionalmente femeninos. El paso del espacio exterior al interior -además, en la cocina- y el cambio del traje "de ciudad" por el delantal marcan inmediatamente el paso al espacio doméstico. Lo que sigue es sencillo: los tres hombres se ponen a cocinar para *Ella*, un personaje femenino al que esperan y que nunca llega. En el transcurso de esta espera no resuelta, comparten dudas y peleas, mientras se esmeran en hacer su receta.

Como en *Los difusos finales de las cosas,* se trata de una figura femenina hipertrofiada, poderosa, y a la vez estéticamente marginada (por su distancia en Lozano, por su ausencia en Ariza), que permite plantear la cuestión de las masculinidades. Este recurso de presencia/ausencia parece tener cierta eficacia para tratar el tema sin androcentrismo. La presencia difusa de la figura femenina impide neutralizar el carácter de género de la cuestión (invalidando la confusión entre lo masculino y lo humano) mientras que su distanciamiento obliga a considerar la cuestión desde la perspectiva masculina (invalidando la confusión entre el género y lo femenino).

Mario, Eduardo y Juan son personajes tipos, con una identidad genérica más que un carácter sustancial. Son los tres personajes principales, que encarnan respectivamente tres vertientes, tres dinámicas diferentes en la construcción de las masculinidades: Mario es el seductor, el que más relaciones sexuales mantiene con Ella. Eduardo es el intelectual, con quien Ella habla de filosofía o política. Finalmente, Juan es el más delicado, el más femenino, y los impulsos de Ella hacia él parecen ser más tiernos y maternales. Los repetidos intentos de los tres hombres por completar su receta de cocina van de la mano de sus respectivas aspiraciones y frustraciones, haciendo evidente el paralelismo entre la cocina y la construcción de las masculinidades: la obra propone así una reflexión sobre los diferentes "ingredientes" que permiten "hacer un hombre" y su tensión. Lo que está en juego es tanto más importante cuanto que la figura femenina ausente, Ella, una especie de ideal abstracto, parece ser capaz de mezclar los ingredientes a la perfección:

> EDUARDO Mezcla, todo lo mezcla. Igual habla de filosofía como de culinaria o de modas. Es absolutamente errática, pero fascinante no puedo negarlo. No sé cómo lo hace. Pasa de un tema a otro sin solución de continuidad, sin ninguna dificultad. Un

[688] P. ARIZA, *Teatro mujer : diez obras de teatro*, *op. cit.*, p. 103.

> día amanece absolutamente inquieta por el destino de la humanidad y a los 10 minutos pregunta si le queda bien el vestido que lleva puesto; otro, se muestra preocupada porque necesita hacer un regalo y entonces pregunta qué es mejor, si una loción o un libro. Y luego regresa a la política, de manera incisiva y compleja, preocupada por el país. Lo hace como quien se sube y se baja de un bus.[689]

Desde este punto de vista, los conflictos individuales y la tensión entre los tres personajes ponen de manifiesto la dificultad de conciliar expectativas diferentes. Uno de los retos de esta obra es su capacidad o no – en función de la dirección – para que esta situación poco varonil de los personajes no produzca simplemente riza. Ya hemos mencionado el problema de este efecto casi automático criticado por ejemplo en *Yo he querido gritar* de Tania Cárdenas. Ahora bien, una de las escenas me parece especialmente sintomática de la capacidad del texto para desbaratar el efecto potencialmente cómico de cualquier tensión masculina hacia lo "abyecto femenino"

Dado que Juan ha abandonado el escenario durante un rato, Mario y Eduardo se preguntan por su ausencia. Mario finalmente lo descubre, maquillado y vestido con la ropa de *Ella*. La escena que sigue es sorprendentemente violenta en una obra que, por lo demás, está marcada por una cierta camaradería.

> MARIO — […] ¡Eduardo! Ven a ver este espectáculo.
>
> *(Eduardo entra, sacan a Juan que se ha puesto en vestido de ella y se ha pintarrajeado el rostro)*
>
> Es un marica. Marica con campanitas sonando y estandartes flotando en el aire. […]
>
> EDUARDO — ¿Y qué es lo que quieres, ah? ¿Hacernos creer que eres como ella? ¿Qué diablos buscas con esto? ¿Qué nos echen del trabajo? ¿Quieres ser un travesti de las calles? ¿Un marica de la playa? ¿Eso es lo que quieres? Dilo de una vez por todas.
>
> *(Pausa)*
>
> MARIO — Sabrá Dios si lo hace a escondidas.
>
> EDUARDO — ¿Con que no soportas que ella se maquille tanto? No lo soportas. ¿Qué es lo que no soportas, ah? ¿qué? Maricón… ¿Qué no te parezcas a ella? ¿Eso es lo que no soportas?
>
> *(Lo golpean, le quitan el vestido, le lavan la cara. Él queda en calzoncillos tiritando de frío con la cara manchada de colorete. Largo silencio. […])*
>
> MARIO — Vístete.
>
> EDUARDO — Esto quedará para siempre entre nosotros. *(A Mario)* El vestido piérdelo, quémalo, desaparécelo. Todo está aquí. *(Juan solloza inconsolable)*[690]

[689] P. ARIZA, *Teatro mujer : diez obras de teatro*, *op. cit.*, p. 118.
[690] *Ibid.*, p. 120-121.

Después, Mario y Eduardo acuerdan no volver a mencionar este episodio, y cuando Juan se reúne con ellos con su ropa, todo continúa como si nada hubiera pasado. Aunque el efecto puede variar considerablemente según el montaje, la violencia de la llamada al orden, tanto verbal como física y simbólica, puede facilmente neutralizar el efecto cómico. A no ser que la puesta en escena sea una farsa, en contradicción con el proyecto inicial del texto, la brutalidad de este pasaje es tanto más llamativa cuanto que es única dentro de la obra, siendo el registro por lo demás mucho más cotidiano, incluso anodino. En esto, Mario y Eduardo no son figuras monstruosas o tiránicas. De manera comparable a la construcción del personaje de Sergio en *Nuestras vidas privadas*, la escena pretende dar cuenta de la violencia constitutiva de la masculinidad hegemónica a través de la estrecha articulación entre lo ordinario y lo brutal, invalidando así los procesos de alteración como se pueden encontrar en Fabio Rubiano. La escena, de este modo, además de una evidente denuncia de la violencia contra la comunidad LGBT, puede leerse como una puesta en evidencia de la violencia simbólica de una construcción tradicional de las masculinidades, basada en el principio de la feminidad como espacio de abyección. Emblemáticamente, inmediatamente después de este episodio, Eduardo constata que han fracasado en su receta: la cocción "a fuego lento" no ha funcionado y tienen que empezar de nuevo .

A lo largo de la obra, el aspecto político y el doméstico están estrechamente vinculados. Al principio de la obra, la enumeración de los ingredientes se entrelaza con observaciones sobre el futuro del país:

EDUARDO	Revisemos. ¿Cebolla larga?
JUAN	Cebolla larga.
EDUARDO	¿Maní?
(Tiene un libro en la mano)	
MARIO	*(A Eduardo)* Una libra. Deja el libro.
EDUARDO	¿Qué?
MARIO	Que dejes el libro a un lado.
EDUARDO	¿Ajo?
JUAN	Suficiente, creo. ¿Qué lees?
EDUARDO	¿Tostadas? “Violencia y país”
MARIO	10 tostadas. Pura redundancia.
EDUARDO	¿Crema de leche? ¿Qué es lo que te parece redundante?
JUAN	Dos frascos.
EDUARDO	¿Nuez moscada?
MARIO	Un frasquito. Decir violencia y país es lo mismo.[691]

[691] *Ibid.*, p. 105-106.

El paralelismo entre la cocina y la construcción de las masculinidades tiene el doble efecto de hacer evidente la perspectiva no esencialista de la cuestión y, sobre todo, de alejarla de cualquier alcance trágico o sublime. La expectativa beckettiana también se despoja de cualquier significado metafísico y adquiere, en cambio, una inflexión eminentemente concreta, íntima y cotidiana. La articulación entre lo político y lo doméstico alcanza su máxima expresión simbólica cuando Mario, borracho y amargado, agita su delantal como una bandera mientras intenta cantar la Internacional[692] .

La cuestión de las masculinidades, tratada desde una perspectiva feminista, está, pues, en el centro del proyecto de la obra, como afirma la propia autora en una entrevista:

> He estado en varios festivales de teatro de mujeres y me pareció muy importante que los hombres comiencen a plantearse los asuntos de género, que se den cuenta de que es un problema de toda la sociedad y no exclusivamente de las mujeres. Duré un año trabajándola y cuando la presenté en La Candelaria les encantó. A mí me pareció importantísimo que la dirigiera un hombre porque es una indagación en el asunto de género desde lo masculino.[693]

Sin embargo, aunque el proyecto está estrechamente vinculado al activismo de Patricia Ariza, la obra está muy lejos de machacar un mensaje. Al oscilar entre lo cómico y lo violento, entre lo anodino y lo político, la obra deja mucho espacio para la reflexión crítica. Todos los ingredientes son pistas hermenéuticas que el lector-espectador puede explorar libremente. Además, si bien las masculinidades son el tema central, el uso de la alegoría no cierra la interpretación, ya que la obra también puede leerse como una reflexión más amplia sobre la acción política, en particular sobre su significado y lo que está en juego tras el colapso de la URSS por ejemplo.

La obra fue escrita en 1994, es decir en un contexto especial para La Candelaria, en que intenta redifinir su enfoque y, en particular, sus vínculos entre el teatro y la política, con una permeabilidad a los inicios de la era posmoderna, por ejemplo con *Maravilla Estar* en 1989. *A fuego lento* es por lo tanto una obra "tardomoderna" que incorpora un cuestionamiento sobre su propia obsolescencia, sobre su capacidad para provocar cambios. Esto se manifiesta en particular por un cuestionamiento latente de la obsolescencia de la palabra y un pesimismo sobre la acción política. Es significativo que los diálogos sean anodinos y minimalistas, constantemente interferidos por la acción que desarrollan los personajes. La receta de cocina que intentan completar invade constantemente el diá-

[692] *Ibid.*, p. 136.
[693] P. ARIZA, « Tres hombres en la cocina », 9 août 1997, El Tiempo (en ligne : https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-611781 ; consulté le 9 août 2019).

logo. Así pues, cualquier intercambio se ve interrumpido regularmente por consideraciones sobre la cocción o la necesidad de añadir o quitar un ingrediente. Una de las primeras cosas que hacen los personajes al llegar al escenario es remangarse: la obra pone así constantemente en tensión el decir y el hacer. Aunque no constituye una performance, parece estar atravesada por lo que podría llamarse un impulso performativo o una tensión performativa. Según Patricia Ariza, si dirigiera la obra ella misma, impulsaría esta dinámica pidiendo a los actores no sólo que cocinaran en el escenario, sino que le sirvieran la comida al público[694] .

Esta obra ha tenido poca repercusión, probablemente por la discreción de su desafío a la forma épica-moderna (la ligera tensión performativa) y la aparente inocuidad de su temática política (por el vínculo con lo doméstico). Como tal, es sintomático del periodo de cambio en el teatro de La Candelaria, que cada vez se oriento más hacia los lenguajes no verbales, hacia una menor importancia del texto en favor de un teatro del aquí y el ahora[695] . De hecho, *A fuego lento* es una de las últimas obras de Patricia Ariza en publicarse.

Sin embargo, esta tensión hacia lo performativo no se explica solo por el contexto histórico: tiene su propio significado estético y político en la obra. Al problematizar la tensión entre el discurso y la acción, al parasitar continuamente el cuestionamiento íntimo de los personajes con la receta, la obra asocia estrechamente el ser y el hacer. De este modo, la obra aleja la construcción de las masculinidades de cualquier dimensión puramente ontológica y la orienta hacia la acción, aunque sea anodina o cotidiana. Los personajes no son, pues, los juguetes de un destino metafísico del que no son conscientes: son los actores de un cambio, responsables de opciones políticas y acciones concretas.

B. Desde el teatro comprometido hacia el *performance*

Posteriormente, Patricia Ariza encontró en la performance una modalidad privilegiada para articular su investigación estética y su activismo, "*Porque sentí que necesitaba*

[694] Entrevistado el 18 de junio de 2017.
[695] *"Con este montaje La Candelaria se distancia definitivamente del discurso explícito, abandonando las posturas ideológicas que comúnmente encontraban su cauce en la palabra y los grandes movimientos de escena. [...] Este cambio se evidencia también en la dramaturgia escrita de la obra, en la que los diálogos se reducen frente a la gran cantidad de acciones y gestos que describen las didascalias, una primera aproximación al texto performativo que el grupo trabajará en producciones posteriores*", C. ESQUIVEL, *Teatro la Candelaria : memoria y presente del teatro colombiano*, *op. cit.*, p. 97

un lugar anfibio donde los límites entre el teatro y el activismo político pudieran moverse de manera libre en cualquier lugar y con gente diversa, junta".[696] .

En la década de 2000, coordinó un gran número de "happenings" y performances, algunas de ellos muy espectaculares[697]. Uno de los más emblemáticos del deseo de reclasificar las masculinidades tuvo lugar en 2007: un colectivo de mujeres creó una estatua de Manuelita Sáenz del mismo tamaño que la de Simón Bolívar, que estaba en la plaza central de Bogotá, y la colocó junto a ella en un pedestal del mismo tamaño. La estatua permaneció en la plaza durante dos días. Cuando la fuerza pública quiso retirarla, la estatua era demasiado grande para cargarla en el camión, por lo que, según cuenta Patricia Ariza, la policía tuvo que destruirla físicamente. Este acto, por su simbolismo violento, llegó a completar el performance.

Los *performances* están fuera del alcance de este trabajo puesto que me centro en el estudio de los textos. Sin embargo, se mencionan estos pocos ejemplos como sintomáticos de una particular mutación del teatro comprometido contemporáneo en Colombia, que tiende a volcarse preferentemente a esta modalidad artística. Esta tendencia condiciona drásticamente cualquier visión panorámica de las modalidades de representación de las masculinidades en el teatro. El performance es actualmente un espacio privilegiado para cuestionar las relaciones de género, como lo demuestran no sólo las acciones de Patricia Ariza, pero también las de diferentes colectivos como el grupo *Pasarela* de la *Universidad Distrital*[698] , o las de Natalia Restrepo por ejemplo.

Esta migración tiene sentido en un contexto de renovación de las relaciones entre el teatro y el compromiso político y parece ser de gran fertilidad estética. Sin embargo, hay motivos para cuestionar esta redistribución de registros y formas, ya que parece constituir una nueva nomofática, según la terminología de Michelle Le Dœuf, es decir, una nueva asignación de espacios y modos de habla autorizados según el género[699]. De hecho, la sobrerrepresentación de las mujeres y de los temas feministas en el ámbito de la performance, aunque es eminentemente fértil desde el punto de vista estético, corre el riesgo de

[696] P. ARIZA, C. E. SATIZÁBAL et L. ÁLZATE, *Performances*, *op. cit.*, p. 67.
[697] Están documentados en P. ARIZA, C. SATIZÁBAL et L. ÁLZATE, *Performances*, *op. cit.*así como se describe con cierto detalle en L. ALZATE CUERVO, *El teatro femenino : una dramaturgia fronteriza*, Cali, Universidad del Valle, Maestría en Literaturas Colombianas y Latinoamericanas, Facultad de Humanidades, Escuela de Estudios Literarios, 2011.
[698] En el marco de la *Línea de Investigación en Estudios Críticos del Cuerpo, Sensibilidades y Espectáculos,* dirigida por Sandra Castillo de la facultad ASAB de la Universidad Distrital
[699] M. LE DŒUFF, *Le sexe du savoir*, *op. cit.*.

renovar la asociación de lo masculino con el texto y de lo femenino con el cuerpo, así como la confusión entre el género y la mujer[700] .

Sin embargo, hay indicios de que este confinamiento del compromiso político explícito al ámbito del performance puede ser sólo una etapa. Textos inéditos muy recientes de Carlos Satizábal, poeta, dramaturgo y compañero de Patricia Ariza, exploran la construcción de las masculinidades de una manera explícitamente crítica. En estos largos monólogos poéticos, el autor trata de explorar estética y políticamente la posibilidad de desaprender a "violar con la mirada". Este es particularmente el caso de *Tierra en la boca o el hombre que soñó partir una niña por el ombligo*, estrenada por él mismo, dirigida por Patricia Ariza en el Rites and Reason Theater de la Universidad de Brown en 2011 o también en la obra *Nuevas masculinidades, una conferencia de actor*, que marca la edición 2019 del *Festival de mujeres en escena por la paz.* Estos textos recientes sugieren que sigue siendo posible un tratamiento comprometido y textual de las masculinidades.

Tanto Pedro Miguel Rozo como Ana María Vallejo, Enrique Lozano y Patricia Ariza abordan la cuestión de las masculinidades en plural, más que los autores anteriores, es decir, en una comprensión relacional. En este sentido, es más probable que pongan de manifiesto las diferentes y complejas dinámicas a través de las cuales se constituyen los proyectos de género.

Pedro Miguel Rozo, al negarse desde el principio a confinar la cuestión a una postura exclusivamente tiránica o victimista, crea una polifonía y una permanente ambigüedad moral que hace más compleja su representación, permitiendo abordarla bajo nuevos ángulos. Sin embargo, al mantener a los personajes femeninos al margen del conflicto ontológico y limitarlos a figuras paródicas, la obra cuestiona las normas de la hegemonía sin poner en duda su propio principio, sobre todo al preservar el androcentrismo.

Ana María Vallejo y Enrique Lozano llevan el principio polifónico más allá con la dramaturgia intersticial. En esto, no abordan la cuestión según un principio ontológico o identitario. Por el contrario, invierten el espacio entre lo similar y lo otro, haciendo que este "no lugar" no sea un pasaje, sino el corazón mismo de la reflexión estética. Como tales, son los autores más emblemáticos del paso del género de una cuestión de *rol* a una cuestión de *relación*, según la terminología de Dagenais y Devreux[701] . Esto da lugar a un

[700] Desarrollo esta idea en un artículo G. SERBAN, « Salir de la "crisis" del sentido y del ser: aportes y límites del giro performativo para el feminismo en Colombia », *Cuadernos Del CILHA*, nº 35, s. d., p. 1-16.
[701] H. DAGENAIS et A.-M. DEVREUX, « Les hommes, les rapports sociaux de sexe et le féminisme : des avancées sous le signe de l'ambiguïté », *Recherches féministes*, vol. 11, nº 2, 1998, p. 1-22.

delicado trastorno del androcentrismo, aunque evitando cuidadosamente la ostentación temática y la militancia.

A fuego lento de Patricia Ariza es el único ejemplo de un texto relativamente institucionalizado que aborda de forma explícita y militante la cuestión de las masculinidades. Los personajes masculinos giran en torno a una poderosa entidad femenina, muy concreta y ausente al mismo tiempo. De este modo, la obra estetiza una recalibración de la perspectiva que lleva al varón a autocontemplarse desde los márgenes, a "experimentar la minoría"[702] . El "estado de ánimo performativo"[703] que recorre el texto es, sin embargo, sintomático de una tendencia contemporánea del teatro comprometido hacia la performance y otros tipos de teatralidad que ponen mayor énfasis en el cuerpo del artista y el momento presente.

[702] Tomamos prestada esta expresión encontrada en una entrevista con Christiane Taubira, J. RASTELLO, « Christiane Taubira : «Il est temps que les hommes fassent l'expérience de la minorité» », *Libération*, 28 janvier 2018.
[703] J. DANAN, *Entre théâtre et performance*, *op. cit.*.

CONCLUSIÓN.
DE LA CRISIS DE LA MASCULINIDAD A LAS MASCULINIDADES CRÍTICAS

De acuerdo con la hipótesis inicial, parece que se evidencia un cambio radical en las representaciones de las masculinidades, particularmente a partir de los años 90 en los textos teatrales colombianos. En varios de los textos estudiados, este cambio tiene similitudes con las observaciones de Muriel Plana sobre el "odio contemporáneo a lo masculino"[704] . En efecto, el cuestionamiento de los criterios de las masculinidades más relacionadas con la marcialidad, con la violencia, es visible en la desaparición de la figura del héroe masculino central y en la persistencia de las figuras tiránicas, *topoi* que ahora abordan cuestiones de género de forma más obvia. En muchas de las obras estudiadas, parece también que, estéticamente, la tensión hacia lo femenino es paralela va a la par con una subversión de los elementos más tradicionales del teatro, lo que tiende a confirmar que, simbólicamente, el teatro postdramático se entiende como una feminización de las formas. Así, lo masculino se asocia a menudo con el texto, con la narración en su vínculo con la tradición (especialmente en *María es-tres*, *Amores simultáneos*, *Yo he querido gritar* y *Los difusos finales de las cosas*).

Además de esta hipótesis inicial, también se confirmó que este periodo de cambio era especialmente propicio para pensar en las masculinidades, es decir, para explorarlas como una categoría particular. Este proceso dio lugar a la aparición de problemas estéticos específicos que se manifestaron de forma diferente entre los autores y las autoras.

En el caso de los autores masculinos, la voluntad de dejar obsoletos ciertos códigos de la masculinidad hegemónica se manifiesta en la omnipresencia de una figura paterna problemática: una voluminosa figura tiránica de la que es difícil escapar en Fabio Rubiano; En Pedro Miguel Rozoel padre es, por el contrario, una víctima colateral del periodo de transición y su caída produce un cataclismo; finalmente, el padre se convierte en un ente benévolo descentrado pero muy presente en Enrique Lozano. Esta obsolescencia de ciertos modelos se manifiesta también en una crítica transversal a la heteronormatividad

[704] M. PLANA, *Théâtre et féminin*, *op. cit.*, p. 259.

por su carácter vano (El Otro en *Los difusos finales*), por su violencia (los tiranos de Rubiano, los compañeros de Juan en *A fuego lento*), o por ambos (Sergio en *Nuestras vidas privadas*).

El tema aparece de forma muy diferente en los textos de las autoras. El tema de la paternidad ocupa muy poco espacio: está ausente en los textos de Tania Cárdenas y Patricia Ariza y apenas es mencionado por Ana María Vallejo. Por otro lado, comparten, al igual que Enrique Lozano, una reflexión sobre el lugar que debe ocupar lo masculino en la economía dramática. Hemos visto que, en el caso de Tania Cárdenas y Ana María Vallejo, esto supone inicialmente la búsqueda de un espacio propio, un intento de marginación de lo masculino, que suele fracasar por su llamativa ausencia. El concepto de " notable ausencia" que he propuesto para designar este mecanismo permite ver que una simple erradicación o invisibilización de los hombres en el escenario no es suficiente para desafiar el androcentrismo. A diferencia de la invisibilización de las mujeres, históricamente arraigada y naturalizada, la invisibilización de los hombres corre siempre el riesgo de ser enfatizada en varios niveles de lectura. Esto se debe a la paradoja de un proyecto basado en el descentramiento de lo masculino, que paradójicamente lo reinvierte como motor -voluntario o no- de la creación e implica una disimetría estructural entre el ginocentrismo y el androcentrismo. Esta contradicción estético-política es explotada estéticamente por Tania Cárdenas y enfatizada a través del motivo de la adicción y la dependencia. Sin embargo, el proceso da lugar a la reafirmación de los roles tradicionales, a través de la histerización de cualquier intento de emancipación. Por el contrario, Ana María Vallejo desbarata la paradoja, al igual que Enrique Lozano, mediante el principio de la dramaturgia intersticial y su dinámica de reclasificación.

Los textos de Patricia Ariza y Tania Cárdenas también han sacado a la luz otra cuestión específica de la representación de un desafío a las normas de masculinidad: la de las risas que suelen provocar. El tratamiento de este efecto cómico, sin embargo, responde a lógicas muy diferentes en las dos autoras. En *Yo he querido gritar*, de Tania Cárdenas, la risa se escenifica, se exhibe, y consiste en una denuncia de la injusticia que constituye para los hombres, condenados al ridículo en cuanto reclaman la condición de víctimas. En *A fuego lento,* la risa que podría provocar el travestismo de Juan es inmediatamente desactivada por el repentino estallido de violencia de los otros dos personajes. En este sentido, la risa parece ser una de las problemáticas recurrentes en las representaciones que pretenden exponer las infracciones o disidencias a las normas masculinas. Mi intuición es que esta problemática, aunque poco presente en los autores del corpus, constituye una

pista estética que sería muy interesante explorar. Las formas de jugar con esta risa son probablemente numerosas y pueden constituir un poderoso recurso estético y político.

Además de estas problemáticas específicas de las representaciones de las masculinidades que surgieron de forma contrastada en las distintas obras, el estudio del corpus también permite identificar un aparato crítico más global, de orden macroestructural. Un amplio espectro de representaciones de las masculinidades puede, de hecho, modelarse entre dos grandes tendencias opuestas, dos polaridades: la primera es una *crisis de la masculinidad*, la segunda un *tratamiento crítico de las masculinidades*. Antes de desarrollar las características de cada una de ellas, cabe precisar que la tensión de las obras hacia uno u otro polo es, pues, una tendencia que no pretende agotar las vías de análisis, ni constituir una esencia.

La primera polaridad, *la crisis de la masculinidad*, consiste en un paradigma representativo que hace de la construcción de la identidad una búsqueda ontológica imposible, reanudando con una tonalidad fatalista o trágica. El personaje se enfrenta a una fuerza que está fuera de su control, y la economía dramática plantea la cuestión en términos morales, que tienen que ver con la cuestión subyacente de la inocencia o la culpabilidad. Por lo tanto, la resolución se concibe en términos de redención o condena, dejando al mismo tiempo una ambigüedad, una tensión no resuelta entre estos dos resultados. Los tres primeros autores analizados, Fabio Rubiano, Tania Cárdenas y Pedro Miguel Rozo, tienden a este paradigma representativo, evidente en la recurrencia de las figuras tiránicas. Los nuevos tiranos parecen haber "absorbido" a los héroes, como es evidente en Fabio Rubiano. El deseo de cada uno de los autores de evitar el maniqueísmo les lleva lógicamente a cuestionar la binaridad verdugo/víctima y a complejizarla, de ahí el surgimiento de las "falsas víctimas": la sumisión voluntaria de la mujer en la obra de Fabio Rubiano, llegando a su deseo de violación (*Amores simultáneos*, *Mosca*, *Pinocho y Frankenstein*); Caperucita Roja convertida en lobo en *Viudas...,* de Tania Cárdenas*, Yo he querido gritar*; el hijo del vecino que acusa al padre de pederastia para vengarse, aunque esté enamorado de él en *Nuestras vidas privadas*. Esto conduce mecánicamente a un proceso de victimización del tirano, y al surgimiento de una figura trágica, cuya desgracia se basa en gran medida en su incapacidad para abrazar su feminidad. La alienación del tirano se patologiza así en la obra de Fabio Rubiano y se confunde regularmente con la gestión de una homosexualidad reprimida o de la transidentidad. En la obra de Tania Cárdenas, las muestras de vulnerabilidad de los personajes masculinos son castigadas sin piedad por las mujeres, principales responsables de este trágico impasse en la construcción de la identidad. Por

último, en la obra de Pedro Miguel Rozo, el destino reservado a las masculinidades disidentes está emblematizado por los travestis que son golpeados cada noche, pero también por el personaje de Samuel, condenado a pasar su vida con un hombre que no ama para "sentirse menos homosexual". Cabe señalar que en la obra de este último autor, el destino de los hombres con masculinidades convencionales no parece mucho mejor, como lo demuestra la vida monótona y triste de Sergio, que lo lleva a impulsos homicidas.

En este sentido, esta primera polaridad se basa en un tipo específico de estetización que propongo denominar paradigma del "ginago imposible", neologismo que podría ser un equivalente contemporáneo y masculino de la "virago". Al igual que esta última, el ginago puede consistir en una inquietante hybris por parte de un personaje masculino que busca adoptar cualidades femeninas -es el caso notable del Doctor V en *Pinocho* cuando busca ser madre-. Sin embargo, no es aquí donde se encuentra más a menudo su potencial estético. El potencial estético del modelo radica en la "imposibilidad" de adoptar cualidades consideradas femeninas y en el sufrimiento que esto supone. La prohibición del "abyecto femenino" se presenta como prácticamente inquebrantable. El paradigma del "ginago imposible" consiste, pues, en presentar de forma hiperbólica la transgresión que constituiría la feminización de las masculinidades y deriva así su eficacia dramática de su carácter trágico. Se trata de engrosar la frontera entre lo masculino y lo femenino y de enfatizar el efecto dramático que produce el paso de uno a otro. Esto se materializa en las sacudidas del tirano bifásico de Fabio Rubiano, cuando pasa de forma compulsiva de la violencia a la contrición llorosa, una dicotomía que lo hace imprevisible y refuerza su monstruosidad. Esto se nota también en el apocalipsis provocado por la inversión de papeles al final de *Viudas....* La frontera se convierte así en una fractura de identidad, en una dolorosa brecha.

En este sentido, las obras de teatro basadas en este modelo pueden considerarse sintomáticas e instigadoras de un cambio en las normas más violentas de la masculinidad hegemónica, pero están limitadas en su capacidad para desafiarla profundamente. La desaparición del espacio heroico masculino tiende, en esta primera tendencia, a confinar las masculinidades a funciones dramáticas marcadas por la elegía y/o la demonización, un dualismo que limita estructuralmente la exploración crítica. El cuestionamiento ontológico de la culpabilidad o la inocencia también interfiere en el descentramiento y tiende a una aprehensión individual y no relacional de la problemática. El límite de este simple cuestionamiento de los códigos de la masculinidad para pensar el género es particularmente visible en *Nuestras vidas privadas*. En este sentido, esta pieza ocupa un lugar bisa-

gra en la reflexión. En efecto, al tratar de alejarse de la dualidad tirano/víctima, el autor destaca paradójicamente el carácter profundamente trágico del modelo de la manera más ostensible. Aunque su polifonía permite explorar varias cuestiones en torno a las masculinidades, también reanuda francamente con el androcentrismo. Esto da lugar a una imposibilidad, a mi juicio, de un cuestionamiento de la hegemonía.

De estos tres autores que tienden a la polaridad "crisis de la masculinidad", Fabio Rubiano es quizás el que más tiende a un posible cuestionamiento del androcentrismo. De hecho, en su escritura, el giro posmoderno se traduce literalmente en una forma de cinismo: además de una estética de casual brutalidad, se destaca cierta simpatía por los animales y las máquinas. Su búsqueda de un sujeto "otro" va desde la adopción de perspectivas femeninas (*María es-tres*) hasta la concepción de un humano inspirado en el modelo animal (el perro o el ornitorrinco en *Cada vez que ladran los perros*), pasando por la de criaturas artificiales (*Pinocho y Frankenstein...*). ¿Debemos ver, en esta búsqueda, una tensión hacia el arquetipo de una nueva forma de sujeto, de autoría, que superaría las limitaciones estructurales de la visión de género y, más generalmente, de la visión socialmente situada? Los modelos de Pinocho y Frankenstein de Fabio Rubiano recuerdan, en efecto, al "cyborg" de Donna Haraway. La investigadora propone el modelo del ciborg como concepto ficticio, como figura retórica, para pensar más allá de los sesgos raciales, los binarismos hombre/mujer o naturaleza/cultura de la modernidad. Descrito de diferentes maneras en otras de sus obras[705] , el concepto se acerca al de los "Otros inapropiados" de Trinh T. Minh Ha[706] , o a los "sujetos excéntricos" de Teresa de Lauretis[707] en su pretensión de reconceptualizar la noción de sujeto hacia un significado cambiante y múltiple.

Porque "se salta el estadio de la unidad original", el ciborg no busca la unidad, asume el principio de una identidad estructuralmente plural, contradictoria y de origen no trascendente[708]. El rechazo final de Pinocho a la filiación, que le aleja tanto del padre tirano como de la madre amorosa, puede leerse en este sentido como una liberación radical de la cuestión del origen y de la identidad en sentido unitario, y como un acercamiento al modelo cíborg en su sentido político:

[705] Por ejemplo, remite a la figura del "monstruo" en su ensayo " Les promesses des monstres : politiques régénératives pour d'autres impropres-inappropriés-e-s", en *E. Dorlin et E. Rodriguez (éd.), Penser avec Donna Haraway*, 1re édition, Paris, Presses Universitaires de France, 2012pp. 159-229.
[706] M. TRINH T., « Introduction », *Discourse 8, « She, the Inappropriate/d Others »*, vol. 8, Automne-Hiver 1986, p. 3-10.
[707] T. DE LAURETIS, « Eccentric Subjects. Feminist Theory and Historical Consciousness », *Feminist studies*, nº 16, 1990, p. 115-150.
[708] D. J. HARAWAY, *Manifeste cyborg et autres essais*, *op. cit.*, p. 32.

> A diferencia del monstruo de Frankenstein, el ciborg no espera que su padre le salve restaurando el jardín original, es decir, creándole una pareja heterosexual, convirtiéndole finalmente en un todo acabado, en una ciudad, en un cosmos; el ciborg no sueña con una comunidad establecida según el modelo de la familia orgánica, pero tampoco tiene un proyecto edípico.[709]

Desde esta perspectiva, ¿podría ser Pinocho una de las escasas manifestaciones de un modelo *queer* en esta obra? Recordemos que el títere es interpretado por una mujer, Marcela Valencia, en la producción de Rubiano. La búsqueda de sujetos excéntricos por parte de Rubiano, así como el modelo cyborg, pueden ser vistos como una forma de superar la división ontológica del tirano esquizofrénico. Sin embargo, esta pista semántica es frágil: Pinocho afirma al principio de la obra su búsqueda de una identidad masculina[710] y no hay ninguna indicación clara de una renuncia. Además, con la excepción de la máquina voladora de *Pinocho y Frankenstein*, pocas vías de sentido presentan esta línea de vuelo tan claramente como alternativa en la escritura rubiana. La fricción ideológica sigue siendo omnipresente entre, por un lado, la celebración del fragmento y, por otro, la búsqueda de la unidad ontológica, y la persistencia del poder del padre. El tirano es, pues, a menudo la entidad poderosa por excelencia: poderosa dentro de la fábula en relación con los demás personajes, pero también poderosa estéticamente por la expresividad y la centralidad que se otorga a su fractura ontológica. Aunque los excéntricos sujetos de Rubiano buscan liberarse de ella, el sistema dramático queda así acechado por la figura del padre y su pesada herencia edípica. La búsqueda identitaria y la modalidad trágica, es decir las principales características de la polaridad de la *crisis de la masculinidad* permanecen centrales.

La segunda polaridad es la de *las masculinidades críticas*, y hacia ella se dirigen los otros tres autores del corpus, Ana María Vallejo, Enrique Lozano y Patricia Ariza. En sus obras, se trata menos de una cuestión de identidad que de acciones. La ontología ya no es la búsqueda más fundamental. Estas piezas siguen así la observación de Donna Haraway de que "'Quién soy yo' es una pregunta muy limitada. Es la pregunta que ha permanecido en el centro de la ley del padre, del paradigma psicoanalítico, de la imagen sagrada del yo"[711] . Este paso del *ser* al *hacer* se manifiesta en lo que he llamado las "dramaturgias intersticiales" por la recalibración de la perspectiva. En lugar de tratar temáticamente las masculinidades dándoles un lugar central y cuestionando sus normas o su "esencia", estos

[709] *Ibid.*, p. 33.
[710] *"No soy una niña, soy un niño, soy un niño, soy un niño*, F. RUBIANO ORJUELA, *Pinocho y Frankenstein le tienen miedo a Harrison Ford*, *op. cit.*, p. 8.
[711] D. J. HARAWAY, *Manifeste cyborg et autres essais*, *op. cit.*, p. 23.

autores tienen en cuenta los límites del androcentrismo y e intentan reclasificar las masculinidades en la economía dramática. Más allá de la simple cuestión de las masculinidades, el concepto de dramaturgia intersticial me parece prometedor. Estas escrituras derivan su potencial fuerza dramática de su propensión a constituir una alternativa al teatro posdramático, concebido como una forma de naufragio interaccional, por lo que he formulado la hipótesis de su pertenencia a un *teatro transmoderno*[712] . Se trata de un teatro informado de y por las cuestiones que subyacen al teatro posdramático, pero que se caracteriza menos por un cuestionamiento de los elementos dramáticos tradicionales que por una estética profundamente alimentada por el estructuralismo francés (especialmente Derrida), el pensamiento feminista, la teoría poscolonial y el giro decolonial. El reto para estos autores no es adoptar una visión *queer* o ciborgiana, sino asumir la encarnación de la perspectiva, tener en cuenta el trastorno de la identidad y de la autoridad y explorar la brecha que separa al sujeto del otro. Este impulso hacia la alteridad, esta exploración de la tensión entre lo familiar y lo irreductiblemente ajeno, se realiza plenamente en el reparto de la autoría, cuyas tendencias se encuentran en ambos autores del corpus. Parece que, además de permitir paradójicamente una mayor diversidad de modelos de masculinidades, estas escrituras son más capaces de frenar su dinámica de neutralización porque, a diferencia del paradigma del "ginago imposible", no se inscriben en la herencia del héroe trágico. Esta afirmación sigue siendo, sin embargo, una hipótesis: la neutralización obedece a leyes complejas que dependen en gran medida del ámbito de la recepción, y que pueden evolucionar con el contexto cultural, y en las que la academia también tiene un papel que desempeñar. En este sentido, es más prudente hablar de un cuestionamiento del androcentrismo, que es un hecho más fundamentalmente estético.

Los escritos que tienden a la polaridad de las *masculinidades críticas* tienen más en cuenta la definición intrínsecamente *relacional* de las masculinidades y ya no las convierten en una cuestión de culpabilidad fundamental potencial que hay que juzgar. Se alejan de lo trágico haciendo de las masculinidades una cuestión de responsabilidad política. Esta última dimensión es particularmente tangible en el tratamiento militante que hace Patricia Ariza del tema en *A fuego lento*, donde lo político se asocia a lo doméstico, encarnado en la sencillez de lo cotidiano, y donde el paso del ser al hacer, de la culpa a la

[712] Lîlâ Bisiaux ha explorado en una tesis reciente la pertinencia del concepto de transmodernidad aplicado a la dramaturgia contemporánea mexicana: L. BISIAUX, *Esthétiques féministes transmodernes au théâtre : Elena Garro, Verónica Musal et Conchi León. Perspective critique sur l'histoire du théâtre européen et mexicain.*, Études théâtrales, Toulouse, Université Toulouse - Jean Jaurès, 2021.

responsabilidad, se realiza en la tensión de la obra hacia el performance. Esto podría implicar que una de las modalidades más completas de realización de la tensión hacia *las masculinidades críticas* se encuentra actualmente en el performance o en obras de teatro con un "espíritu performativo"[713] . Sin embargo, esta conclusión es insatisfactoria, ya que equivale a una renovación de una nomofática anticuada. Desconfiar sistemáticamente del texto para abordar las masculinidades disidentes equivale, de hecho, a perpetuar las asignaciones más tradicionales de los símbolos, asociando el texto con la ley, la tradición y la autoridad. Así, una deserción de los espacios de la ficción, del texto para tratar las masculinidades no es operativa para una redistribución radical de los símbolos y espacios asignados. Además, la escritura intersticial, pero también los escasos ejemplos extremadamente recientes de textos militantes sugieren que se trata de un territorio que puede ser ampliamente explorado para una indagación crítica de las masculinidades.

Así, las dos polaridades, desde *la crisis de la masculinidad* hasta *las masculinidades críticas*, forman un vasto espectro que puede ser ocupado de maneras muy diferentes. Se trata, por un lado, de una representación de las masculinidades como crisis del ser y como tensión trágica que implica un horizonte de condena o de redención y, por lo tanto, la oscilación entre figuras tiránicas o victimarias. Al otro lado del espectro, se proponen representaciones de las masculinidades como responsabilidad política, vinculada al hacer, y aprehendida en una dimensión relacional que implica el cuestionamiento de la propia posición en la economía dramática. Conviene recordar que esta adscripción de las obras a una u otra polaridad es una tendencia y, como tal, no es totalmente monolítica ni está exenta de matices: la identificación de estas dos polaridades permite, sin embargo, identificar dinámicas, aunque estén en fricción dentro de la misma obra.

. Este estudio pretende contribuir a la elaboración de herramientas conceptuales para comprender mejor ciertas mutaciones artísticas contemporáneas, en particular las dinámicas de parasitismo, socavación o reconfiguración del androcentrismo y el cuestionamiento de las normas que definen los contornos de las masculinidades. En efecto, el estudio ha permitido poner a prueba varios de conceptos o fenómenos (la notable ausencia, el paradigma del ginago imposible, las dramaturgias intersticiales, las masculinidades críticas/crisis de la masculinidad) así como ciertas pistas problemáticas particularmente fértiles (conciliar un cuestionamiento de los códigos de las masculinidades sin reanudar con el androcentrismo, o explorar estéticamente la cuestión del efecto cómico producido por las

[713] J. DANAN, *Entre théâtre et performance*, *op. cit.*.

masculinidades disidentes). Mi convicción es que los patrones identificados pueden ser operativos para otros corpus no exclusivos de Colombia o América Latina.

Sin embargo, este trabajo pretendía también contribuir a la exploración de la dramaturgia de este país, todavía poco estudiada en Europa, pero en plena efervescencia. La riqueza de las artes escénicas colombianas ha sido fomentada por la esperanza suscitada por la nueva Constitución y la evolución de las políticas culturales. Hoy, el país se encuentra quizás en un punto de inflexión de su tumultuosa historia. En efecto, la elección de Gustavo Petro como presidente da paso a una alternancia en el poder, un fenómeno nuevo para el país que crea una inmensa esperanza, especialmente en lo que respecta a la consolidación del proceso de paz. Ahora bien, para este proyecto, el arte tiene un papel importante que desempeñar, y esta convicción ha sido reafirmada por el nombramiento de Patricia Ariza como ministra de Cultura.