UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

Escrituras de la disolución del personaje en el teatro contemporáneo colombiano: análisis de *Corruptour: ¡País de mierda! Caso Jaime Garzón* y *Otra de leche*

Ma. Alexandra Aguirre Rojas

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura. Maestría en Estudios Literarios
Bogotá, Colombia

2024

Escrituras de la disolución del personaje en el teatro contemporáneo colombiano: análisis de *Corruptour: ¡País de mierda! Caso Jaime Garzón* y *Otra de leche*

Ma. Alexandra Aguirre Rojas

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de:
Magister en Estudios Literarios

Línea de Investigación

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de literatura. Maestría en Estudios Literarios
Bogotá, Colombia
2024

A mi fantasma personal, O. J. V.

No sé quién soy, qué alma tengo. Cuando hablo con sinceridad, no sé con qué sinceridad hablo. Soy otro distintivo de un yo que no sé si existe. Mi perpetua atención sobre mí perpetuamente me apunta traiciones de carácter a un carácter que tal vez yo no tenga. Me siento múltiple. Soy como una habitación con innumerables espejos fantásticos que provocan reflexiones falsas de una única realidad que no está en ninguna y está en todas. (...) me siento vivir vidas ajenas, en mí incompletamente, como si mi ser participara de todos los hombres por una suma de no-yos sintetizados en un yo postizo.

Fernando Pessoa

Agradecimientos

No tengo muchas certezas sobre la existencia, pero hay dos que me mantienen en este camino. La primera, es que el arte y su estudio son el opuesto de la violencia y la injusticia. Estudiar literatura en pregrado y en la maestría es sólo mi intento de contribuir a la construcción de una sociedad mejor. La segunda es que el conocimiento como tal no existe, por lo tanto, nuestro acercamiento a la "realidad" son brazadas desesperadas por aferrarnos a algo. Cada brazada es un nombre, una palabra que pretende fijar partes de ese mundo evanescente, difuso y la única forma de construir sobre ello es en colectivo. Es a mi colectivo al que quiero reconocer en este momento. A mis tres madres: a Rosalba Rojas, la luz de mi alma; a Luz Dary Aguirre, la fuerza de mi cuerpo y la Universidad Nacional de Colombia, la formadora de mi espíritu. Las dos primeras son el requisito indispensable de la vida y la última, en forma de mi carrera, de Estudios Literarios me dio las herramientas para entender quién soy yo y cuál debe ser mi papel en este complejo mundo. A mis amigos, a todos. En especial, a Carolina Camargo, Yolima Torres, Mariana Aguirre, Laura Zambrano, Emilio Rojas, pues sin su soporte y su aliento no habría salido del limbo. A mi querida Gloria Torres por su complicidad, porque el destino generosamente la hizo mi compañera de lucha académica. Por supuesto, a César, Mercedes, Camila, Lulú que forman el espacio de mi familia. A angélica Monrroy que siempre fue más allá de su labor administrativa, por su generosidad y alegría. A mis maestros: Patricia Trujillo, Iván Padilla y Víctor Viviescas.

Al coautor de esta tesis: Ártax.

A la Luna.

Resumen

Escrituras de la disolución del personaje en el teatro contemporáneo colombiano: análisis de *Corruptour: ¡País de mierda! Caso Jaime Garzón* y *Otra de leche*

Este trabajo pretende continuar con el estudio del personaje en el teatro contemporáneo colombiano, desde la estética histórica como eje de análisis para dilucidar cómo un elemento que se ha institucionalizado como correlato de los individuos de la sociedad occidental se ha ido transformando a la par que muta la idea de sujeto que responde a cada época. Para tal efecto, he acuñado el concepto *disolución del personaje*, metáfora de la pérdida de características que sufre personaje de las escrituras dramáticas actuales. Iniciamos con un análisis crítico de los teóricos más relevantes que han investigado la idea de personaje, con el fin de establecer un marco conceptual. Constatando así una tendencia cada vez más pronunciada a eliminar al personaje como función significante, en la que la disolución del personaje es el fenómeno que corresponde al teatro actual. Posteriormente, propongo una metodología innovadora al trazar el ámbito histórico-social desde la crítica especializada. Una de las fuentes más productivas para inspeccionar el trabajo de los críticos son las antologías. Por tanto, el interés el contexto histórico se va a centrar en los textos liminares de las tres antologías más importantes realizadas en el país. Finalmente, hay un estudio detallado de *Corruptour: ¡País de mierda! Caso Jaime Garzón* y *Otra de leche*, de los colombianos Verónica Ochoa y Carlos Enrique Lozano. Dramaturgias que ilustran la transmutación del personaje en un agente del discurso cuyo propósito disiente completamente de las funciones que se le habían asignado en el pasado y deviene en un rechazo constante a la representación del sujeto o del individuo como un ente bien definido. Consecuentemente, los artistas han optado por nuevas formas de hablar de lo humano, a veces desde la precariedad y a veces desde el exceso de recursos, literarios y escénicos.

Palabras clave: Disolución del personaje; Teatro colombiano contemporáneo; Estética histórica; Personaje teatral; Escritura dramática.

Abstract

Writings on the Dissolution of Character in Contemporary Colombian Theater: An Analysis of *Corruptour: ¡País de mierda! (The Jaime Garzón Case)* and *Otra de leche*

This work aims to continue the study of the character in contemporary Colombian theater, using historical aesthetics as the main axis of analysis to elucidate how an element, institutionalized as a correlate of individuals in Western society, has been transformed in parallel with the evolving idea of the subject in each era. To this end, I have coined the concept of the "dissolution of the character," a metaphor for the loss of characteristics experienced by the character in current dramatic writings. We begin with a critical analysis of the most relevant theorists who have studied the concept of the character, in order to establish a conceptual framework. This confirms an increasingly pronounced trend to eliminate the character as a significant function, where the dissolution of the character is the phenomenon corresponding to contemporary theater. Subsequently, I propose an innovative methodology by outlining the historical-social context through specialized criticism. One of the most productive sources for examining the work of critics is anthologies. Therefore, the interest in the historical context will focus on the introductory texts of the three most important anthologies produced in the country. Finally, there is a detailed study of two Colombian plays: *Corruptour: ¡País de mierda! Caso Jaime Garzón* by Verónica Ochoa and *Otra de leche*, by Carlos Enrique Lozano. These dramaturgies illustrate the transmutation of the character into an agent of discourse whose purpose completely diverges from the functions previously assigned to it, leading to a constant rejection of the representation of the subject or individual as a well-defined entity. Consequently, artists have opted for new ways of addressing the human condition, sometimes from a place of scarcity, and at other times from an excess of literary and scenic resources.

Keywords: Dissolution of the character; Contemporary Colombian Theater; Historical Aesthetics; Theatrical Character; Dramatic writings.

Contenido

Pág.

Resumen ..... **VI**

Introducción **13**

1. La categoría de personaje en distintos autores **27**
1.1. El personaje como actante 29
1.2. El personaje puesto frente al abismo 35
1.3. El personaje en el teatro colombiano 39

2. Las antologías, el canon y el personaje en el teatro colombiano **43**
2.1. Antología colombiana del Teatro de Vanguardia (ACTV) (1975) 45
2.1.2. Biblioteca Popular de la Cultura Colombiana: la "alta cultura" al alcance del pueblo .. 46
2.1.2 Colección Popular: un nuevo canon estético 47
2.1.3. La idea de la "vanguardia" teatral de 1975 52
2.2. Teatro colombiano contemporáneo. Antología (1992) 59
2.2.1 ***El personaje en el teatro experimental*** 62
2.3. Dramaturgia colombiana contemporánea. Antología (tomos I y II) (2013) 68

3. El personaje se disuelve en las palabras **77**
3.1. Verónica Ochoa, la estructura ausente en *Corruptour* 77
3.1.1. Corruptour: un ensayo académico en una chiva 79
3.1.2. La estructura ausente y otras perplejidades 86
3.1.3. Jaime Garzón, el fantasma ausente 86
3.1.4. Los personajes reversionados y apariciones episódicas 91
3.2. Enrique Lozano, las voces dispersas en "Otra de leche" 99
3.2.1. Adiós a la cuarta pared 101
3.2.2. Los no-personajes que dialogan 104
3.2.3. Flatus vocis 109

Conclusiones **115**

INTRODUCCIÓN

El teatro contemporáneo se distingue porque hace de la ruptura una tradición y, en esa medida, es muy difícil seguir sus procesos, pensemos que tiene como característica definitoria el constante cambio, la búsqueda de la originalidad de las formas y la oposición a lo homogéneo y a lo institucionalizado. Sin embargo, el teatro es una de las artes que más contacto tiene con el público. Este contacto es su esencia, su constitución es el "convivio"; es decir, el contacto directo con el público: "el acontecimiento efímero que construye entes efímeros" (Dubatti, 2009, p. 5). En este sentido parece construirse una contradicción, ya que el público se acostumbra a formas estables que le son familiares y, como en todo arte, hay una incomprensión generalizada de las formas novedosas y experimentales. No obstante, son estas búsquedas las que dan cuenta del tipo de sociedad en la que se desarrolla cada obra y su estatus de arte depende de su proteica forma de reconstituir, en un medio artístico, una idea del mundo y de los sujetos que lo habitan.

Las obras que nos ocupan presentan de una u otra forma un concepto de personaje que cuestiona, por un lado, la categoría canónica de personaje construida tanto en el teatro como en la literatura desde la antigüedad y que, por el otro, se afirmó en el ejercicio teatral del clasicismo francés. Mi análisis parte de la estética histórica para indagar sobre la relación entre las diversas formas de representar al sujeto en el teatro contemporáneo y de la relación entre lo real y la puesta estructural en cada obra dramática. Es decir que este ejercicio analítico se pregunta por las dimensiones histórica, epistemológica, estética y dramática que se entretejen en la construcción de una obra de arte. En otras palabras, la investigación se sustenta en la idea de que tal relación (entre el teatro contemporáneo y la realidad) es producto de un proceso histórico, en el que la idea cartesiana del sujeto racional y perfectible ya no es un fundamento filosófico válido, tal como lo era para el teatro occidental de los siglos XVII al XIX. Periodo en el que, como lo explica Peter Szondi, se establece el "drama absoluto" como la petrificación de unos principios estéticos que solo admiten como digna de representación una manera de exponer los asuntos humanos, totalmente normatizada, separada del mundo real y que se asume como "una instancia desvinculada de la historia" (1994, p. 12) en la que el personaje se constituye elemento

estructural —facultado por la razón con la capacidad de actuar sobre el mundo—. Es, exclusivamente, a través del diálogo que el personaje se relaciona con los otros (sus iguales, también sujetos libres gracias a la razón, con la misma capacidad de usar la palabra como herramienta para expresarse) en una "dialéctica interpersonal, hecha palabra mediante el diálogo. También, en este último sentido, es el diálogo el soporte del drama. La posibilidad del drama dependerá de la posibilidad del diálogo" (Szondi, 1994, p. 22).

Muy al contrario, en el transcurso al siglo XX, el devenir histórico produjo un cambio significativo en la concepción del ser humano como parte de un sistema económico que se imponía al individuo, esto se tradujo en la conciencia de que la existencia individual estaba sometida indefectiblemente a la provisionalidad. Así, tanto las circunstancias sociales como las psíquicas entraron a jugar un papel importante en el desarrollo de las formas de expresión artística y facultaron al arte para encontrar estrategias que respondieran a esa nueva percepción de la realidad. Todos conocemos lo referente al expresionismo, a las vanguardias históricas, e incluso, comprendemos la relevancia del papel revolucionario de dramaturgos como August Strindberg, Luigi Pirandello, Maurice Maeterlinck, Henrik Ibsen o Antón Chéjov que se dieron a la labor de enfrentar a sus personajes a variables que habían sido desconocidas en el dominio dramático que les precedió. De esta manera, entran en el arte teatral ámbitos intocados como la dificultad de enfrentarse a uno mismo y a territorios desconocidos como el propio inconsciente, al pasado como un lastre que impide la acción o la prefiguración de la muerte como elemento tangible. Además, se realiza la confrontación con la certeza de que ni el mudo ni el ser humano pueden ser explicados cabalmente y tampoco es posible la comunicación con los otros. Con cada una de estas revelaciones se devela al ser humano como incapaz de explicarse a sí mismo; consecuentemente, es definitiva la conclusión de que la razón es mucho más que negligente a la hora de organizar acciones para controlar los eventos de la vida propia. Un poco después, ya instalados en el siglo pasado, la desconfianza en el poder de la razón va a ser enfatizada por sucesos como las dos guerras mundiales y su trasunto en la escena va a dar paso a autores como Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Gerhart Hauptmann y Bertolt Brecht que van a hacer hincapié en la irracionalidad de

la existencia, sea esta como experiencia esencial de la vida humana impregnada hasta en la cotidianidad, para los dos primeros, o como sistema social en el que los individuos aparecen como simples fichas que dependen del antojo de unos cuantos poderosos. Para estos últimos dramaturgos, la irracionalidad está imbricada en la misma estructura social, que abole toda igualdad entre seres que comparten la existencia y que pone a unos pocos sobre la mayoría, sin más autoridad que su poder adquisitivo.

Se podría objetar la mención de todo este pasado teatral europeo en una tesis sobre teatro colombiano actual, no obstante encuentro que es pertinente a pesar de sernos tan lejano porque, de acuerdo con la crítica, los artistas y los estudiosos del fenómeno teatral del país, se puede hablar realmente de teatro colombiano moderno a partir de la mitad de los años cincuenta. Tal como lo propone Santiago García, en este momento, al igual que en la década siguiente, hay una proliferación de autores y de grupos que tienen una necesidad expresiva que incitaba al juego, a la crítica, por lo que retoman muchos de los descubrimientos teóricos y artísticos de los europeos como el teatro pobre, el teatro del absurdo y el teatro político, de Grotowski, Beckett y Brecht respectivamente, pero los ponen a conversar con obras propias (Viviescas, 2012). Sin embargo, todo este proceso de incorporación de estos hallazgos no fue una apropiación acrítica, sino que tuvo que pasar por un tamiz que evaluaba las similitudes entre esa nueva forma de comprender la existencia que se dio primero en Europa (pero que resonó acá), contrastándola con lo que la sociedad colombiana estaba enfrentando al entrar en las dinámicas del mercado y del sistema económico. Si los autores de ese momento se centraron en la relación socioeconómica, enarbolando las teorías y prácticas de Bertolt Brecht, entrando de lleno en el teatro épico, fue porque se dieron cuenta de la urgencia de replantear las prácticas laborales y las consecuencias de existir en un sistema en el que los seres humanos se convertían en fútiles piezas de la maquinaria. Atendiendo a la crítica marxista de Brecht, los dramaturgos colombianos se dieron a la tarea de instituir un teatro diseñado para que el público (esencialmente conformado por la clase trabajadora) se encontrara con una reflexión sobre el sistema capitalista en el que el obrero era usado como instrumento. Es decir, el teatro era un medio pedagógico para crear conciencia y su fin, contrariando la

tradición occidental, no buscaba solo entretener, sino provocar una reflexión que llevara a un cambio tangible en la realidad.

Pero su realidad, a final de los años cincuenta, difería de la del alemán, por eso no lo imitaron ciegamente; al contrario, propusieron investigaciones rigurosas sobre el arte, la historia, la política del país, de suerte que establecieron una identidad propia para el teatro colombiano, derivando en el movimiento que se dio en llamar "Nuevo teatro", caracterizado por ser de índole experimental. Cuando se decidieron a poner como centro de su proyecto de creación a la clase trabajadora, vieron a campesinos, a obreros, a estudiantes como individuos capaces de levantar la voz y de unirse como comunidad, aun cuando se sabían destinados a la derrota pues, ciertamente, conocían el poder de la maquinaria contra la que luchaban. Desde este sustrato, imaginaron personajes que están determinados por su condición social y por ello no se desarrolla su psicología, ni tienen episodios de interiorización: su función es presentar un miembro, un ejemplar, de una determinada capa social, así, su actuar corresponde a ese estrato social (Hughes_Zarzo, 2005). Todo con el fin de que el público logre analizar críticamente la propuesta escénica, para después traslapar esa reflexión a su propia estructura social hasta reconocer su propio papel en ese estado de cosas, tal como tendremos ocasión de verificar más adelante en la tesis.

No obstante, como es natural, la estética que plantearon se fue agotando a través de las siguientes décadas y hubo de nacer una nueva manera de acercarse desde lo artístico a la realidad. Con esta nueva aproximación, con esta nueva mirada, tuvieron que cambiar los planteamientos de lo que podía considerarse teatral y más específicamente, hubo que entrar a estudiar lo que era dramático. Todo fue materia de transformación: las pragmáticas ideológicas de corte militante fueron reemplazadas por un análisis más personal de la situación política que, sin dejar de establecer el teatro como un medio de crítica social, se desprendió de la visión marxista, de tal manera que se favoreció el trabajo individual en vez del colectivo. Este cambio de perspectiva permitió una nueva manera de asumir la representación de lo humano en la escena. Si antes se privilegiaba la creación colectiva, se optó por la voz individual. Si el Nuevo teatro fue capaz de reconocer al sujeto cotidiano como individuo en lucha contra la historia, los dramaturgos de finales de siglo encontraron que ese individuo

estaba en guerra también consigo mismo y se había fracturado al mismo tiempo que lo hizo su entorno. Por supuesto, al multiplicarse las voces individuales, lo hicieron las temáticas, sin contar que muchos de los dramaturgos y grupos que habían marcado el camino seguían renovándose continuamente, pero hubo una insistencia (sin dejar de ver la violencia y la injusticia que ocurrían en lo social o, mejor, impulsado por ellas, entre otros factores) de las dramaturgias por enfocarse en las contradicciones de la existencia. José Manuel Freidel, Ana María Vallejo, Fabio Rubiano, Víctor Viviescas, Santiago García, con obras como Las tardes de Manuela, Magnolia perdida en sueños, La penúltima cena, Yellow taxi… y Maravilla estar son referente de las transformaciones ocurridas en el tránsito entre siglos que lograron exponer las consecuencias que eso implicaba para la construcción del yo. Así, sus personajes fueron desdoblados, multiplicados, huidos al sueño o a parajes de la imaginación, se convirtieron en lo que Víctor Viviescas llamó representaciones del "hombre roto" (2016) y son el precedente inmediato de los autores y las obras que voy a analizar en esta tesis.

Mi hipótesis, entonces, es que en el teatro colombiano actual se presenta una disolución del personaje. Con esto quiero decir que la categoría de personaje ha sufrido una mutación en la que las características que delimitaban la entidad de sujeto de la representación han ido perdiendo los límites. Me sirvo del verbo disolver porque se presenta como metáfora clara de ese proceso en el que una unidad se separa molécula a molécula hasta integrarse en un medio que lo contiene, para el caso nuestro, la obra de teatro. De esta manera, sucede un cambio en la estructura y en las propiedades de ambos. Así, en las dramaturgias actuales, hay una tendencia cada vez más pronunciada a romper con todas las ataduras que se le habían endilgado al personaje teatral desde su antiguo germen en la Grecia clásica, según como lo advirtió Aristóteles en su Poética (1990) y que ha cambiado ostensiblemente, no por capricho, sino a causa de que responde a cada nueva perspectiva que construye una comunidad sobre lo que significa habitar el mundo. Acá, nos es útil el concepto de régimen estético. Según el filósofo Jacques Rancière,

> No hay arte, evidentemente, sin un régimen de percepción y de pensamiento que permita distinguir sus formas como formas comunes. Un régimen de

> identificación del arte es aquel que pone determinadas prácticas en relación con formas de visibilidad y modos de inteligibilidad específicos (2005 b, p. 22).

En otras palabras, Ranciére no cree que las obras de arte tengan un carácter absoluto, sino que se instauran como arte según la relación entre una triada: formas de visibilidad, prácticas y modos de inteligibilidad.

Es decir, el régimen estético está directamente imbricado con la forma en la que una sociedad percibe la realidad, su relación con ella en una época y cultura precisa, determinando la política (que es la división de lo sensible) y se expresa en la obra de arte. Esta promesa política se puede explicar, si se tiene en cuenta que para Ranciére, el objeto de arte está poseído de una doble naturaleza, mejor decir, de una naturaleza paradójica: es un objeto del mundo, pero se constituye en "otra cosa" en la medida en que se sale de los límites de la cotidianidad al remitirse a sí mismo, es no-arte y es arte simultáneamente. Dicho de otra forma, el filósofo argumenta que el arte, en su capacidad para desafiar las normas establecidas y cuestionar las jerarquías de poder, puede abrir espacios de emancipación y posibilidad para la creación de nuevas formas de pensamiento y acción política. En sus palabras:

> Por un lado ... es promesa de comunidad porque es arte, es objeto de una experiencia específica e instituye así un espacio común específico, separado. Por otro, es promesa de comunidad porque no es arte, porque expresa únicamente una manera de habitar un espacio común, un modo de vida que no conoce división entre esferas de experiencia específicas ... La soledad de la obra contiene una promesa de emancipación. Pero el cumplimiento de la promesa consiste en la suspensión del arte como realidad aparte, en su transformación en una forma de vida. (2005 a, p. 29)

En cuanto al teatro colombiano, podemos ver, en las últimas décadas del siglo pasado una transformación en lo social que redundó en un cambio de enfoque al asumir la representación escénica. A estos dos regímenes, Viviescas los denomina épico-crítico y teatro de la simulación o del simulacro (2007). Para nuestra investigación, esto implica la certeza de que en el teatro épico aparecía un "quien", un personaje, entendido como un sujeto de la acción definido por su condición social. El

mayor atributo de este personaje es la necesidad de enfrentarse a la maquinaria social, constatando la idea de un individuo relacionado con su entorno en contradicción con fuerzas sobrehumanas. Entiendo "sobrehumano" como titánico, pues el individuo es diminuto frente al poderío del sistema social, erigido sobre el principio de absorber al individuo, de usarlo hasta el punto de impedirle la libre realización, con el fin de obtener un lucro. Dada esta circunstancia, se abolen las ideas del diálogo entre iguales y la capacidad del individuo de decidir y tomar acción sobre su propio devenir.

Por otra parte, en el régimen de la simulación, la propuesta del crítico es que el capitalismo salvaje ha creado un mundo en el que la realidad es difícil de fijar, ha des-realizado la experiencia de estar vivos: "El capitalismo simula la realidad, la reproduce en serie, hasta transmutarla en su opuesto. La ausencia de realidad estable, prescribe el proyecto de la representación como simulación." (2007, p. 27). Bajo estas circunstancias, la forma dramática tiende a poner en duda los estándares de tiempo y lugar, tanto como los de la identidad del sujeto. De este modo, el teatro colombiano finisecular se transforma en espacio para que una conciencia se revise desde la incoherencia de estar vivo en un mundo que parece haber perdido los límites entre el artificio y lo real. Por eso, en el teatro de la simulación, el personaje se integra a esa inestabilidad y se ve despojado de su unidad, resultando en un ser fragmentario y roto.

¿Entonces qué tipo de sociedad moldea la idea del sujeto en el teatro actual? En un mundo que ha abatido las fronteras entre lo tangible y lo virtual, los seres humanos hemos comenzado a desaparecer en la maraña de un mundo globalizado. Aquí, hasta la pasión más mínima o el movimiento más ligero se computa como un dato informático. Según las páginas de tecnología, los datos informáticos se definen como: "representaciones simbólicas (vale decir: numéricas, alfabéticas, algorítmicas, etc.) de un determinado atributo o variable cualitativa o cuantitativa, o sea: la descripción codificada de un hecho empírico, un suceso, una entidad" (Étece. 2023). Siendo así, el arte como correlato ha tenido la necesidad de interpretar las formas en las que se desarrolla el sentido de humanidad y ha dado paso a distintas maneras de expresarlo.

Para nuestro análisis de la construcción del personaje en el teatro colombiano de las últimas décadas, proponemos que hay un rechazo constante a la representación

del sujeto o del individuo como un ente bien definido y se puede rastrear una fuerte denegación de las formalizaciones estéticas institucionalizadas en el pasado. Así, podemos observar una intensificación de una tendencia a eliminar al personaje como función significante. Obras como Cabeza del pato, de Santiago Merchant, cuyos protagonista y antagonista son el mismo individuo (deformado por una "disforia de la personalidad" causada por una profunda insatisfacción con su función social), construyen un mundo dramático en el que es obvia la disgregación dentro del individuo. Incluso, van más allá de lo planteado en el teatro del simulacro ya que el "hombre roto" aparece como una multiplicidad de partes que se pueden reconocer como unidad. Sin embargo, la disolución que presenciamos en estas obras se ahonda y contamina todo el mundo ficcional. En Cabeza de pato, Gregorio es un personaje abrumado por el conflicto interno, con la identidad tan disociada que se convierte en otro, en el opuesto. Pero no solo él sufre este volverse trizas, pues que el mundo de la representación, la fábula, el tiempo se dislocan y entran en un limbo donde solo gobierna el delirio. Otro tanto sucede con piezas como El dictador de Copenhague y Alcaparras. Cuaderno de acotaciones de Estanislao en el Estuario. La primera pieza pertenece a la dramaturga caleña Martha Isabel Márquez. En ella, el personaje que aparece en escena es, lo que podríamos llamar, una ilusión narrativa. En otras palabras, parece que hay un personaje, pero lo que se pone en escena es la voz interna de un profesor de pueblo que repasa sin descanso, una y otra vez, el suceso traumático de la violación y el asesinato de su hijo a manos de un pedófilo. El título, El dictador de Copenhague, lleva indefectiblemente a un equívoco porque nos hace especular que la obra va a tratar sobre un personaje poderoso que se hizo con el poder político de la capital danesa. Ahora bien, de lo que se ocupa la pieza es de esa didáctica escolar en la que el maestro lee un texto lentamente para que los estudiantes lo copien en su cuaderno, con la finalidad supuestamente de aprender a escribir, al tiempo, que obtienen conocimiento de algún tema. Es un dictador porque eso es lo que hace la voz de la conciencia, una y otra vez rumia los acontecimientos a través de esa narración que le es dictada obsesivamente. La segunda, es una obra de Victoria Valencia que se sitúa en un más allá provisorio. Un lugar simbólico al que llegan los despojados, los olvidados de la sociedad; allí, un grupo de personas se encuentran antes de dar el paso

final a la muerte verdadera. Pese a que el tema de personajes hablando después de la muerte es innumerable en ejemplos, la obra de Valencia ubica en este espacio fantástico de trashumancia (que recuerda a los parajes desiertos de Giorgio de Chirico), a cuatro seres que para reconstruir quiénes son deben retroceder o adelantar el tiempo como a un carrete de imágenes que fueron sus vidas o tejer con palabras su historia mientras puedan, porque aquí, sufren una segunda muerte. Básicamente, sufren un vaciamiento de su ser, su cabeza al quedar hueca será el nido de pájaros enormes. Cuando emerge el nuevo pájaro, la muerte personal se consuma y el cuerpo es arrastrado por las hormigas que, como si no fueran suficientes las palabras, aparecen hechas imagen dentro del texto. La obra se convierte en un poema visual profundamente melancólico en el cual se reúnen distintos lenguajes para hablar de esa lenta desaparición del ser durante la espera de la muerte. Como vemos, todas estas obras tienen en común una visión del individuo insondablemente desdibujado, de tal manera que su correlato dramatúrgico está condenado a menguar hasta disolverse, cosa que sucede regularmente, en la palabra. No obstante, la desintegración del personaje se presenta de manera diversa y por eso la pregunta que funge como sustrato del objetivo principal de esta investigación es ¿cómo se resuelve en las escrituras dramáticas colombianas actuales la disolución del personaje? Por tanto, mi objetivo es analizar detalladamente dos dramaturgias con el fin de comprender el proceso de disolución del personaje, explorando cómo se desarrolla el proceso y cómo está relacionado con los cambios estructurales de la pieza teatral. He delimitado el corpus de estudio al análisis de dos obras que me interesan en particular: Corruptour: ¡País de mierda! Caso Jaime Garzón de la dramaturga Verónica Ochoa y Otra de leche de Carlos Enrique Lozano, cuyos planteamientos desarrollaré más adelante.

Para abordar el estudio de estas dos dramaturgias, primero es necesario hacer un acercamiento a los análisis más importantes sobre el concepto de personaje que se desarrollaron a través del siglo XX y las primeras décadas de esta centuria, por lo cual, el primer capítulo está dedicado a los abordajes teóricos de los estudiosos Patrice Pavis, Anne Ubersfeld, desde el campo de la semiótica; Robert Abirached y Jean-Pierre Sarrazac, desde los estudios teatrales franceses y, para el caso colombiano, Víctor Viviescas. Autores, todos, que han tratado la categoría desde diversas ópticas.

Ahora bien, para analizar el contexto histórico en el que mejor pueden visualizarse las obras estudiadas, propongo una metodología alternativa. En el capítulo siguiente, propongo una aproximación metodológica distinta a la usada hasta ahora. Pues, en Colombia, ha sido usual para dar cuenta del contexto histórico de una investigación hacer una enumeración cronológica de autores y de grupos, que se señalan como hitos dentro de la historia del teatro colombiano. Libros como: Materiales para una historia del teatro en Colombia, (Watson y Reyes (Comp.), 1978), Teatro y violencia en dos siglos de historia de Colombia (Reyes, 2013) y Tres dramaturgos colombianos (1990), e, incluso, en artículos como "Huellas de tiempos memorables (Bello, 2014) y "Teatro político en la escena actual: presencias, sobrevivencias y experiencias" (Jambrina, 2014) ambas en la Revista Teatros, son ejemplos de esta reincidencia. Ante tal situación, mi propuesta es trazar un marco histórico desde la perspectiva de la crítica especializada. Considero que se ha desatendido la forma en la que los estudiosos han discernido cuáles son los autores y las obras más representativas del siglo XX y de estos primeros años del siglo XXI. Una de las fuentes más productivas para inspeccionar el trabajo de los críticos son las antologías. Por tanto, el interés de esta tesis en el contexto histórico se va a centrar en los textos liminares de las tres antologías más relevantes realizadas en el país: Antología del teatro colombiano de vanguardia (1975), Teatro colombiano contemporáneo (1992) y Dramaturgia colombiana contemporánea (2013). No sobra decir que esta formulación nos permitirá establecer cuáles fueron los criterios de selección de las obras y cómo se conformó un canon desde el criterio de los especialistas. Aquí, también, debo hacer una aclaración respecto a la primera recopilación: esta antología no tiene textos liminares, salvo una breve biografía de los tres autores en la contraportada. No obstante, me parece de singularísima importancia por el contexto en el que fue creada, pues el Nuevo teatro (al que pertenecen los tres autores publicados en esa antología) llevaba veinticinco años y se había convertido en hito, no solo en Colombia, sino en toda Latinoamérica y los integrantes del movimiento eran reconocidos también como iniciadores de una perspectiva política y estética que repercutiría en el teatro de todo el continente. De tal manera, decidí hacer una investigación sobre el contexto editorial, que se reveló como fundamental para

entender cómo las políticas editoriales tienen influencia en la creación de dicho canon y porque nos permite reconocer la caracterización del personaje en estas dramaturgias antecesoras de las que aquí analizamos.

El último capítulo está dedicado al análisis detallado de las dramaturgias que componen el corpus de estudio. La decisión de estudiar los textos teatrales —privilegiados sobre los montajes o puestas en escena de las obras— tiene tres razones. En primer lugar, soy profesional en Estudios Literarios y como tal me apasiona la letra impresa, en especial cuando se trata de un texto diseñado para ser el germen de un nuevo mundo artístico. En segundo lugar, porque estos autores hacen parte de una generación de dramaturgos decididos a privilegiar la palabra escrita y sus poéticas parten de la creación verbal como estructurante de los otros lenguajes del teatro. Por último, no abordar la puesta en escena es otra decisión metodológica, me permite centrarme en la versión planeada originalmente y no en las interpretaciones que se hicieron de los guiones al llevarlas a escena, ya fuera por los mismos autores o por directores distintos dispuestos a asumir el reto de montarlas. Las obras escogidas son Corruptour: ¡País de mierda! Caso Jaime Garzón (2017) y Otra de leche (2008), de Verónica Ochoa y Carlos Enrique Lozano, respectivamente. Como mencioné arriba, me interesan estas dramaturgias porque hacen una propuesta novedosa frente al problema de la representación de la realidad. En específico, nos concierne la manera en que se trata la categoría de personaje.

En Ochoa, nos encontramos con un tema anunciado desde el título: el magnicidio del reconocido humorista y activista por los derechos humanos, Jaime Garzón, quien en sus últimos días se desempeñaba como mediador entre el gobierno y la guerrilla, con el objetivo de lograr la liberación de personas secuestradas por los grupos ilegales. Lo interesante de esta pieza es que, a pesar de la visceralidad de la postura de la dramaturga, está estructurada con un marco que imita los ensayos académicos y se sustenta en uno de carácter filosófico: *Eichmann en Jerusalén.* Un estudio sobre la banalidad del mal. El análisis hará patente cómo están involucrados el contenido y lo formal. Es decir, ante un acto que descoyunta a la sociedad, el teatro responde dislocando la estructura y la noción de personajes. Lo más evidente es que en una obra que sirve como reclamo ante la injusticia, el personaje central fuera el

homenajeado, sin embargo, no hay trazas de él. No aparece su figura ni como persona ni como fantasma, es solo una evocación que funciona, en los términos de Santiago García (1989), como estructura ausente, una posibilidad que no se realiza en el acto dramático. Acto dramático que se pone en duda desde el principio, pues se cuestiona la función de los elementos que han sido tradicionales (personaje, fábula) y también la función social del teatro nacional. La autora es tajante. Dice en el prólogo:

> Hay algo en la sistematización del tema político en los ámbitos del arte que, a nuestro parecer, lo ha revestido de una bien calculada nulidad. ... De los muchos niveles posibles que existen en este océano de la creación de contenido político, nos da por pensar que nadamos cómodamente en el más superfluo y que en aquella tibieza hallamos fácil contento. (2017, p. 7)

Y, luego, en el epílogo:

> Podría pensarse que de tanto desastre tendrían que aparecer eventualmente en la línea de tiempo una que otra consecuencia sociológica. pues bien, eso somos nosotros, una consecuencia sociológica, una especie de "imprevisto" en la agenda de los corruptos. Nuestra pelea es con la realidad, simplemente nos negamos a aceptar este entramado de acciones, relaciones, ideas inoculadas que han dado en llamar realidad. Por eso en el Corruptour huimos de los espacios de ficción y sobrepusimos a esa realidad ilusoria otra estructura de pensamiento que la pusiera en justa tensión. ...
>
> Rechazamos esa realidad mentirosa porque bajo el yugo de esa realidad fue asesinado Garzón y han sido muchos miles asesinados en este país. La rechazamos porque si acaso la aceptáramos eso nos haría cómplices de esa maldad que allí reina, porque no rechazarla implicaría adaptarnos a ella y al hacerlo, nuestra vida, nuestro arte quedaría desprovisto de sentido, de sustancia, de trascendencia y andaríamos por el mundo como autómatas sin voluntad que han renunciado a la capacidad de pensamiento, que han sido despojados de alma. Rechazamos la realidad porque solo rechazándola se abre una vía que nos permite ¡al fin! pensarla en vez de que otros la piensen por nosotros. (pp. 89-90)

En esta cita es evidente la postura combativa de la artista, su necesidad de impugnar al arte de índole política, la lleva a culpar, igualmente, a la sociedad que permite la corrupción para después mostrar indolencia ante los actos más macabros. Finalmente, la dramaturga pronuncia su manifiesto de honestidad como única manera de mantener la humanidad. Con esto, se puede deducir que la autora es consciente de la trascendencia que tienen los aspectos sociales en el mundo artístico y decide separarse de una cierta forma de plantearlos en el arte. Ella protesta contra la manera en que ha sido sistematizado el tema político y lo confronta afirmando una poética que parte de una idea crítica de la realidad que rechaza tanto la ficción como la "realidad mentirosa" que el sistema ha fabricado para quedar impune.

En el caso de Otra de leche, del dramaturgo caleño Carlos Enrique Lozano, hay una postura similar en cuanto a la contienda frente a lo supuestamente dramatúrgico. Lozano lo hace patente desde el principio, ya que en la página destinada a presentar a los personajes declara:

> En esta obra no hay personajes. Las iniciales indican el nombre del actor para el cual fue escrita cada línea. Cada escena es independiente y la continuidad de las iniciales de una sección a la otra, no significa que exista una secuencia entre los distintos fragmentos. (p. 213)

Como vemos, el autor borra con un solo gesto la continuidad, la integridad de la fábula y, sobre todo, al personaje. Frente a esta declaración es imposible no preguntarse cuál sería la puesta escénica si no hay personaje, ¿qué sentido tienen los actores?, incluso ¿es necesario hacer un montaje o será suficiente para la obra su naturaleza literaria? Para lo que nos incumbe, la pregunta fundamental es: si no hay personajes, entonces, ¿quién o qué emite las palabras?, ¿por qué hay un rechazo de la categoría de personaje?

Así pues, nuestras preguntas principales apuntan a resolver parte de esas dudas. La primera es, si el personaje es un concepto que se va disolviendo dentro de las escrituras dramáticas, ¿cuál es la forma que toma en las dos obras representativas elegidas para el estudio? Y ¿cómo se presenta ese proceso de desintegración? Proponemos, entonces, el análisis de dos dramaturgias que desafían de frente al teatro que les precede y buscamos probar que el proceso de disolución del personaje involucra a toda la estructura dramática –

de eso es evidencia la fragmentación de una obra y la intervención de los métodos académicos en la otra. Pero, también, queremos constatar la correlación entre la forma en que se imagina la disolución del personaje con los cambios a la hora de tratar el tema de la violencia, porque si un sujeto de carne y hueso que fue asesinado no se puede representar y solo queda la ausencia de su fantasma, como sucede en Corruptour, o, como pasa en Otra de leche, los sujetos están tan enajenados que solo pueden elidir la tortura y la violencia ocultándose a través de la contemplación de la belleza o atendiendo al asombro de lo que le sucede al propio cuerpo mientras es desgarrado, debe haber una correspondencia entre el entramado ficcional y el mundo real. En otras palabras, la correlación entre el arte y el mundo tangible se delata como problemática y crítica puesto que no se nos muestra a un sujeto que responde a las expectativas del deber ser, sino que, en el caso de Ochoa, se decide por obliterar al que debería ser su personaje central. En el de Lozano, la obra propone lo impensable: un ser que en medio del dolor profundo esconde lo que realmente le pasa tras una cortina y se evade hacia lo poético.

1. La categoría de personaje en distintos autores

A lo largo del siglo XX se impuso una estrategia de análisis para el teatro contemporáneo que consistía en, primero que todo, identificar la relación de la obra dramática con la Poética de Aristóteles. Claramente, cada vez es menor dicha relación. Por lo tanto, cada vez parece más obsoleta la idea de buscar qué tan aristotélica es una obra. Con el transcurrir del tiempo, vemos que difícilmente hay una obra que respete las encumbradas unidades de tiempo, acción y espacio que decretó Nicolás Boileau a partir de lo escrito por el filósofo griego. Tampoco se espera que una dramaturgia o un montaje del presente esté diseñado bajo un modelo específico, como sucedió en el neoclasicismo, ni que pertenezca a un género dramático estricto. Dicho de otro modo, el teatro contemporáneo goza de una libertad que nunca antes había sido conocida y, sin embargo, la mayoría de los estudiosos, de los críticos y de los mismos dramaturgos de nuestro tiempo plantean el teatro actual como una revisión de los programas estéticos de antaño. Por esta razón es importante hacer un escrutinio de los autores que han deliberado sobre la noción de personaje en el teatro occidental.

La pregunta ¿qué tan aristotélica es una dramaturgia? implica, por lo menos, dos consecuencias. Por un lado, el teatro siempre se ha entendido a sí mismo como un arte sumamente consciente de su historia (desde el nacimiento de la tragedia griega y de los estudios que se han hecho tratando de definir las características de lo que lo hace artístico o lo descarta del ámbito de lo escénico). Esto es muy interesante porque en otras ramas del arte no es tan pronunciada esta necesidad de compararse con las estéticas que antecedieron la producción actual. No es que no suceda, digo que es especialmente fuerte, ya que el teatro del siglo XX y aún del XXI sigue buscando paralelos con lo que dijo el estagirita hace 2300 años. Como es sabido, Aristóteles planteó un estudio estético sobre las artes que se sustentan en la imitación de los comportamientos humanos. A partir de ellas, establece una taxonomía de las obras del arte poético, para luego centrarse en las características que se repetían en las dramaturgias trágicas. Hecho este análisis, el autor decanta los elementos más relevantes en cuanto a forma (fábula, verosimilitud, caracteres, diálogo, peripecia) y en cuanto a función (acción, agnición, catarsis), con el fin de establecer cómo, de qué

manera y con cuáles estrategias los dramaturgos crean obras de arte que calan en los espectadores, de tal manera, que en estos se sucede un cambio interno que les permitiría un momento reflexivo, cuyo resultado final sería un perfeccionamiento personal, útil en la vida cotidiana.

En cuanto a lo que concierne estrictamente al personaje, para el autor, lo más importante es que se complete el arco de la fábula y el personaje se supedite a ella:

> Aristóteles sostiene que el fin de la tragedia es la acción y que a ella le acompaña el pensamiento, pues la tragedia se erige en un drama o acción, pero, por otro lado, como la acción manifestada es de personajes esforzados, sucede que el carácter -eqoz- también acompaña siempre a la tragedia aunque indirectamente. [...] aunque el héroe o protagonista de la fábula no sea lo primero, porque la acción o mito son lo esencial a la tragedia, es indispensable su participación, pues de él emanan tanto el pensamiento que acompaña siempre a la acción, como el carácter, el cual aunque de valor indirecto es el resorte por el que se manifiesta la acción. (Aspe Armella, 2010, p. 13)

Dicho de otra forma, los caracteres a los que se refiere Aristóteles son poco relevantes, en la medida en que, a pesar de sus altos valores, son incapaces de cambiar la situación en la que se ven envueltos. Su única sustancia es la capacidad que tienen de decidir racionalmente, aunque nunca puedan forzar al destino a su favor. La función del drama es exponer una fábula a través de la acción de los personajes; así, lo que determina al carácter es "si el discurso o la acción pone en evidencia una determinación" (Aristóteles, 1990, p. 17). Sin embargo, como dije anteriormente, el resultado de las determinaciones del personaje no garantiza una acción efectiva, sino que este está supeditado a lo verosímil:

> Tanto en los caracteres como en la organización de los acontecimientos es preciso buscar siempre lo necesario o lo probable, de manera que el hecho de que tal personaje diga o haga tal cosa resulte necesario o probable y el hecho de que esto suceda después de aquello sea también necesario o probable. Es evidente, pues, que los desenlaces de los argumentos han de ser resultado del argumento mismo. (Aristóteles, 1990, p. 22)

Por otro lado, el arte dramático, como todo arte, pertenece a una convención social que cambia con el tiempo y se estudia como un sistema que integra diferentes elementos. Consecuentemente, a medida que transcurren las épocas, en el arte se manifiestan inquietudes diversas (sobre lo que es o no moral o lo que es o no artístico, por ejemplo) que afectan al sistema, a cada uno de esos elementos, así, cuando uno cambia, los otros lo hacen forzosamente. En el caso que nos convoca, el personaje es uno de los componentes dramáticos que presenta más distancia con lo determinado por el análisis de Aristóteles, para quien el personaje no es más que un medio para exponer la fábula. Evidentemente, el problema va más allá de lo formal y tiene que ver con la idea que en cada época se tiene acerca de lo que es el ser humano, el papel que este tiene en la sociedad y cuál es su relación con el mundo que le rodea. Así, la obra de arte conversa (contradice, reconfigura, critica o muestra su aquiescencia) con la ontología y la epistemología de su entorno. Teniendo en cuenta esto, el arte se presta a muchas interpretaciones, una de las más relevantes es la mirada que nos ofrece la narratología. Su objetivo es analizar la estructura del relato de manera pragmática y, de esta forma, hallar el modo en el que se configura el sentido. Sobre el asunto, Patrice Pavis cita a Michel Foucault:

> la semiología es "el conjunto de conocimientos y técnicas que permiten distinguir dónde se encuentran los signos, definir lo que los instituye como signos. conocer sus vínculos y las leyes de su encadenamiento" (1966:44). La semiología no se preocupa por la localización del sentido (problema que remite a la hermenéutica y a la crítica literaria), sino por el modo de producción de este sentido a lo largo del proceso teatral. (1990, p. 440)

1.1. El personaje como actante

Lo dicho anteriormente supone que la teoría semiótica se interesa en el estudio de las obras narrativas como sistemas de signos, como estructuras cuyos elementos tienen unas funciones específicas que permiten la construcción del relato. En el caso de los estudios teatrales, Anne Ubersfeld y Patrice Pavis han retomado el análisis narratológico, perfeccionado por distintos autores hasta llegar al modelo actancial de Algirdas Greimas, y lo han transferido al ámbito teatral. En ese tránsito, se han tenido

que enfrentar con el hecho de que el concepto de personaje se presenta esquivo, difuso, difícil de contener. Por lo tanto, al estudiarlo como actante, es decir como un elemento estructural que desempeña funciones, hay una aproximación que lo dota de cierta flexibilidad, aunque no logra encasillarlo. Así lo advierte, Patrice Pavis, en el Diccionario del teatro (1990), bajo el lema Personaje: "es probablemente la noción dramática que parece más evidente, pero en realidad presenta las mayores dificultades teóricas" (p. 354), de manera congruente, evita la definición del término y opta por hacer una revisión desde lo semiológico, después de hacer un recorrido histórico del desarrollo de este a través de la cultura occidental, que vale la pena resumir acá.

Para el autor, en la cúspide de la tragedia griega hay una distinción clara entre el papel escrito por el dramaturgo, el actor (que es solo un ejecutante) y la máscara (como la ejecución misma). Es decir, el actor no encarna al personaje, simplemente se presta para que este se represente en la escena. No obstante, "toda la sucesión evolutiva del teatro occidental se caracterizará por una inversión completa de esta perspectiva: el personaje se va a identificar más y más con el actor que lo encarna y se transforma en una identidad psicológica y moral semejante a los otros hombres y encargada de producir en el espectador un efecto de identificación" (Pavis, 1990, p. 355); con lo cual, sigue el autor, se incrementa la dificultad a la hora de hacer el análisis del personaje. Aunque Pavis no ahonda más en la máscara o persona griega, podemos inferir que la división tajante entre el actor, el rol escrito y el personaje ejecutado son tomados como el punto de partida porque cada concepto se encuentra de forma "pura". Por un lado, el texto dramático tiene una enorme distancia con el evento escénico, se le ve como un germen de lo que puede llegar a ser una obra. En tanto es así, el papel que describe las acciones de un personaje es una potencia que no hallará su entidad hasta que se pose en las tablas. Otro tanto sucede con el actor: este es un medio para un fin, que solo se realiza en la ejecución de la conjunción entre gestos y palabras. Conforme a esto, la máscara es la presencia icónica del personaje, sobre el escenario subsume esa potencia y esa gestualidad realizándolos (dándoles realización) frente al espectador. No se puede olvidar que la existencia de la máscara implica una renuncia a la expresión de un carácter psicológico. Al contrario, el cuerpo se desempeña de manera grandilocuente y exagerada, con lo cual se obstaculiza la

identificación entre el espectador y el personaje. Esto es, no hay una filiación entre el humano real y el ficcional como sucederá desde el Renacimiento hasta el Clasicismo francés. En este momento, el personaje, "se compone de un conjunto compacto de rasgos psicológicos y morales, se define más como esencia que como carácter de rasgos individualizados: tiende a lo universal" (Pavis, 1990, p. 355). En cuanto al personaje del teatro de los dos siglos siguientes, el autor lo encuentra afín al espíritu burgués de la época; lo que se traduce en una autoafirmación como individuo, sociológicamente definido. Es importante para nuestro análisis esta diferencia que Pavis plantea según se relaciona el personaje con la acción. Resumiendo, entre los griegos, un carácter es un instrumento para desarrollar la acción, un agente que permite que se construya y se exponga la fábula. Por su parte, el personaje del neoclasicismo deviene esencia y no necesita desarrollar ninguna acción porque su identificación con la cualidad que representa (avaricia, celos, lealtad) es total, de manera que no requiere más que la expresión verbal: "hablar es actuar, el logos toma las funciones de la praxis y las sustituye" (Pavis, 1990, p. 356). Así mismo, el personaje desde el teatro burgués es visto como un individuo cuya integridad se desprende de la relación con un mundo social,

> ya no es un ser definido idealmente y en abstracto, sino que continúa siendo una sustancia (esta vez determinada por un medio económico-social) que se basta a sí misma y que solo se mezcla con la acción de manera secundaria, y sin poder intervenir libremente en su desarrollo. (Pavis, 1990, p. 356)

Recapitulando, Pavis postula una perspectiva de análisis que retoma los estudios semiológicos de Étienne Souriau, Vladimir Propp y Algirdas Greimas en el que se establece un marco amplio para el análisis de los relatos (en este caso las obras dramáticas), que consiste en verlos como un sistema de signos en el que cada elemento (actante) tiene una función y se define en relación con los otros elementos. Esta relación es siempre dialéctica, se da como una oposición o un conflicto entre contrarios (héroe/malo, hombre/ mujer), De esta forma, el personaje o actante se compone de "rasgos binarios [que] hacen de él un paradigma, una intersección de propiedades contradictorias" (p. 357). Pavis reconoce, más adelante, cómo el personaje empieza a perder sustancia y significación en el sistema de signos que se

traduce en una obra de teatro contemporánea. Aunque es reluctante a admitir la desaparición del personaje, admite que este es sujeto de una experimentación artística que lo desdobla, lo multiplica, de la misma manera en que sucede en el mundo real con la idea de sujeto en plena decadencia del humanismo como filosofía que fundamenta la sociedad moderna:

> a pesar de la muerte "constatada" del personaje de la novela, la desaparición de los contornos de los caracteres en el monólogo interior, no es evidente que el teatro pueda también hacer la economía del personaje y éste se disuelva que en una lista de propiedades o de signos. Que sea divisible, que no sea una pura conciencia de sí donde coinciden la ideología, el discurso, el conflicto moral y la psicología, esto está claro desde BRECHT y PIRANDELLO. Tampoco quiere decir que los textos contemporáneos y las puestas en escena actuales ya no recurran ni al actor o al menos a un embrión de personajes. De hecho, las permutaciones, los desdoblamientos, la amplificación grotesca de los personajes solo hacen consciente de la división de la consciencia psicológica o social. (p, 362)

En este último fragmento citado, vemos que, a expensas de lo que prevé Pavis, hay una prefiguración de lo que sucederá con el personaje. En primera instancia, va a aparecer esa "división de la consciencia psicológica o social" expresada en "las permutaciones, los desdoblamientos, la amplificación grotesca de los personajes" como particularidades del "hombre roto" del que habla Viviescas a final del siglo XX (Canal Universidad Nacional de Colombia, 2016, 24m4s). En segunda, esas características que él ve claras en Brecht y Pirandello, también, van a sufrir una degradación progresiva y ni la ideología, ni el conflicto moral o la psicología van a ser garantía de que se mantenga el personaje más allá de esa pura conciencia de sí que se disgrega en el discurso, como sucede en el teatro actual.

De la misma manera, Anne Ubersfeld retoma la teoría semiótica y entiende al personaje como una red de funciones. Gracias a esta perspectiva, dice la autora, se evitan los análisis de tipo "psicológico" que suelen ser confusos, aleatorios y qué solo son útiles para estudiar obras del teatro clásico (Ubersfeld, 1989, p. 44). Asegura, asimismo, que:

> El trabajo de una semiología del personaje consiste en mostrarlo precisamente como divisible, alterable, particulado en elementos —él mismo sería uno de ellos— de uno o varios conjuntos paradigmáticos. Adviértase, pues, que el personaje, como posible unidad semiológica, es solo una unidad provisional: átomo indivisible, formado, no obstante, por unidades inferiores a él mismo que, como el átomo, pueden entrar en composición con otros elementos (p. 90).

A diferencia de Pavis, la autora sí hace una diferenciación entre actante y personaje. El primero responde al análisis de funciones que se tejen en una historia (la autora aclara, que si bien el modelo se creó para analizar textos narrativos es útil en el ámbito de la fábula teatral) y, en muchos casos, no siempre, estas funciones serán desempeñadas por el personaje. Sin embargo, el personaje es una abstracción, un sujeto de enunciación del discurso desde lo lingüístico y, por ello, es analizable: El personaje no se confunde con las otras unidades o sistemas en los que puede figurar, no se confunde con el actante, por mucho que "su rol sea con frecuencia un rol actancial; el actante es elemento de una estructura sintáctica, el personaje es un agregado complejo agrupado unitariamente en torno a un nombre" (1989, p. 90).

Con todo, el análisis que hacen estos dos últimos autores no me parece satisfactorio para las circunstancias actuales. Pero es eminente su rigor y la importancia que reviste para los estudios teatrales aún hoy en día, ya que sus trabajos son citados en casi todas las investigaciones sobre el tema. Aunque los dos reconocen la existencia de una crisis en el personaje y que es el elemento más difícil de definir, se obcecan en que nunca se va a deshacer del todo esta categoría; sin embargo, todos los textos teatrales que estudian o a los que se refieren pertenecen al teatro que denominan clásico. Cierto que ambos mencionan a Brecht, pero lo hacen superficialmente y, en el caso de Pavis, solo lo usa para decir que sus personajes juegan con la dualidad, por ende, son complejos. Recordemos que el trabajo de Pavis se publicó originalmente en 1980 y el de Ubersfeld al final de la misma década, un momento en el que las dramaturgias ya habían propuesto miríadas de personajes que se contraponían a la caracterización que ellos proponen. Se me puede objetar el hecho de recurrir a la perspectiva semiológica a pesar de no estar satisfecha con el análisis. No obstante, los

estudios que apelan a la función del personaje me parecen de suma importancia para entender de manera compleja un elemento tan relevante. El estudio estructural es un punto de partida para análisis de otro orden, uno de ellos, el sociológico. Así lo reconoce, Anne Ubersfeld en la introducción de Semiótica teatral. La autora aclara que el semiólogo tiene una tarea metodológica que se inserta en un universo que se nutre diversamente y es atravesado, entre otras, por las esferas de lo antropológico, lo histórico y lo semántico. Para ella,

> El interés de su cometido reside en hacer saltar en pedazos, por medio de las prácticas semióticas y textuales, el discurso dominante, el discurso aprendido que interpone, entre el texto y la representación, una invisible barrera de prejuicios, de «personajes» y de «pasiones»; romper incluso con el código de la ideología dominante para la que el teatro es un instrumento poderoso (1990, p. 9)

Mi descargo consiste más en hacer la observación de que los estudiosos tenían a mano una inmensa producción teatral y que habría sido útil —y contundente— que ejemplificaran con personajes que tuvieran más aristas. No es lo mismo el examen de un personaje de Molière que cumple con un rol prototípico (pongamos por ejemplo al Avaro, mencionado por los dos estudiosos), que discernir sobre el protagonista epónimo de Hamlet Machine (escrito en 1977 por Heiner Müller), cuya pretensión era destruir todas las convenciones dramáticas. Debo mencionar también que Ubersfeld afirma, en Semiótica teatral, que el método actancial es una herramienta cuyo uso es muy intuitivo, puesto que sirve para el análisis de momentos específicos. Ubersfeld afirma que constantemente los personajes (en general, la mayoría de los roles actanciales) cambian de función. Si esto es así, prosigue la estudiosa, el diagnóstico de la totalidad de la obra se queda corto y, para ser consecuentes con la exigencia de rigurosidad, habría que desplegar un análisis diacrónico detallado de cada función sintáctica que desempeñe en cada secuencia. Trabajo, si no irrealizable, sí fútil, que, según Ubersfeld, podría ser realizado en algún caso muy específico; de ahí que proponga un análisis por escenas o cuadros. Sin embargo, insistentemente, la autora subraya su declaración inicial de que la perspectiva semiótica y el modelo actancial tienen una importancia que a todas luces es política: "este análisis permite

determinar en el texto teatral el lugar exacto de la ideología y las cuestiones planteadas, si no las respuestas" (1989, p. 77). Sin duda, esta última instancia política es lo que mantiene vigente el examen actancial, porque su intención es dar un punto certero de apoyo, un pie a tierra, que restrinja el paso de la especulación gratuita.

Si bien la preocupación de este trabajo es el personaje, lo sabemos parte de un sistema en el que, si una pieza empieza a distorsionarse con respecto a lo establecido, a las otras no les quedan sino dos alternativas: desaparecer o transmutar también. En esa medida, se puede constatar fácilmente que lo que los semiólogos citados llaman personaje no es idéntico, en ocasiones ni siquiera meramente familiar, con lo que nos encontramos en el teatro contemporáneo. En el caso de las obras que forman el corpus de este estudio presenciamos un alejamiento de la mayoría de los elementos estructurales que se precisan para el análisis formal actancial. El más extraño al mundo del relato es Otra de leche, de Carlos Enrique Lozano (2007). En esta pieza, los diálogos y los soliloquios aparecen sin un cronotopo, no hay destinadores o destinatarios evidentes y los roles actanciales parecen depender del conocimiento del conflicto interno colombiano que tenga el lector, pues son voces (particularmente en los monólogos) emitidas por fuera de un relato, no hay fábula ni héroe o malvado. En lo que toca a Corruptour (2017), de Verónica Ochoa, el personaje principal no está dentro de la obra y es una presencia tácita que funciona como estructura ausente, en los términos de Santiago García, de los que hablaremos más adelante.

1.2. El personaje puesto frente al abismo

Una de las teorías más interesantes sobre el personaje es la del dramaturgo, director y crítico Robert Abirached. En su libro, La crisis del personaje en el teatro moderno (1978), hace un análisis histórico del teatro europeo, enfocándose en el desarrollo del concepto personaje. Singularmente, lo que interesa al autor es la intrínseca relación entre el personaje y la realidad, o más claramente, cómo ha ido cambiando la relación entre la sociedad, su noción de sujeto, y su correlato en el mundo escénico a través del tiempo. Desde el título, se puede asumir que ha habido un cambio desestabilizante de la figura primordial y no es una sorpresa encontrar que el punto de arranque es el establecido por Aristóteles en la *Poética*. Consecuentemente, la palabra clave para el crítico es mímesis. Mímesis como imitación,

como representación y distancia crítica de un objeto. De lo que se desprende que Abirached propone una teoría mimética del personaje:

> La imitación es una de nuestras actitudes más familiares ante lo real, su esencia es hacernos tomar distancia con ello para dominarlo, o, más sencillamente, para mirarlo de frente tal y como es, y de ahí la necesidad que tenemos de la mediación de las imágenes. (Abirached, 1978, p. 24)

Al aplicarla al teatro, esta función se hace más precisa, puesto que su objetivo es representar a los hombres por sus solos dichos y hechos (a través del movimiento corporal) limita su campo de investigación y se sujeta a condiciones formales rigurosas; aun así, su meta no es ser el objeto que evoca. Lo que la obra propone a la vista nunca se adecúa a su modelo y es esta inadecuación lo que agudiza la comprensión de la realidad significada: "Por tanto, hay que concluir que la distancia respecto al mundo es constitutiva del personaje teatral, aunque pueda variar según las estéticas, cuya evolución va pareja con las transformaciones de la cultura y de la sensibilidad colectiva de los espectadores" (pp. 24-25).

Entonces, desde el principio del texto se va cuajando una hipótesis sobre la representación y sobre la mencionada crisis del personaje. En otras palabras, el autor nos va preparando para llegar a la conclusión de que el personaje devino una figuración completamente ajena al héroe griego. Aunque la turbulenta historia social no haya anulado el vínculo esencial establecido por la distancia entre lo real y lo ficcional que se teje en el teatro a través de la mímesis, sí es la causante de la crisis. De esta manera, según el autor, el personaje teatral siempre va a estar sujeto a esta relación a pesar de que la forma sea problemática. Como resultado de la crisis, dice Abirached (1994), la fábula ha sucumbido; ya no hay intentos por producir un efecto de encadenamiento entre acciones, cuyo resultado produzca éxtasis y conocimiento de un hecho en el espectador. Sea por defecto o por exceso, las dramaturgias suelen olvidar la anécdota; por lo tanto, sin un encadenamiento progresivo de hechos racionales que dé marco a la acción del personaje no hay una transformación del héroe: se ha destruido, el carácter, este ha sido vaciado de propósito. Y, para el autor, este proceso responde a una intencionalidad de destruirlo. Sin embargo,

> no ha cesado de renacer ante nuestros ojos, reajustándose de época en época, pero siempre irreductible ... se diría ese pájaro fabuloso que extrae de su muerte la fuente de una vida nueva, renaciendo sin descanso del fuego en que parecía haberse consumido. Parece como si los hombres necesitaran para reconfortarse, mantener el fénix teatral y su hoguera de sombras. (Abirached, 1994, p. 427)

Es decir que para el autor no se ha llegado al punto en que se haga efectiva "la economía de personaje" mencionada por el autor del Diccionario del teatro. Él, como Pavis, sigue insistiendo en que es imperioso mantener "el fénix" en constante resurgimiento. No obstante, es el propósito de esta tesis poner esto a prueba en lo que respecta a algunas dramaturgias contemporáneas nacionales.

Otros autores retoman y actualizan esta idea de la crisis del drama y del personaje, entre ellos está Jean-Pierre Sarrazac. En El impersonaje: Una relectura a la crisis del personaje (2006), el autor reconoce el esfuerzo de Abirached por hacer un análisis exhaustivo y encontrar la relación entre el "fin del imperio de la fábula" y la "crisis del personaje" pero, sobre todo, por plantear la pregunta acerca de su devenir:

> El interrogante está planteado: ¿Esta innegable crisis del personaje, que aparece en el momento del cambio del siglo XIX al XX, en la época del teatro naturalista y del teatro simbolista, pero que ya habían programado, según sugiere Abirached, Diderot y el Siglo de la Luces, esta crisis debe desembocar en la muerte del personaje que anuncia tan alegremente Guénoun, o bien, la crisis es susceptible de las regeneraciones y de las resurrecciones constatadas por Abirached? (Sarrazac, 2006, p. 354)

Si bien, Sarrazac retoma el texto "capital que acompaña desde hace varias décadas la investigación en estudios teatrales" (p. 25), pone en claro que no comparte la definición de mimesis de Abirached. Para el crítico, definir mimesis como imitar o representar es demasiado vago, entonces, se inclina por lo que denomina "volver presente" (2006, p. 356). Es decir, la obra de arte no imita la realidad, no la copia. Su relación con el mundo consiste en escoger ciertos aspectos, "acercarlos" al espectador transformados, atravesados por la visión de un individuo que se encuentra enmarcado y subsumido por su propia historicidad: el artista. Este volver presente que sucede en el teatro contemporáneo establece una nueva

relación entre el personaje y el correlato al que pertenece. No hay identificación posible porque al carácter se le han negado las cualidades que lo definen, que le dan ciertos límites:

> la ecuación del personaje moderno podría formularse así: presencia de un ausente, o ausencia vuelta presente. Pues es fácil darnos cuenta de que es solamente a partir de su suspensión –incluso de su fracaso– que se tiene alguna posibilidad de atrapar al personaje contemporáneo ... Si el proceso por el que pasamos del personaje clásico al personaje moderno se emparienta, por lo menos en un primer momento, con una humillación –"He aquí en primer lugar [nota Abirached a propósito de la vanguardia de los años cincuenta], al personaje reducido al grado cero de la personalidad" (393)–, es que a partir de entonces los dramaturgos le niegan lo que constituía su identidad, lo que, justamente, lo caracterizaba. (Sarrazac, 2006, pp. 356-357)

En términos generales, Sarrazac comparte la idea de Abirached sobre la relación entre la historia social y la ficción. Es decir, si el drama pretendía ser la representación del ideal de sujeto moderno, con una identidad clara, un entendimiento racional del mundo que se expresaba y actuaba sobre el mundo, esa idea ha fracasado o se desgastó en una sociedad en la que los individuos tienen poca posibilidad de entenderse a sí mismos o al universo que los rodea. Por eso, al contrario de lo dicho por Pavis, Sarrazac sí encuentra una conjunción entre el fenómeno de vaciamiento entre el personaje de la novela y el del teatro que empieza a suceder a finales del siglo XIX. Y es que el arte literario responde a la pérdida que sufren los sujetos. Frente a la pregunta ¿quién soy yo?, hay el descubrimiento de un vacío, de una nada que no tiene resolución en la historia. Por lo mismo, recuerda lo dicho por Ricœur, las biografías de la época abandonaron el modo narrativo para recurrir al ensayo, género que no necesita de la fábula o que, en todo caso, "la desconfigura" (Sarrazac, 2006, p. 360). Así mismo, esta desconfiguración de la fábula y la recurrencia al ensayo ocurren en el teatro y en la novela.

En resumen, el personaje del teatro clásico era la herramienta que permitía contar una historia. Como recordamos, su función era ser el agente de un pensamiento que se convertía en acción, con lo cual sufría una transformación. Todo esto sucedía en un marco de hechos progresivos cuyo fin era definitorio en varios sentidos. Por un lado, cerraba la

anécdota. Por otro, permitía al héroe llegar a destino, cumplía su misión o fallaba en ella, pero en todo caso, había un aprendizaje que lo convertía en una mejor versión de sí mismo: le daba una identidad reconocible. Sin embargo, en un universo en el que no hay fábula, en el que no se cumple un recorrido que llega a una meta precisa y en el que los hechos no son claros ni progresivos (al contrario, muchas veces se establecen en una circularidad exasperante o en la inmovilidad total), el sujeto de la representación pierde su identidad, nunca llega la revelación que le descubre quién es. Es así que:

> todas las conversiones del personaje no son, de hecho, sino falsas conversiones, conversiones puramente espaciales, conversiones sin revelación. [...] La repetición, esa "potencia terrible", según Kierkegaard, no se abre jamás sobre una búsqueda, sino solamente sobre una errancia, una errancia sin fin que reencontramos en todas las piezas modernas. (Sarrazac, 2006, p. 362)

Por eso, Sarrazac le da el nombre de impersonaje, pues hay un abandono de la búsqueda de la certeza del yo o del reflejo del yo (2006). Una clara conciencia de que no hay meta, de que profundizar en sí mismo es solo dirigirse hacia el vacío y, entonces, la escritura versa no sobre la construcción de ese nuevo yo que se da al final de las piezas clásicas, sino que

> El gesto principal de estas escrituras parece ser el de poner en escena ese puro momento deceptivo, extrañamente inquietante, en el que el yo huye de sí mismo, huye fuera de sí mismo, organizar en lo visible esta dilapidación del individuo en sus propios dobles "no coincidentes". Más que intentar —artificialmente, "teatralmente"— volver a darle sustancia al fantasma, restituirle un pathos o un carácter individual ... el escritor inventa una teatralidad donde esta de-sustanciación de sí pueda continuarse sin límites. (Sarrazac, 2006, p. 361)

1.3.El personaje en el teatro colombiano

El estudio más reconocido en el país acerca del personaje y su relación con el individuo es el que constituye la investigación de Víctor Viviescas. El dramaturgo y crítico parte de la estética histórica como camino de estudio que permite hallar una relación de la obra de arte con la realidad. Según el autor, la fundamentación filosófica de la estética histórica

hace un análisis atravesado por las dimensiones sociológica, histórica y estética. Esta perspectiva, inaugurada por Hegel, enfatiza que las formas artísticas no existen en un vacío, sino que están intrínsecamente ligadas a los movimientos y cambios históricos. Por tanto, implica un dinamismo en el que las formas artísticas cambian en consonancia con cada época y con el sistema social en el que germinan. El estudio de Viviescas hace patente el sustrato filosófico que sostiene las investigaciones de Robert Abirached y Jean-Pierre Sarrazac que ya revisamos.

Hablar del teatro contemporáneo nacional —en general, de todo el teatro actual— presenta muchas dificultades, puesto que es un fenómeno cultural que ha proliferado enormemente en las últimas décadas y se ha abierto de manera amplísima tanto en sus temáticas, como en sus estrategias discursivas. Con esto me refiero a que, desde los años 80, hubo un cambio de paradigma totalmente reconocido por la crítica que ve una clara distancia entre el Nuevo teatro y las escrituras de las últimas décadas del siglo XX. Este fenómeno fue estudiado, como se dijo, especialmente por Víctor Viviescas, quien, en un afán de caracterizar nuestro teatro, construye dos categorías para diferenciar las estéticas dominantes en cada periodo según el tipo de representación que se instaura de acuerdo al nivel de figuratividad entre el mundo de ficción y el real, entre el personaje y el individuo.

En primer lugar, habla de teatro épico-crítico para referirse a un modo de interpretación del mundo que contiene a la forma dramática y que le da una orientación filosófica y estética al momento de crear las obras. Dicho trasfondo filosófico es la convicción de que el individuo es parte de un entorno histórico, económico y social problemático.

> La noción de mundo complejo ilumina la percepción que tiene el individuo de que no es simplemente un ser en el mundo, sino de que su existencia en él está atravesada por una malla de obstáculos y dificultades. La transformación del concepto de "individuo" en el de "ser o sujeto social" y, de manera más precisa, como "sujeto de la historia" es uno de los momentos en que se expresa esta conciencia de la complejidad de la existencia (Viviescas, 2005, p. 27).

Viviescas es contundente al afirmar que el teatro de carácter épico-crítico fue el iniciador de una producción dramática ampliamente experimental, pero sufrió un progresivo

desgaste y, para los años 80, fue sustituida por una nueva forma de abordaje de la escritura dramática posmoderna (Viviescas, 2003). Estas nuevas escrituras se caracterizan porque han abandonado, en su gran mayoría, la creación colectiva. Es así como hubo una explosión de dramaturgos con criterios individuales que representaron una diversidad creativa, en la que el personaje también sufre la crisis de la representación figurativa y se enfrenta a la búsqueda de nuevas formas de expresar la complejidad de la experiencia humana:

> La pluralidad de la escritura contemporánea reclama ya para sí una condición de ruptura con lo sistemático. [...] Habría inmediatamente que agregar que esta elisión de lo sistemático actúa en una doble dirección: de entrada, en la de la imposibilidad de establecer un sistema general de la escritura contemporánea; y, en seguida, en lo que respecta a la escritura misma, en el abandono de los escritores contemporáneos de la pretensión de abarcar la realidad desde la obra de arte como una totalidad presente. (Viviescas, 2007, p. 46)

Por tanto, si la obra de arte no es una totalidad que pueda ceñir una realidad inabarcable, el teatro colombiano se decanta por la fragmentación en dos frentes. En primera instancia, se asume la realidad como un sistema que se lee desde una perspectiva. Sólo a través de la interpretación individual de los fenómenos se puede generar un acercamiento a ellos y, en segunda, este requiere la puesta en forma a través de fragmentos. De esta manera, sucede un cambio en el acercamiento al personaje. Si para el teatro épico-crítico, "el personaje se eleva a la categoría de representante de un sector de la sociedad o de una clase social, y la acción dramática se vuelve metáfora de una problemática social" (Viviescas, 2005, pp. 43-44), en la escritura posmoderna, hay una

> crítica del sujeto [que] corresponde a una visión del individuo en el mundo contemporáneo como éclaté en volats. El estallido del individuo, que pone en marcha un proceso de multiplicación y fragmentación del discurso filosófico, tiene como expresión en la escritura dramática la experimentación de la escritura fragmentaria. (Viviescas, 2007, p. 47)

Para el crítico, la escritura fragmentaria corresponde a una forma que no tiene como fin último la mímesis: el simulacro. En este sentido, el simulacro teatral no pretende ofrecer

una reproducción fiel de la realidad, así sea con/desde una distancia crítica, sino que busca explorar la multiplicidad, la ambigüedad y la fragmentación de la experiencia humana. Por ende, el personaje se concibe como una presentación que no busca reflejar la realidad de manera directa, sino que se convierte en una manifestación de la complejidad y la multiplicidad del sujeto.

Como se puede observar, la teoría acerca del personaje teatral no siempre propone una delimitación clara para definirlo. Se puede decir que los acercamientos que se han hecho son negativos, en el sentido de que lo relacionan con lo que no es o con lo que ha dejado de ser sin que lleguen a resolver su naturaleza o sus características. Esto nos lleva a tomar algunas decisiones prácticas. Debemos concluir que el personaje, como tal, pertenece al drama. Pertenece a una forma de hacer teatro que nace en la Grecia del siglo IV a. c. y se identifica claramente (con cambios) hasta la transición del siglo XIX al XX. La noción tradicional del personaje teatral ha experimentado una transformación notable a lo largo del tiempo, al punto de que las características que alguna vez lo definieron con claridad han perdido su vigencia. Este cambio se refleja no solo en la evolución de la representación del personaje en relación con la realidad, sino también en su función semiótica y su papel en la construcción de relaciones intersubjetivas. La naturaleza misma del personaje teatral parece haberse diluido dando paso a nuevas formas de expresión dramática que desafían las convenciones establecidas y exploran dimensiones más complejas de la narrativa escénica.

No sobra decir que no es un fenómeno universal que abarque a todas y cada una de las obras dramáticas, es más bien una recurrencia que se presenta con suficiente asiduidad como para estudiarla desde un punto crítico. Siendo así, tendremos que hablar del contexto teatral del que surge este fenómeno antes de pasar al análisis de dos casos concretos, que son los que constituyen las dos obras que queremos analizar: *Corruptour: ¡País de mierda! Caso Jaime Garzón*, de Verónica Ochoa y "Otra de leche", de Carlos Enrique Lozano.

2. Las antologías, el canon y el personaje en el teatro colombiano

El teatro ha sido un género poco editado en Colombia y solo hasta las últimas décadas del siglo anterior empezó a hacerse un estudio riguroso del teatro y de las escrituras dramáticas. Los motivos son muchos. Por un lado, el teatro es fundamentalmente un arte de representación y, a pesar de que hay una consideración de su doble naturaleza (la escrita y la escénica), nunca se ha resuelto la polémica entre teatro y literatura. Según Patrice Pavis (1990), esta dicotomía tiene una naturaleza ideológica, puesto que en Occidente siempre se ha dado privilegio al texto como expresión del pensamiento. Al contrario, la representación escénica es un acto efímero, con una dificultad agregada para su estudio. Como consecuencia de esta lucha ideológica, el teatro contemporáneo se plantó lanza en ristre contra el texto. Escritores como Antonin Artaud (2001) plantearon la necesidad de dar muerte a la palabra escrita como una forma de asesinar el convencionalismo que había entumecido al arte. Así que la problemática de la publicación ha sido doble: o se considera indigno de pasar por la imprenta o no hay textos que imprimir.

Por otro lado, el teatro colombiano, que también ha enfrentado con creces estas luchas, ha sido poco estudiado. La primera de sus dificultades se puede plantear a partir de la pregunta ¿qué se puede considerar teatro colombiano contemporáneo? Es decir, cuándo adquiere unos rasgos que inquieren sobre el "hombre moderno" y cuáles son las características que lo conectan con la cultura e idiosincrasia de los colombianos. La respuesta a estas inquietudes se ha dado casi por consenso: el teatro colombiano moderno puede llamarse como tal desde la mitad del siglo XX. Autores como Fernando González Cajiao y Marina Lamus o Carlos José Reyes han señalado como hito fundacional la llegada del director Seki Sano a Colombia. Con tan solo tres meses de estadía, el japonés introdujo las tendencias y problemáticas más recientes del teatro, con una mirada innovadora a través de la enseñanza de Meyerhold y,

especialmente, de Stanislavski. Pero, es gracias al estudio riguroso y crítico de los descubrimientos de los dramaturgos europeos, sumado al análisis social del país, que algunos colectivos y directores colombianos forjaron la identidad del teatro del siglo XX.

Con esto en mente, quiero proponer un cambio metodológico para enmarcar históricamente mi investigación sobre el personaje en las escrituras dramáticas del teatro colombiano contemporáneo. Me propongo hacer una revisión de las antologías teatrales más importantes que preceden el corpus de estudio. Dichas publicaciones serán: Antología del teatro de vanguardia, editada por Colcultura (1975); Teatro colombiano contemporáneo, recopilada por Fernando González Cajiao (1992) y Dramaturgia colombiana contemporánea, de la investigadora Marina Lamus (2013). En algún momento contemplé incluir el libro Tres dramaturgos colombianos, pero decidí no hacerlo, ya que recoge obras del mismo periodo (y comparte dos de los autores) que la segunda antología antes mencionada y tienen el mismo editor, lo que garantiza una misma línea de selección.

Este nuevo abordaje metodológico nos permite asumir una perspectiva distinta del fenómeno teatral en el país. En lugar de listar los autores más relevantes, como siempre se ha hecho, partiremos de los intentos previos por condensar la literatura teatral más importante de la época que tuvieron el suficiente impulso como para llegar a ser publicados. Un motivo adicional es la necesidad de dar reconocimiento, de aprovechar el camino andado por los estudiosos del teatro nacional. Puesto que toda recopilación corresponde a una intención, considero que la revisión de las más importantes antologías de teatro colombiano permitiría hacer un análisis de cómo los críticos y los historiadores del área han abordado la evolución del fenómeno. Cabe señalar, esta es una apuesta metodológica idónea para plantear un acercamiento más sistemático a la historia del teatro colombiano. Descifrar qué es lo que los antologistas vieron en las obras recopiladas en cada selección, nos interesa en la medida en que cada decisión está comprometida con los valores éticos, sociales y artísticos privilegiados en cada época. Teniendo en cuenta esto, propongo hacer un análisis en dos partes. En un principio, me interesan las posturas de los "coleccionistas"; es decir, quiero analizar los prólogos y los textos liminares de cada selección, con el fin de hallar

las características consideradas relevantes para dar con las obras y señalarlas como las más trascendentales del panorama teatral del momento. Incluso, en el caso de la antología más antigua que no viene acompañada por ningún estudio y ni siquiera tiene un prólogo o un editor a cargo, hay una decisión al escoger a esos tres específicos dramaturgos y de titular con la palabra "vanguardia". Sin duda, es necesario preguntarse el porqué de dichas decisiones. En segundo lugar, quiero hacer una revisión general de las dramaturgias escogidas. Más allá de ver hijos o descendencia artística, me interesa analizar cómo esas obras construyen la idea del personaje teatral. Dicho de otra forma, pretendo indagar cómo ha ido cambiando el concepto desde estos "clásicos contemporáneos" hasta las escrituras dramáticas contemporáneas. De esta manera, es necesario hacer una evaluación de cómo se pone en práctica la idea del personaje en las obras canónicas de las últimas décadas del siglo XX, antes de presentar el repertorio de mi corpus que está compuesto por dramaturgias de esta centuria.

2.1. Antología colombiana del Teatro de Vanguardia (ACTV) (1975)

La primera antología de teatro que se hizo en Colombia fue la Antología colombiana del Teatro de Vanguardia (ACTV de ahora en más), editada veinte años después de que el movimiento teatral había iniciado, cuando, incluso, ya llevaba tiempo siendo reconocido como un fenómeno cultural con fuerte impacto político y social. Como ya se dijo, esta recopilación no tiene textos liminares que comenten o iluminen la decisión de escoger precisamente a estos tres dramaturgos, salvo una bibliografía básica de cada dramaturgo en la contraportada: Jairo Aníbal Niño, Gilberto Martínez y Sebastián Ospina. Hay que aclarar que, en el caso de Ospina esta fue su primera publicación, pero Niño y Martínez ya se habían establecido como creadores y directores. Precisamente por esta disparidad, habría que encontrar una forma de establecer algunos criterios para su publicación, que sin duda despejarían, por lo menos en parte, los motivos de la selección de estos tres autores.

Con esto en mente, decidí indagar acerca de los rasgos editoriales, ya que en el libro consta que es el tomo número 5 de la Colección Popular (CP). Dicha colección estuvo vigente desde 1975 hasta 1982 y se lanzó con otra, la Colección de Autores Nacionales (CAN). Las

dos hicieron parte de un plan nacional para expandir la lectura en el país. Ahora bien, esta no fue la primera vez que se creó una estrategia de difusión de la cultura a través de una publicación en serie de libros asequibles para toda la población. La estrategia iniciadora fue la Biblioteca Popular de la Cultura Colombiana (BPCC), a cargo de Germán Arciniegas. Por eso, es sumamente relevante conocer este antecedente y su contexto cultural para establecer los lineamientos de estas ediciones. Es importante aclarar que, si bien, los dos intentos de masificar la cultura parten de ideales similares: ponerla a la orden del pueblo raso con libros económicos que atrajeran un nuevo público, los fundamentos políticos e ideológicos son completamente distintos.

2.1.2. Biblioteca Popular de la Cultura Colombiana: la "alta cultura" al alcance del pueblo

Profundicemos en la Biblioteca Popular de Cultura Colombiana (BPCC) concebida por Germán Arciniegas en los años cuarenta, mientras fue ministro de educación en dos periodos de gobiernos liberales. Siguiendo a Paula Andrea Marín Colorado, en su artículo "La colección Biblioteca Popular de Cultura Colombiana (1942–1952): Ampliación del público lector y fortalecimiento del campo editorial colombianos" (2017), se puede deducir que las circunstancias sociales históricas latinoamericanas y mundiales hicieron mella en el campo editorial colombiano. La autora hace un reconocimiento del trabajo de Arciniegas y lo considera un pionero, pues estableció las bases para crear una editorial oficial enfocada en la distribución de las colecciones a una capa social que, en general, no había sido considerada como un público apto. No obstante, hace una crítica de esa visión maniquea que tenía como paradigma la dicotomía decimonónica entre "cultura popular" y "alta cultura", con lo cual hay que "elevar" al público hacia la verdadera cultura. En otras palabras, había una postura política condescendiente, a pesar de las buenas intenciones, sobre la que se construyó la BPCC. Para lograr esta elevación, Arciniegas intentó facilitar el acceso de sus contemporáneos a los textos coloniales e incluso decimonónicos con prólogos explicativos, con sobreportadas atractivas y un formato más manejable y económico, creando un público; sin embargo:

> El encargo de Arciniegas de traducir y reeditar títulos (que hablaran sobre Colombia), que hasta ese momento solo se habían publicado en idioma extranjero o solo en ediciones extranjeras, también ratifica lo anterior: la localización de textos

> fundacionales que continuaran con la tarea de legitimar la República y la nacionalidad colombianas (aunque omitiendo todo el pasado indígena, antes de la Conquista). Esto no impide, sin embargo, reconocer el esfuerzo editorial de Arciniegas y del Estado en la publicación de esos libros traducidos e impresos en Colombia por primera vez. (Marín, 2017, pp. 70 - 71)

Este precedente es de gran trascendencia para la antología que nos ocupa, pues muestra que si bien había un trasfondo político que menospreciaba la cultura tradicional, sí hubo una preocupación por llegar a un público amplio, que accedía a un objeto que antes le era casi inalcanzable. Sumado a lo anterior, la BPCC inició la costumbre de pagar derechos de autor (incluso a los herederos de escritores muertos) y, al llevar el sello de una imprenta nacional de gran alcance, fraguó una legitimación de los autores que no se hubiera podido alcanzar por otros medios. Aunque en gobiernos conservadores posteriores se interrumpió la iniciativa de Arciniegas, quedó un precedente apuntalado en dichas publicaciones.

2.1.2 Colección Popular: un nuevo canon estético

Entre los hitos importantes que recogerían la antorcha de la BPCC, se encuentra el trabajo editorial que hizo el Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura), que nació en 1968 a instancia de las discusiones suscitadas desde finales de los años cincuenta sobre el tema de la cultura y la educación de los países "subdesarrollados". Hay que entender este término en consideración a la influencia estadounidense en el ámbito colombiano y en el lenguaje del gobierno de John F. Kennedy que diseñó la Alianza para el Progreso. Un programa para los países pobres que hacían parte de los aliados políticos de Estados Unidos, cuyo objetivo era otorgar ayudas económicas, políticas y sociales dentro de un marco de pensamiento liberal y anticomunista que le granjeara la subordinación de las naciones adscritas (Parra, 2017). Esta alianza se estableció con un pensamiento desarrollista que pretendía ampliar la educación y la estabilidad económica de los países subvencionados, a cambio de que estos se abrieran a créditos internacionales, lo que implicaba la aceptación del intervencionismo estadounidense. De esta manera, esta misión buscaba reformar la Administración Pública y acercar el sistema administrativo colombiano al norteamericano involucrando incluso recomendaciones para el

sector cultural como el establecimiento de una División de Educación Superior y Cultura General que tendría como una de sus dianas, "promover y ayudar, mediante una labor de extensión cultural, a que todo el país pudiese disfrutar de las oportunidades artísticas y culturales". (Parra, 2017, p . 18). Así, a través de estas directrices, se logró una institucionalización de la cultura. Para el caso colombiano, fue Colcultura el ente centralizado que aunaba el folclor, la antropología, la historia, las artes y la artesanía como temas a propiciar por medio de las primeras políticas culturales del país.

Parte de las estrategias diseñadas en pro de establecer un acercamiento entre la cultura y la población colombiana fue una profusa difusión editorial a cargo de la Subdirección de Comunicaciones Culturales y su División de Publicaciones que, desde 1971, concibieron una serie de publicaciones seriadas, entre las cuales destacaron la Colección de Autores Nacionales (CAN)[1] y la Colección Popular (CP). Ambas abocadas al reconocimiento de autores contemporáneos. Según Paula Andrea Marín Colorado (año), de la Maestría en Estudios Editoriales del Instituto Caro y Cuervo, estas series se iniciaron en Colcultura con la dirección del poeta Jorge Rojas, pero tuvieron el mayor auge cuando Gloria Zea asumió la cabeza del instituto, en 1975. Ella, junto a su asistente, Juan Gustavo Cobo Borda y a Santiago Mutis —como director del área de publicaciones— tomaron medidas para mejorar la distribución y publicidad de sus proyectos editoriales:

> Mientras los editores comerciales buscaban abaratar el libro colombiano aumentando los tirajes, la División de Publicaciones de Colcultura, por ser una entidad oficial que no buscaba ganancias con sus ediciones —pero tampoco que los libros se quedaran en sus bodegas—, decidió poner en venta sus libros casi al precio de costo. Así, tanto la decisión de disminuir el tiraje como de acordar un precio de venta, un modo de distribución y de publicidad al alcance de la mayoría de los colombianos —quienes en un 38%, aproximadamente, vivían por debajo de la línea de pobreza—,

[1] A diferencia de la CP, esta colección tiene un diseño más elaborado, de mejor calidad y tenía un costo mayor porque estaba dirigida a un público especializado. En esta investigación no profundizaremos en la CAN, puesto que no se publicaron textos teatrales. Para más referencias revisar el artículo citado.

fueron decisiones que se vieron reflejadas en los positivos índices de venta de los libros de Colcultura, según los testimonios de la época. (Marín Colorado, 2022, p. 530)

Debo subrayar que la Colección Popular, de la que hace parte la *Antología colombiana de teatro de vanguardia*, era mucho más económica que la de Autores Nacionales, con lo cual, se presentaba como más asequible. No obstante, esta disminución en el precio en la CP tuvo un costo, ya que la caja de texto y el interlineado eran menores, con lo cual su presentación era más abigarrada, menos estética y agradable a la lectura. Pero a quienes nos cuesta más caro es a quienes quisiéramos hacer un análisis de textos liminares, pues se eliminó todo prólogo o estudio introductorio (presentes en la otra colección); a cambio, se imprimió en la contraportada una pequeña reseña bibliográfica de cada autor.

Me gustaría hacer énfasis en la necesidad de profundizar en esta antología. Si bien no tenemos la orientación que podría darnos un texto introductorio y pese a que ni siquiera sabemos quién fue el responsable de elegir los tres textos que la componen, el contexto histórico y el editorial nos pueden permitir hacer algunos acercamientos. Es fundamental entender que este proyecto estaba fundado en la necesidad de publicar obras colombianas. Dicha iniciativa fue dirigida por tres adalides de la cultura[2] y su objetivo fue establecer un nuevo canon nacional. Según Marín Cardozo (2017), los editores se centraron (con pocas excepciones) en autores nacidos en el siglo XX. En otras palabras, hay una lectura de autores contemporáneos que se contrapone claramente a los esfuerzos de Arciniegas, puesto que si este tiene un tono conservador (en cuanto a la herencia filosófica) dedicado a los textos de la colonia y del siglo XIX, la empresa a cargo de Zea se ocupa de sus contemporáneos y abre el campo de visibilización no solo a pensadores reconocidos, sino a autoras y autores

[2] Debemos señalar que Gloria Zea fue directora del Museo de Arte Moderno, en remplazo de la crítica del arte Marta Traba. Esta última fue el centro de un grupo de artistas e intelectuales que teorizaron y cambiaron la forma de percibir el arte contemporáneo en Colombia. Entre ellos: Rogelio Salmona, Álvaro Mutis, Luis Caballero, Alejandro Obregón, Enrique Grau, Edgar Negret, entre otros.

emergentes[3]. Prueba de esto son títulos como, *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* de Albalucía Ángel (1975). Quien, aunque ya tenía dos libros publicados, fue con esta novela, la primera mujer en obtener la presea Premio Vivencias de Cali, en la Bienal Nacional de Novela del mismo año. Otro claro ejemplo de cómo esta colección estaba estableciendo el modelo de una nueva sensibilidad literaria, es la *ópera prima* del jovencísimo Andrés Caicedo, *Qué viva la música*, publicada dos años más tarde. Retomando el exhaustivo análisis de Paula Andrea Marín, vemos que hay un énfasis en lo literario; ya sea como expresión artística o como tema de estudio:

> Por su parte, los géneros mayormente publicados en la CP son los géneros literarios con 31 títulos: narrativa con 23 (cuento: 17, novela: 6), poesía con 5 y teatro con 3; luego está la crónica con tres títulos; le siguen el género testimonial (una obra autobiográfica y otra epistolar) y el artículo-ensayo periodístico (antología de una revista literaria y recopilación de artículos de un crítico literario), ambos con dos títulos; y por último, está el ensayo-crítica literaria con un título. (Marín Cardozo, 2017, p. 542)

Contrastando esta información con la de las otras dos publicaciones mencionadas (BPCC y CAN), notamos que es la primera vez que se incluye el género teatral dentro de una selección de tal envergadura. Por lo mismo, conviene subrayar de manera enfática qué tipo de teatro se publica en esta colección. El primer título de los recogidos sobre dramaturgia (1975), en el tomo número 5, es nuestra *Antología colombiana de teatro de vanguardia*

[3] "Según los datos que he logrado constatar … En el caso de la CP, se presentan 7 títulos que son reediciones de obras que ya habían sido publicadas, 32 primeras ediciones de títulos y 9 (de los editados por primera vez) que tendrán reediciones posteriores. Estas cifras ratifican, en el primer caso, la prevalencia que tuvo el género ensayo para la CAN, así como la tuvo el cuento para la CP; por otra parte, lo mencionado también da cuenta de que la gran mayoría de los títulos editados por Cobo y Mutis en estas dos colecciones (76 de los 96) fueron primeras ediciones. Esta situación no se había presentado antes ni se ha presentado después en ninguna otra colección editorial oficial, y más de la mitad de ellos (sesenta de 96 títulos) han tenido una única edición. Efectivamente, como afirmaba Cobo, fueron libros que de no hacerlos no se habrían hecho nunca". (Marín Colorado, 2022, pp. 542 - 543)

compuesta por tres obras, "El grito de los ahorcados", "El Monte Calvo" y "La huelga", de los dramaturgos Gilberto Martínez, Jairo Aníbal Niño y Sebastián Ospina, respectivamente. Por el momento, baste con los títulos de las obras recogidas, puesto que ya nos detendremos a hacer un análisis de cada pieza en su respectivo momento. El segundo volumen de dramaturgia cuenta con varias obras del muy reconocido Enrique Buenaventura y se tituló *Teatro.* Entre las obras antologadas está "A la diestra de Dios Padre", de 1958; es decir, una creación que ya tenía casi dos décadas. Sin embargo, hay que recordar dos cosas fundamentales. Por un lado, Buenaventura hace parte de los artistas e intelectuales que fundaron el Nuevo teatro en Colombia y fue uno de los precursores de la modernización del teatro tanto en el país como en el continente. Por otro, sabemos que este título dio pie a distintas versiones que el dramaturgo iba adaptando según las circunstancias. Así que, para esta edición, se publica la tercera versión, estrenada dos años antes en el Teatro Experimental de Cali (TEC). Sumados a esta revisión del relato de Tomás Carrasquilla, se encuentran dos cuadros de *Los papeles del infierno* (1968): el que le da el título a la colección y la "La Orgía". Asimismo, se incluyen las obras "El menú" y "Soldados". Sin duda, podemos afirmar que hay un planteamiento de orden estético en esta selección al escoger a un maestro del teatro colombiano, con textos que podríamos llamar clásicos contemporáneos, pero también con la propia revisión de la obra que lo lanzó al reconocimiento. Por último, en 1980, en el volumen 37 y con reimpresión el año siguiente, fue el turno del periodista y crítico literario Eduardo García Piedrahita. De este último autor hay poca información. Aparte de un par de ensayos sobre literatura que se encuentran en el Boletín Cultural y Bibliográfico del Banco de la República, tenemos la pequeña reseña que está en la contraportada:

> Eduardo García Piedrahita nació en Bogotá en abril de 1903. Las dos obras reunidas en este volumen, Pasiones en pugna y Estampas de rebeldes han merecido sendos reconocimientos: Primer premio en el concurso abierto por la Secretaría de Educación y Cultura de la Gobernación de Antioquia en 1977 y premio único en el concurso patrocinado por la Universidad del Valle y Colcultura en 1978, respectivamente. Hombres desgarrados y en situaciones dramáticas, los personajes de García Piedrahita pretenden mediante la rebelión abierta alcanzar aquello que la historia en su ceguera parece tan empecinada en escamotear: la dignidad del hombre. (1980)

Como se puede constatar, más allá del trabajo posterior del autor, las obras de este volumen fueron reconocidas con premios en los dos años anteriores a su publicación.

2.1.3. La idea de la "vanguardia" teatral de 1975

Hasta aquí, hemos establecido que, a pesar de no contar con un prólogo o un estudio crítico, sí hay evidencia para establecer que hubo un propósito político y un propósito estético en la publicación de la Antología colombiana del teatro de vanguardia. Gracias al contexto de la colección en la que aparece es evidente que los dramaturgos que se escogieron respondían a una nueva forma de interpretar la realidad desde una óptica crítica que se aleja del teatro costumbrista que imperaba hasta mitad del siglo XX. Consecuentemente, este alejamiento de los estilos costumbristas o que seguían las reglas españolas tradicionales se presenta como una innovación estética y política: el individuo se encuentra en conflicto con la historia. Por lo mismo, el adjetivo vanguardista no es gratuito, pues apela a una ruptura flagrante análoga al proceso sufrido en el traspaso entre siglos y que ya definimos como crisis de la representación. En palabras de Mario de Micheli, cuando uno habla de Vanguardias artísticas, se está indagando a cerca de una escisión con lo precedente y hay que buscar sus causas en algo más allá del cambio de gustos:

> ¿Qué fue, pues, lo que provocó esa ruptura? La respuesta a esa ruptura no se puede buscar más que en una serie de razones históricas e ideológicas. Pero la misma pregunta, implícitamente, plantea también otro problema: el de la unidad espiritual y cultural del siglo XIX. Efectivamente, fue esta unidad la que se quebró, y de la polémica, la protesta y la revuelta que estallaron en el interior de tal unidad nació el nuevo arte. (2006, p. 11)

No es abstrusa la idea de comparar lo que sucedió en Europa a finales del siglo XIX con lo sucedido en Colombia a mediados del siglo pasado. Más allá de que los dramaturgos colombianos fueron influidos explícitamente por los europeos, podemos decir que esa influencia respondió a las búsquedas de nuestros dramaturgos por dar cuenta de una realidad que precisaba de nuevas formas de expresión. Es decir, el influjo no fue una simple copia de parámetros extranjeros (por lo menos no en todos los casos), sino que integró principios de

la crisis de la representación ocurrida en el viejo continente, con una investigación juiciosa y crítica de la situación histórica pasada y presente de Colombia.

En cuanto a los textos recogidos, vemos que los dos primeros textos dramáticos corresponden a 1965 y 1967; por tanto, para el momento de su publicación en la antología de Colcultura, eran obras que pertenecían al repertorio reconocido del teatro de creación colectiva, en cabeza de un autor. Por su parte, "La huelga" es la primera publicación de Sebastián Ospina (1975). Llama la atención que, aun cuando hay una diferencia de una década entre las dramaturgias, todas se preocupan por la problemática social. Dicho de otra forma, es teatro político y como tal responde a unas ciertas consideraciones estéticas, como una clara conciencia de la complejidad en la relación entre el ser humano y el mundo. En palabras de Víctor Viviescas (2006), desde los años cincuenta, el teatro colombiano abandona la pretensión de representar al mundo de manera mimética y se ocupa de presentar, desde una óptica crítica, las relaciones entre las personas, como sujetos históricos:

> La noción de mundo complejo ilumina la percepción que tiene el individuo de que no es simplemente un ser en el mundo, sino que su existencia en él está atravesada por una malla de obstáculos y dificultades. La transformación del concepto de "individuo" en el de "ser o sujeto social" y, de manera más precisa, como "sujeto de la historia" es uno de los momentos en que se expresa esta conciencia de la complejidad de la existencia. (2006, p. 27)

Consecuentemente, la escritura dramática colombiana de la época se separa de la época anterior en diversos aspectos y el más importante es que evita el esencialismo. Por lo contrario, siempre tiene la intención de descifrar los sucesos históricos como manera de develar el ambiente de injusticia social que prevalece en el mundo. Hay, como trasfondo, una filosofía, inspirada en Bertolt Brecht y en el teatro épico-crítico, que anhela liberar al espectador proletario de la sumisión con sus patrones, pero, sobre todo, de la sumisión ante un sistema que lo explota y que lo aliena; por eso, hay una conversión del individuo en sujeto histórico. Vale decir que este teatro va más allá, no se conforma con "reflejar" el espíritu humano en las hazañas de héroes de carácter divino o semidivino, sino que apela a la situación de sujetos cotidianos. Siguiendo a Viviescas (2006), cuando se habla de modalidades de representación en el teatro se habla de la relación que se establece entre la realidad y una

manera de organizarla dentro de la obra de arte. La ecuación que se establece plantea cómo el universo real es aprehendido en el universo de la ficción y esta relación depende de lo que se conciba como real y como posible. Es decir que en cada obra de arte está involucrada una cierta ontología y la epistemología que depende de ella:

> En cuanto al mundo real, es claro que, más que designar la existencia objetiva y permanente de la realidad, la noción de mundo real refiere la imagen que de la realidad se hacen los hombres en un momento histórico dado —la injerencia de la ideología en la modelización de dicha imagen es evidente. (2006, p. 19)

Vemos aquí que el autor describe tres maneras en las que se relacionan la idea de lo real y la puesta en forma de la misma. El primer modo sería el de la mímesis, que no sólo es una reproducción, una copia del original (el mundo real), sino que hay una crítica implícita desde el mismo momento que se hace una referencia a ella. Hay un reconocimiento de la distancia entre el acto de representar y el mundo referido: "El arte imita la naturaleza, pero no se reduce simplemente a reproducir un doble o una réplica de ella: produce una obra que no es una copia de la naturaleza, sino que sostiene con ella, como su modelo, una relación construida" (Viviescas, 2006, p. 20). El segundo modo de representación es el característico del teatro épico-crítico. Que, "no se limita a la mera reproducción de la realidad, ni siquiera como re-creación de ésta, sino que intenta atravesar la realidad con una mirada escudriñadora que haga aflorar su sentido interno en la representación teatral" (Viviescas, p. 21). Como resultado, el teatro adscrito a esta modalidad no intenta reproducir su contexto, sino desmontarlo y rearmarlo para evidenciar los mecanismos que lo sustentan. Esta exhibición tiene como propósito hacer visibles los funestos entramados sociales que se han naturalizado a través de las costumbres, los mitos, las creencias, las leyes, pero que en definitiva han sido procurados para mantener un status quo en el que la mayor parte de la humanidad sufre la injusticia.

En lo que respecta a las obras que componen nuestra antología, podemos decir que participan de esta preocupación por desinstalar el discurso hegemónico y transforman los hechos históricos en reivindicaciones de los pobladores asolados por la intransigencia de las élites. Hay una denuncia de las injusticias cometidas contra ellos, pero trasciende la simple

queja porque construye, en el fondo, una crítica a la idea racionalista de la Modernidad y del drama absoluto, en la que el sujeto se determina a sí mismo, implicando que su capacidad de actuar puede cambiar los sucesos significativamente. Con esto quiero decir que el teatro épico-crítico tiene una postura en la cual se plantea al sujeto y a su correlato a través del personaje como un ser atado a fuerzas externas que lo superan. En palabras de Viviescas:

> La representación épico-crítica aplica, en primer lugar, una crítica al idealismo hegeliano de pensar al hombre como no sujeto a determinaciones externas, como hombre libre. La crítica marxista invierte este idealismo desde la consideración de la determinación en última instancia de la base económica y por la interpretación de la lucha de clases como motor de la historia y como determinante de la actividad individual. (2006, p. 24)

Efectivamente, vemos un reclamo de tipo social en las obras que nos ocupan. En las dos más antiguas hay una clara idea de que el sujeto pierde en esta lucha contra el mundo. No solo es sobrepasado, sino que es destruido por la maquinaría social. En el caso de Sebastián Ospina, hay una resolución que, si bien es optimista, peca de ingenua. Como lo constata la autora Natalia Andrea García Carreño, la década del 70 registró pocos logros para el sindicato:

> Estos años se caracterizaron por la rigidez y la precarización de la estructura laboral, representando para los trabajadores condiciones míseras de vida: sobreexplotación de mano de obra, desconocimiento de las prestaciones laborales, pago injusto e intimidación a aquellos trabajadores que decidieran presentar resistencia ante esta situación. Toda la década del setenta registró una persecución y un hostigamiento constante a los trabajadores de Indupalma, manifestada principalmente en el asesinato de los líderes sindicales. (2023, p. 23)

Así, en "La huelga" hay una valoración positiva de los sindicalistas que durante años protestaron contra la empresa Indupalma. Ellos son los protagonistas y, en esta oportunidad, se registra el éxito de su campaña. Inclusive, el cierre es un momento metateatral en el que se escenifica, de manera satírica, el logro de los obreros frente a las ineptas fuerzas militares. Empero, esta empresa aliada con las fuerzas gubernamentales ha seguido explotando a los

trabajadores hasta la actualidad. Debo agregar que la ingenuidad de la que he hablado no se remite únicamente a lo poco acertado de la resolución del conflicto dramático. Más bien, es un aspecto generalizado de toda la pieza que no alcanza un desarrollo pleno de los personajes ni de la trama. Así como los diálogos son planos, los personajes carecen de fuerza y podría decirse que son estereotipos que se dividen entre "los buenos" (los trabajadores) y "los malos" (los militares al servicio del empresario). Consecuentemente, la lucha social está planteada apelando a la construcción de tipos sociales que vienen del marxismo: los dueños de la empresa son dibujados como los burgueses, con poder adquisitivo suficiente para montar una importante fábrica de aceite de palma y dirigir su negocio desde lugares inalcanzables. Por supuesto, nunca son tocados por la miseria que fecundan y diseminan en el lugar en el que se halla su industria. Su contraparte son los obreros. Estos son presentados como seres ingenuos, bondadosos, con algunos defectos menores, pero capaces de los mayores sacrificios cuando se encuentran reunidos. A ellos los unen los ideales de justicia (incluso, defienden a La Compa quien es una criminal buscada por defender "los intereses del pueblo") y la pura necesidad. Otro de los eslabones importantes son los militares que fungen como esbirros de los poderosos, no les importa que comparten el origen humilde de los obreros porque han vendido sus conciencias.

A su vez, en "El grito de los ahorcados" (1975), se pone en juego un hecho histórico: la historia de la Rebelión de los Comuneros, pero se aborda con mayor profundidad y la visión crítica, que hemos delimitado como un desmontaje de un discurso, se puede percibir en dos facetas. En cuanto a la caracterización de los protagonistas, no se centra en la descripción de las batallas o de los héroes. No, la acción se centra en la familia campesina que sufre los abusos de los regentes. En esta pieza también hay una posición que podemos llamar maniquea porque usa esa simplificación entre buenos contra malos y, ciertamente, estos (entre ellos el estanquero, el obispo y los criollos) abusan de su poder simplemente movidos por su codicia. No obstante, se puede encontrar una mayor profundidad en los caracteres de los campesinos que se dibujan según sus respuestas a la violencia ejercida contra ellos. En tal sentido, un personaje como María es una mujer sabia, capaz de juzgar los actos de los demás por el propio peso del acto y no por las habladurías. Ella defiende la valentía de Manuela Beltrán quien destrozó los edictos reales que anunciaban más impuestos, aunque los vecinos

la acusaban de atraer represalias contra el pueblo. Por lo mismo, es ella la que pierde la cordura cuando su familia es desgraciada por el estanquero que: viola a su hija, acusa falsamente a su esposo, lo lleva a juicio y lo hace ahorcar por ello; lo que causa que Antonio, el hijo, huya al monte y se una a los rebeldes. En la obra se contrastan personajes sumisos, temerosos, pero que son capaces de actos valientes, con otros, indiferentes y también con el héroe valeroso y el traidor infame.

Por lo que respecta a los grandes nombres asociados a este evento se disminuyen de tamaño. Así, el héroe popular, José Antonio Galán, sin perder su calidad de abanderado de una causa justa, apenas aparece al final de la obra y, si bien su asesinato cierra contundentemente la obra, no es el protagonista de la misma. Los otros nombres de personajes históricos que aparecen son los de José Francisco Berbeo y Salvador Plata, que —hasta el día de hoy— siguen presentándose como los dirigentes del movimiento insurgente, pero que en el texto dramático son retratados como traidores: criollos corruptos que vendieron el movimiento por asegurar un bienestar económico y una posición prominente en el gobierno de su región.

En el caso de "El Monte Calvo" (1975), hay un boceto muy claro de la alienación del individuo por la acción del sistema en el que se mueve y al cual se responde con una fidelidad que raya con la fe religiosa, cuyo dogma es impermeable a las dudas. Como consecuencia, los individuos se convierten en piezas delebles, sin que importe su sacrificio a las abusivas exigencias sociales que no retornan nada a cambio; en este caso, los individuos que serán desvencijados son los soldados que fueron a la guerra de Corea y que vieron traicionada su lealtad a una patria, que los desechó en cuanto dejaron de serle útiles.

Aun así, ni con la revisión histórica desde la perspectiva de los campesinos que hace Martínez en "El grito de los ahorcados" ni con la denuncia de los soldados usados como carne de cañón en "El Monte Calvo", de Niño y tampoco con la reivindicación de la lucha de los obreros en "La huelga", de Ospina, ninguna de nuestras tres obras alcanza la totalidad de lo establecido por el teatro épico-crítico. Especialmente, porque no se establece un distanciamiento entre el actor y el personaje ni entre la fábula y el espectador. En contra de los preceptos brechtianos, en las tres obras el formato es completamente dialogal, replicando el modelo del teatro mimético con su intención de crear en el escenario un mundo reflejo del

universo del espectador. Tampoco, existe la distanciación que genera la ruptura de la cuarta pared que haga consciente al público de que asiste a un artificio. En otras palabras, el público cae bajo el "hechizo", bajo una ilusión de realidad que va a contracorriente de lo planteado por Brecht, pero que sí hace parte del programa del teatro colombiano. Incluso, hay conciencia de que existe una necesidad de la fábula, mas no como finalidad. Lo primordial para nuestros dramaturgos es que a través de la exposición de los hechos haya un análisis de las causas. Al respecto, Santiago García plantea:

> No así en un teatro actual para un mundo nuevo en donde la fábula sería la base de una nueva comprensión de la realidad donde no bastaría la exposición de los hechos sino de "las causas de los conflictos". Hoy en día es casi un despropósito llevar al espectador a una identificación con los personajes y los hechos dramáticos para que conmovido por ellos pueda experimentar un trastorno espiritual semejante a la catharsis. Su posición crítica frente a la realidad se lo impediría. Buscamos un teatro transformador del mundo, no un teatro de transformación espiritual basado en la compasión. (1989, p. 39)

Más adelante, plantea que la construcción de la obra también es determinada por el público. García, como Marx, ve la obra como un objeto (un producto) con una naturaleza dialéctica en la que hay un proceso mutuo y si la obra se elabora pensando en la formación de un público crítico, ese público "a su vez colabora dinámicamente en la formación de la imagen artística" (1989, p. 52). En términos generales, el teatro del que habla el director de La Candelaria ve de una forma problemática la identificación. En primer término (y retomando a Brecht), hay un rechazo de la identificación entre el espectador y el personaje planteada por el teatro clásico, en tanto el objetivo era generar una especie de apego psicológico que resultara en una conmoción emocional. Sin embargo, el colombiano plantea que se usa como un recurso siempre y cuando sirva al propósito de que el espectador se vuelva consciente de algo. Es decir, que se efectúe un proceso de comprensión, de racionalización de un fenómeno. De esta manera, se plantea en las obras antologadas en la CP (con menor éxito en "La huelga"). Aquí los personajes evalúan una situación no desde un héroe que resuelva un conflicto, sino de unos personajes cotidianos que se encuentran en una posición de desventaja por su condición social. Consistentemente, en "El grito de los

ahorcados" no se recurre a contar la lucha armada de los vencedores. De hecho, se deja de lado a José Antonio Galán y a Manuela Beltrán (que, si bien no fueron "vencedores", son reconocidos como héroes patrios). Asimismo, en "El Monte Calvo" y en "La huelga" no se mencionan celebridades, en su lugar, son campesinos, madres, soldados rasos, indigentes los que protagonizan estas piezas.

2.2. Teatro colombiano contemporáneo. Antología (1992)

Este libro es una colaboración conjunta entre el Ministerio de Cultura de Colombia y la editorial Fondo de Cultura Económica y recoge quince obras dramáticas de sendos autores. El motivo de esta publicación fue el quinto centenario de la llegada española a tierras latinoamericanas. Destaca en ella la variedad y el profundo análisis. Desde las páginas iniciales, se adentra al lector en el panorama del arte escénico con un recuento juicioso sobre la historia del teatro colombiano del siglo XVII hasta finales del siglo pasado. Después, hay una cronología, año por año, que abarca desde 1950 hasta 1991 realizada por Fernando González Cajiao. Además, cada obra tiene un prólogo hecho por un especialista y la respectiva cronología teatral de su dramaturgo. Indiscutiblemente, es la obra crítica de mayor envergadura que se haya realizado en el país sobre teatro y marca el canon definitivo de la centuria pasada, al punto de que hoy en día los autores mencionados son reconocidos (casi sin excepción) como las figuras más representativas de las tablas colombianas. Tal vez, lo único que pone una mancha sobre esta colección es que no se integró a ninguna dramaturga, a pesar de que en el estudio inicial se menciona a Beatriz González y a Alba Lucía Ángel como autoras importantes para el ámbito nacional.

Como habíamos planteado, no vamos a hacer un examen de cada obra, sino que nos limitaremos a los prólogos. Nuestra pesquisa tiene como finalidad encontrar qué tipo de obras se compilaron, cuáles son las características que brillaron para que fueran recogidas y encontrar qué tipo de personaje construyen. Empecemos por mencionar que este libro hace parte de una colección de antologías de teatro contemporáneo editadas simultáneamente en España y en varios países latinoamericanos, entre los que se encuentran Colombia, Venezuela, Cuba y México. Esta información no se encuentra explícita dentro del libro, salvo por la mención en la bandera de un director de colección: Moisés Pérez Coterillo. Esto me parece singularmente curioso porque son ediciones preciosas, son joyas editoriales que se lanzaron

por un motivo específico y no hay ninguna mención al encuentro entre culturas o algo por el estilo. En realidad, hay una evasión completa del tema, al punto de que el mismo director de la colección tiene una pequeñísima nota introductoria que habla solo del teatro nacional y de cómo "creación colectiva y teatro colombiano han sido términos intercambiables" (p. 9). Expresa después, una síntesis rápida del decaimiento de esta tendencia artística y cómo se ha renovado en el encuentro de nuevas voces que hacen una trasposición de la realidad sin dejar que la urgencia política desgaste el lenguaje teatral como les sucedió a muchos autores y grupos en el pasado. Eso es todo. Considero que es de sumo relieve esta ausencia de palabras como "descubrimiento", "unión de culturas" y creo que responde a que, ya en ese momento, había una seria discusión planteada desde el discurso anticolonialista.

A continuación, se encuentra la parte más extensa del aparato teórico del libro, un ensayo del mencionado González Cajiao, titulado: "De los orígenes a la contemporaneidad". Aquí resume de manera excepcional tres siglos de historia del mundo del teatro nacional (pues no se reduce a nombrar autores y obras, al contrario, menciona las publicaciones, asociaciones, festivales, y locales teatrales), con especial detalle en los movimientos y tendencias del siglo que terminaba. El escrito se corona con la cronología que enlaza una columna de Cultura (sucesos políticos, eventos y personajes de mayor relevancia), con otra de Teatro (eventos, grupos y obras). Bajo esta directriz están hechos los prólogos de cada obra: primero un texto que reseña la importancia del autor, sus logros artísticos y un comentario sobre la pieza antologada, finalizado por un listado de las obras en las que había participado.

A propósito de la distribución de los autores, se puede ver que es mayormente cronológica y, como se desprende de la nota introductoria de Pérez Coterillo, el teatro que más presencia va a tener en la selección es el de corte político, asociado inextricablemente al teatro de índole colectiva. Hago la salvedad de que no son de idéntica naturaleza; sin embargo, en el teatro colombiano la identificación entre los dos términos se logra porque, cada vez más, se fueron estandarizando las normas de lo que se consideraba teatral, hasta el punto de que devino casi evangelio, con lo cual se fue descartando cualquier otra forma de ejercer las artes escénicas. Fue tan fuerte esta propensión que finalmente explotó. Así lo describe González Cajiao:

> Pero ocurrió, como era de esperar, que un enfoque excesivamente dogmático dio como resultado una general uniformización, tanto temática como formal, de los grupos. Muy pronto comenzaron a darse tendencias divergentes de la línea impuesta, manifestadas, en forma más notoria, por el nacimiento y posterior proliferación de los cafés concierto, de tendencia marcadamente comercial. Pero muchos otros grupos, también, buscaban salirse de los estereotipos generalizados. (1992, p. 66).

Pero no es el único. Distintos prologuistas de las obras individuales pertenecientes o relacionadas con el Nuevo teatro hacen la salvedad de que ese texto que están presentando no cae en el eslogan, en la simplificación maniquea. Su intención es dejar en claro que su autor alcanzó cumbres artísticas a través de un profundo carácter pedagógico desarrollado mediante estrategias creativas innovadoras, de vasta investigación, de trabajo arduo, que los hacen merecedores a la trascendencia. En tal sentido, se expresa José Luis Díaz Granados al respecto de Manuel Zapata Olivella (el primer antologado con la obra "Los zapatos del indio"):

> además de una introducción de elementos hasta entonces desconocidos en Colombia, como el papel aparentemente pasivo o inútil de ciertos personajes que de pronto aparecen en escena sin tener papel protagónico en la obra, que se pasean con avisos y carteles que aluden a algo que hace reflexionar al público o al lector y que tienen visible influencia del teatro de Bertolt Brecht. Esa persona está ahí y lo que dice o habla se sale del contexto de la historia. Pero no es en manera alguna gratuita: su presencia no es otra cosa que una reafirmación o reflexión hecha al lector o al espectador sobre puntos claves o cosas que tienen que ver con lo que quiere el autor expresar o subrayar en la obra. (1992, pp. 147-148)

Son, por cierto, esas cualidades de innovación, arduo trabajo, investigación, las que separan a este conjunto de dramaturgos de la tradición que hasta mediados del siglo XX se demoró en encontrar una voz propia que diera cuenta de la realidad del país. En los autores de esta primera generación del teatro colombiano contemporáneo hay un impulso renovador, sin duda impulsado por la conciencia de ruptura con la expresión artística anterior a la que perciben como literatura sentimental (Lamus, 1992). Precisamente, esa necesidad de expresar las circunstancias reales los llevó a buscar un enfoque diferente. Ahora, la escena se llenó de

personajes comunes y corrientes, no de héroes; también entran en escena el sueño, el absurdo, el simbolismo, el sentido del humor crítico, incluso, el realismo mágico en el caso de "El cuadrado de astromelias", de Guillermo Henríquez Torres (González Cajiao, 1992). Uno de los críticos señala que la labor de los artistas y su proceso académico son tan juiciosos que llegaron a predecir fenómenos de la vida social del país que hasta ese momento habían pasado desapercibidos. Para Nicolás Buenaventura (1992), las obras de La Candelaria son muestra de ello. Buenaventura pone el foco en Santiago García, quien es capaz de, "colocarse a tiempo en el sitio donde se produce un cambio de dirección en el camino que lleva el país, el ángulo de la quiebra del rumbo, de manera que al entrar por la nueva ruta la gente se va topando cada vez más con la obra de teatro" (p. 253). Esta afirmación es importantísima porque rescata la figura del artista como vidente; no obstante, su clarividencia no proviene de la magia, sino de la capacidad de analizar su contexto social. Así, el arte, el artista, el teatro hacen un diagnóstico tan certero de su realidad que adquieren la habilidad de anticiparse a los sucesos que la transformarán.

2.2.1 *El personaje en el teatro experimental*

Desde la perspectiva teórica de la época, se puede encontrar resumida la relación entre la obra de arte y la perspectiva política en el libro Teoría y práctica del teatro (1989), de Santiago García. Cierto que el libro es una recopilación de conferencias y artículos sobre el trabajo del grupo La Candelaria, pero es indudable que tanto García como su grupo son uno de los epicentros del pensamiento que cimenta al teatro nacional de ese momento, entonces, su exposición es significativa para nosotros. Dice el maestro que hay una relación inapelable entre lo cognoscitivo, lo ideológico y lo estético en el arte en cuanto a que en este hay una forma específica de aprehender el mundo que determina la forma de la obra, siempre constituida desde el lenguaje. No obstante, su constitución no implica una lectura unívoca como la del lenguaje científico; más bien, se trata de permitir un campo de posibilidades, con una virtud polisémica, ambigua. Y este nivel cognitivo está permeado por la forma en la que el artista concibe el mundo, por sus consideraciones sobre cómo está constituida la realidad y, en ella, las relaciones entre los seres humanos. Dependiendo

de estas concepciones políticas, el artista da forma a una obra cuyas "ideas, conceptos y apreciaciones van siendo puestas en tela de juicio, criticadas, analizadas, es decir interpretadas" (García, 1989, p. 4). Es de esta manera, que la puesta en forma de la relación problemática entre el concepto de realidad y lo que se coagula en el objeto artístico es el momento estético. Otra forma de expresarlo es decir que el momento estético se da en la capacidad del artista de transformar la realidad de la que parte en "otra realidad".

Consecuentemente, hay una forma de percibir al ser humano, sobre todo, de representarlo. Algo que para el teatro del cual hablamos está en relación directa con la concepción del ser humano que merece ser representado más allá de los estereotipos del héroe clásico, constreñido a las personalidades de cualidades excepcionales, encerradas en sí mismas, en tanto que no establecían lazos efectivos con su sociedad. Al respecto, Beatriz J. Rizk, afirma que el teatro de Enrique Buenaventura fue: "escrito desde la marginalidad [por lo que promueve] un nuevo sentido histórico en el hombre de su tiempo al rescatar héroes y eventos trascendentales para la memoria colectiva de su pueblo" (1992, p. 186). Aquí se refiere a "Un réquiem por el padre de las Casas", obra que complejiza a Bartolomé de las Casas y no lo deja indemne como lo había asumido el relato oficial en el que se percibe una esencia de bondad inspirada en su fe. Por su parte, Buenaventura lo muestra como un hombre con contradicciones y errores cuyas acciones parten de un análisis de la situación que atraviesa, de tal forma que se edifica como un individuo con un carácter particular forjado en la confrontación con la realidad y, específicamente, con la sociedad.

Asimismo, sucede con todos los dramaturgos antologados. En los prólogos se advierte esta particularidad del enfoque político como unidad temática, pero su acercamiento artístico difiere y las tonalidades de la preocupación en la construcción del personaje varían. Por ejemplo, Rodrigo Zuluaga afirma que el teatro de Gilberto Martínez,

> Es un ejercicio de lenguaje cuyo impacto dramático señala la lucidez conceptual del autor. No es una apología al uso de los grandes héroes. Sus personajes no son convencionales ni históricos, son hombres en proceso, sin

> el acartonamiento de la historia oficial, son de carne y hueso. (Zuluaga, 1992, p. 352)

Presenciamos cómo el crítico encuentra el valor de la obra en el uso del lenguaje como prueba de madurez conceptual, capaz de construir al personaje dotándolo de vitalidad al separarlo del "acartonamiento" del relato de los ganadores que constituye las historias oficiales. Otra vez, se hace patente la búsqueda de lo humano en algo distinto al ideal. Puesto que lo ideal implica completitud, Gilberto Martínez, en "El grito de los ahorcados" (1992), subvierte los valores otorgándole la característica de "hombre en proceso" a sus personajes.

Otro tanto sucede con la obra "El cuadrado de astromelias", de Guillermo Henríquez, quien para González Cajiao resalta como ilustrador de las paradojas existenciales y él como sus personajes se debaten entre ser o no ser:

> parece interesarle más expresar lo irracional de la vida, los resultados, si así podemos llamarlos en su caso, que esos mismos conflictos sociales pueden haber generado al tener que existir en un mundo que le es imposible controlar o siquiera explicar, no tanto en una violencia exterior, "política", cuanto, sobre todo, en el interior de sus atormentados personajes. Tal vez, no haya ninguno de ellos que tenga la lucidez suficiente como para desentrañar la raíz oscura de su confusión; todos se debaten, más bien, en la indecisión, entre los mortificantes reflejos de las apariencias, en la zozobra e, incluso, en la agonía. (1992, p. 510)

A medida que transcurre el tiempo hacia los años 80, los prologuistas empiezan a hacer la salvedad, que habíamos mencionado, procurando distanciar las obras que estudian del teatro político que inició en los cincuenta. Así se expresa Eduardo Gómez (pp. 647-652) sobre Jairo Aníbal Niño y "El Monte Calvo" [1966], porque para este autor, el dramaturgo evita el compromiso teatral de la forma en que lo entendieron Sartre o Brecht, pues a lo que aspira es "a la sugestión crítica, emotiva y radical. Aunque su ingenuidad presenta afinidades con el teatro épico, sus momentos líricos coinciden con la órbita stanislavkiana, aunque aparecen moderados por un marxismo lívido y padecido" (p. 647). Acerca de los protagonistas, Gómez considera que se establece una relación que podríamos llamar dialéctica, en la que el

artista es recuperado como fuente de un conocimiento liberador a pesar de ser doloroso. Tal artista funge como conciencia de clase que interroga al otro para sacarlo del letargo en el que lo ha sumido "la retórica convencional" que le tapa los ojos frente a la verdad de su condición de ser usado y abandonado.

Por su parte, Jorge Prada (pp. 683-688) cuando habla de "La agonía del difunto" ([1977], Esteban Navajas) y Adela Donadio (pp. 769-774), frente a José Manuel Freidel, con "Las tardes de Manuela" [1989] hacen hincapié en que los autores que reseñan tratan los temas políticos sin caer en la demagogia que acompañó a muchas de las creaciones ligadas al Nuevo teatro. Prada (1992) concibe el teatro de la mitad del siglo como parroquial y aunque honesto, ingenuo. De forma similar, percibe que la mayor parte del teatro de denuncia había convertido los escenarios en "púlpitos revolucionarios" por el afán de la crítica inmediatista a expensas de la calidad estética. En cuanto a lo que concierne al personaje dentro de la obra de Navajas, este crítico indica que "La agonía de difunto" es ejemplar a la hora de reflejar la idiosincrasia del pueblo de la costa norte colombiana. Para él, existe un especial énfasis en el lenguaje coloquial ya que pasa por el humor hacia la poesía, de modo que se pinta a los personajes con un tono lírico de gente sencilla, sin hacer una idealización exagerada. Navajas opera de igual manera tanto con los trabajadores, como con el terrateniente que es la contraparte abusiva. Según el prologuista, el dramaturgo construye una obra a través del distanciamiento que impone un tipo de humor cruel, en el que los personajes, que se presentan como los protagonistas, son los que finalmente cometen la venganza contra el patrón enterrándolo vivo. De la forma en la que Jorge Prada comenta la obra se desprende que hay una intención de redimir a los pobladores reales que cometieron este acto. Se presenta al público una explicación del momento en el que estallan ante el trato injusto. Se sigue de lo anterior que la obra sigue las nociones del teatro brechtiano con su pretensión de esclarecer racionalmente los sucesos ante un público y en el que los personajes adquieren el valor de individuos (en este caso un individuo colectivo), quienes luchan por cambiar la situación social en la que se ven envueltos.

Para el momento del caso que estudia Donadio, ya se había dado un cambio relevante en las formas en las que los dramaturgos lidiaban con "la manera de

transformar la realidad en otra realidad que llamamos 'obra de arte'", como dice Santiago García (1989, p. 4). Dentro de la antología se recopilan obras de varios autores que se desprenden de las vías racionales de solución de un problema y optan por recursos absurdistas, poéticos, oníricos que ponen en entredicho la validez y, esencialmente, la potencia que tiene la lógica para aprehender lo humano. Algunos nombres son: Carlos José Reyes, que "dramatiza la cosificación de las relaciones humanas por medio de personajes que se deshumanizan, mientras que la casa y los objetos muestran los símbolos de dolor y decadencia" (Jaramillo, 1992, pp. 553-554). En la misma dirección, Marleny García Sánchez muestra al dramaturgo Henry Díaz como un autor que usa técnicas psicologistas, abole la cuarta pared y llega al extremo de hacer que el público se integre a la puesta escénica como juez, todo con el fin de acercarse crítica y analíticamente desde una "voluntad de soñador, manipulador, titiritero de almas o, en este caso, dramaturgo" (García Sánchez, 1992, p. 732). Análogamente, sucede con dos de los más jóvenes autores: José Manuel Freidel y Víctor Viviescas. En ambos hay una necesidad expresiva que, sin olvidarse de la crítica social, aborda la forma estética asignándole a la palabra poética una altísima significación en la tarea de manifestar una realidad para nada poética.

En términos generales, la antología Teatro colombiano contemporáneo pone de manifiesto un proceso en devenir en el que las dramaturgias son dinámicas y se van desarrollando dentro del espectro de la historia social a la que pertenecen. Las obras de Zapata Olivella, Buenaventura, Santiago y Luis Alberto García, Henríquez e incluso Carlos Reyes se encuentran dentro del espectro que Viviescas llama épico-crítico y que describe como:

> El contenido principal del teatro colombiano a partir de los años 1950 se perfila como el de introducir una concepción dialéctica del drama en la base de la creación dramatúrgica y escénica. Este intento proviene de la toma de conciencia de la complejidad del mundo y de la complejidad de las relaciones que los individuos establecen con él. (2006, p. 25)

De esta manera, se comprende que lo más significativo en el Nuevo teatro es el contenido, la carga política y la intención de esclarecer las razones por las cuales esos individuos se enfrentan a la historia. Los espectadores se encuentran frente a una

estrategia escénica en la que el personaje tiene características muy definidas, expresadas con un lenguaje cercano al usado por el público. La forma de expresión cotidiana denota, en muchas ocasiones, una tendencia lírica. Lírica en cuanto se ocupa de lo que le incumbe al Yo, como sucede en "Los pasos del indio" de Zapata Olivella (1992). Es de notar que tal tendencia subjetiva está puesta en contradicción con la situación social. Más exactamente, la situación social crea un sujeto condenado a una forma de vivir injusta y la conciencia de esa condición es la que hace germinar el sentido de lucha que lo orilla a la reflexión. En lo concerniente a los dramaturgos más jóvenes que recoge la colección, hay un claro acuerdo entre los críticos en elogiar la diversidad temática, la técnica y la novedad al plantear el lirismo de esos individuos (García Sánchez, p. 729; Donadio, p. 770). Freidel y Viviescas representan un cambio significativo al momento de hacer manifiestas las voces que arremeten contra la realidad. Ahora, en el teatro del simulacro, la lucha se desplaza de lo meramente político a lo existencial en un proceso que, si bien había empezado antes de ellos, toma una fuerza expresiva inusitada. Por consiguiente, la preocupación política se manifiesta no como la lucha del individuo contra la sociedad, sino que esa confrontación parece sucederse dentro del personaje. De pronto, esa guerra intrínseca lo estraga y ya no es un individuo, pierde la cohesión ontológica (por decirlo de alguna manera), termina por percibirse como un ser múltiple o fragmentado. Sobre "Las tardes de Manuela", comenta Adela Donadio:

> La decadencia de Manuela Sáenz, su exilio, la miseria y el olvido de sus últimos días en la región desértica Paita, son de por sí elementos fascinantes para este apasionado por las heroínas tristes. La propuesta teatral es el desdoblamiento de Manuela. Una Manuela vieja aferrada a su vieja silla y al baúl de los recuerdos, incitada por Manuela amante y Manuela guerrera a ver su pasado en el espejo de la evocación. [...] Con el mismo poder alusivo se retoma la afición real de Bolívar al juego del tresillo, pero el teatro invierte el dato histórico. En esta partida simbólica, las Manuelas acometen al héroe con armas y lanzas verbales, enfrentándolo a su destino final. Muere Bolívar y las tres Manuelas lo despiden, simbolizando cada una su estado: la vejez, la gloria ida

> y el amor que perdura. Muere Manuela Sáenz en el pedestal escenográfico consagrado a los héroes. (1992, p. 774)

De esta suerte, José Manuel Freidel propone un personaje en el que se manifiestan tres de sus facetas en el momento existencial del paso de la vejez a la agonía de la muerte, pero la propuesta no escenifica un delirio de una anciana demente (que sería una ficción que se cuenta en otra ficción). En cambio, las tres Manuelas tienen el mismo peso ontológico dentro del texto, cada una representa un momento o una cara de la mujer y todas son igual de importantes. Aquí hay una contradicción al sistema racional occidental que quiere reducir tanto la existencia humana como su representación artística a la unidad física y psicológica. En efecto, en el ejemplo anterior se opera una superación de los postulados del teatro épico-crítico, puesto que, en este, el personaje se establece como una armazón sólida de características que configuran una idea de lo que se quiere representar: un individuo. En su lugar, "la escritura fragmentaria profundiza la crisis de la representación mediante la puesta en cuestión del poder del referente y de los sistemas de representación que le son asociados" (Viviescas Monsalve, 2006, pp. 47-48). En otras palabras, la obra dramática de los autores del teatro de la simulación crea una disrupción en su relación con la realidad respecto a cómo se establecía la correspondencia en el teatro épico-crítico. Si los nóveles autores recurren a la fragmentación del personaje, del dispositivo dramatúrgico es porque presienten esa misma fragmentación en el mundo que los rodea. No hay una razón que dé cuenta ordenada y terminada de los sujetos, de los eventos ni de la experiencia humana como acaecía en el teatro épico, en el que tales se pueden reducir a la dinámica sociopolítica.

2.3. **Dramaturgia colombiana contemporánea. Antología (tomos I y II) (2013)**

Esta obra de 2013 fue compilada por la prolífica y reputada investigadora del teatro Marina Lamus y compendia veinte dramaturgias de veinte autores, divididos en dos tomos. En el primer tomo se encuentran los dramaturgos que nacieron desde finales de los años cuarenta hasta los años sesenta. Por tanto, el segundo tomo agrupa

a los autores más jóvenes y ambos están precedidos por un prólogo bastante escueto de la compiladora.

Antes de hablar de los prólogos, debemos revisar la nota introductoria de la ministra de Cultura de Colombia, Mariana Garcés Navas. El interés que tiene esta corta nota es que en ella se declara el propósito: "de fortalecer la difusión, tanto a nivel nacional como internacional ... Pero ante todo, espero que estas obras logren crear un paisaje rico en detalles sobre nuestra condición humana" (2013a). Respecto al primer objetivo, es seguro que se cumplió, ya que además de una extensa difusión en físico de un libro de muy buena presentación y calidad (se puede hallar en muchas bibliotecas del país y obtener en tiendas), se hizo una versión virtual que se puede descargar gratuitamente. Todo lo contrario de la antología que revisamos anteriormente cuya edición es de lujo y no es para nada fácil de hallar. Sin duda una desgracia para los estudios teatrales.

Retomando nuestro análisis, debo decir que desafortunadamente, el aparato crítico de Dramaturgia colombiana contemporánea deja mucho que desear. La exposición de Lamus sobre los criterios editoriales para la selección de las obras se limita a decir en el segundo tomo: "Este segundo tomo de la antología colombiana es una prolongación del primero, y por tanto, conserva los parámetros generales que sirvieron de guía para la selección de los dramaturgos" (2013 b, p. 9). No obstante, en el primer tomo no se hizo una presentación de motivos para elegir ni las obras ni a los dramaturgos. Ciertamente la descripción que da de estos últimos es demasiado general (cito en extenso):

> Todos muestran una vigorosa actividad artística, que han mantenido, de manera tozuda, desde muy jóvenes; en sus obras han indagado la realidad poniendo el énfasis en los lenguajes estéticos contemporáneos; esto significa que cuestionan modelos epistemológicos establecidos, a través de categorías, estilos y tendencias plurales. Comparten el ser autores, directores, actores y maestros, por lo cual su pertenencia al teatro la han asumido desde una perspectiva global.
>
> De acuerdo con las expectativas y los prejuicios clasificatorios sobre los países, las nacionalidades y las razas, entre otros, el hecho de ser artistas

> colombianos podría incluirlos dentro de una sola categoría temática: la de las dramaturgias de la violencia, y aunque ellos han respondido a la sociedad dando su perspectiva artística a través de una o varias piezas, han dirigido también sus intereses hacia otras temáticas, debido, en parte, a que esta nación es diversa, sus signos y significados cambian y se complejizan constantemente y, en parte, a que sus genealogías culturales son plurales, como se indicó antes. En consecuencia, los autores y obras que figuran en este libro son un fragmento de una gran fotografía de la dramaturgia actual y de los intereses que hoy tienen los teatristas colombianos. (2013 a, p. 9)

Obviamente, tal tipificación adolece de falta de profundidad. Decir que un artista pertenece a su época y que usa lenguajes contemporáneos no es muy agudo. En especial, para caracterizar a generaciones distintas. De otra parte, lo usual en los dramaturgos colombianos (de hecho, es una característica sumamente usual entre los artistas de teatro independiente a nivel mundial) es su versatilidad escénica, casi siempre se ocupan de todos los aspectos de la producción, desde la creación de la dramaturgia hasta la puesta en escena. Es algo que pertenece al estatuto social de un teatro que tiene que luchar arduamente por los recursos económicos, de un lado. Por otro, también, hace parte de la dimensión política y estética de grupos y autores que se comprometen en cada arista de su creación. Buen ejemplo de ello son los grupos de creación colectiva como La Candelaria o el TEC, o de autores individuales como José Manuel Freidel, quien es retratado por Adela Donadio así:

> Escribió sus textos en el gran texto de la escena, conjugando circunstancias concretas: quiénes los actores, cuál su sensibilidad, qué hay a la mano susceptible de convertirse en escenografía, de qué color los vestidos. Su ojo creador se comprometía con todas las minucias del montaje, concediéndole igual importancia a la textura de un velo, a la frescura de la flor, al correr de una cortina, a la dureza de una piedra, a la risa y al grito del actor. (1992, p. 771)

Con respecto a la idea de que la dramaturgia contemporánea se ha abierto a diferentes temáticas, no le falta razón y es de notar que aclara que los artistas más jóvenes tienen preparación académica en el ramo y que, "en la actualidad los escritores

de teatro experimentan sin ninguna timidez con lenguajes espectaculares de diferente índole, con otros géneros teatrales, con narrativas literarias, cinematográficas, televisivas y en general con medios audiovisuales, de muy diversas maneras y con distintos objetivos" (p. 10).

Quizá, se hubiera podido profundizar al hacer la reseña de las obras, pero no sucede de esa forma, puesto que las introducciones tienen alrededor de nueve páginas dedicadas a comentar algunos aspectos de cada autor y su obra, de forma que hay mínimo lugar para penetrar en los textos. La escasez del espacio pudo haber sido una decisión editorial, pero —sea como fuere— causó un gran detrimento en los libros y es algo que se reciente hondamente en una publicación en la que se involucran instituciones públicas y privadas. Aun así, es un esfuerzo loable en un país que desconoce su propio teatro.

Dadas las circunstancias, el análisis del texto liminar de esta antología presenta dificultades en cuanto se refiere al análisis del personaje. No obstante, hay ciertas generalidades acerca de este tema y de lo concerniente a la estética global de cada tomo que podemos abstraer de los prólogos. Empecemos por lo que la autora deja entrever en el primero de ellos. A primera vista, las temáticas son variadas, sigue existiendo una preponderancia de la mirada hacia lo social, pero los acercamientos son diversos. Ya sea la preocupación por la pérdida de las culturas ancestrales y de sus conocimientos, la huella de la violencia social del país, la problemática de la trata de blancas o de la soledad en la ciudad se establece un vínculo con los sujetos del día a día en el nivel de lo íntimo o de lo colectivo. Al tiempo, coexisten obras que se inspiran en la literatura, en sus personajes, en los medios audiovisuales o que dan una mirada al teatro mismo. Todo bajo una confluencia de géneros: lo cómico, lo absurdo, lo trágico cotidiano, son tratados, también, desde lenguajes que van desde lo austero a lo poético. Resumiendo, la antología cumple la misión de dar una mirada panorámica sobre el paisaje teatral del país, con lo cual se destaca la variedad de voces individuales. Es de notar que, salvo Carolina Vivas y Beatriz Camargo, no hay creación colectiva; sin embargo, en estos dos casos, se le concibe de manera diferente a como era percibida por el teatro épico-crítico. En cuanto a la puesta en forma, se revela el persistente empleo de la escritura fragmentaria, la discontinuidad de tiempo, espacio

y, en algún caso, el uso de espacios no convencionales. Todas características de lo que Viviescas denomina escritura del simulacro o de la simulación. Este último concepto viene a completar la estructura teórica que explica cómo se ha configurado el teatro colombiano a través del tiempo según unas formas específicas en las que la ficción teatral se relaciona con el mundo real. De tal suerte que en un contexto que, gracias al capitalismo, ha perdido los contornos hasta el punto de que no se distingue lo real de lo virtual y "simula la realidad, la reproduce en serie, hasta transmutarla en su opuesto. La ausencia de realidad estable, prescribe el proyecto de la representación como simulación" (2006, p. 24). Podemos ver que lo que el crítico hace notar es que hay una epistemología (la simulación) sobre la que la obra de teatro se fundamenta y esta no tiene que ver con la mímesis que —entendida como una representación de lo real del teatro clásico o de la presentación del épico-crítico— ha sido superada porque al cambiar las características de lo ontológico, cambian lo epistemológico y lo estético.

Con relación al tratamiento del personaje, Lamus menciona dos cosas. Primero habla de Orlando Cajamarca (2013, pp. 77-90), quien,

> le da gran fuerza expresiva a las palabras, las réplicas son cortas, poseen distintas tonalidades y matices y encierran la información necesaria para eliminar al máximo las acotaciones, e incluso los personajes. Así que los diálogos contienen todo lo que la acción requiere e identifican plenamente a quienes hablan. El autor también profundiza las diferencias dialógicas entre los personajes por medio del lenguaje directo, en el caso de los dos personajes jóvenes, y con figuras retóricas como metáforas y sobreentendidos, en el del personaje de la MADRE. (2013 a, p. 11)

A todas luces, esto es muy interesante debido a que se plantea la relación entre el personaje y el lenguaje. Como recordamos, el teatro clásico tenía un lenguaje muy estructurado, de estilo poético muchas veces, pero en el que había un estándar establecido. Dicho estándar solo se violaba cuando se quería señalar a un personaje indigno o de baja estofa. Por su parte, en el teatro épico-crítico el lenguaje adquiere más tonalidades debido a que los personajes se emparentan con individuos de contextos específicos, se recurre a las marcas del argot o de los diversos dialectos que ayuden a construir el contexto del cual proviene. En el caso del teatro contemporáneo,

sin embargo, el lenguaje adquiere connotaciones distintas. Ya no es solo la estructura mediante la que se transmite un mensaje, sino que se vuelve un elemento más del juego teatral. Tal como lo dice la autora, incluso hace innecesario al personaje.

La otra mención que hace es a Carolina Vivas y "Donde se descomponen las colas de los burros" (2013, pp. 211-237). En su opinión, la dramaturga retoma una tradición antigua y le da nuevos matices al incorporarla en una obra que habla sobre la violencia. La tradición que Vivas retoma es la del personaje que cuestiona a su creador y concuerdo con la estudiosa en que hay algo singular en este ejercicio, aunque ya se haya experimentado con él tantas veces en la literatura y el cine. La cuestión, que desgraciadamente ella no amplía, es que se trata de un tema de terrible trascendencia y en el manejo poético que la dramaturga logra se ahonda en el horror sin aminorar su alcance.

En cuanto al segundo tomo de la antología, Marina Lamus hace énfasis en que los autores de esta selección entablan conversación con el cine, otras artes narrativas y en el uso del humor, muchas veces cruel, para cuestionar la sociedad. Es un infortunio que no haya argumentado más esta postura puesto que tiene que reconocer enseguida que los dramaturgos del primer tomo también lo hacen; entonces, no hay un planteamiento claro acerca de la diferencia entre unos y otros. Menos aún, existe un análisis sobre los personajes de las obras. Podemos decir que esta última antología es un gran esfuerzo editorial por hacer accesible el teatro contemporáneo frente a un público que lo desconoce casi por completo. No obstante, esta loable labor se ve empañada por la falta de un aparato crítico más consistente.

Para concluir este capítulo, es necesario decir que según el análisis crítico que se ha hecho de las antologías sí se puede evidenciar que hay un cambio en la concepción de lo teatral y en específico, de la concepción y composición del personaje. En efecto, Teatro colombiano de vanguardia (1975) propone autores que pertenecen de lleno al movimiento denominado Nuevo teatro imperante en el momento de la publicación. Coherentemente con sus pilares profundamente políticos, sus obras entienden la categoría de personaje como un individuo inmerso en un mundo complejo por su ordenamiento social, plagado de injusticias contra las que debe luchar el protagonista (sea este individual o colectivo). Se podría afirmar,

entonces, que los autores se pueden posicionar dentro de la estética que Víctor Viviescas denominó del teatro épico-crítico. Por su parte, la colección de 1992, Teatro colombiano contemporáneo establece un panorama en el que ya se ha decantado lo más relevante del teatro experimental que surgió en los años cincuenta y propone dramaturgos afanados por explorar visiones particulares de la realidad en las que ya no prima el afán didáctico ni la crítica social desde la postura marxista, sino que se preguntan por la existencia del individuo en un mundo caótico, des-realizado por las dinámicas del capitalismo. Planteada así la ontología que subyace a las obras, encontramos que como lo advirtió Víctor Viviescas, los autores antologados al final del libro pertenecen al teatro de la simulación. Entonces, se hace patente que el personaje, en el transcurso del tiempo, va cambiando de características y, si en los primeros momentos del movimiento del Nuevo teatro es visto como un individuo, determinado por su acción política y su estatus social —como en el caso de "Un réquiem por el padre de las Casas" o en el de "Los viejos baúles empolvados que nuestros padres nos prohibieron abrir", de Carlos José Reyes—. Más adelante, y aunque sigan perteneciendo a la generación del Nuevo teatro, el personaje va a aparecer como un sujeto más intrincado. Así sucede con "El cuadrado de astromelias" (1986) y "El Paso" (1988), de Guillermo Henríquez y Santiago García respectivamente, en las que se implementan maniobras dramatúrgicas como desdoblamientos, multiplicaciones de personajes subvirtiendo la idea de la identidad única del individuo que predominó en el teatro épico-crítico. Vale decir que, gracias a esa nueva forma de operar, se convierten en obras de paso hacia la estética emergente de los tres últimos dramaturgos del teatro de la simulación que también utilizan la estrategia del desdoblamiento del personaje.

Por último, la antología más actual, Dramaturgia colombiana contemporánea (2013) retoma en su primer tomo a dos autores del teatro del simulacro antologados en 1992 y los convierte en parte de su selección de la generación nacida hacia la década de los años cincuenta. En el segundo tomo, se recogen dramaturgos de una generación posterior que dará paso a los autores que se estudian en esta tesis. De hecho, Carlos Enrique Lozano, cuya obra "Otra de leche" analizaremos más adelante, aparece en este volumen.

No obstante, debemos detenernos un momento para hacer algunas consideraciones acerca de cómo aparece el personaje en este segundo tomo. Como se dijo antes, se antologan diez obras en las que se puede constatar que, en general, hay una tendencia a mantener al personaje como carácter. Así sucede con obras tan diversas en temática y en estructura como "Yo he querido gritar", "Coragyps sapiens" o "El cuarto del desahogo" que mantienen el diálogo como elemento fundamental a la hora de desarrollar la interacción entre los personajes y de desenvolver la anécdota. En cada una de estas obras se mantiene la ilusión escénica. Dicho de otro modo, los personajes están en un mundo aparte del espectador (solo en el caso de Coragyps sapiens se rompe la cuarta pared al finalizar la obra), en un lugar apto para confrontar sus puntos de vista y llegar, finalmente, a una resolución del conflicto. Como dije, la mayor parte de las obras se estructuran de esta manera, pero hay excepciones o desviaciones de ese patrón. Por ejemplo, la obra de Erik Leyton, "Como lluvia en el lago" (2013) se construye como una serie de monólogos (solo hay un diálogo entre varios personajes) que poco a poco van reconstruyendo un asesinato desde el punto de vista de los involucrados. Acá, Leyton propone un tipo de personaje bastante estereotipado —la adolescente egoísta y concupiscente, el político engreído, la vecina chismosa, el sicario ignorante y violento—, muy sólido, que se va dando a conocer mediante la narración. Así, la suma de esos relatos individuales y el diálogo final resultan en un rompecabezas que el espectador arma. Otra excepción —la más contundente— es la planteada por Juan David Pascuales bajo el título de "Manual de zoofilia para el obrero trotskista". Pascuales crea una serie de cuadros en los que se relacionan figuras farsescas delirantes, que se solazan en el absurdo y en discursos escatológicos. Digo figuras porque están en un punto intermedio entre un personaje y una caricatura sin que se decidan por encajar en una de las dos categorías; de esta manera, hay objetos y animales antropomorfizados y "humanos" deformes que parlotean caóticamente en lo que se asemeja a la puesta en escena de una pesadilla plagada de disquisiciones políticas, eróticas y pseudofilosóficas. Con estas características, en el trabajo de Pascuales hay un total alejamiento del personaje dramático que contrasta ampliamente con las demás obras que mantienen al personaje (y a su discurso) como una forma de transmitir una idea, una información que permita

que el espectador haga una interpretación de ciertos hechos, con el objetivo de obtener una conclusión razonable.

Con esto en mente, podemos pasar al análisis de las dos obras que forman el corpus de estudio: *Corruptour: ¡País de mierda! Caso Jaime Garzón*, de Verónica Ochoa y "Otra de leche", de Carlos Enrique Lozano.

3. El personaje se disuelve en las palabras

Después de revisar lo concerniente a la categoría del personaje y de verificar en las antologías cuál es el contexto teatral en el que se imbrican las obras de Verónica Ochoa y Carlos Enrique Lozano, pasamos al estudio de las obras seleccionadas. De esta manera, el cometido de este capítulo es hacer un análisis minucioso del corpus escogido con el fin de evidenciar cómo se integra la disolución del personaje dentro de la escritura dramática de las dos obras escogidas.

3.1. Verónica Ochoa, la estructura ausente en *Corruptour*

Corruptour. ¡País de mierda! Caso Jaime Garzón[4] es una obra para espacio no convencional: una chiva que sigue un recorrido específico por la ciudad de Bogotá. Dicho recorrido tiene unos hitos que se establecieron para contar la historia del asesinato del comediante Jaime Garzón. La obra está compuesta por lo que yo llamaría una "armazón básica" y una serie de "sucesos". La *armazón* sería la estrategia dramatúrgica de la chiva como pretexto para reunir —estética y literalmente— a un público por una ciudad, una historia, una crítica y un homenaje sentido a (en apariencia) una víctima, pero en realidad a miles de víctimas de la violencia. Así, el autobús, las tres azafatas de colores patrios y una de negro serán la estructura base de esta puesta en escena. Por otro lado, los *sucesos* aparecen en el transcurso del viaje. Son escenas o cuadros con cierta independencia (pues colaboran para crear un sentido en cada estación del viaje) que arriban a la chiva en distintos lugares. Debemos tener en cuenta que todo es significativo en esta obra. En principio, la chiva es un

[4] Desde ahora, *Corruptour*.

elemento que ha devenido símbolo de lo colombiano (con buenos y malos significados según la clase social). Así que al nombrar al vehículo *La Prepago* se hace una evocación al estereotipo popular de mujer edificado en la era del narcotráfico y sugiere la prostitución. Como resultado, se puede deducir que, si la chiva es Colombia, Colombia es una prostituta.

Evidentemente, la obra va a tener un carácter político desplegado a través de la crítica ácida y el humor negro. Es necesario recalcar que la obra juega con dos registros de lenguaje opuestos. Para empezar, la obra está plagada de argot continuamente soez denotando una atmósfera emocional de rabia y frustración profunda. Este es un lenguaje de uso común que será fácilmente comprensible para el público, quien, por otra parte, va también a enfrentarse a la jerga académica; más específicamente, al de la filósofa política Hannah Arendt. Como resultado, esta pieza se presenta como una conjunción extraña que combina una búsqueda de tipo semejante a la de la novela negra (que se desarrolla buscando pistas esclarecedoras de un crimen), con un reclamo por la injusticia que queda plasmado desde el inicio. Según la poética de la autora:

> Ya basta de lamentos y de músicas conmovedoras, de llanto e incluso de indignación. No creemos más en las reparaciones simbólicas, ni en la poetización de la barbarie. Nos distanciamos de los pajazos representacionales y renunciamos a seguir haciendo poética del conflicto. Nos mueve más la retórica del conflicto, ya no creemos que "conociendo el pasado evitamos la condena de repetirlo". Creemos que no es suficiente conocerlo, creemos que es necesario PENSAR. Esto es, establecer nuevamente un diálogo profundo con nuestra consciencia para poder dimensionar el horror que nos ha circundado, para romper la inercia de la banalidad a la que hemos sido reducidos por tantos años. PENSAR, ese don que es justamente el gran legado que cosechamos de nuestra admiración por Jaime Garzón. A las cosas queremos llamarlas por su nombre, darles caras y nombres a los culpables y someterlos a exposición. Queremos hacer de los corruptos y de los victimarios una galería de la infamia, un freak show: estacionamos frente a sus casas, sus búnkeres, sus edificios patrimoniales. Y sí ¿por qué no?, volvernos ricos a sus costillas. Que si ellos hicieron de esta guerra un festín, nosotros haremos lo propio con sus caras de palo. (2017, p. 8-9)

En esta declaración de autor hay una clara intención de separarse del teatro (del arte de connotación política, en general) por parecerle a la dramaturga "un pajazo representacional". Término que bien puede apuntar a cierto tipo de estética que "poetiza" sobre el conflicto y lo edulcolora. Por su parte, se propone exponer la realidad tal cual, no en busca de generar un efecto conmovedor en el espectador, sino de sacudirlo, hacerlo pensar. Aunque su afán sea "llamar a las cosas por su nombre", la estrategia que diseñó para esta pieza va en contrasentido con la estética que nos plantean tanto los autores del teatro épico-crítico, como los de la simulación. Con relación a los primeros, el cambio es más notorio pues en principio se separa del mimetismo como trasfondo epistemológico. Aquí no hay ninguna intención de exponer una situación de manera que imite las condiciones reales del magnicidio. Tampoco se explican las acciones de los partícipes en el hecho como imperativas por pertenecer a un cierto estrato social. De hecho, esto va a ser completamente desmentido porque lo que se va a evidenciar es que en todas las capas sociales involucradas hay una voluntad que decide traicionar los principios morales básicos a cambio de un beneficio, regularmente, económico. Frente a los segundos, a los exponentes del teatro de la simulación, cuyos personajes vienen a ilustrar a un ser humano conflictuado, roto y desvinculado de sí mismo, los de Ochoa no tienen conflicto simplemente porque están vaciados, como trataremos de probar a continuación.

3.1.1. Corruptour: un ensayo académico en una chiva

Como se afirmó arriba, el personaje como elemento estructural del teatro pertenece a un sistema de múltiples variables. Una de ellas es la fábula, que después de ser considerada como el alma de la obra de teatro devino elemento estructurante, cohesivo y dador de sentido. Aunque no hay una definición precisa, el concepto se ha ampliado más allá del compendio de acciones organizadas de manera cronológica, progresiva, que llevan al espectador de la ignorancia hacia la revelación de la verdad y esta obra tiene esa estructura, como también la tienen otro tipo de textos. Es decir, en Corruptour hay un camino lógico, pero no es el de una anécdota, no hay un sujeto que va en busca de una meta. O si lo hay, son los espectadores, que no hacen parte de la historia en sí, sino que fungen como jurado, a quienes se le presentan los discursos de acusación que hace la fiscalía en contra de un criminal. En el texto se puede encontrar esta estrategia del derecho —incluso del periodismo—. Si me he decidido a

emparentarla con el ensayo académico es porque recurre constantemente a fuentes teóricas de tipo filosófico, literario y sociológico. La más importante de ellas es el libro Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal (1979), pero también se explica el concepto de la filosofía de la historia de Walter Benjamin, entre otros textos.

A pesar de lo anterior, no podemos olvidar que es una obra de teatro, una pieza artística que se organiza en un dispositivo escénico y desde ahí organiza el discurso. Las decisiones de la autora de evitar el escenario clásico de una sala, de armar un recorrido que se asemeja a un viacrucis que se detiene en estaciones para recoger pistas sobre los asesinos y de crear una intertextualidad entre un ensayo filosófico, una novela negra y un homenaje luctuoso dejan a la pieza fuera del universo de lo dramático y la posicionan en el ámbito de lo performático. Como veremos, Ochoa se aparta del drama clásico completamente, abandona los principios básicos que implican a un héroe que realiza su destino; la pieza abandona la fábula como construcción de una intriga que se resuelve en un final axiomático. A pesar de esto, sí hay un factor que recuerda al drama épico-crítico: el afán de someter a análisis una situación, una necesidad imperante de explicar al público el entramado nefasto que sirve de esqueleto a la sociedad capitalista, con el fin de que por medio de argumentos racionales se convenzan de que el sistema se ha quebrado y actúen en consecuencia. En todo caso, es la puesta en forma de ese análisis el que extrema la separación entre Corruptour y el drama en sus dos vertientes, puesto que al convertir la obra en un acto performático se desprende de la representación de un momento significativo de la vida del héroe a través de las acciones, paradigma dramático por excelencia. En cambio, Ochoa presenta unos hechos que abarcan mucho más que la vida de su protagonista y, en lugar de acciones, hay un análisis sobre ellos mediante un discurso académico. Finalmente, cada suceso se comenta con escenas tipo sketch reduplicando los hechos obsesivamente, impidiendo que fluyan hacia cualquier tipo de final. Evidentemente, sin final, sin fábula, sin "fragmento de vida", sin acción no hay drama. Pero, además, tampoco hay personajes. Aquí, en lo performático existen agentes del discurso que son encarnados por actores, mas no puede llamárseles personajes porque carecen de una función dramática, no hay un marco que les permita desenvolver una acción dramática.

De esta manera, reitero que más que ser un homenaje, que sí lo es, Corruptour es un ensayo escénico. Copia los parámetros de un escrito académico en los que se expone un aspecto teórico sobre un problema específico y hace una interpretación de situación a partir de ahí. El aspecto fundamental de esta obra es la banalidad del mal y el análisis se hace sobre el caso Jaime Garzón. La autora procede a hacer una revisión de los hechos más significativos y se desarrollan hipótesis para evidenciar cómo y quiénes estuvieron involucrados en el magnicidio. La noción sobre la que se fundamenta la obra es la de banalidad del mal, acuñada por la filósofa alemana Hannah Arendt para explorar cómo en la sociedad contemporánea el mal no se puede aceptar como una noción absoluta: no hay una malevolencia pura. Más bien, el sistema social se convierte en productor de sujetos dispuestos a renunciar al pensamiento propio, sometidos acríticamente a dogmas, que actúan sin reflexión convirtiéndose en victimarios o cómplices, pero que se refugian de la culpa bajo la excusa de la obediencia a las normas predominantes. Según Arendt, lo peor, lo más terrible es que quienes cometen los crímenes bajo este amparo son personas comunes:

> Desde el punto de vista de nuestras instituciones jurídicas y de nuestros criterios morales, esta normalidad resultaba mucho más terrorífica que todas las maldades juntas, por cuanto implicaba que este nuevo tipo de delincuente ... comete sus fechorías en circunstancias que casi le impiden saber o intuir que realiza actos de maldad. (Arendt, 1979, p. 18).

Hay, entonces, un desplazamiento de lo abstracto a lo tangente, permea no la esencia humana, sino que es una obliteración de la razón, del sentido común.

De esta construcción conceptual se vale la dramaturga y la hace patente citando textualmente el libro de la filósofa. Allí, las azafatas son las productoras del discurso, actúan como una guía conceptual. Ellas no se contentan con hacer las citas, sino que las comentan y las salpican con anotaciones sarcásticas hacia los perpetradores:

> AZAFATA D: Hannah Arendt dice: "La banalidad del mal apunta precisamente a esta ausencia de dignidad. Lo que tiene de banal el mal por ellos cometido no está en lo que hicieron, sino en por qué lo hicieron. No hay un elaborado razonamiento, ni

odio, ni intención de crueldad, no hay nada y eso es lo más horrible, esto solo se puede explicar porque el hombre se ha transformado en algo superficial".

AZAFATA C: Y entonces sabemos que la superficialidad es la piedra angular de los crímenes en los que ellos están enredados ¡¡¡¡su incapacidad para pensar!!!!! Lo que ahora me pregunto es ¿por qué le dicen inteligencia militar? (Ochoa, 2017, p. 41)

Más allá de los comentarios sardónicos, hay una clara intención de reflexionar sobre la situación social del país, pero la autora no se contenta con los elementos teatrales usuales. Ochoa no se decidió por la publicación de un escrito teórico de tipo académico, sino que armó un compendio que, además del fundamento desde la filosofía política , involucra la investigación de campo con entrevistas a algunas personas cercanas a Jaime Garzón, recolección de material audiovisual, acopio de un repositorio jurídico sobre el caso y sobre corrupción estatal relacionada y todo este bagaje lo traspuso en un aparato escénico (con un guion, improvisaciones, actores, intervenciones tipo sketch, soliloquios, canciones) que, a la par de que viaja por la ciudad, traza un camino hacia una conclusión.

A continuación, me voy a permitir hacer una cita extensa para ilustrar más claramente cómo procede la dramaturga para conectar su sustento teórico con lo referente al magnicidio, todo en el espacio escénico "normal":

AZAFATA B: Entonces el mal no proviene ya de una perversión, de una patología humana o de una fuerza demoníaca sino que surge de la incapacidad de pensar.

AZAFATA D: Pero en qué consiste esta incapacidad: Para comprenderlo, Hannah Arendt dice que hay que saber distinguir entre conocimiento y pensamiento.

AZAFATA B: El conocimiento se limita a una acumulación de teorías. ideas y saberes que ayudan a resolver cuestiones técnicas. Este es el caso de José Obdulio.

AZAFATA D: Por otro lado, está el pensamiento que se refiere a un diálogo continuo y profundo consigo mismo, una mentalidad amplia, una reflexión crítica y profunda sobre las propias acciones y la capacidad de ponerse en el lugar del otro para tratar de entender su punto de vista. Este es el caso de Jaime Garzón.

Y en este momento se evoca a Jaime Garzón con el gesto, suenan sus carcajadas por los parlantes de la chiva y se suspira, mucho se suspira.

AZAFATA B: Esta banalidad se extiende a una amplia masa social, una ideologizada que contribuye activa o pasivamente a la implantación y mantenimiento del mal.

AZAFATA A: Imitando un programa de concursos. De este grupo de individuos que perdieron o renunciaron a la capacidad de juicio distingue Arendt tres grupos, los nihilistas, los dogmáticos y los ciudadanos normales. Ahora, perra, vamos a ver a qué grupo perteneces. (Ochoa, 2017, p. 47)

Después, viene un juego entre las tres azafatas, una especie de test con preguntas de doble opción, que pretende identificar la profundidad del pensamiento de quien responde y en qué categoría de las establecidas por Arendt se ubica. Al final, se determina que encaja en la categoría "normal":

AZAFATA D: El grupo más numeroso de todos (...) que cualquiera. Estos ciudadanos que denominaremos "Colombianos de bien" pretenden asumir las buenas costumbres, pero lo hacen sin poner una neurona en movimiento. Son fieles a los manuales de comportamiento moral y ético: el catequismo del Padre Astete, la urbanidad de Carreño, manuales de autoayuda y cuanto salvavidas aparece que les evite la desastrosa tarea de pensar (dirigiéndose a la AZAFATA C). ¡En buena hora, perra!, has finiquitado el diálogo con la consciencia y aunque la consciencia sigue estando ahí, es ya como un extraño. Un bicho con el que coexistes, pero con el cual eres incapaz de convivir.

¡¡¡Convivir!!! ¡¡Síííií!! Me gustan las Convivir. (Dirigiéndose a la AZAFATA C) Ya, suéltalo. Bien (Respira hondo y escupe). (Ochoa, 2017, p. 49)

Como se ha dicho, Verónica Ochoa, recurre en primer lugar al planteamiento teórico. En el texto citado, vemos que profundiza lo dicho sobre la banalidad del mal y lo explica en sus propios términos: "entonces el mal no proviene ya de una perversión...". Posteriormente, lo amplía con la dicotomía entre conocimiento y pensamiento, para después dar ejemplos concretos. Aquí, como ejemplo se menciona José Obdulio Gaviria Vélez. Hace un

señalamiento directo al político de extrema derecha, vinculado por consanguineidad a Pablo Escobar y a Álvaro Uribe Vélez, uno de los presuntos implicados en el crimen contra Garzón. Por el otro lado, como modelo de pensamiento, obviamente, nombra a Jaime Garzón. En general, no se le menciona directamente, salvo en un par de ocasiones y es entendible porque la obra no es un homenaje a su biografía, sino una investigación para esclarecer su muerte. Por eso, es llamativa la didascalia que acota una grabación de la risa del activista, porque un momento de reflexión profunda se consuma con una evocación sumamente emotiva que remarca su condición de fantasma. Este gesto, que nos devuelve al terreno de lo escénico, nos saca de la discusión "académica" y retoma el motivo que convoca al público a la chiva.

Consideremos ahora la parte final de la cita. En este fragmento, se describen los sujetos que pertenecen a la categoría normal dentro de la noción de la banalidad del mal. Estos quedan determinados por el coloquialismo "personas de bien", un eufemismo que suele usar una capa social colombiana clasista para autorreferenciarse y distanciarse, entonces, de los ciudadanos de rango inferior: básicamente todo aquel que no comparte la ideología de derecha o que no tiene —o no finge tener— un alto estatus social. La exagerada emoción que expresa la Azafata, que asume el rol "de gente normal", al tergiversar el verbo convivir y mudarlo al sustantivo enfatiza la preferencia por la ideología de derecha y se sugiere que quien comparta la admiración por las autodefensas hace parte del grupo de alienados. Así, al loar a las Convivir (Cooperativas de vigilancia y seguridad privada para la defensa agraria o Servicios comunitarios de vigilancia y seguridad privada) se legitima al grupo paramilitar, reconocido como uno de los agentes más nocivos por su violación a los derechos humanos y su alianza con las fuerzas militares. Para las otras dos categorías, la dramaturga sigue procedimientos similares en distintos momentos del viaje: se recurre a un ejemplar que será sometido al test y se identificará por qué hace parte de dicho grupo. Es justo decir que establece una especie de "método de investigación" para evaluar a los sujetos. Esta suerte de afán metodológico imita o sigue la de la investigación académica. Otra evidencia que se puede encontrar en el camino lógico que presenta a los espectadores es que se llega a hipótesis específicas que se desprenden de una general. Para el caso del magnicidio, la hipótesis general es que el asesinato de Jaime Garzón fue un homicidio perpetrado por los paramilitares, pero no fue un hecho aislado, sino que hay una red de corrupción que involucra altas esferas de poder.

Entonces, podemos resumir las hipótesis de la siguiente manera:

Primera hipótesis: Los militares, enterados de que Garzón estaba muy cerca de descubrir su alianza con guerrilleros y paramilitares, instigaron a Castaño para deshacerse de él. Este se dejó culpar para que el aparato estatal no cargara con la culpa. Gracias a que encabeza un grupo violento, al margen de la ley, no tendría las mismas repercusiones que los altos mandos militares. El hecho de que aceptara los cargos también da pie para pensar que no detentaba tanto poder como se creía, era un simple peón que podía ser sacrificado.

Para la mitad del recorrido ya se ha develado quiénes fueron los autores materiales y se ha determinado su dependencia de una maquinaria. Son un engranaje que responde a unos sujetos poderosos encargados de aceitarla, de hacerla funcionar. Estos serían los "notables", los autores ideológicos y los creadores de toda una estrategia de adoctrinamiento social para mantener el poder. En la escena VIII, frente del Club el Nogal, se examinan los métodos que los "notables" barajan para conseguir este fin. Un espacio muy significativo en la historia nacional por ser el centro de reunión de las figuras más destacadas del poder en Colombia. Un lugar signado de ser la atalaya desde donde es dirigido secretamente el país por "las vacas gordas, por los pesos pesados, por las grandes ligas ... Los innombrables ... Los notables" (Ochoa, 2017, p. 50).

Más adelante, en la misma escena, no son las azafatas las encargadas del discurso; en cambio, por los parlantes de la chiva se trasmite una grabación de una "Voz institucional", que dicta los "Pasos para crear una ideología o dogma" y para mantenerlo en marcha (Ochoa, 2017, pp. 54-55). En este manual, se puede identificar claramente la metodología de Uribe Vélez. Fragmentos como: "Nota: se vale exterminar civiles que tus seguidores consideren de poca valía, asegurar luego que 'seguro no estaban sembrando café' y ponerles un camuflado para hacerlos pasar por caídos en combate" (Ochoa, 2017, p. 55) son una alusión perfectamente directa al expresidente, con lo cual se despeja la duda sobre quiénes son los "notables". Congruentemente, se traza la segunda hipótesis: Garzón descubrió la corrupción del ejército y su injerencia en los secuestros, lo denunció ante las autoridades estatales sin percatarse de que estas estaban involucradas y eran "determinadoras de estos asuntos". La hipótesis siguiente es que el DAS (Departamento Administrativo de Seguridad), a la cabeza de José Miguel Narváez, fue el autor intelectual del asesinato selectivo de miles de

colombianos que le estorbaban a los poderosos. Para fundamentar esta teoría, la dramaturga hace un acopio de investigaciones periodísticas y del fallo de la Corte Suprema de Justicia. Como resultado de la indagación que presencian los espectadores se llega a la conclusión de que el magnicidio de Jaime Garzón no fue un evento aislado, no fue una rencilla de Carlos Castaño contra el periodista ni fue un asalto. Lo sucedido es consecuencia de un sistema corrupto en el que las más altas esferas del gobierno, de las fuerzas militares y de los grupos armados ilegales hacen parte.

3.1.2. La estructura ausente y otras perplejidades

Hasta acá, hemos mostrado que la obra Corruptour ¡País de mierda!: Caso Jaime Garzón no se comporta como la narración de una anécdota, no se contenta con adaptar el asesinato del líder en una trama de novela negra, sino que construye un ensayo de tipo académico que, a través del dispositivo escénico, sigue una indagación que está atravesada por lo sociológico, lo filosófico y lo histórico. Partiendo de que la estructura general no es la de una fábula podemos retomar esa afirmación que se hizo en el apartado teórico de este estudio. Entonces, tenemos que preguntarnos si es posible que haya un personaje dentro de este ensayo. Mi conclusión es que no. A continuación, voy a exponer los hallazgos que me parece haber hallado sobre el tema. Quiero aclarar que encontramos lo que voy a llamar provisionalmente tres tipos de agentes del discurso dentro del recorrido que hace La Prepago por la ciudad. A

A continuación, me gustaría profundizar en las características de estas apariciones.

3.1.3. Jaime Garzón, el fantasma ausente

En primer lugar, hablemos de Jaime Garzón, quien, a pesar de no ser un agente del discurso, es el protagonista de esta obra. Para todos es bien sabido que Garzón fue un periodista, por corto tiempo participó en política y se desempeñó como alcalde menor de Sumapaz, pero para esta investigación nos interesan dos áreas diferentes de su experiencia. Por un lado, su desempeño como comediante de sátira política, actividad que lo dio a conocer en el país por su crítica ácida contra el gobierno nacional durante más de diez años. El trabajo de Garzón, en compañía de intelectuales, periodistas y otros humoristas marcó el estilo del humor político de los años 90. Programas como *Zoociedad* y *¡Quac!* dejaron personajes

recurrentes muy recordados y cuatro de ellos son retomados en la obra de Verónica Ochoa. Sin duda, el personaje más influyente al final de su vida fue Heriberto de la Calle, quien entrevistaba de manera desfachatada, sin tapujos, a "notables" personalidades del ámbito político nacional. Por otro lado, fue un renombrado activista por la paz, dictaba conferencias en distintos espacios, fue el traductor a diferentes lenguas indígenas de la Constitución Nacional de Colombia de 1991 y, en última instancia, actuó como mediador con la guerrilla para la liberación de personas secuestradas. Nos interesan estas dos dimensiones de su vida, especialmente la última, porque Corruptour parte de la premisa de que el magnicidio fue motivado por esta causa.

Con esto aclarado, pasemos a revisar su función dentro de Corruptour. La obra inicia de la siguiente manera:

ADVERTENCIAS PRELIMINARES

> Una chiva está estacionada en el lugar en el que el viernes 13 de agosto de 1999 el carro de Jaime Garzón Forero se estrelló luego de que Jaime recibiera varios impactos de bala. En la chiva cuatro azafatas: una vestida de amarillo, otra de azul, otra de rojo y otra de negro. La chiva tiene nombre. "La Prepago" se llama. Las azafatas reparten trago entre los comensales. En la pantalla de la chiva aparecen imágenes de Jaime Garzón, entre ellas la última entrevista concedida unas horas antes de ser acribillado. Luego de que cada comensal tiene ya el elixir anestésico o licor entre sus manos empieza el recorrido.
>
> AZAFATA A: Lo que están a punto de experimentar es un recorrido...
>
> AZAFATA D: Un recorrido por el infierno.
>
> AZAFATA B: Y como lo hiciera Dante de la mano de Virgilio nosotros andaremos este ruinoso camino al lado de Jaime Garzón.
>
> AZAFATA C: Nuestro petit [sic] Virgilio. (Ochoa, 2017, p. 19)

En el fragmento anterior tenemos (antes del diálogo) la didascalia con la que inicia la obra y es patente que establece el contexto, el tono de la pieza. La acotación dramática nos da el punto de partida exacto y enuncia porqué es relevante: es el lugar de fallecimiento de Garzón y su muerte fue por un acto de violencia extrema. Mencionar que fue "acribillado" refleja una carga emocional altísima que debe impactar a los espectadores. Al hacer una revisión de titulares de la época y de publicaciones posteriores se puede ver que se utilizan términos como homicidio, magnicidio y asesinato, pero evitan describir el método de exterminio. Es decir que al usar el verbo acribillar la dramaturga conscientemente utiliza un término que muestra el extremado nivel de sevicia en contra del humorista, así que, con esta carga emocional en el ambiente, la distribución de licor como "elixir anestésico", se determina que el recorrido que empieza es un homenaje luctuoso que llevará a los espectadores a un viaje por el infierno: "como lo hiciera Dante de la mano de Virgilio nosotros andaremos este ruinoso camino al lado de Jaime Garzón". Esta última cita y el hecho de que llama a Garzón "petit Virgilio" hacen una referencia directa a la Divina comedia, en donde hay una división clara de los papeles que se transfiere a la representación: los asistentes son aprendices, viajeros que emprenden una ruta de iluminación y Jaime Garzón será su guía en ese recorrido.

Aquí, la comparación entre Jaime Garzón y Virgilio genera expectativas acerca de la presencia del primero durante el viaje. En efecto, recordamos que el alma del antiguo poeta romano rescata al florentino que se encuentra en un momento de confusión vital en el que se siente alejado del buen camino. Con el fin de que Dante salve su alma y pueda iluminar a otros, Virgilio le hace un recorrido por los nueve círculos del Infierno y las siete cornisas del Purgatorio; no obstante, su papel no es solamente guiar a su pupilo, sino que es su guardián, maestro y en ocasiones es su confidente. Es un guía, un maestro en tanto le va describiendo todo lo que se van encontrando a su paso y busca la manera de que el joven satisfaga su curiosidad para que, a través de los ejemplos de los condenados, se entere de la bendición que es llevar una vida con carácter templado. También, podemos notar la faceta de confidente en algunos pasajes en los que le pide a Dante que le confíe sus dudas y temores con la seguridad de que él, su preceptor, se los va a disipar. Asimismo, funge como guardián, hay varios ejemplos en los que el romano se enfrenta con los monstruos y demonios para proteger a Dante. Incluso, lo carga de manera afectuosa cuando se desmaya o para descender por el cuerpo de Lucifer hacia la explanada del Purgatorio. Bastan estos ejemplos para mostrar que

el fantasma es sumamente activo dentro del marco de la obra. Podríamos pensar en otros fantasmas famosos que detonan la trama o que la protagonizan como el rey Hamlet o Don Juan, sin ir más lejos. Dicho de otra forma, en la literatura y el teatro no es raro encontrar personajes que están muertos y que cumplen alguna función semiótica. Para Patrice Pavis:

> El fantasma, tipo mismo del no-ser y del no-personaje, vuelve con insistencia a las escenas teatrales ... en numerosas obras donde debe aparecer una persona muerta o desaparecida, y esto bajo todas las apariencias posibles: sábana, sombra, espectro odioso, voz de ultratumba, fantasma encarnado, etc. El teatro, y su gusto por los engaños, la ilusión y lo sobrenatural, es sin duda un lugar predilecto para semejantes criaturas: así, al ser el fantasma la ilusión de una ilusión (el personaje), asume, a través de una inversión paradójica de signos, los rasgos de una figura bastante real. (1990, p. 217)

No obstante, la comparación entre Jaime Garzón y Virgilio se queda ahí, a pesar de las expectativas que se crearon. El fantasma del humorista no se muestra nunca, no tiene injerencia de ningún tipo. En verdad, lo más particular en la obra es la completa ausencia de lo que dicta el motivo para realizarla. Como podemos ver en "Las advertencias preliminares", que citamos anteriormente, mientras que inicia el viaje se proyectan fragmentos de la última entrevista de Garzón, "antes de ser acribillado". Además de esta aparición, hay un corto fragmento de la misma entrevista y el sonido de su risa que se escucha a través de los parlantes. Sumado a esto, como había dicho más arriba, no se cuenta nada de su biografía. Si se le menciona es como recuerdo, por alguna acción concreta que lo fijó en una persona o como marca en la memoria nacional. Esto es particularmente evidente al hablar de las fechas de su nacimiento y de su muerte que se ilustran con las efemérides de cada uno de esos días. Ciertamente, hay una intención poética en la forma de organizar distintos hechos y mezclarlos con los testimonios, pero es notable que no se diga nada en concreto sobre él. A partir de esto, me atrevo a especular que no hacer una recreación de Garzón como persona (más adelante hablaremos de unos de sus personajes) tiene que ver con la necesidad de no anteponer una imagen específica de él a los espectadores. Dicho de manera distinta, la forma en la que se le evoca da espacio para que cada espectador genere su propia imagen. Solo hay un acercamiento lateral del que para muchos fue un héroe:

> AZAFATA C: Ese día, la señora Rosita, amiga de Jaime y trabajadora del restaurante El Patio le dijo a un medio de comunicación: "Es que él no lo hacía sentir a uno como el trabajador sino como el amigo, ¡eso lo hacía a uno sentir tan bonito! Y que venía con sus amigos y se los presentaba a uno. Podía ser el alcalde, el ministro y él les decía: 'Venga le presento a la señora Rosita' ... y al recibir esta noticia uno se pregunta ¿por qué?, ¿por qué este país es tan violento? Todos aquí debíamos ser como él era" ... Ese viernes un tubo de agua completó 36 horas de estar roto (p. 83) ... Ese día se celebraron los 100 años del natalicio de Borges: "A veces en las tardes una cara nos mira desde el fondo de un espejo: el arte debe ser como ese espejo que nos revela nuestra propia cara". (p. 84)

En la cita del cuadro "XVI. Garzón Muere", se hace evidente lo mencionado: en la memoria de la señora Rosita quedó fijada la imagen del hombre por su empatía, sin importar la diferencia de clase. Sumado a esto vemos el ejemplo de dos eventos que no tienen nada en común. Algo tan anodino como un tubo roto y una cita sobre el objetivo último del arte para Jorge Luis Borges nos llevan a pensar que, en este país, la muerte —aunque sea de alguien tan querido y recordado— es un evento más entre miles y no hay justicia que intervenga para ponerle un alto, por lo cual, termina siendo un dato más en el transcurrir cotidiano. Retomando nuestra discusión, podemos ver que quizá Garzón es el protagonista, pero, de ninguna manera es un personaje de la obra. Su persona, su asesinato son el substrato de la obra y, sin embargo, no desempeña ninguna función, no es un carácter. La realidad es que, como mencionamos en el capítulo I, los teóricos han evitado definir claramente al personaje. Se decidieron por decir qué fue en el pasado, pero no se han atrevido a trazar unos límites precisos para esta oquedad del presente. Aun así, hay un concepto que nos es útil en este momento y es el de estructura ausente del que habla Santiago García en Teoría y Práctica del teatro (1989). En esta recopilación de ensayos, García hace un recuento de los planteamientos desarrollados por el autor y el grupo La Candelaria en su trayectoria artística. Entre estos descubrimientos menciona brevemente la estructura ausente, como un elemento que, aunque se plantea en la obra, no se desarrolla explícitamente. El dramaturgo no hace una definición precisa, sino que en diferentes momentos del texto da ejemplos de cómo funciona dicho factor en la construcción de las piezas teatrales. En general, la estructura ausente propone un elemento o una acción y esta subyace como la armazón interna, el esqueleto de la obra, sin

que haya un despliegue evidente. Ahora bien, su función es muy amplia y dependiendo de la situación puede crear tensión, un significado de trasfondo, como en el ejemplo:

> precisamente el gran aporte de Stanislavski para descubrir el extraordinario valor poético de estas obras fue el de enfatizar los silencios y los espacios carentes de acción a través de una "atmósfera" propicia que significara ese profundo vacío. Hay una "gran acción" (Super-objetivo) que en esta obra sería como una estructura ausente que bien puede no cumplirse, como la acción de abandonar la casa, o de "irse para Moscú" en Las Tres Hermanas; que serviría de sustento a una serie de acciones secundarias que constituirían los eslabones de la cadena de acciones de la "fábula". (1989, p. 90)

De esta misma manera funciona Jaime Garzón en Corruptour, es el elemento estructurante que subyace dentro de la obra. A pesar de que no tiene injerencia directa, es la pieza maestra que traza el cauce de las acciones. Es gracias a su ausencia evocada que van a tener lugar la exposición del discurso "académico" y la aparición de esos sucesos de los que hablamos en la presentación de la obra y que profundizaremos a continuación.

3.1.4. Los personajes reversionados y apariciones episódicas

Dentro de lo que podría interpretarse como personajes en esta obra, vamos a revisar tres grupos que se distinguen fácilmente: las azafatas, la versión de los personajes del programa *¡Quac!* y una serie de intervenciones que denominaremos sketches, ya que corresponden a la descripción que hace Oswaldo Pelletieri al hablar de El polvorín: "la pieza exhibe los componentes de un sketch: intención cómica, procedimientos paródicos, hipérbole en los estereotipos, reducido número de actores –dos–, sin caracterización rigurosa ni individual y sin intriga" (2005, p. 240).

- Las azafatas

Desde el momento de subir a La Prepago, el público se encuentra con un grupo de cuatro mujeres, denominadas sencillamente como azafatas, que solo se describen como: "una vestida de amarillo, otra de azul, otra de rojo y otra de negro" (p. 19). A pesar de la sencillez de la descripción, ellas son la constante dentro del bus, el elemento cohesivo que dirige (en los primeros momentos) la interacción con los espectadores y que, después, fungen como voz

narradora. Digo voz porque, aunque en algunos momentos hablan entre ellas, la mayor parte del tiempo su discurso está integrado como si lo emitiera un solo ser. Piénsese en el ejemplo que sirvió para ilustrar la categoría normal de la banalidad del mal, donde se establece un juego de doble nivel de actuación: una actriz interpreta a una azafata, que interpreta sarcásticamente a una persona, cuyo nivel de pensamiento es nulo y, por tanto, se deja manipular. Incluso, en los momentos en que hablan entre ellas, lo hacen no como personajes particulares, sino como caricaturas o estereotipos y constantemente comparten un solo discurso que se divide casi arbitrariamente entre las cuatro. En algunas ocasiones parece una conversación, pero es solamente una ilusión que se da por la separación en líneas para cada una:

> AZAFATA C: ¿Pero qué es eso de la ideología?
>
> AZAFATA B: La ideología clásica, como ya vimos con nuestros autores anteriores "los ciudadanos normales" funciona así, "no saben lo que hacen sin embargo lo hacen".
>
> AZAFATA A: En este lugar surge otro nivel de la ideología:
>
> AZAFATA D: La ideología cínica: "Sé muy bien lo qué hago y
>
> sin embargo lo hago". (p. 52)

Vemos que la AZAFATA A deja el enunciado incompleto y este se resuelve en el parlamento delegado a la AZAFATA D. Comprobamos, entonces, que es un personaje cuadricéfalo, que se habla a sí mismo y reflexiona frente al público, no hay personalidad ni marcas de lenguaje individual pese a que se encarne en distintos cuerpos. En los términos de Abirached (1994), hay una multiplicación del personaje que reúne en varios cuerpos una sola personalidad. Vale la pena preguntarse por qué. Acaso, ¿un solo cuerpo no lograría contener lo necesario para completar un solo carácter? Es posible. Como también es posible que se halle un poder expresivo más contundente en la fragmentación tal como lo afirma Víctor Viviescas, pues hay una correspondencia entre lo fragmentario y "la representación del individuo como interpretación de la crisis del sujeto y su descentramiento" (2007, p. 47). En otras palabras, hay en el mundo real un sujeto conflictuado, descentrado y disperso. Al imaginarlo como dividido en varias corporalidades, parece encontrarse la metáfora perfecta

para hablar de él. Por lo mismo, son contradictorias las funciones que desempeñan, la manera como hablan, la confusión entre ellas como piezas intercambiables y no es gratuito que cada una porte un color de la bandera y la última el del luto, con su vestuario se establece un paralelo burlón a los símbolos patrios. Simultáneamente, actúan como la voz de la conciencia y de la razón que de manera cruel, sardónica, furiosa adentra al espectador en la crítica de los sucesos desde su doble estándar discursivo (el lenguaje chabacano mezclado con los conceptos y los razonamientos sofisticados del lenguaje académico). Al final, son ellas las que desempeñan el papel de Virgilio. Así como el original deseaba que su pupilo se reinstalara en la sociedad con una nueva sabiduría que le ayudara a guiar él mismo a sus congéneres, las azafatas no solo buscan que la memoria de Garzón no se olvide, esperan que sacuda las conciencias desde el arte como método crítico para mirar la realidad. Según dice la autora en el "Manifiesto penúltimo":

> Nuestro Corruptour es un manifiesto y es un manifiesto que reivindica el odio, en nuestro Corruptour se vale gritar, se vale vomitar, se vale llorar, se vale torear a la "autoridad", se vale profanar a los héroes de esa realidad que rechazamos. ... ¡Renunciamos a la tarea de cambiar el mundo! ¡Renunciamos a la estúpida idea de pensar que las nuevas generaciones tendrán que heredar este lastre! No podremos cambiar la realidad solo podemos cambiar la mirada sobre ella y hacernos responsables de la relación que con ella hemos establecido en ese cambio forjar, al menos, una transformación individual, esa, es la única transformación posible, la única que no se nos sale de las manos. (2017, pp. 90-91)

Personajes revisitados

Entre 1995 y 1997, la productora RTI puso al aire el programa *¡Quac!* El Noticero, en el Canal Uno de Inravisión. Este espacio de media hora tenía el formato de un noticiero, pero su contenido era la sátira política y el comentario humorístico de la situación social del momento. Su misión y visión las resume Antonio Morales, guionista y director periodístico:

> Ningún sector del país se salvó de la sátira, pues desde un principio se consideró que su éxito dependería del equilibrio proveniente de darles palo, democráticamente, a todos los protagonistas. Estábamos entonces creando una mínima cultura política en el país, porque queríamos burlarnos de una manera crítica y muy puntual de lo que significa esa macro estructura histórica que es el poder. La risa y la burla necesitan del poder y viceversa. (Morales Rivera, 2019)

Dentro de la estructura de un programa de noticias se encuentran secciones que, usualmente, desarrolla un periodista según sea el tema o el asunto específico que tratan. En *¡Quac!* no había secciones fijas y la única constante eran los dos presentadores: Jaime Garzón y María Leona Santodomingo, interpretados por Garzón y Diego León Hoyos. Además, había personajes habituales que se desempeñaban como las fuentes periodísticas o, en algunos casos, como comentaristas. Entre ellos fueron muy reconocidos, Néstor Elí (Portero del Edificio Colombia), Godofredo Cínico Caspa (tinterillo acérrimamente reaccionario), Dioselina Tibaná (cocinera del Palacio Presidencial), Quemando Central (vocero de las Fuerzas Armadas), John Lenin (estudiante revolucionario de universidad pública) e Inti de La Hoz (periodista proveniente de estrato alto, con un sesgo clasista); los cuatro últimos, aparecen en distintos momentos de la obra de Verónica Ochoa. Sin embargo, esta vuelta al escenario trae consigo un cambio en sus personalidades muy evidente. Los dos primeros tienen una afección mental que no sufrían en vida de su creador y, similarmente, la idiosincrasia de los otros dos personajes ha sido despojada de su antigua fuerza y convicción. Es decir, tras el asesinato de Jaime Garzón, han perdido la cordura, la alegría, el sentido de la lucha por la justicia. Hay un vaciamiento notorio de lo que constituía su personalidad, se rompieron en el camino y se quedaron sin brío. En términos de Robert Abirached, podríamos decir que fueron despojados del carácter, de la impronta que marcaba su identidad, puesto que,

> El carácter, en su sentido primero, debe ser considerado mucho más como un rasgo distintivo que como una constitución global, y sería una equivocación despojar completamente al personaje de teatro de esta cualidad etimológica,

> puesto que se presenta ante nosotros como una suma de significantes cuyo significado debe ser elaborado por el espectador. (p. 58)

Si esto es así, si es su acción la que determina a los personajes, tenemos que enfrentar un problema y es que esos personajes no son como las azafatas una figuración nueva, limpia, que enfrenta la ignorancia del espectador. No, los cuatro personajes ya tenían un carácter implícito y al revisarlos, al hacer una nueva versión, tienen que cargar con toda la historia desde su nacimiento como habituales en el Noticero y con la tragedia de vivir en un país desenfrenadamente violento que exterminó al único que debía personificarlos. Dicho de otro modo, la actuación que lleven a cabo frente a su auditorio va a estar signada por una especie de herejía en contra de lo que fueron en los noventa. Veinte años después, no solo transgredieron la barrera de la muerte, sino que además han cambiado abismalmente. Dioselina, que siempre fue dicharachera y confiada, ahora irrumpe

> en la chiva como alma que lleva el diablo, su conducta corresponde con la sintomatología de un delirio paranoide. Todo parece indicar que Dioselina, como la cocinera de Palacio, desarrolló dicha patología después de trabajar durante el largo periodo presidencial del Doctor Jefe Don Patrón (No diremos quién es aunque todos lo sabemos) (Ochoa, 2017, p. 38)

De igual modo sucede con los demás personajes de Garzón, con lo cual parece justo preguntarse si al quedar llanos continúan siendo personajes. Ciertamente, como afirmaban los autores arriba citados, hay una transformación en el concepto del personaje, un ensanchamiento, puesto que ya no son simples piezas mediante las que se cumple una fábula. Vemos que se va generando una especie de escala para medir a los personajes. Por supuesto, no hay ninguno que sea fiel al carácter mimético ni del teatro clásico ni del drama épico-crítico. Pese a esto, podemos ver en las azafatas, por lo menos, características de los personajes de la simulación. En específico, se las representa como un personaje dividido, encarnado en la metáfora de una Colombia de luto, llena de rabia, que busca a través de la filosofía la explicación de hechos que parecen absurdos, pero paradójicamente cotidianos. Por su parte, los personajes revisitados, son versiones pobres, vaciadas de la significación que tuvieron en el

momento de su creación. Aparecen como cascarones que ya no tienen nada que decir. Eso nos lleva a las últimas intromisiones, como las había llamado en primer lugar.

⟐ Los sketches más desoladores

Quiero retomar la cita de Oswaldo Pelletieri: "la pieza exhibe los componentes de un sketch: intención cómica, procedimientos paródicos, hipérbole en los estereotipos, reducido número de actores —dos—, sin caracterización rigurosa ni individual y sin intriga" (2005, p. 240). Además del autor argentino, la crítica parece estar de acuerdo en que una de las características del sketch es que es una pieza corta, un subgénero de la comedia que nació en el Music Hall, de Gran Bretaña y, casi simultáneamente, en el Vaudeville (vodevil) estadounidense,

> Dada la brevedad del sketch, los personajes tienden a ser personajes tipo o estereotipos de figuras de fácil identificación. A este respecto, encontramos un antecedente en el "esbozo de personaje" (character sketch), que consistía en una breve y concisa descripción en prosa de algún personaje. El "esbozo de personaje" podía ser de dos tipos: uno de carácter histórico o enfocado en un personaje real específico; y otro dedicado a la configuración de personajes estereotípicos a partir de la generalización de rasgos. En ambos casos, las características principales eran la artificialidad, la ironía y la agudeza en la descripción. (Marrufo, 2015, p. 3)

La anterior descripción es fácilmente aplicable a las intervenciones que suceden en varias ocasiones dentro del recorrido de Corruptour. Exactamente, hay cinco escenas de este tipo, tres de ellas son mudas y muy cortas: la primera, frente al Cantón Norte, un militar de alto rango y un paramilitar se besan (p. 45); en la segunda, frente al Club el Nogal, un "notable" juega con un balón, imitando la escena de la película El gran dictador y llora cuando una de las azafatas le revienta el juguete (p. 53) y la última, sucede de la siguiente manera:

> *En la calle, sobre la carrera séptima, al lado de un mural con la cara de Garzón, dos tipos con pinta de agentes del DAS (Departamento Administrativo de*

> *Seguridad) cascan violentamente a un payaso muy guapo. Velandia salta de la chiva y se une a la golpiza. La cosa es violenta. La gente en la calle se confunde, no sabe si se trata de una golpiza real. Luego de una secuencia de puños en la que el payaso no para de reírse, vienen los matones y lo matan de una vez por todas. Ahí queda el cuerpo tirado en la calle, sobre su cadáver tiene lugar la siguiente escena.* (Ochoa, 2017, p. 65)

Las cinco intromisiones están destinadas a integrar el absurdo a la obra, lo cual la complejiza porque se manifiesta con una intención doble, pues sirve para aliviar la carga teórica por un instante, pero simultáneamente transforma el discurso serio en una mofa. Hay algo de caricatura grotesca y, en lugar de provocar un descanso tranquilizador entre las escenas de carga más fuerte, parece subrayar con una risa amarga la sordidez de la situación. Precisamente, así son los agentes de los sketches, son estereotipos deformados con gestos exagerados que solo sirven como resaltadores del discurso previo.

Los otros dos cuadros son un monólogo de un comediante, desempleado, acomplejado por el tamaño de su pene, que hace una especie de stand-up comedy de pésimo gusto acerca de su problema con las mujeres (p. 27). Esta intervención es particularmente chocante y parece fuera de lugar, no tiene ningún contexto. Simplemente, el tipo se sube al bus, termina su vergonzoso espectáculo y se baja sin más. Creo que la diana de la burla son los comediantes de este estilo de comedia ligera que se puso de moda a finales de la década de los noventa. Pero, sin contexto ni comentarios, solo podemos especular acerca de la participación de esta caricatura de humorista incluida para dejar un sinsabor que tal vez impregne el resto de la obra porque hay un descendimiento del nivel artístico difícil de borrar. Por último, la intromisión postrera es la de "Misantropía". En esta escena, opuesto a lo que sucedió con la anteriormente mencionada, se logra una muy clara situación humorística de carácter sarcástico, cuando se entrevista a dos candidatas al título Misantropía 2015. Lejos de repetir el estereotipo de la mujer tonta y bella, las participantes hacen dos muy logrados argumentos en contra de la humanidad que incluyen la referencia al concepto de la filosofía de la historia de Walter Benjamin, a la poesía de William

Blake, y a El Quijote de la Mancha. Este giro de tuerca es interesante y no le falta una ironía bien lograda contra el estereotipo del intelectual. Pese a que tiene una muy diferente calidad de las otras intervenciones, las "miss" siguen presentando esta característica deformación típica del sketch. Son clichés en cuyas manos el discurso "intelectual" tiene un sabor desagradable. Aunque esté organizado con todas las reglas de la retórica ostenta un tufillo de pedantería, porque se citan autores casi al garete: lo importante es aparentar genialidad, no pensar y crear conocimiento. Como las candidatas siguen siendo estereotípicas no hay una psicología ni un carácter individual. Como los demás figurines de los otros sketches son inanes apariciones sin una repercusión real dentro de la obra, pues su omisión no cambiaría en nada el examen que se hace del magnicidio mediante el ensayo académico escénico.

En conclusión, en esta obra hay una obvia intención de juego que es muy amplia con respecto a la forma misma de la puesta en escena, como en su estructura interna. Como consecuencia de ello, los personajes no podían seguir el derrotero del teatro clásico, seguimos afirmando que la estructura está indeleblemente ligada a la forma de sus elementos, no puede cambiar una sin que los otros se transformen. Así, en esta pieza, se transgreden todas las normas del drama, empezando por el espacio escénico que no solo saca a los espectadores de una sala, sino que los hace viajar por la ciudad mostrándola como escenario de injuriosos hechos. Simultáneamente, esos hechos son expuestos desde una óptica que hibrida lo farsesco, lo académico y lo policiaco. Como resultado coherente de ese experimento, tenía que resultar una disolución de la categoría del personaje, esa es la razón de que el que debía ser el "héroe" sea un protagonista ausente sin acción y ni siquiera palabra, se evoca su obliteración y se conmemora la oquedad que ahora es. Por su parte, los agentes restantes (como los he llamado) tienen diversos grados de cercanía con los personajes del teatro de las generaciones pasadas. Ya no pueden pertenecer a la órbita del drama porque han sido despojados más y más de las características que están implicadas en el personaje dramático, carecen de carácter y se asemejan a cascarones sin identidad, sin personalidad ni rasgos psicológicos propios.

3.2. Enrique Lozano, las voces dispersas en "Otra de leche"

"Otra de Leche (material para armar en escena)" es una obra del dramaturgo caleño Enrique Lozano y la versión que estudiaremos aparece en el primer libro compilatorio del autor, titulado Teatro escogido 2001 – 2005 (2008). Esta pieza tiene varias características que permiten enmarcarla dentro del teatro contemporáneo más experimental y que tiende a reventar los estatutos más reconocidos del teatro y del drama. En primer lugar, su estructura fragmentaria, pese a no ser novedosa, sí tiene una particularidad que se halla nada más en el enigmático subtítulo: "material para armar". El enigma se aclara con la única indicación escénica que tiene el texto:

> PERSONAJES
>
> En esta obra no hay personajes. Las iniciales indican el nombre del actor para el cual fue escrita la línea. Cada escena es independiente y la continuidad de las iniciales, de una sección a otra no significa que exista una secuencia entre los fragmentos. (Lozano, 2008, p. 220)

Tenemos, entonces, que además de la fragmentariedad no hay un orden establecido ni continuidad entre las escenas. La didascalia nos deja claro por qué es un material para armar y también nos permite especular que, si este tipo de indicación suele dar las instrucciones del dramaturgo para guiar la puesta en escena, aquí Lozano renuncia a ese privilegio y suelta la obra para que cualquiera que decida montarla tome las decisiones estéticas pertinentes. Tanto la renuncia de Lozano y la condición de que sean cuadros independientes hace que esta obra participe de eso que según Viviescas, "produce un ahondamiento en la crisis de lo dramático" (2007, p. 47). Si recordamos, fragmentariedad es un término muy amplio que remite a su opuesto; es decir, a la totalidad, a la continuidad. En general, la estética de la totalidad sigue los preceptos de la lógica que ve en los acaeceres un orden cronológico, progresivo, inteligible. Al impugnar este precepto, los dramaturgos del teatro contemporáneo están sugiriendo que el teatro expresa una nueva forma de interpretación de lo real (Abirached, 1994; Viviescas, 2005). Puesto que el mundo es demasiado complejo no se puede ordenar de una manera que dé cuenta de su totalidad, así que es necio intentar hacerlo y se renuncia a la figuración mimética. Asimismo, no hay rastros de

causalidad porque es inútil intentar alcanzar la causa última de lo que sucede. En definitiva, es posible y muy probable que no haya una causa primigenia que pueda explicar la realidad.

En segundo lugar, muy relacionada con la característica anterior, está la diversidad de métodos de exposición o de formas expresivas. Es decir, "Otra de leche" es el compendio de diez cuadros independientes, de los cuales seis son diálogos, cuatro monólogos y uno es un apóstrofe. Los textos en esta edición se organizan alternativamente, pero hay que recordar que son independientes y que no se ligan por una coherencia específica. Si es así, si no hay un orden, sino pedazos, ¿podemos decir que son pedazos de una obra artística?, ¿forman una obra de teatro? La respuesta es que sí y que lo es por varias razones. La primera de ellas es porque el autor lo decidió así. De acuerdo con la historia del arte, sabemos que el gesto artístico parte desde la intención de un creador de hacer una obra, aunque suene a perogrullada, es este gesto el que partió las aguas de la historia del arte y empezó con Marcel Duchamp, pero ahora es bien aceptado (Danton, 2010; Foster, 2001). Solo por eso nos encontramos con una obra de teatro, pero hay elementos que nos ayudan a ver una unidad y nos dan pistas sobre las intenciones artísticas y políticas que se entretejen en esas diez escenas. Lo que ha hecho que la obra se reconozca en el medio colombiano es su temática: la violencia. Autores como Enrique Pulecio (2015) y Sandra María Ortega (2020) retoman esta pieza de Lozano por la capacidad expresiva sobre la situación social que atraviesa el país. Esta situación es la de la completa anomia, en la que no hay claridad sobre quién comete qué crimen ni quién es la víctima. Lo que nos lleva a la tercera característica y la más relevante en este estudio: los personajes.

Según indicó el autor, no hay personajes. Sin embargo, la mitad de la obra está compuesta por diálogos cuyas líneas se le atribuyen a una u otra inicial. Parece que el autor reta al lector, lo obliga a salir del terreno conocido en la experiencia cotidiana, pues es en la lógica racional, la de la vigilia, donde las palabras brotan indefectiblemente de un emisor. No obstante, en Otra de leche, la afirmación del creador genera un vuelco hacia lo irracional, incluso hacia lo pesadillesco porque inesperadamente tenemos que imaginarnos algo completamente insólito en el mundo que conocemos: una obra de teatro en la que existen actores, pero no los personajes.

Quiero detenerme aquí, en esto. Para el mismo dramaturgo no hay personajes; no obstante, sí menciona a actores para quienes escribió cada línea. Siendo así, el autor hace una separación tajante entre ambos y esta escisión resulta extraña porque estamos acostumbrados a una interrelación directa entre el papel y quien lo caracteriza. Como lo hace notar Robert Abirached (1980, p. 385), la historia del teatro occidental empezó con una distinción diáfana entre el actor y el personaje, esa separación estaba determinada por el uso de la máscara. Con ella, el actor era un ejecutante y no había rasgos psicológicos, solo gestos corporales que acompañaban el diálogo. Arguye que:

> Toda la sucesión evolutiva del teatro occidental se caracterizará por una inversión completa de esta perspectiva: el personaje se va a identificar más y más con el actor que lo encarna y se transforma en una entidad psicológica y moral semejante a los otros hombres y encargada de producir en el espectador un efecto de identificación. (Abirached, 1994, p. 356)

Colegimos que Lozano toma una decisión que, si bien no es retornar a la estrategia griega, sí tiene una intención de saltarse la tradición en cuanto a la usual forma de representar al ser humano. Consecuentemente, no quiere crear ni una identificación ni, tampoco, quiere dotar a sus "ejecutantes" con una carga psicológica. Tenemos también el planteamiento de Anne Ubersfeld, acerca de que "el personaje es un agregado complejo agrupado unitariamente en torno a un nombre" (1989, p. 89). Antes bien, los que encontramos acá, es que, además de ser designados por una letra, esta se eligió casi arbitrariamente y no supone que su repetición indique que sea el mismo actor quien se encargue de todos los pasajes.

3.2.1. Adiós a la cuarta pared

No hemos mencionado aún que cada escena o cuadro tiene un título. El del apóstrofe es una palabra: Usted. Lo he nombrado apóstrofe porque es el concepto que mejor define su función retórica. Según el diccionario de la Real Academia Española, el apóstrofe es una: "Interpelación vehemente dirigida en segunda persona a una o varias, presentes o ausentes, vivas o muertas, o a seres abstractos, a cosas inanimadas, o a uno mismo" (s. f., Definición 2). Lo que resulta muy útil en esta obra

específica, ya que el texto de una página se dirige a una persona indeterminada y le pide que recree una escena que resulta típica de la violencia en Colombia:

Usted

A

> La situación es la siguiente: Imagínese usted en una cancha de fútbol. El piso es de barro, por supuesto. Estamos en algún paraje rural. Imagínese que ha llegado un grupo de hombres armados a su localidad y lo han sacado a empellones de su casa. Por unos altavoces los hombres citan a una reunión en la cancha de fútbol de la escuela. Por supuesto usted sabe que un grupo de hombres armados, sean quienes sean, representa peligro. Usted teme por su vida pero en quien no puede dejar de pensar es en su hija adolescente. Tiene diecisiete años y en cuanto se gradúe de la escuela, usted intentará llevársela para la ciudad a que estudie. Intenta esconderla. Ella se resiste. Le dice que será peor si los descubren. (Lozano, 2018, p. 227)

Siendo colombianos no resulta difícil de imaginar ese contexto específico ni cómo termina. Así como lo sospecha el lector desde el principio, al papá y a la adolescente los arrastran hasta el parque, los alinean con otros pobladores, los asesinan y según el autor, usted "tiene suerte: no ve cómo cinco de los siete hombres son descuartizados a hachazos" (Lozano, 2018, p. 228). La suerte es que a quien imagina y se pone en el cuerpo del padre, lo asesinan antes de percatarse de más detalles escabrosos de lo que lo rodea.

Partiendo de este fragmento, quiero hacer hincapié en algo que desarrollaré más adelante y es que en Otra de leche no hay personajes, sino voces. En la primera cita dejé intencionalmente el título y la letra A (que correspondería al actor o actriz) porque quiero que sea patente que no hay descripción de quien emite este discurso. De esta manera, ateniéndonos a lo que nos da el texto, hay una confrontación directa a quien esté del otro lado del escenario, se rompe la cuarta pared. En este único cuadro, a una sola voz, se apela a un interlocutor para ponerlo en una situación especialmente aterradora, pero demasiado común en el país. Se puede notar que no hay mención de quiénes son los hombres o a qué grupo pertenecen, esta indeterminación va a ser un leitmotiv a lo largo de toda la pieza y gracias a ello se

propicia un juego con el espectador que tiene que reconstruir cada cuadro desde sus propias nociones del conflicto. De vez en cuando, se van a encontrar algunas pistas que guíen el análisis, pero esto lo trataré en el próximo aparte. Continuando con el análisis, "Usted", interroga profundamente la noción de desidentificación que creó Bertolt Brecht y, sin embargo, logra dar un sacudón al espectador para que reflexione sobre el fenómeno al que se enfrenta diariamente, pero que anula de su conciencia. En el teatro latinoamericano hay una obra que tiene el mismo efecto, aunque su proceder es distinto. Se llama Información para extranjeros (2003) y es de la dramaturga argentina Griselda Gambaro. La pieza teatral está diseñada para un espacio no convencional, algo sumamente raro en la época. En la didascalia se propone una casa abandonada a las afueras de la ciudad, con varios espacios separados y en cada uno de ellos hay una escena de violencia extrema. Lo importante aquí es que los espectadores van a ser divididos en grupos y cada grupo será llevado a hacer el recorrido sin orden específico por un guía turístico. La intención de la autora era montar la obra en los suburbios de Buenos Aires o de otra gran ciudad argentina para que los asistentes fueran, precisamente, ciudadanos situados en un nivel de comodidad que les permitiera ir a teatro, pero de los que se podía sospechar habían ignorado toda la problemática de la dictadura que, para 1973 (año de creación de la obra), ya había causado ingentes estragos. Al dirigir la obra a "extranjeros", la dramaturga no se refería a ciudadanos de otras naciones que habitaran en Argentina, sino a los propios que habían obliterado un problema de índole social porque no los había tocado directamente y que, a la larga, demostraría que le competía a cada habitante. De manera similar, los dos dramaturgos proponen una experiencia visceral que ataca con hechos crudelísimos al espectador con el objetivo de crear una identificación, pero no —tanto— con los actores sino con los sujetos de la vida real que son objeto de la tortura y la vejación. La dramaturga argentina opta por la exposición directa, el colombiano, por despertar en la imaginación, en la conciencia, a través de la palabra, una reflexión. Y en esto va a consistir una parte de lo insólito de esta obra, en la confianza en la palabra, puesto que se va a abandonar la acción (aún en los diálogos se minimiza), para desarrollarse gracias a una serie de discursos sin un emisor claramente determinado. Es decir, no se edifica la figura de un personaje. Tan solo se

necesita una voz que diga, en el caso de este fragmento, la voz está ahí para hacernos imaginar. Somos nosotros los que creamos la escenografía, los personajes (uno de los cuales encarnamos mientras dura la alocución), asimismo, la acción. Depende de nosotros el colorido y el detalle que tiene la situación, todo está condicionado por el conocimiento que tengamos del problema interno del país. Esta última afirmación es válida para toda la pieza porque no hay ningún contexto especificado, así que al decir que es una obra que trata el tema de la violencia estamos incurriendo en la especulación, especulación que solo es justificada por la experiencia personal. Como veremos, al carecer de personajes, cada cuadro requiere de un espectador dispuesto a dotarlo de sentido.

3.2.2. Los no-personajes que dialogan

Acerca de los cinco diálogos hay que decir, de nuevo, que se presentan sin contexto y, otra vez, recae en el espectador decidir quiénes están hablando y a qué se refieren en cada ocasión. Si bien la responsabilidad del lector o del espectador en cuanto concierne a la interpretación de las obras de arte es un hecho dado desde hace tiempo y del que se han ocupado autores como Gadamer, Ranciére, Barthes, entre otros, en la obra de Lozano va más allá de que el receptor rellene espacios que no se cubren en los textos. Esencialmente, esta obra dramática es un hueco en el que se lanzan unas líneas, con lo que el acto de interpretar comienza con la tarea de armar un contexto, luego situar a unos agentes de algún tipo que están ejecutando una acción y, ahí sí, decidir sus razones.

El ejemplo más contundente es el diálogo que abre la pieza teatral y que por beneficio del análisis, voy a citar completo:

EL FILO

J

No se puede estar siempre así en el filo de las cosas.

E

¿Por qué?

J

Porque no se puede, porque el filo es muy angosto, porque eventualmente uno cae hacia algún lado.

A

Qué tontería. ¿Otra partida?

J

Yo paso.

A

Este mariquita está sacando la mano.

J

Sacar la mano para dónde. No hay para dónde sacar la mano.

E

No entiendo lo que decís del filo. ¿Cuál filo?

A

¿Vamos a jugar o no?

J

El filo es donde nos movemos. Siempre con la legalidad a un lado y la ilegalidad al otro. Es una frontera muy angosta.

A

Qué tontería. A ver pues, cabrones, jugamos o no.

E

¿Cuál legalidad y cuál ilegalidad? ¿Vos entendés de qué habla este man?

A

Si no vamos a jugar los mando a voltear.

E

Este man se está mareando, hay que avisar.

J

Avisar qué. A quién le vas avisar nada si estamos solos. Lo que yo digo es que preferiría hacer las cosas de frente. No entiendo por qué tenemos que esconder lo que hacemos.

A

Porque es lo que hay que hacer y punto. No se pregunta más.

J

Sí, pero es que yo estoy aquí haciendo lo que hago porque creo en este país, porque creo que esta sarta de hijueputas que tenemos aquí encerrados son...

> A
> Callate, idiota.
> E
> Callate que alguien puede oír.
>
> J
>
> ¿Si ven? Siempre al filo. Siempre haciendo algo pero callándolo. No se puede seguir así. En algún momento llega la caída porque llega.
>
> A
>
> Silencio.
>
> Par de jotas, ¿quién tiene más? (Lozano, 2018, p. 114)

Como se observa, es muy difícil aprehender la circunstancia de lo que ocurre. Tenemos tres, como lo había anunciado antes, voces inmersas en una discusión mientras juegan cartas. Podemos argumentar que son voces por la disposición en el texto, que decidí copiar tal cual. Parece reveladora la forma en que se marcan los diálogos separando las iniciales del parlamento. Lo acostumbrado, desde siempre, es que el nombre del personaje esté al principio del renglón, seguido de dos puntos y, después, la línea que debe decir. La disposición que decidió Lozano escinde al locutor de las palabras, lo que sin duda es coherente con el hecho de que no hay personajes en su obra. No es solo que no haya necesidad de un cuerpo presente, de acuerdo con lo que el creador impone, podemos leer la obra e imaginar una situación de ese talante, pero tratar de imaginar la puesta en escena es mucho más complicado porque sin un cronotopo definido, sin una caracterización, solo nos quedan los parlamentos, las palabras que, según nos exige la costumbre y la naturaleza de nuestro entendimiento, deben ser dichas por alguien. El problema es que hay ciertos rasgos del lenguaje, ciertos usos y ciertos términos que nos impelen a encontrar un sentido. Ejemplo de los primeros, tenemos en las expresiones del voceo. Expresiones como "¿Vos entendés lo que dice este man?, "Callate", nos remiten directamente al uso dialectal que puede encontrarse en el acento paisa o, incluso, en el valluno. Nuevamente, nos encontramos con una pared, no es posible decidirse por ninguno porque no hay suficientes indicios. Por otro lado, la palabra man como "mariquita" e "hijueputas" son de uso demasiado común en el país y tampoco se presta para una

inferencia estricta. No obstante, hay una expresión que puede darnos un vago indicio de quiénes están hablando y sucede cuando A dice, "Si no vamos a jugar los mando a voltear", en este instante, somos directamente enviados a la jerga castrense. Aunque no logremos decidirnos a cuál grupo armado pertenecen, ya tenemos un punto de partida: sabemos que son grupo armado (legal o ilegal, lo ignoramos), tienen secuestrados, y están en una situación cuya legalidad, de nuevo, es indefinida, y ese es precisamente el filo: la situación límite en la que se encuentran es profundamente inestable, pero, por lo menos uno de ellos, la asume como una tarea noble: "Sí, pero es que yo estoy aquí haciendo lo que hago porque creo en este país, porque creo que esta sarta de hijueputas que tenemos aquí encerrados son…". Es llamativo que, precisamente, quien se plantea dudas (J) es el que tiene un compromiso sentimental, ha hecho una idealización de la acción en la que está envuelto, aunque empieza a ser carcomido por la duda. Al final de este episodio quedamos llenos de sospechas, irresolubles porque todo es demasiado brumoso para llegar a tener una certeza.

En otros tres diálogos nos encontramos nuevamente con victimarios y en todos hay alguno que descree de la causa. Es decir, cuatro de seis diálogos se ocupan de los agresores sin que se les impute un bando, entonces podemos decir que no hay una mirada de naturaleza maniquea porque Lozano evita conscientemente a los actores de la guerra, esta es un miasma que lo infecta todo, a todos. A pesar de que no tienen espacio para desarrollar una psicología, hay evidencia de la génesis de algún tipo de conciencia ganada al cuestionar los ideales, al parecer por la rutina de la guerra que decolora todo o por el cansancio que implica el combate eternizado:

> Lo que yo pienso es que tiene que haber otra cosa. Lo que yo pienso es que no es posible seguir como lo estamos haciendo. Lo que yo pienso es que una guerra se gana o se pierde pero no se mantiene durante vidas enteras en un remojo interminable que mina la resistencia de todos sin llegar a nada. Lo que yo pienso es que tantos inocentes que han… (Lozano, 2018, p. 240)

Los restantes son diálogos entre agresores o dos víctimas y en uno hablan un agresor y una víctima. En términos generales, la mirada que da el dramaturgo no reduce a buenos y malos a sus dialogantes, sino que permite matices, pequeñas pinceladas para que la inferencia del espectador actúe. De este modo, Enrique Lozano

destruye todo el sentido que tenía el diálogo en el drama. Se aleja completamente de la concepción de Aristóteles, para quien el diálogo era un medio para transmitir verosimilitud, revelar caracteres y contribuir al desarrollo de la acción y la catarsis en la tragedia griega. En Otra de leche, no hay cabida de ninguno de esos distintivos, puesto que, en lugar de personajes, hay solo unas voces que hablan, no hay una fábula que se desarrolle. Cada diálogo es un instante detenido en el tiempo sin desenlace posible, entonces no hay acción. Recordemos que:

> La acción es el elemento principal de la contradicción y determina todo el resto. Esta es la tesis de ARISTÓTELES: Los personajes 'no actúan para imitar los caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones. De suerte que los hechos y la fábula son el fin de la tragedia, y el fin es lo principal en todo'. El personaje es aquí un agente, y lo esencial es mostrar las diferentes fases de su acción en una intriga bien 'encadenada' (Pavis, 1989, p. 355).

Aunque los diálogos nos parezcan plausibles, no podemos decir que son verosímiles, puesto que la verosimilitud se tiene que entender no como una parte o un elemento, sino como un fundamento epistemológico. Podemos decir que la verosimilitud es la naturaleza del tejido y todos los elementos (diálogo, personajes, tiempo y espacio) son los materiales, los hilos que se disponen de cierta manera para darle cuerpo al tejido. Aquí, en la obra de Lozano, hay unos parlamentos que parecen coincidir con lo que la experiencia nos dice que es posible (no es seguro, pero no es irreal que los criminales, los victimarios, y sus víctimas puedan sostener una conversación parecida); no obstante, en el drama (también en el épico-crítico) siempre queda claro quién es quién y en qué contexto se desarrolla la situación. Como en el ejemplo anterior, todo esto queda en el aire, nada se fija a tierra y carecemos de suficiente información para determinar certeramente de qué nos están hablando. Simplemente, nos enfrentamos a que no hay un "desarrollo", por consiguiente, no hay encadenamiento de acciones que permitan una intriga y esto mismo acaece en los monólogos, de los que hablaremos a continuación.

3.2.3. Flatus vocis

Los otros cuatro cuadros planteados como monólogos son Plomo, Agua, Metal y Pinchado. Todos toman la forma de la corriente de consciencia, de manera que estamos frente a los pensamientos de alguien que no tiene el poder de organizarlos y simplemente van fluyendo sin trabas. Gracias a esta técnica, el texto es supremamente ágil y constantemente se reboza de onomatopeyas. Además, tiene una puntuación aleatoria que no coincide con la estructura normal del idioma; en lugar de organizar el discurso para que transmita una idea o aclare una situación, solo atiende a crear un ritmo, casi una cacofonía en la que las onomatopeyas contribuyen a generar melodía en la asociación libre de ideas sueltas:

> Buscando el camino a casa. Yo no lo necesito. Mi casa es donde estoy. Sin más. No necesito más. No hay necesidad de otra cosa. Soy feliz bajo el agua. Soy feliz ahora que glu, glu, glu. Porque no es de alarmarse. Es solo un sonido. Glu, glu, glu. Puedo seguir. Puedo pensar en otra cosa. (Lozano, 2018, p. 217)

A causa de esta decisión formal, los textos son como cascadas de palabras que emergen vertiginosamente sin que importe el tema que tratan. Referente a esto, debemos hacer unas anotaciones. En principio, debemos subrayar la idea de que no hay personajes, no solo porque el autor lo dice. Más bien porque volvemos a enfrentarnos a la escasez de indicios que denoten al emisor de ese discurso. Lo que aquí se presentan son pensamientos, si acaso, voces que no tienen un destinatario declarado, así que no hay una conversación, sino que es un momento solipsista en el que el "hablante" deja que broten ideas sueltas sobre lo que le está sucediendo. En segundo lugar, podemos diferenciar dos clases de "hablantes" según lo que versan. Hay tres que son víctimas de un acto violento y el otro —no me atrevería a decir que es un victimario— es un militar que está en medio de una refriega.

A propósito de este último, bajo el título de "Plomo", podemos decir que no hay forma de saber a qué fuerza pertenece. Por lo que dice, tiene que estar involucrado a pesar de lo que desea, actuando por puro instinto:

> Y yo ahí quieto, ahí, sin moverme. Stop. Sin moverme, Stop. Y todo al lado, al lado, el rumor, el frío, el claro, la luna, el prado, la tierra, el olor. El olor. A húmedo, a hoja seca, a lago muerto y... Stop. No sé. No sé. El agua que cae y

> corro y corro. Y pum, pum, pum. Y sin saber por qué y yo quieto ahí y corro y corro y corro y pum, pum, pum. Pero así disparo y mato uno, mato dos, mato tres, mato cien, mato lo que se mueva, tumbo avispas con mis disparos, bajo chuchas, arranco lo que veo y de repente pum, pum, pum. ... El olor a carne chamuscada, a chuleta y las tripas que suenan. Del hambre, Suenan y yo ahí: mato dos, mato cuatro, mato ocho, mato mil seiscientos, stop. A qué jugamos. No sé. A nada. A correr. Y vuelo. ... Stop. Cansado. No sé. No más. No quiero más. Estoy exhausto. Estoy aquí tirado. Con más años de los que puedo cargar. Aunque sea un niño. Aunque sea un joven. Aunque sea un abuelo. ... No hay por dónde, hay que abrirse paso hay que voltear, lo que venga, hay que quebrarlo. A lo que aparezca y viene un niño. Ahí está. Es un niño y de repente ya no está. O sí está pero está incompleto. Le volé la cabeza. Está el niño pero ya no está su cabeza. Me tranquilizo. Es un niño. Sí. Pero ya no tiene cabeza. Está mejor así. Sin cabeza. Sin pensar. Sin tanta angustia y yo también me tranquilizo un poco. No tiene cabeza, no tiene problemas y entonces río. Río de felicidad, Estoy contento. Agradezco todo. Agradezco la vida. (Lozano, 2018, p. 223)

Este es un monólogo delirante de alguien que no está razonando, solo tiene esa voz que narra desde su interior lo que le pasa y le pasan muchas cosas al mismo tiempo: tiene frío, está tan famélico que el olor de la carne humana "chamuscada" le recuerda el sabor de la comida deseada. Las cosas suceden tan velozmente que no se fija si está matando amigos o enemigos, se encuentra en un momento de supervivencia tan precaria que, para sorpresa del lector, siente que matar a un niño implica salvarlo de la angustia. Esta emergencia, este ocuparse únicamente de sí mismo en lo más básico, el no tener control sobre la situación, hace que sea todo lo contrario al personaje clásico, hasta revierte todo lo que se supone que es un ser humano. La mentalidad occidental ha declarado que el ser humano es, por encima de cualquier cosa, un sujeto visiblemente separado del mundo, con el poder de verlo objetivamente y, con ayuda de la razón (la supuesta herramienta que nos separa de los animales) posee la capacidad de controlarlo y actuar sobre él. Pero quien habla se reduce a un ser enajenado e incapaz de superar o, incluso, a entender lo que le sucede. Hasta que

finalmente desaparece al estallar con la carga explosiva y solo de esa forma se detiene el borbotón de palabras. "Stop. Yo con hambre. Stop. Y pum, pum, pum, la carga ahí. Explota. Por fin. Explota, yo. Entonces Yo. Sin más. No sé. Stop. Final. Stop" (Lozano, 2008, p. 224).

En el otro extremo se encuentran las víctimas. En cuanto al lenguaje que utilizan hay muchas similitudes: una voz de un alguien sometido a acontecimientos terribles, pero que no narra, sino que se deja llevar por el torrente de sensaciones y las menciona. Inesperadamente, encontramos algo que aquí se inmiscuye y no coincide para nada con la situación de tortura: la voz encuentra poesía, hay un hallazgo de la belleza que anula por momentos el dolor. En la primera cita de este aparte para ejemplificar el uso de la onomatopeya, podemos vislumbrar lo dicho anteriormente. El extracto pertenece a "Agua", cuyo comienzo es así:

> Soy del agua. Siempre he sido del agua. Soy un ser del agua. Mi cuerpo es agua y yo disfruto. Nado. Manos salvajes, manos desgraciadas me sumergen contra mi voluntad y yo hago burbujas. Me gustan las burbujas. Pequeñas bolas de aire que quieren regresar a su elemento. Suben a la superficie. Yo no. Yo no quiero regresar. No lo necesito. Soy como un alga. Como una mata subacuática. Disfruto la humedad. En mi piel. Que se pasea. Por mi cuerpo. Que me recorre. Me baña. Me baño. Soy un pez. (Lozano, 2018, p. 217)

En el texto es evidente que la voz encuentra en el elemento algo reconfortante, admira contemplativamente el movimiento de las burbujas de aire que suben hacia la superficie y se compara con los animales acuáticos, se imagina sumergida entre cavernas marinas, donde se solaza con el sonido que hacen las burbujas, "soy feliz bajo el agua. Soy feliz ahora que glu, glu, glu"; con el color subacuático: "Que es de otro color. Glu, glu, glu. Que parece iluminación artificial. De neón. De neón azul."; con su sonido y su ritmo, "Como una palabra misteriosa. Un nombre impronunciable, un número infinito. Es un ritmo. El ritmo del tango. Del vals, Del foxtrot" (Lozano, 2018, p. 218). En definitiva, es alguien que se sumerge en el placer de los sentidos, es casi un acto hedónico, hasta que se repara en esas nueve palabras que señalé arriba: "Manos salvajes, manos desgraciadas me sumergen contra mi voluntad" y el espectador o el lector entiende que de lo que se trata es de alguien a quien lo están

sometiendo a la tortura del ahogamiento. No hay coherencia entre el acto y la sensación. Tampoco parece posible que el pensamiento ruede tan libremente mientras el cuerpo sufre lo indecible. Otro tanto sucede en "Pinchado" y en "Metal". En el primero, podemos saber que alguien va corriendo mientras se desangra por un "pinchazo" en un pulmón, seguramente va huyendo o en busca de atención médica, pero no hay nada que nos dé pistas del motivo de la carrera. Lo que sí podemos saber es que hay una alegría inusitada al sentir el aire que entra por la vía inesperada que abrió una cuchillada y que le permite ser más ágil de lo que nunca había sido:

> Qué bueno saber que las angustias que cargo de tiempo atrás se van colando por el hueco rugoso de mis pulmones. Y yo corro y caigo y corro y caigo en una acrobacia interminable, en un esfuerzo fútil por retener lo que queda de mi aliento en este cuerpo roto. Pero ya no hay nada sino el pfffffffffffff. Ya no queda sino el pfffffffffffff que me alienta, que me impulsa. Porque si no fuera porque siento cómo el aire se va escapando de mi cuerpo, porque si no fuera por esta turbina extra que descubrió el cuchillo en mi ser no podría estar corriendo como lo hago. (Lozano, 2018, p. 236)

Previamente, vimos cómo en "Agua" hay un redescubrimiento de la belleza, aquí, por su parte, lo que sucede es una liberación del cuerpo una transmutación de lo pesado a lo liviano que causa un inmenso agrado porque se va abandonando el cuerpo y la muerte significa dar fin a las ataduras:

> Ah, soy libre de verdad y la pesadez del día a día, la carga de la cotidianidad se va desapareciendo librándome de tanta piel de muerto que se va adhiriendo al cuerpo de todos. ... No me importa, sé que no me importa porque no es importante, porque pfffffffffffff. Qué exquisitez, qué excelencia, qué fenómeno, lo recomiendo, es algo digno, es algo hermoso. Poder andar con esta ligereza es poder entender el propósito último de las cosas, es frisar la felicidad, es saber que ya estoy cerca de terminar los deberes, de acabar la tarea. (Lozano, 2018, p. 237)

¿Cómo alguien puede asumir el dolor de esa manera? Antes de intentar responder quisiera dar un ejemplo del último monólogo, denominado "Metal". En este monólogo, la voz examina las sensaciones que experimenta mientras la están

desollando viva. Ella, como los otros, no menciona quién está haciendo el procedimiento y se centra en la extrañeza de saberse abierta, penetrada por estímulos desconocidos, nunca pensados, pero que asume con total tranquilidad. Tiene la capacidad de prever que va a desmayarse por el dolor y se lo explica como algo natural, incluso piensa: "Me relajo. Siento que puedo acostumbrarme a vivir así. Que puedo esperar. Que puedo crecer una nueva piel." (Lozano, 2018, p. 232). Desde el principio, choca la impasibilidad y la objetividad con la que afronta su situación:

> El acero bajo mi piel. Me rasga. Separa aquello que fue tejido por Dios. O por no sé quién. Por el deseo de mis padres. Por la ansiedad del alcohol en una noche fogosa. No sé. El acero entra. Es una caricia profunda. Es tocar más adentro. Más allá. Pero solo arranca la piel. Minuciosamente. Son manos expertas. Es un cuchillo. Es un escalpelo, es una navaja, es un bisturí. Es cualquier cosa. Es un trozo de metal que se introduce en mí. Ligeramente. Que separa el tejido en dos. No me afecta los órganos vitales. No me va a eliminar. Es un mimo interior. Me contempla los músculos. Se pasea sobre ellos sin penetrarlos. Sin rasgarlos. Se toma su tiempo. Deambula por mis formas sin atentar contra ellas. Solo las despoja de sus vestiduras. Siento el aire. Que por primera vez me toca adentro. Es extraño. Es fuerte. Es una sensación eléctrica. Me sobrecoge por un instante. Pienso que voy a perder el conocimiento pero no lo hago. No sucede. No me desmayo. No me hubiera importado hacerlo. Estaría bien. No todos los días el aire entra a mi cuerpo por un lado distinto a las vías respiratorias." (Lozano, 2018, p. 232)

Entonces, ¿cómo podemos interpretar la tranquilidad, la contemplación estética o el éxtasis de sentirse liberado de un cuerpo que se somete a la tortura? Podemos arriesgarnos a decir que, al igual que en Plomo, las voces han renunciado a la cordura. Pero, al contrario del soldado, extrapolan el dolor y lo racionalizan para escapar del dolor. Se recurre a la disociación y a la evasión para enfrentar lo que les pasa. Es así que, en el caso de Otra de leche, lo que vemos son seres disociados, que recurren a las palabras mientras los cuerpos están siendo mancillados, el yo se vuelve difuso y no hay más que palabras vacías, flatus vocis, sonando mientras se desvanece.

Así, podemos decir que, en la obra de Lozano, lo que se expone no puede llamarse fábula, porque esta requiere que haya una serie de hechos encadenados para crear una intriga que se resuelve. Sin embargo, en Otra de leche, no encontramos más que instantáneas borrosas, en las que no hay suficientes indicios que nos permitan enfocar para obtener la certeza de quién, en dónde, en qué momento se sucede eso que se escucha de unas voces aparentemente lejanas. Comprobamos así que no hay personajes. Carlos Enrique Lozano nos entrega una obra por completo novedosa, en la cual se le da la vuelta a un tema asiduamente tratado. Su innovación radica en que hay un desprendimiento de la denuncia como había sido tratado hasta ahora. No se indican culpables, no se nombra a nadie ni se le asigna un bando. Contrario a lo que hace Verónica Ochoa, cuya intención es "llamar a las cosas por su nombre", Lozano cubre todo con un velo y solo nos deja escuchar rumores. Siendo así, no hay cómo anclar la obra al terreno de lo dramático, cuando este ha sido definido como acción (Aristóteles, 1990, p. 18; Pavis, 1988, p. 149). Como ya lo he mencionado, no hay ningún desarrollo. Nada se transforma y este es un requisito de la acción: pasar de un punto A a un punto B y en ese trayecto generar una modificación de la conducta o de la perspectiva con la que se mira el mundo, empero aquí confrontamos una situación estática, en la que cada cuadro o escena tiene más semejanza con la exposición casual a un instante petrificado. Por lo mismo, porque no se construye un espacio en el que se desarrollen caracteres opuestos, tampoco puede ser herramienta para cuestionar las estructuras sociales y políticas como lo asume el teatro épico.

Conclusiones

El presente estudio pretende haber corroborado la hipótesis inicial de que en las escrituras dramáticas de los dos exponentes seleccionados hay una disolución del personaje. Esta disolución se da como un proceso en el que la categoría del personaje se disgrega en la generalidad de la estructura de cada obra. Es decir, se destruye la configuración del personaje como elemento que connota una identidad capaz de tomar decisiones racionales que lo lleven a la acción o que, por lo menos, permitan un individuo capaz de enfrentarse a su propia interioridad como sucedía en el teatro épico crítico, por un lado, y en el teatro de la simulación, en segundo lugar. En cambio, hemos encontrado, a través del análisis meticuloso de cada escritura dramática, que la fuerza de cada pieza se encuentra en la decisión estética del armado de diferentes elementos encaminados a que el espectador haga un trabajo de inferencia para completar el sentido de lo que se le presenta. En Corruptour: ¡País de mierda! Caso Jaime Garzón, de Verónica Ochoa, la dramaturgia procede por exceso. Parte de un sustrato filosófico que funciona como columna vertebral y de ahí emprende un juicio para identificar a los diferentes involucrados en el asesinato de Jaime Garzón. Es excesiva en tanto el dispositivo escénico se diseñó como un espectáculo sobrecargado de estímulos al que arriban, los que he denominado, agentes del discurso (no personajes) para exponer (en el caso de las azafatas) las evidencias de que el asesinato surgió no como un hecho aislado, sino que hace parte de un constructo social en el que hay una casta poderosa que tiene la capacidad de generar y reproducir un sistema ideológico que trastoca todos los principios morales básicos de los colombianos. Estos agentes del discurso no pueden ser personajes porque han sido despojados, del que podríamos llamar "ambiente natural" que requiere un carácter para ser. Esto quiere decir que, como parte de un sistema de significación, el personaje exige de ciertas condiciones básicas para existir en los términos de la narratología. El principal de ellos es la fábula, como una serie de hechos encadenados, determinados por una lógica que los dota de sentido. Sin embargo, aquí no hay anécdota, no hay una intriga, por tanto, no hay

fábula. Con lo que se encuentran los espectadores es con un ensayo académico dispuesto escénicamente, que se establece como un mecanismo de análisis social, en el que no aparece el que debería ser el protagonista y que solo es evocado, conmemorado.

Otro tanto, ocurre con Otra de leche, de Carlos Enrique Lozano. Arriba afirmé que Ochoa procede por exceso y, aquí, afirmo lo contrario sobre esta obra: su fundamento es la escasez. Lozano propone una serie de fragmentos que parecen derivar sin contexto, sin un orden, sin lógica y sin personajes. Desde el principio nos advierte que la obra es un material para armar y, sin duda, eso es lo que es porque a lo que se expone el lector o el espectador es a ser testigo de una serie de briznas a las que se ve abocado para otorgarles un sentido. En principio, hay que tomar la decisión de si esta serie de diez fragmentos puede llamarse una obra de teatro, a mí parecer sí lo es y, a decir verdad, considero que es una de las apuestas más arriesgadas del teatro colombiano actual porque la obra tiene la capacidad de crear un universo más allá de sus partes. Precisamente, porque le permite al espectador colaborar ampliamente en la elaboración de una interpretación desde una base que parece muy precaria, es que se le puede extender el privilegio de llamarla una obra de teatro. Ciertamente, es diferente a las dramaturgias a las que estamos acostumbrados, no solo porque el autor mismo se niega a llamar personajes a las voces que hablan desde sus páginas, sino porque la contraposición que hace al teatro anterior no parece provenir de un ánimo beligerante contra sus predecesores, como ocurre con Ochoa. Al contrario, parece retomar la voluntad de juego, de experimentación, que se ha desarrollado en el teatro de Colombia desde que empezó a fraguarse el teatro contemporáneo. Sin duda, Verónica Ochoa tiene esta voluntad de juego; pero en Lozano presenta una mayor madurez, que se patenta en que su obra parece ser más universal. El mismo hecho de destruir al personaje, la estructura dramática y toda conexión con los datos del conocimiento empírico obliga al espectador a dotar a la obra con la experiencia propia y, en este sentido, es un teatro mental, ya que se proyecta en la propia mente.

A lo largo de esta investigación, he seguido la propuesta de la estética histórica que propone, en términos generales, que hay una conexión ineludible entre el arte y el momento histórico en que nace. Es decir, que cada sociedad en una época determinada crea las condiciones de las que se nutrirá la obra de arte. Uno de los hitos del sustrato teórico del que

me serví fue de la propuesta de Jaques Ranciére, quien sostiene que hay una identificación entre el arte y el sistema social en el que nace y, a causa de esa relación, se crean nuevas sensibilidades dentro de las dos esferas.

En vías a demostrar la hipótesis, en el primer capítulo tracé una revisión de la historia del concepto "personaje" desde autores como Patrice Pavis y Anne Ubersfeld, que construyen su argumentación desde la semiótica teatral. Así, nos dan un punto de partida estructuralista que nos permite constatar la compleja relación de los dramaturgos del siglo XXI. Por su parte, Robert Abirached plantea que hay una crisis de la representación desde final del siglo XIX y el resultado de la crisis es que la fábula ha sucumbido; ya no hay intentos por producir un efecto de encadenamiento entre acciones, cuyo resultado produzca éxtasis y conocimiento de un hecho en el espectador. Sea por defecto o por exceso, las dramaturgias suelen olvidar la anécdota. Sin un encadenamiento progresivo de hechos racionales que dé marco a la acción del personaje, no hay una transformación del héroe: se ha destruido, también, el carácter ha sido vaciado de propósito y, aparentemente, para Abirached, hay una intencionalidad de destruir al personaje.

También nos apoyamos en la categoría de "impersonaje", de Jean-Pierre Sarrazac, quien lo acuñó para examinar de manera crítica el concepto de personaje como una entidad monolítica y su conclusión fue que hay una necesidad de crear nuevas formas de representación que reflejen la complejidad del mundo contemporáneo. Y para cerrar este aparte, presento el análisis de Víctor Viviescas sobre el cambio en las modalidades de la representación en el teatro colombiano, retomando los conceptos de teatro épico-crítico y de teatro de la simulación que sirven como precedentes a mi investigación.

En el segundo capítulo, emprendí desde una nueva perspectiva el contexto histórico teatral en el país. Para ello, en lugar de hacer un recuento de grupos y autores, resolví destacar los avances que hicieron los críticos más importantes del área. Con ese fin, enfrenté el estudio de las tres antologías más importantes del teatro colombiano: Antología del teatro colombiano de vanguardia (1975), Teatro colombiano contemporáneo (1992) y Dramaturgia colombiana contemporánea (2013). Con el contexto delimitado por estos tres libros, pudimos responder cómo, desde el campo editorial, se fijó un canon teatral y las consideraciones acerca del personaje que de él se desprenden.

El objetivo último de este trabajo es contribuir a una mejor comprensión del teatro actual. Creo, así mismo, que el alcance de un trabajo sobre el personaje en el teatro actual permite a los estudios literarios, en especial los que se hacen en la Universidad Nacional de Colombia, recordar que pertenecemos al área de Ciencias Humanas por una razón fundamental, somos constructores de discursos que deben alcanzar el mundo real. De esta manera, conocer las dinámicas del arte y cómo responden a la realidad posibilita hacer un análisis sobre lo social. Es el deber de la academia encontrar la manera de contribuir con la reconstrucción de un país que, desde su creación, no hace más que desdibujarse y mientras parece derrumbarse, los sujetos, los ciudadanos, tienen que sufrir la violencia interminable. Si el arte, si piezas como estas son capaces de rescatar la memoria, si ponen el acento sobre lo que sucede en forma de crítica, también es nuestro deber crearles un espacio dentro de las instituciones educativas para que resuene ese reclamo y la exigencia de justicia que los acompaña.

Ma. Alexandra Aguirre Rojas

Referencias

Abirached, R. (1994). *La crisis del personaje en el teatro moderno.* Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.

Acuña, R. (2023). Andrés de Santa María Entre las Bellas Artes y las artes aplicadas (1904 - 1911). *H- Art Revista de historia, teoría y crítica de arte,* (13), 37-56.

Arendt, H. (1979). *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal.* Barcelona: Lumen.

Aristóteles. (1990). *Aristóteles Poética.* (Á. J. Cappelletti, Trad.) Caracas: Monte Ávila.

Artaud, A. (2001). *El teatro y su doble. Ciudad:* Edhasa.

Aspe Armella, V. (2010). El concepto del héroe trágico en la Poética de Aristóteles. *Philosophia,* (70), 11. 24.

Bello, G. (Marzo - Mayo de 2014). Huellas de tiempos memorables. *Teatros*(20), 5 - 14.

Benjamin, W. (1987). Iluminaciones III. Madrid: Taurus.

Benjamin, W. (1993). *Iluminaciones II.* Madrid: Taurus.

Buenaventura, E. G. (1990). Tres dramaturgos colombianos. Colcultura.

Buenaventura, N. (1992a). Un país entre la soledad y la violencia. En F. (. González Cajiao, Teatro colombiano contemporáneo. Antología (pp. 251-254). Fondo de Cultura Económica.

Buenaventura, E. (1992b). Un réquiem por el padre de las Casas. En F. . González Cajiao, *Teatro colombiano contemporáneo. Antología* (pp. 193-250). Fondo de Cultura Económica.

Cajamarca, O. (2013). El solar de los mangos. En M. Lamus Obregón, *Dramaturgia colombiana contemporánea. Antología (Tomo I)* (pp. 77-90). Paso de Gato.

Cajiao, F. G. (1992). *Teatro colombiano contemporáneo* (Primera ed.). Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Cárdenas P., T. (2013). Yo he querido gritar. En M. Lamus Obregón, *Dramaturgia colombiana contemporánea (Tomo II)* (pp. 149-168). Paso de Gato.

Danton, A. C. (2010). *El arte contemporáneo y el linde con la historia.* Barcelona. Paidós.

Dasgupta, S. (Enero - Marzo de 2008). No existe lo híbrido, solo la ambivalencia. Entrevista a Jacques Ranciére. *Fractal, XIII*(48), 91-104. Recuperado el 26 de 10 de 2023, de https://www.mxfractal.org/RevistaFractal48Jacques%20Ranciere.html

Díaz Granados, J. L. (1992). La olvidada e inmediata semejanza. En F. González Cajiao, *Teatro colombiano contemporáneo. Antología* (pp . 145-150). Fondo de Cultura Económica.

Donadio, A. (1992). Un poeta intenso y desbordante. En F. González Cajiao, *Teatro colombiano contemporáneo. Antología* (pp . 769-774). Fondo de Cultura Económica.

Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro I.* Buenos Aires. Atuel.

Dubatti, J. (2009). *Concepciones de teatro, poéticas teatrales y bases epistemológicas.* Buenos Aires. Colihue.

Eco, U. (1986). *La estructura ausente.* Barcelona: Lumen.

Equipo editorial, E. (19 de Noviembre de 2023). Dato en informática. *Concepto de*. Buenos Aires. Recuperado el 10 de Enero de 2024, de https://concepto.de/dato-en-informatica/. Última edición: 19 de noviembre de 2023. Consultado: 22 de enero de 2024

Foster, H. (2001). *La vanguardia a finales de siglo.* México D. F. Akal.

Gambaro, G. (2003). *Teatro 2.* La Flor.

García Carreño, N. A. (2023). *La huelga de los trabajadores de Indupalma en San Alberto, Cesar (1971-1978)* [Trabajo de grado para optar al título de Historiadora y Archivista. Universidad Industrial de Santander]. chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://noesis.uis.edu.co/server/api/core/bitstreams/d4f93330-07a1-414f-806d-a10b6500d97e/content

García Sánchez, M. (1992). Cuestionar las vivencias. En F. González Cajiao, *Teatro colombiano contemporáneo. Antología* (pp . 729-732). Fondo de Cultura Económica.

García, S. (1989). *Teoría y práctica del teatro.* Bogotá: La Candelaria.

Gómez, E. (1992). Un juego trágico y esquizoide. En F. González Cajiao, *Teatro colombiano contemporáneo. Antología* (pp . 747-652). Fondo de Cultura Económica.

González Cajiao, F. (. (1992). *Teatro Colombiano Contemporáneo. Antología.* Madrid: Fondo de Cultura Económica.

González Cajiao, F. (1992). Entre la vigilia y el sueño. En F. González Cajiao, *Teatro colombiano contemporáneo. Antología* (pp . 509 -514). Fondo de Cultura Económica.

Hernández M., M. J. (2014). La banalidad del mal y el rostro contemporáneo de su ideología en una teleserie del narcotraficante Pablo Escobar en Colombia. *Intersticios sociales,* (8), 1-24. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-49642014000200004&lng=es&tlng=es.

Hughes_Zarzo, M. (enero - junio de 2005). Descubriendo los hilos de las marionetas: La influencia del teatro épico en *La trampa* de Buenaventura. *Estudios de Literatura Colombiana,* (16), 51-71.

Instituto Colombiano de Cultura, (Colcultura). (1975). *Antología colombiana de teatro de vanguardia.* Colcultura.

Jambrina, N. (marzo - mayo de 2014). Teatro político en la escena actual: presencias, sobrevivencias y experiencias. *Teatros,* (20), 29 -33.

Jaramillo, M. M. (1992). En busca de una dramaturgia nacional. En F. González Cajiao, *Teatro colombiano contemporáneo. Antología* (pp . 551-555). Fondo de Cultura Económica.

Kolk, B. v. (2020). *El cuerpo lleva la cuenta: Cerebro, mente y cuerpo en la superación del trauma.* Barcelona. Elftheria.

Lamus, M. (1992). La obra de un precursor. En F. (. González Cajiao, Teatro colombiano contemporáneo. Antología (pp. 289-295). Fondo de Cultura Económica.

Lamus Obregón, M. (. (2013a). *Dramaturgia colombiana contemporánea. Antología. (Tomo I).* Bogotá. Paso de Gato.

Lamus Obregón, M. (. (2013b). *Dramaturgia colombiana contemporánea. Antología. (Tomo II).* Bogotá. Paso de Gato.

Leyton A., E. (2013). Como la lluvia en el lago. En M. . Lamus Obregón (Ed.), *Dramaturgia colombiana contemporánea (Tomo II).* (pp. 81-108). Bogotá. Paso de gato.

Lozano, C. E. (2008). *Teatro escogido 2001 - 2005.* Cali: Universidad del Valle.

Lozano, C. E. (2013). La ira de Kinski (nosotros los blancos). En M. Lamus Obregón (Ed.), *Dramaturgia colombiana contemporánea.* (pp. 51 -80). Bogotá. Paso de Gato.

Marín C., J. H. (2013). Morir de amor. En M. Lamus Obregón (Ed.), *Dramaturgia colombiana contemporánea (Tomo II)* (pp. 207-228). Bogotá. Paso de Gato.

Marín Colorado, P. A. (Junio de 2017). La colección Biblioteca Popular de Cultura Colombiana (1942-1952): Ampliación del público lector y fortalecimiento del campo editorial colombianos. *Información Cultura y Sociedad*(36)- Bogotá. (pp. 65-82).

Marín Colorado, P. A. (2022). *El Estado y la edición en Colombia: Colección Autores Nacionales y Colección Popular de Colcultura (1975-1982).* Instituto Caro y Cuervo. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.

Martínez A., G. (1975). El grito de los ahorcados. En Instituto Colombiano de Cultura, *Antología colombiana del teatro de vanguardia* (pp. 7-100). Bogotá. Instituto Colombiano de Cultura.

Martínez, G. (1992). El grito de los ahorcados. En F. (. González Cajiao, *Teatro colombiano contemporáneo. Antología* (pp. 355-411). Fondo de Cultura Económica.

Marrufo, C. (2015). Sketch. En M. Á. Garrido, *Diccionario español de términos literarios internacionales.* Centro de Investigaciones Científicas. Recuperado 10 de junio de 2023. chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/http://www.proyectos.cchs.csic.es/detli/sites/default/files/Sketch.pdf

Micheli, M. D. (2006). *Las vanguardias artísticas del siglo XX.* (Á. S. Guijón, Trad.) Madrid: Alianza.

Morales Rivera, A. (19 de 08 de 2019). 'Si Jaime Garzón estuviera vivo hoy, ya lo habrían matado'. *El Tiempo.* https://www.eltiempo.com/cultura/cine-y-tv/anecdotas-de-jaime-garzon-cuando-trabajaba-en-quac-398958

Navajas, E. (1992). La agonía del difunto. En F. González Cajiao, *Teatro colombiano contemporáneo. Antología* (pp . 691-728). Bogotá. Fondo de Cultura Económica.

Niño, J. A. (1975). El Monte Calvo. En Instituto Colombiano de Cultura, *Antología colombiana del teatro de vanguardia* (pp . 101-135). Bogotá. Instituto Colombiano de Cultura.

Niño, J. A. (1992). El Monte Calvo. En F. González Cajiao, *Teatro colombiano contemporáneo. Antología* (pp . 655-682). Bogotá. Fondo de Cultura Económica.

Ochoa, V. (2017). *Corruptour. ¡País de mierda! Caso Jaime Garzón.* Bogotá. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Ortega Garzón, S. M. (2020). De hombres y de bestias. Figuras de animales de lo político en el teatro colombiano contemporáneo. Bogotá. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Ospina, S. (1975). La huelga. En Instituto Colombiano de Cultura, *Antología colombiana del teatro de vanguardia* (pp. 139- 242).

Parra, L. E. (2017). *Análisis histórico de las políticas culturales en Colombia* [Tesis de magíster en Estudios Interdisciplinarios Sobre Desarrollo. Universidad de Los Andes]. chrome-

extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://repositorio.uniandes.edu.co/server/api/core/bitstreams/0f5bddd8-43e9-498e-be78-7d810a11bf0b/content

Pascuales M., J. D. (2013). Manual de zoofilia para el obrero trotskista. En M. Lamus Obregón, *Dramaturgia colombiana contemporánea (Tomo II)* (pp. 229-262). Bogotá. Paso de Gato.

Pavis, P. (1990). *Diccionario del teatro.* Barcelona. Paidós.

Pelletieri, O. (2005). *Historia del teatro argentino en las provincias* (Vol. I). Buenos Aires. Galerna.

Piedrahita, E. G. (1980). *Pasiones en pugna y Estampas de rebeldes* (Vol. 37). Bogotá. Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura).

Prada, J. (1992). Un macabro memorial de agravios". En F. González Cajiao, *Teatro colombiano contemporáneo. Antología* (pp . 683-685). Bogotá. Fondo de Cultura Económica.

Pulecio, E. (2015). *Luchando contra el olvido.* Ministerio de Cultura de Colombia.

Quesada, V. (2013). Voz. En M. Lamus Obregón, *Dramaturgia colombiana contemporánea (Tomo II)* (pp. 263-288). Bogotá. Paso de Gato.

Ramírez, D.-C. (2013). El cuarto del desahogo. En M. Lamus Obregón, *Dramaturgia colombiana contemporánea (Tomo II)* (pp. 169-178). Bogotá. Paso de Gato.

Ranciére, J. (2005). *Sobre políticas estéticas.* Barcelona. Universidad Autónoma de Barcelona.

Ranciére, J. (2005a). *El inconsciente estético.* (S. Duluc, Trad.) Buenos Aires. El Estante.

Ranciére, J. (2005b). *Sobre políticas estéticas.* (M. Arranz, Trad.) Barcelona. Universidad Autónoma de Barcelona.

Reyes, C. J. (2013). *Teatro y violencia en dos siglos de historia de Colombia.* Bogotá. Ministerio de Cultura de Colombia.

Rizk, B. J. (1992). Un maestro que duda. En F. González Cajiao, *Teatro colombiano contemporáneo. Antología* (pp . 185-190). Bogotá. Fondo de Cultura Económica.

Rozo F., P. M. (2013). Purgatorio express. Parábola de la bondad en nueve cuadros y un epílogo. En M. Lamus Obregón, *Dramaturgia colombiana contemporánea (Tomo II)* (pp. 109-206). Bogotá. Paso de Gato.

Sarrazac, J.-P. (2006). El impersonaje. *Revista Literatura: Teoría, Historia, Crítica,* (8), 353 - 369. Bogotá. Universidad Nacional de Colombia.

Sarrazac, J.-P. (2006). El impersonaje: Una relectura de La crisis del personaje. *Revista Literatura, historia, crítica,* (8), 353-369. Bogotá. Universidad Nacional de Colombia.

Szondi, P. (1994). *Teoría del drama moderno / Tentativa sobre lo trágico.* Barcelona. Destino.

Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica Teatral.* (F. T. Monreal, Trad.) Madrid. Cátedra.

Universidad Nacional de Colombia. (29 de 11 de 2016). El teatro hoy: espejo de un hombre roto - Estaciones del Drama. Canal Universidad Nacional de Colombia. [Video]. YouTube. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=QDzxoWdVelI&ab_channel=UniversidadNacionaldeColombia%7C%40TelevisionUNAL

Vallejo, A. M. (2013). Oraciones. En M. Lamus Obregón, *Dramaturgia colombiana contemporánea (Tomo II)* (pp. 25-49). Bogotá. Paso de Gato.

Vergara L., F. (2013). Coragyps sapiens. En M. Lamus Obregón, *Dramaturgia colombiana contemporánea (Tomo II).* (pp. 179-206). Bogotá. Paso de Gato.

Vivas, C. (2013). Donde se descomponen las colas de los burros. En M. Lamus Obregón, *Dramaturgia colombiana contemporánea. Antología (Tomo I)* (pp. 213-237). Bogotá. Paso de Gato.

Viviescas, V. (2003). Continuidad en la ruptura: Una pesquisa por la escritura postmoderna en el teatro colombiano. Bogotá. Pontificia Universidad Javeriana.

Viviescas Monsalve, V. (2006). Modalidades de la representación en la escritura dramática colombiana moderna. *Revista de Literatura: Teoría, Historia, Crítica* (8), 17 - 51. Bogotá. Universidad Nacional de Colombia.

Viviescas, V. (2005a). Crisis de la representación y de la escritura dramática. *Centro de investigaciones y desarrollo científico*, 437-465.

Viviescas, V. (2005b). La crisis de la representación y de la forma dramática. *Revista científica,* (7), (pp. 437-465). Bogotá. Centro de investigaciones y desarrollo científico.

Viviescas, V. (2007a). Modalidades de la representación en la dramaturgia colombiana. *Literatura: teoría, historia, crítica* (7). (pp. 17-51). Bogotá. Universidad Nacional de Colombia.

Viviescas, V. (abril-septiembre de 2007b). Viajes y derivas en el teatro. *Revista Fractal. XII* (45/46), 159-170. https://mxfractal.org/RevistaFractal45-46VictorViviesca.html

Viviescas, V. (julio - diciembre de 2012). Pequeña enciclopedia de La Candelaria: Entrevista a Santiago García. *Literatura: teoría, historia, crítica, 14*(2), 229-261. Bogotá. Universidad Nacional de Colombia.

Watson Espener Magda, Reyes, Carlos José (Comp.). (1978). *Materiales para una historia del teatro en Colombia.* Bogotá. Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura).

Zapata Olivella, M. (1992). Los pasos del indio. En F. González Cajiao, *Teatro Colombiano Contemporáneo. Antología* (pp . 11-72). Madrid. Fondo de Cultura Económica.

Zuluaga, R. (1992). Volver a contar la historia. En F. González Cajiao, *Teatro colombiano contemporáneo. Antología* (pp . 349-352). Bogotá. Fondo de Cultura Económica.