

Modalidades de la representación en la escritura dramática colombiana moderna*

Víctor Viviescas
Universidad Nacional de Colombia

La investigación sobre la dramaturgia colombiana del periodo 1950-2000 permite identificar cómo la actividad de representación que se verifica en la escritura dramática asume diferentes contenidos. Son estos sentidos plurales los que obligan a hablar, no de la representación en singular, sino de diferentes y plurales modalidades de ésta. Tomando como centro el periodo de hegemonía de la representación épico-crítica en la escritura dramática colombiana, este artículo identifica las diferencias que especifican las modalidades de la representación y asocia las problemáticas, las obras y los autores que encarnan estas modalidades.

Palabras clave: dramaturgia colombiana; representación; drama; historia del drama; teatro colombiano.

Modalities of Representation in Modern Colombian Dramatic Writing

Research on Colombian drama from the period between 1950 and 2000 allows us to see how the activity of representation that takes place in dramatic writing takes on diverse contents. These plural meanings make it necessary to talk not about representation but about different modalities of it. Focussing on the period of hegemony of epic-critic representation in Colombian dramatic writing, this article identifies the differences that characterize the different modalities of representation and connects the questions, works and authors that illustrate these modalities.

Key words: Colombian Drama; Representation; Drama; History of Drama; Colombian Theater.

* Primera versión recibida: 03/03/2006; última versión aceptada: 28/04/2006.

Introducción

Apartir del periodo de hegemonía de la representación épico-crítica en la escritura dramática colombiana (1950-2000), este artículo identifica las diferencias que especifican las modalidades de la representación; y les asocia las problemáticas, las obras y los autores que encarnan estas modalidades de la representación en la escritura dramática colombiana. Incluso, si bien el énfasis de este ensayo está puesto en la emergencia de la escritura épico-crítica, el contraste con otras modalidades de la representación, identificadas en la escritura de algunos autores colombianos, es necesario para comprender cómo este teatro no cesa de explorar múltiples vías de configuración alrededor de las tres modalidades de la representación de las que el artículo da cuenta.

La representación¹ es la función encargada de expresar el grado de figuratividad de la obra dramática y de establecer el mecanismo de relación entre el universo de lo real y el universo de ficción, expresando el nivel de referencialidad de esta relación. El contenido de la relación mundo posible/mundo real, en el que el primero define el mundo de ficción creado y el segundo la imagen del mundo real, no es inmune a las diferentes interpretaciones o imágenes de lo real, ni a las diferentes operaciones que designa lo ficcional. Es ésta la discusión que propone Umberto Eco cuando pone en relación el sistema del mundo real y el mundo de ficción, que él denomina “mundo posible”. La noción de “mundo posible” libera el análisis semiótico de la forzosa relación de referencialidad o de aplicarse a desentrañar el grado de similitud del mundo de ficción con el mundo real. Siempre de acuerdo con Eco, el mundo

¹ Entendemos aquí la representación como la función de creación de un universo de ficción que lleva a cabo la obra dramática, para diferenciarla de la representación en la acepción teatral, momento en el que la obra se ofrece al público como espectáculo. En este sentido, la representación es tanto un modelo epistemológico de conocimiento como un modelo de constitución de la obra de arte y de su interacción con el mundo existente.

possible es el conjunto de sujetos, lugares, propiedades, acciones, comportamientos y fenómenos, y las leyes y causas que los rigen, que se articulan en determinado texto. El mundo posible es parcial con relación al mundo real y se define por las propiedades de “autoconsistencia” o coherencia interna, “reactividad” o capacidad de operar transformaciones sobre el mundo real, y “reversibilidad” o capacidad de decir algo sobre el mundo real.

En la escritura dramática colombiana de la segunda mitad del siglo xx, el concepto de representación, y la operación que expresa, tiene al menos tres valores diferentes: imitación, representación y simulación o simulacro. Estas tres modalidades de la representación, es decir, estos tres contenidos particulares y distintos que toma la relación entre mundo posible y mundo real, se definen en relación con el estatuto interno del mundo de ficción y a la representación de la realidad.

En relación con la estructura interna del mundo de ficción de la obra dramática, el análisis permite comprobar cómo adquiere también tres modalidades diferentes de lo dramático: dramática, propiamente dicha, épica, y performativa o de presentación. Esto significa que la construcción de acción, personaje y diálogo se basa en procedimientos de caracterización mimética, en primer lugar; montaje y construcción, en un segundo momento; y, finalmente, de desconstrucción.

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. Más que posibilitar la identificación de tres valores distintos de la realidad, en el periodo estudiado asistimos a la puesta en crisis de la representación de la realidad desde el enfoque positivista marxista, y al desplazamiento de la crítica a nuevos enfoques constituidos en el marco de la crítica posmoderna de la realidad.

1. Mimesis, representación y simulacro

Anne Ubersfeld (1996) señala que “en la idea de ‘representación’ hay el posible sentido de presentar algo una segunda vez, o bien el de presentar de nuevo, gracias al teatro, algo que existía ya en la realidad” (73). En esta idea de presentar por segunda vez, identifica la autora un primer equívoco asociado a la representación. Y en torno a este equívoco, dos caminos posibles para el teatro: O bien el teatro es repetición, a través de un artefacto especial, de algo que tiene ya una existencia por fuera de él, es decir en la realidad; o bien el teatro es una manera particular de mostrar las cosas, de presentarlas de tal forma que sea ella misma reproducible. “Quizá la palabra que mejor convenga, en lugar de representación, sea la de presentación: el teatro es un hacer, es una manera de presentar al espectador un mundo concreto, significante” (73), afirma la autora. Ahora bien, en la representación mimética, este mundo significante de la ficción proviene del mundo real, con el que establece una especial relación de imitación.

Para Aristóteles, la mimesis es imitación en el sentido de poder de reproducción artística de los elementos del mundo objetivo. Este poder de imitación es para él artístico –poético– y natural. 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. “Es la ley de esta construcción lo que podemos llamar propiamente mimesis” (52), señala Ubersfeld. La obra de teatro no es, pues, nunca un reflejo, ella no es tampoco secundaria con relación a la realidad, incluso si en algunas formas teatrales el objetivo explícito sea el de ofrecer una imagen lo más parecida posible de ésta. Aun en el caso en que una similitud exhaustiva sea deseada, una total homologación de la realidad de la escena y de la realidad real no es alcanzable, dada la sustancia de la expresión en el teatro; tampoco es posible un

total extrañamiento de esta relación. Aun en esta situación, se conservaría un nivel mimético: el lenguaje deviene el lugar de la mimesis (Ubersfeld 53).

Sin embargo, a pesar de aclarar la no secundariedad del arte con respecto a la realidad en la representación mimética, persiste una dificultad central, y es que el placer asociado al teatro es en una gran medida placer de la copia, placer de “ver al arte competir con la naturaleza.” No obstante, para Ubersfeld, aun contando con esta satisfacción de la copia y en la copia, la mimesis no abdica de su aspecto crítico para con el mundo, puesto que es cierto que la mimesis no es contraria a la reflexión crítica, al contrario, la mimesis es la condición de dicha reflexión. La distancia que separa la representación de la realidad imaginada por el espectador y la “representación” que de ésta hace el teatro se llama concretamente “arte teatral”. Es esta distancia que el arte teatral introduce la que permite pensar la relación entre la imitación y lo imitado como preñada de una verdad. En este nivel de la recepción, la mimesis se traslada a la relación entre la escena y el espectador, mediada por la actividad crítica de este último (Ubersfeld 53).

La representación crítica, por su parte, 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. Como no pretende simplemente imitar la realidad, sino transponerla en un nuevo nivel discursivo, la representación se presenta a sí misma como representación: el objeto de representación y el procedimiento de representación se exhiben en el mismo acto. Representar será para esta modalidad del ejercicio creativo desensamblar lo real, des-armar lo real, para re-construirlo –justamente para re-presentarlo– con el programa que la razón ofrece para esta reconstrucción. El resultado de esta operación es algo que es menos que la realidad, pero que es mucho más que ella: es la realidad atravesada por la razón, es la realidad que exhibe su

sentido profundo. Esta representación puede reclamarse como objetiva, porque su proceder la habilita para ello. Es decir, porque su propósito es el de construir un artefacto que no se confunda con lo real –al cual no imita ni reproduce–, pero que lo refiera, al desmitificarlo, al exhibir sus aspectos internos o las fuerzas que lo mueven o los mecanismos de que dispone: todo aquello que permanece velado en lo real mismo.

El origen de los presupuestos de la representación épico-crítica puede rastrearse incluso en el propio texto de la *Estética* de Hegel (1965), cuando éste proscribe la mera reproducción de la realidad como objetivo de la obra de arte y reclama que esta realidad sea expresada “exhibiendo”, “desentrañando” su sentido interno. La objetividad de la representación artística, para Hegel, reside en la capacidad del genio creador de presentar los fenómenos y los hechos que pertenecen al mundo objetivo de los acontecimientos bajo “la forma exterior que mejor exprese su verdad interior”² (vol. 1, 384). Esta forma exterior no puede ser confundida con la forma exterior común al mundo objetivo, contingente, la forma de una realidad objetiva que existe de manera previa a la intervención artística, porque así esta actividad no haría más que reproducir la “vulgar realidad”, según la terminología que utiliza Hegel. La forma exterior a la que hace referencia Hegel es la forma artística que vuelve sensible, disponible para el espectador, el objeto artístico. Esta forma, para que sea la que “mejor exprese la verdad interior” de los fenómenos recreados, tiene un vínculo interno con el contenido de dichos fenómenos. El fin al que apunta la obra de arte es el de conducir el espíritu a desentrañar el aspecto racional de los fenómenos, o, dicho de la manera en que lo expresa Hegel, volver accesible para el espíritu, a través de una forma sensible, lo que constituye lo interior de los fenómenos. Para lograr su objetivo, la actividad creativa reduce hasta lo posible el contenido cotidiano

² La traducción de la *Estética* del francés al español es mía.

de la realidad que representa. Para alcanzar la esfera de “lo bello” la obra de arte debe estar en posesión del contenido substancial de la realidad que representa: “El artista no debe buscar la objetividad puramente exterior, en tanto no esté en posesión de este contenido substancial” (vol. 1, 383).

El contenido substancial del drama es el conflicto; es el choque de particularidades que abrazan un objetivo esencial, pero que lo hacen desde la unilateralidad de un compromiso a fondo sólo con ese objetivo esencial, lo que funda el drama. De él se desprende la dialéctica del drama y del personaje. En efecto, Hegel (340), quien descubre en el género dramático la virtud de ser el género poético más elevado –síntesis del subjetivismo de la lírica y de la objetividad de lo épico–, define el drama como la expresión de los individuos –investidos de un valor general que se particulariza– en la lucha de sus intereses y en el choque de sus pasiones y de sus caracteres. Si el contenido substancial del drama es el de mostrar la naturaleza en discordia, aspectos de la naturaleza no reconciliada, su principio substancial es el de ser la representación de una acción humana conflictiva. Esta acción se realiza en el personaje, porque él es el terreno donde se materializan e individualizan los conflictos. En este sentido, Hegel afirma: “lo que nosotros vemos, en tanto espectadores, son los objetivos individualizados bajo la forma de caracteres vivientes” (vol. 2, 622).

Pero es cierto que el drama clásico, que promueve la individualización del carácter y que confía en el conflicto y en la relación interhumana como único material de expresión de los conflictos de los hombres, es todavía demasiado estrecho y está todavía demasiado contaminado de la presión de la reproducción mimética de la realidad. Es el drama del siglo xx, liberado de la coacción de la forma clásica, el que podrá verificar el proyecto racionalista de crítica de la realidad mediante la representación épico-crítica. Es en este sentido que señalamos que el origen de esta modalidad se encuentra en Hegel, si bien, para que ésta se verifique, se precisa la puesta en crisis

del “drama absoluto”³ como relación interpersonal. De manera particular, es el teatro brechtiano nuestro modelo de representación épico-crítica. La dialéctica hegeliana toma en Brecht el signo materialista de la dialéctica marxista. 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. Pero a partir de allí, el propósito de la representación épico-crítica es el de develar el sentido interno de lo social, para expresarlo mediante una operación altamente formalizadora como es el teatro épico; expresado en la terminología hegeliana: presentar los fenómenos y los hechos que pertenecen al mundo objetivo de los acontecimientos bajo la “forma exterior que mejor exprese su verdad interior”.

En cuanto a la representación como simulación, la época moderna evolucionará hasta la comprensión de esto que ya planteaba Walter Benjamin y que verificarán los filósofos críticos del racionalismo, desde Adorno hasta Lyotard, y es que el capitalismo tiene por efecto des-realizar la realidad. 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. De nuevo, el simulacro aparece como modelo epistemológico y modelo de construcción de la obra de arte. Es esta doble condición lo que permite la relación que establece Fernando de Toro entre la producción del conocimiento y la creación artística: “Ese fenómeno de la realidad virtual o hiperrealidad que se da en lo cotidiano se ha transformado en la condición *sine qua non* de la práctica artística, puesto que ya no se trata

³ “Drama absoluto” es el concepto que utiliza P. Szondi para significar el drama moderno europeo, aproximadamente del siglo xvi al final del siglo xix, momento que explica como de crisis del drama. Cfr. P. Szondi.

de imitar lo real o lo exterior, sino de producir objetos culturales autosuficientes y autocontenidos” (13).

Como señala este autor, lo específico de la cultura posmoderna es que el arte –y dentro de él, el teatro– “ya no se interesa en representar algo, esto es, el principio de equivalencia entre el signo y lo real” (4). En la noción de “representación como simulacro” se esconde un momento paradójico, no obstante, puesto que, en realidad, la simulación se ofrece como una alternativa a la representación y no como una de sus modalidades. Pero lo que queremos expresar en esta formulación, es que la simulación reemplaza la operación de creación de la obra de arte que antes ocupaban la mimesis y la representación, completando así el universo de sus modalidades. La fragmentación –en su interpretación filosófica, pero también como técnica de escritura– y la hibridación de la escritura son mecanismos mediante los cuales esta escritura de simulación se enraíza en el terreno de la presentación, de la escritura –literaria y escénica– como acontecimiento, dejando en suspensión e incluso negando las posibilidades de la escritura como representación.

2. La dialéctica como estrategia dramática en el teatro colombiano

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. La concepción dialéctica del drama, que se materializará como representación épico-crítica, es la respuesta de los creadores teatrales a la necesidad de objetivar en la representación teatral estas complejas relaciones y realidades. La modalidad mimética, cuyos casos no pueden, por extensión, ser referidos en este artículo, es el modelo que domina la primera mitad del siglo xx en Co-

lombia, asociado de manera especial a la escritura de Antonio Álvarez Lleras y Luis Enrique Osorio. La búsqueda de un teatro dialéctico surge en gran medida como reacción a esta escritura. No obstante, la experimentación de las vías que abre el teatro épico no es en ningún caso hegemónica, ni en su origen ni a lo largo de la segunda mitad del siglo xx. No obstante, sobre todo a partir de los años 60, sí es funcionalmente dominante.

Podríamos formular esta situación señalando que la segunda mitad del siglo xx es el periodo de arribo, experimentación y agotamiento –en todo caso, abandono– de la representación épica en el teatro colombiano. Este agotamiento puede ser leído como el umbral y el ingreso a la escritura posmoderna, más próxima de la simulación, que algunos dramaturgos practican al final del siglo xx.

Representación de la complejidad del mundo

El mundo de tres niveles de “Un réquiem por el Padre Las Casas” de Enrique Buenaventura (1992)⁴ tiene el valor emblemático de representar la complejidad del mundo de la que parece tomar conciencia la dramaturgia colombiana de la segunda mitad del siglo xx. Este mundo, que es compuesto tripartitamente por “la tierra”, “la corte” y “el lugar de las ideas”, que atraviesa –mientras es atravesado por él– el padre Las Casas, no es sino ecos de ese otro que lo antecede en la dramaturgia de Buenaventura, el de “A la diestra de Dios Padre” (1977) en el que se ha dividido entre el mundo de “tejas

⁴ Las cifras entre paréntesis remiten a la fecha de la publicación de las obras estudiadas, lo que permitirá al lector volver a las fuentes. Las fechas de los estrenos de las mismas, más representativas en el estudio histórico, son las siguientes: “Un réquiem por el Padre Las Casas” (1963), “A la diestra de Dios Padre” (1958), “La ciudad dorada” (1973), “El hombre de paja” (1964), “El monte calvo” (1966), “La maestra” (en *Los papeles del infierno*) (1968), “Golpe de suerte” (1980), “La agonía del difunto” (1976), “Amantita o la historia de un desamor” (1975), “Amores simultáneos” (1993). Agradezco a Carlos José Reyes la recomendación de incluir las fechas de estreno y su aporte para la determinación de las mismas.

abajo” y el mundo de “tejas arriba”, que funcionan de acuerdo con leyes diferentes.

La partición del espacio en las dos obras mencionadas es la materialización de una percepción del mundo como “mundo complejo” y de la representación que de la existencia en el mundo como “problemática” se hace para sí el individuo. 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.

La interpretación del individuo como ser social en conflicto, que se construye en los espacios de la filosofía y de la sociología económica modernas, es la contraparte necesaria para que se instale la representación épico-crítica. Sin embargo, esta instalación no se produce súbitamente, sino que atraviesa por un proceso de aproximaciones y redefiniciones hasta su concreción final. La situación social especialmente conflictiva que caracteriza la historia de la sociedad colombiana en la segunda mitad del siglo XX es un factor determinante para el privilegio que la creación dramática le otorga a esta modalidad de la representación a partir de los años sesenta y, de manera mucho más meridiana, en los años setenta.

Un relato inaugural o la irrupción de la interpelación al público, en “La ciudad dorada” del Teatro La Candelaria

En la escena final de “La ciudad dorada” (Teatro La Candelaria, 1986), Dolores, que en múltiples aspectos cumple la función de un personaje protagonista (incluso si el protagonista real es colectivo: la familia Pérez, compuesta por los tres hijos –Mario, el menor, Ignacio, el mayor y Rosalía–, Gregorio, el padre, y la madre que es Dolores), es entrevistada por unos

V. Viviescas, Modalidades de la representación...

periodistas que tergiversan su declaración con relación a su hijo Mario, obrero en huelga que ha sido detenido con otros compañeros en posesión de un mimeógrafo, inculpado por ello como subversivo y encarcelado. Incapaz de correr tras los periodistas para convencerlos de su error, habiendo quedado sola en la escena, “se vuelve de cara al público” y lo interpela. He aquí el final de la escena:

DOLORES: (*Grita*). (i) No...! (i) Eso no era lo que yo quería decir! (*Queda sola en escena, se vuelve de cara al público*).
Y me fui detrás del hijo.
Lejos, lejísimos,
por caminos malos y oscuros.
Y a mí la oscuridad me pone cabilosa
sobre las cosas, sobre la gente,
sobre todo.
También cavilé dándole vueltas a la vida.
Recordé la parcela,
la venida de los hijos al mundo,
el pueblo,
todo...
Y hasta pensé
que hay gente que escribe sobre la vida
de las personas.
Si alguien escribiera sobre nuestra vida,
[¿]cómo la pondría?
[¿]les haría creer a los demás
que nuestra vida es como un cuento que él mismo se inventó,
algo así como una mentira bien contada?
Tal vez eso pasaría.
Y uno sin poderle decir a nadie que esta
vida es de verdad,
que esta vida la llevamos hace
mucho tiempo.
Y uno sin poderle gritar a nadie

de que no se trague el cuento de que
nuestra vida es puro cuento.
Porque las cosas que hemos pasado
son más ciertas que la mismísima verdad. (120)

Esta interrupción al público es una de las escenas inaugurales del teatro épico en Colombia, con todo lo que esto implica como apropiación del legado del teatro épico de Bertolt Brecht. Y, sin embargo, no es la única interrupción al público en la obra. De una manera, uno podría incluso decirlo así, abrupta, la obra se abre con un prólogo –canción o intervención coral– que no está acompañado de acotaciones y que se dirige –previsiblemente– al público. Al prólogo se unen otras dos intervenciones en el transcurso de la obra. Si bien estas intervenciones no carecen de interés ni de relación con la obra,⁵ el hecho de gozar de cierta impunidad, es decir, de no estar sustentadas de manera directa por una función que dote de sentido a la interrupción misma, hace que sea en el relato de Dolores que queremos centrar nuestra atención.

Tampoco es “La ciudad dorada” la primera obra colombiana que termina con una interrupción al público. Otras varias lo habían hecho antes, si bien en modalidades diferentes. Retengamos las tres siguientes: “El hombre de paja”, de Fanny Buitrago (1964), “El monte calvo”, de J. A. Niño (1992) y “Un requiem por el Padre Las Casas”, de E. Buenaventura (1992).

En la primera, ante la llegada inminente de la violencia que ha amenazado durante toda la obra al pueblo de Opalo, Bella busca y llama entre el público a Jafet, protagonista de la obra que en ese momento está colgado de un árbol de la plaza, aunque nadie lo percibe: “Bella: (al público) –*Jafet, que-*

⁵ El prólogo, por ejemplo, no sabría constituir propiamente una réplica al público, sino una suerte de comentario, o de alegato que sintetiza una historia que empieza por la conquista de América por los españoles y termina con el sometimiento a los norteamericanos, lo que de una manera, débil por cierto, hace referencia a la suplantación de cultivos que está en la base del éxodo de la familia Pérez a la ciudad, que es el núcleo argumental y temático de la obra.

rido... En dónde estás? Cae la luz. Etruendo infernal. Relinchan los caballos. Maldicen los hombres. Retumban las balas ensordecedoramente” (Buitrago 75). En una perfecta técnica de composición simbolista, Fanny Buitrago pone a Bella a buscar entre el público al hombre sensato que fue Jafet –al menos al final de su vida– y que ahora está muerto a los ojos del público, pero invisible a los ojos de los personajes.

Al final de “El monte calvo”, el Coronel ha matado a Canuto durante la ausencia de Sebastián, que ha salido a comprar algo de comer, gracias a las monedas de aquél. Como para mejor enfatizar este momento absurdo de la tragedia que se instala con la muerte de Canuto, la escena queda sola unos minutos: el Coronel se ha ido, Sebastián no ha regresado, sólo queda en silencio el cadáver de Canuto. Luego: “Entra Sebastián. Al principio cree que Canuto está dormido. Cuando comprueba su muerte, gira violentamente la cabeza hacia el sitio donde estaba el coronel. Gira la cabeza hacia el público y se oye la melodía que Canuto tocaba al comienzo en su dulzaina, mientras cae el telón” (Niño 1992, 135). Sebastián interpela al público. Su mirada es la única interpellación, pero tiene todo el poder de hacer añicos la cuarta pared que lo separaba del público, y en el público Sebastián busca al asesino de Canuto. No aquél que ha disparado el arma durante el juego alienado de la guerra, sino la sociedad que está allí representada por el público. J. A. Niño controla bien los hilos de los niveles de la representación, para que el público no pueda escamotear el reclamo de la mirada de Sebastián.

Las interpellaciones al público de las dos piezas precedentes provienen en cierta medida de un gesto sagrado, ritual; mejor aun, sagrado por ser sacrílego. Intentemos explicar por qué. Aristóteles establece que el fin de la tragedia es el de provocar el terror y la piedad en el espectador. La elocuencia de la representación deberá entonces contar con una fuerza que se proyecta de la escena al lugar del público para que éste, por el terror y la piedad, incorpore a su vida los efectos aleccionadores de la tragedia. El teatro busca transformar la

vida del hombre en la persona del espectador. El gesto con el que finalizan las dos obras tiene el sentido de una sobrecarga retórica, de un refuerzo y una explicitación de esta voluntad de la pieza de teatro de implicar al espectador en las consecuencias éticas y morales que se desprenden de la ficción. Son gestos sagrados, en la medida en que es el personaje quien, “traspasando las penumbras” de lo ficcional, toca al espectador alojado en su recinto real de la sala. Es profano, en la medida en que esta misma proyección hacia el mundo real violenta el universo ficcional hasta hacerlo explotar.

El gesto de Dolores en “La ciudad dorada” corresponde a otra situación discursiva: a la toma de conciencia de los límites que separan el escenario de la sala, la ficción de la realidad. Por decirlo de una manera plana, es un gesto materialista. O mejor aún, un gesto que está ya preñado de una actitud materialista.

En primer lugar, el relato de Dolores es novelesco: “Y me fui detrás del hijo / lejos, lejísimos / por caminos malos y oscuros”; el personaje teatral deviene personaje de novela, su diálogo, relato subjetivo; el tiempo, el espacio, los personajes de “esta obra que ya se va a acabar” se proyectan en un después y un allá, a los que el público no tiene acceso. En segundo lugar es autorreflexivo, el sentido es el de crear un efecto de *mise en abyme*, de que la obra se proyecte sobre sí misma: “Y hasta pensé que hay gente que escribe sobre la vida de las personas . . .”; el personaje roza los límites de la autoconciencia, de reconocerse como personaje de ficción. Continúa luego por ser irónico: “Si alguien escribiera sobre nuestra vida, ¿cómo la pondría?”, la ironía está aquí en la irritión que este comentario provoca en el espectador que ha sido testigo de que “ya” alguien ha escrito sobre estos personajes. Continúa siendo épico, en el sentido de provocar la crítica del espectador: “Y uno sin poderle gritar a nadie / que no se trague el cuento de que / nuestra vida es puro cuento.” Para terminar con una suerte de provocación a la lógica del sentido y al sentido de la ficción: “Porque las cosas que hemos pasado /

son más ciertas que la mismísima verdad”. ¿Cuáles “cosas”?, tenemos el derecho de preguntarnos. ¿Los acontecimientos reales previsibles en una familia de estas características, si ésta fuera real? ¿Estos acontecimientos que “hemos compartido”, los actores y el público, durante la representación? ¿A quién o a quiénes designa el “nosotros” que “hemos pasado” estas cosas? Finalmente, ¿qué es “más cierto que la mismísima verdad”? ¿La ficción que toca a su término? ¿Los acontecimientos de dónde fue tomada? ¿Los que ocurren “allá”, en la vida real?

El relato de Dolores es rico en despertar interrogaciones sobre el teatro. Para una gran parte del teatro colombiano, y de manera notable para el Teatro La Candelaria mismo, estos interrogantes van a resolverse por la búsqueda de la representación épica. Al menos durante un largo periodo de su trayectoria creativa.

El análisis histórico como procedimiento épico de construcción y montaje en “Un réquiem por el Padre Las Casas” de Enrique Buenaventura

Es esta escritura épica la que se presentaba ya en “Un Réquiem por el Padre Las Casas”, la tercera obra que citábamos hace un momento. Esta escritura es épica en el sentido de presentar los elementos de composición de la obra teatral tendiendo a provocar un efecto de construcción y de montaje en la ficción teatral y en el personaje que la protagoniza. Efectos de construcción y de montaje que caracterizan la representación épico-crítica en su diferenciación de la representación mimética que se propone crear un efecto de realidad o de ilusión de realidad.

En la pieza de Enrique Buenaventura, el Padre Las Casas, más que inventado, es reconstituido; más que recreado, es designado, expuesto a los ojos del espectador. Su existencia virtual es puesta en relación, en distancia, con su existencia histórica. La primera y la última escenas, que son también la

primera y la última intervenciones del Padre Las Casas, crean el contexto, el terreno discursivo donde esta “exhibición”, esta “exposición”, tendrá lugar. Si en la primera intervención el Padre Las Casas crea el contexto de la representación denunciando las marcas de la enunciación –“Aquí, en el piso del escenario, está la tierra. La tierra recién descubierta, la tierra de América, que todavía se llamaba Las Indias. Allí, en ese pequeño tablado, está la Corte de España y arriba, en esa especie de campanario, está el lugar de las ideas. Eso es todo. Podemos comenzar” (197)–, con la última lo que hace es profundizar la distancia que separa al actor del personaje, al personaje del espectador y al personaje de la ficción que es contada a sus expensas: “Este clérigo vivió noventa y dos años. Dios quiso destinarlo a duros trabajos y penalidades y de él puede decirse que: bienaventurado aquél que padece de persecución porque defiende la justicia. Murió en Madrid el año de 1566 y no se sabe dónde está enterrado” (247).

El gesto deíctico de “este clérigo” en la última intervención del Padre Las Casas crea esa distancia, esa separación entre actor y personaje, entre realidad y representación. Tanto el discurso en tercera persona como la ostentación del proceder de exposición del personaje enfatizan el procedimiento de distanciamiento de la ficción teatral, de obstaculización de la identificación del espectador y de privilegio de la actividad analítica que esta obra despliega.

Hibridación de la implicación emotiva y el distanciamiento épico en una obra de transición: “La maestra” de Enrique Buenaventura

Pero el despliegue de los procedimientos épicos no es hegemónico, ni aun en la producción de un mismo autor. No ha sido éste el caso en “La maestra” (1990), pequeña pieza que hace parte de *Los papeles del infierno*. La maestra es más hermana de Dolores que del Padre las Casas: la distancia racional, reflexiva que permite la utilización del dis-

V. Viviescas, Modalidades de la representación...

curso en tercera persona, la puesta a distancia de sí mismo en un otro, no se ha operado en ella todavía. La maestra, como Dolores, habla todavía desde un terreno en composición, incluso precario, en el que la reflexión del narrador objetivo no se ha desprendido de la expresión del poeta, que está todavía muy afectado por el dolor, por el sentimiento del personaje, por algo oscuro del ser humano que no permite aún la reflexión, algo que palpita con el candor de lo humano. Es esto lo que se percibe en la fabulación del procedimiento de interpelación al público mediante la muerte de la maestra. La muerte inaugura un espacio otro, un allá, que fabula el sentimiento de la maestra y avala el procedimiento de narración en primera persona distanciado en el tiempo:

Estoy muerta [comienza por decir la maestra]. Nací aquí en este pueblo. En la casita de barro rojo con techo de paja que está al borde del camino, frente a la escuela. El camino es un río lento de barro rojo en el invierno y un remolino de polvo rojo en el verano. Cuando vienen las lluvias uno pierde las alpargatas en el barro y los caballos y las mulas se embarran las barrigas, las enjalmas y hasta las caras y los sombreros de los jinetes son salpicados de barro. Cuando llegan los meses de sol, el polvo rojo cubre todo el pueblo. Las alpargatas suben llenas de polvo rojo y los pies y las piernas y las patas de los caballos y las crines y las enjalmas y las caras sudorosas y los sombreros, todo se impregna de polvo rojo. Nací de ese barro y de ese polvo rojo y ahora he vuelto a ellos. (16)

Al final, de las imágenes de vida del pueblo del inicio no quedará sino el tiempo incierto por venir. La generosidad de la palabra ha sido transformada en laconismo, la vivacidad de las imágenes de la enumeración desordenada del inicio cede la plaza a la descripción sumaria: “Ya pronto lloverá y el polvo rojo se volverá barro. El camino será un río lento de barro

rojo y volverán a subir las alpargatas y los pies cubiertos de barro y los caballos y las mulas con las barrigas llenas de barro y hasta las caras y los sombreros irán, camino arriba, salpicados de barro” (20). Entre uno y otro texto la maestra ha sido violada y muerta, muerta por sí misma en el suicidio que constituyó su última defensa y su última lucha. Entre el principio y el final del relato de la maestra muerta, la Violencia ha arrasado el pueblo de barro rojo.

El contenido épico de la narración y la denuncia del atropello oficial al pueblo de la maestra durante la Violencia se dramatiza, en “La maestra”, como confesión desde la muerte del personaje. La interpelación al público –procedimiento épico por excelencia– se mediatiza como confesión y se ve teñido de un habla nostálgica y emotiva que entra en tensión con la objetividad épica del procedimiento. La obra, de esta manera, se encuentra en la zona de transición de una representación dramática –emotiva– y una representación épica –distanciadora y objetiva.

La escena épica

La representación épico-crítica aparece en Colombia como expresión de la toma de conciencia del papel renovador que puede jugar el teatro tanto en el espacio cultural como en el social. De esta simbiosis entre experimentación teatral y vinculación a los movimientos sociales se desprenden las características de la representación épico-crítica. En primer lugar, su vocación pedagógica, que se expresa en la asunción de una problemática social, histórica, política o cultural, enfocada como problemática epistemológica con el propósito pedagógico de ilustrar al espectador. En segundo lugar, la condición referencial del universo de ficción. Y en tercer lugar, el recurso a procedimientos de representación que suspenden la ilusión escénica, provocando la crítica de la realidad representada.

V. Viviescas, Modalidades de la representación...

El reemplazo del efecto mimético por un efecto de construcción en la decantación de la representación mimética y la representación épico-crítica es parte de estos procedimientos. Uno de los componentes esenciales en la composición dramática del personaje es, de toda evidencia, la función del diálogo y la orientación de las réplicas del personaje a otro que es su contrincante en la escena. En la dramaturgia clásica –siglo XVII francés, hasta el Naturalismo– el imperio del diálogo es indiscutible. La palabra emitida por el personaje se dirige a otro personaje, en un circuito de comunicación en el que el espectador no es considerado más que como un *voyeur* que captura un texto del que él es el último destinatario gracias al circuito de comunicación extraficcional, pero que no se dirige a él en el circuito de comunicación ficcional. Al atributo de ser el terreno propio de desenvolvimiento del conflicto dramático, el diálogo, desde esta perspectiva, adiciona la función de reforzar el efecto de realidad, es decir, de ilusión dramática, que dota de identidad, de una pretendida realidad, al personaje de ficción.

Una de las marcas más espectaculares del efecto de construcción del personaje, como principio de composición no mimética propio de la representación épico-crítica, es el de la quiebra del monopolio del diálogo en la palabra del personaje. La interpelación al público, sea por el actor, sea por el personaje, tiene como efecto la ruptura de la ilusión escénica y la denuncia, la puesta al desnudo, del proceso de enunciación. En términos simples, tiene el efecto de recordarle al espectador de teatro que, en efecto, él asiste a una representación teatral. Pero, en lo que respecta a la existencia ficcional del personaje teatral, tiene además el efecto de demandar al espectador su colaboración en la conservación de esa entidad ficcional que es el personaje. El personaje, de esta manera, rota o puesta en suspensión la ilusión de su existencia ficcional, es construido por una colaboración precisa entre el texto, el actor y el espectador. Lo que significa que texto, cuerpo y actuación se independizan relativamente e interactúan entre sí, no siempre, como en el teatro naturalista, para reforzarse

unos a otros y fortalecer el efecto de realidad, sino en un sentido de múltiples planos para cuya decodificación el espectador requiere de una mirada transversal que los atraviese. Esta construcción por planos es constructiva y no mimética, en ese sentido es representacional: el objeto a desentrañar, es decir, el sentido oculto de la realidad, es puesto en piezas, es desarmado mediante un procedimiento de montaje y de *collage* durante la puesta en escena y re-construido en una lectura transversal por el espectador en el momento de la recepción.

De la misma forma en que el cambio de estatuto del diálogo –la apertura a la platea que permite la interpelación al público– presiona el abandono de la representación mimética, la composición de la acción dramática como montaje estabiliza este cambio. La acción clásica está definida por su unidad, su plenitud y su sentido orgánico de progresión. La composición como montaje tiene por función hacer ostensible el proceso de estructuración de la obra e impedir la identificación del espectador con el personaje.

El principio de montaje está en la base de la escritura épico-crítica. En lo que respecta a la acción, el principio de montaje se opone a la concepción organicista de la acción, a su evolución concentrada hasta la crisis, como lo prescriben Aristóteles y Hegel, cada uno en su momento. El montaje refuerza el efecto de dispersión, proliferación y yuxtaposición de la acción dramática. En lo que concierne al personaje, el efecto de montaje establece una distancia entre el actor y el personaje y entre el personaje y el texto o diálogo. El estatuto mismo del personaje se construye mediante el procedimiento de montaje por acumulación de facetas y rasgos, puestos más en contraposición que en continuidad y refuerzo. El personaje aparece así “despiezado” y “re-ensamblado”, en un procedimiento que tiene su representación paradigmática en “Un hombre es un hombre”, de Bertolt Brecht (1988). De esta manera, se refuerza el sentido de exposición, desnudamiento del personaje en la escena. Pero también, el desnudamiento

del procedimiento ideológico que anima el proceder de esta modalidad de representación, si bien para provocar la crítica de lo representado.

El nacimiento de dos hombres o “Guadalupe años sin cuenta” o, incluso, parábola de dos hermanos

“Guadalupe años sin cuenta” (Teatro La Candelaria, 1986) es, desde múltiples consideraciones, la obra que mejor sintetiza las posibilidades de la representación épico-crítica, tal como ésta fue practicada en el teatro colombiano de la segunda mitad del siglo xx. En el terreno de la narración y en el terreno de los temas, “Guadalupe años sin cuenta” es la historia de muchas historias. En primer lugar, es una historia de la Historia y una crítica de esa Historia. Es también el recuento de la Violencia bipartidista y el del origen de las guerrillas liberales. Es, sin duda, la historia de Guadalupe Salcedo, pero también la del origen del Frente Nacional y de la connivencia liberal-conservadora de gran parte de nuestro siglo xx. La pieza sorprende por su alta densidad narrativa y temática. Pero en el terreno del personaje, la obra es la historia de dos hombres, o mejor, la parábola de dos hermanos: Jerónimo Zambrano y el soldado Robledo; el último de los cuales pasará a la historia –de la obra y del teatro colombiano–, catapultado por la intervención colombiana en la guerra de Corea, como *the colombian tiger*.

En múltiples consideraciones, Zambrano y Robledo constituyen nuestros Jeraiah Jip y Galy Gay brechtianos, sólo que en la pieza de La Candelaria la separación que se insinúa en la de Brecht es llevada a ultranza, y el personaje se ha escindido en dos entidades psicológicas. Pero estas dos entidades no dejan de ser una sola. He aquí el nacimiento de la hermandad Zambrano-Robledo:

JERÓNIMO: (*Más en confianza.*) Soldado, ¿de dónde es usted?
Me parece que no es de aquí. ¿Hace poco llegó?

ROBLEDO: ¿Cómo así...? ¿Aquí a los Llanos...? Pues dos meses.

JERÓNIMO: ¿Y de dónde es su persona?

ROBLEDO: Pues... del Tolima.

JERÓNIMO: Se me hacía. Yo también. ¿De qué vereda?

ROBLEDO: (*Sonríe.*) De El Limón... ¿Conoce?

JERÓNIMO: Claro, a todos. ¿Y su familia?

ROBLEDO: De los Robledos... De El Limón.

JERÓNIMO: Liberales, ¿no?

ROBLEDO: (*Mira precavido hacia el lugar por donde salió el Sargento.*) ¡Todos! (*Se acerca a Jerónimo.*)

JERÓNIMO: ¿Y qué hace aquí entonces?

ROBLEDO: Ya lo ve... pagando servicio.

JERÓNIMO: Y usted, siendo liberal, ¿cómo se aguanta que lo maten a uno por liberal? (145-147)

Como si la escena, en la que Zambrano y Robledo se confunden al punto de no ser más que hermanos gemelos, fuera insuficiente para que el espectador comprenda que la historia será la historia de la transformación de esta hermandad por la irrupción del mundo objetivo y de la historia, el “Corrido de las razones diferentes” se encarga de puntualizarlo y de prevenir al espectador:

Vamos a contar la historia
de estos dos hombres valientes
que se jugaron la vida
por razones diferentes. (149)

La historia de estos dos hombres los pondrá en orillas opuestas al final de la obra: Zambrano, como guerrillero que continúa la lucha de las guerrillas liberales después del asesinato del líder por el régimen militar, y Robledo como miembro del regimiento militar encargado de perseguir y reprimir a esa misma guerrilla. En la historia de Zambrano y Robledo,

la obra reflexiona sobre el efecto de las condiciones sociales y políticas para hacer que “un hombre no sea un hombre”, para mostrar cómo el origen y la individualidad pueden evolucionar hasta transformarse radicalmente. La evolución contrastante de estos dos hombres tan similares en su origen campesino y liberal es el espacio metonímico donde mejor se refleja la transformación de la sociedad colombiana durante los años 1950.

La parábola de los dos hermanos, expresión local que propone La Candelaria al tema de “Un hombre es un hombre”, será revisitada por la Candelaria en un juego de exacerbación de los opuestos. En “Golpe de suerte” (Teatro La Candelaria, 1986), la pareja Matamoros-Palomino corresponde al mismo diseño bipolar, si bien para entonces Matamoros ha ganado en adición una función crítica que le permite reflexionar la evolución de Palomino y no reducirse a ser solamente su contraejemplo.

“Guadalupe años sin cuenta” resume de manera privilegiada la relativización de la dramaticidad de la obra teatral, mediante la experimentación y apropiación del teatro épico, según los legados del dramaturgo y teórico alemán Bertolt Brecht. De la misma forma, el documentalismo y la testimonialidad que caracterizan la apropiación del legado de Brecht por los autores colombianos, que se expresa en esa condición de la obra de teatro de ser el vehículo de una nueva historia que impugne la historia oficial.

3. Escritura de la simulación: crisis de la representación épica

La década de 1980 es uno de los momentos decisivos del teatro colombiano del siglo xx. En primer lugar por su posición privilegiada de articulación entre el período de instalación sistemática del teatro en nuestro país –nos referimos al periodo 1950-1979, durante el cual se introduce el teatro moderno, se descubre la dramaturgia universal contemporá-

nea, se la asimila y se empieza a interrogarla– y el momento teatral del final del siglo xx, que exhibe la más fuerte riqueza dramatúrgica de éste. En segundo lugar, porque esta década representa el momento de crecimiento, fortalecimiento y proyección de las más diversas alternativas de la experimentación teatral, en las cuales podemos observar el aprendizaje y la maduración de la tradición recién inaugurada a finales de la década de los años cincuenta, pero con el nuevo aire de una mayor desenvoltura con respecto a la sujeción a un programa ético de concientización social que había prevalecido durante el periodo precedente. En tercer lugar, porque el agotamiento del proceso de creación colectiva –que había caracterizado nuestro teatro más importante– demanda y posibilita la irrupción de la dramaturgia individual, permitiendo, de contera, la diversidad de expresiones de los distintos creadores. A no dudarlo, la década de los años ochenta se caracteriza por la dispersión y la multiplicidad. Así lo encontramos en Fernando González Cajiao y en Jorge Manuel Pardo: “En los años ochenta se observan cambios decisivos en el quehacer teatral colombiano. El primero de ellos lo representa una notable apertura hacia la pluralidad de tendencias teatrales, y el consiguiente debilitamiento del Nuevo Teatro Colombiano como posición hegemónica” (Pardo 68).

Parafraseando a Bertolt Brecht, quien decía que cuando el público se cansaba en una determinada escena de una obra de teatro era preciso “revisar la escena anterior”, queremos señalar cómo la dramaturgia de los años 1970 es determinante para que la década de los años 1980 pueda exhibir, como lo hizo, su condición de espacio de la pluralidad. Pues a pesar de la corta tradición que, desde nuestro punto de vista, ha alcanzando en 1980 un teatro cuyos antecedentes se instalaron recién en la década de los años cincuenta, el teatro de los años setenta estabiliza el sistema teatral del denominado Nuevo Teatro –expresión local del teatro moderno en la modalidad de la representación épica– y crea las

condiciones para que la expresión dramatúrgica individual empezara a demandar un espacio en la escena nacional.

En la base de la pluralidad de expresiones del teatro de los años 1980 se encuentra la conciencia –y, en algunos casos, la asunción– de la coyuntura modernidad/posmodernidad; coyuntura que actúa como crisis y motor de una febril actividad de búsqueda, experimentación y renovación de los lenguajes expresivos de nuestro teatro. Este cambio de la escritura teatral pasa por tres momentos que, cronológicamente, coinciden con el de la representación épico-crítica, pero que terminan por ponerla en crisis y permitir el arribo al umbral de la escritura teatral posmoderna.

El diálogo naturalista

La importancia que le hemos concedido a “La ciudad dorada” como ejemplo de “escena épica en construcción” proviene de la percepción de que en ella se combina un tratamiento mimético de construcción del diálogo y del personaje con momentos épicos de la misma construcción, de manera notable en la última intervención de Dolores. Igual hibridación de escrituras en “La maestra”, de Enrique Buenaventura, como hemos tenido ocasión de mostrar.

Este efecto mimético de la construcción del personaje en “La ciudad dorada”, tomado prestado –como hemos visto– al naturalismo, se verá reforzado en “La agonía del difunto” de Esteban Navajas (1992), obra en la que la operación de montaje a nivel de la fábula es todavía más constreñida. De una manera global, la obra refuerza la creación de la ilusión escénica mimética mediante el refuerzo de la unidad de espacio, tiempo y lugar; además, de manera privilegiada, incluso, por la configuración del personaje con arreglo a una concepción del mismo que enfatiza su similitud con el hombre real cotidiano. De esta manera, los personajes de “La agonía del difunto” delatan su adhesión a un proceder figurativo que recuerda el del naturalismo europeo de finales del siglo xix.⁶

La adhesión a los procedimientos de figuración mimética que provienen del naturalismo caracteriza el trabajo de algunos de los autores más importantes de la dramaturgia moderna colombiana.⁷ Esto nos permite comprender cómo la imposición de la representación épico-crítica como hegemónica en el teatro colombiano debe contar con otras modalidades de la representación. Sin embargo, la verificación de su protagonismo durante la segunda mitad del siglo xx nos permite comprender la exploración neonaturalista como un momento del proceso dominante que fue el de la imposición de la representación épico-crítica. Un último aspecto puede corroborarnos en esta afirmación. La dramaturgia que estamos llamando neonaturalista tiene, en Colombia, una innegable condición de teatro social. Para ella, el personaje es menos una individualidad psicológica que una condición social. En este sentido, es una indagación que, con ligeros matices, refuerza la comprensión de la vida del hombre como conflictiva y problemática, y la representación del individuo como ser social. Por otro lado, la intensificación de los procedimientos naturalistas en este teatro tiene por efecto, en algo que no debe sorprendernos, la elevación al rango de lo simbólico de los elementos que constituyen la escena social. En esta dramaturgia, el personaje se eleva a la categoría de representante de un sector de la sociedad o de una clase social, y la

⁶ Hay que prevenir inmediatamente al lector con respecto a que en nuestro estudio la designación de naturalismo no connota ningún sentido peyorativo. En Colombia, sin consideraciones críticas, el naturalismo ha sido proverbialmente menospreciado. En este estudio, siguiendo la orientación de la crítica europea, naturalismo designa un momento importante de la crisis del drama y se vincula con el simbolismo, de manera tal, por ejemplo, que Jean-Pierre Sarrazac y otros autores hablan incluso de la coyuntura natural-simbolista, expresando en el concepto la evidencia de que autores como Strindberg, Ibsen y Chejov exploran los terrenos de ambas escrituras, y aun modalidades de lo épico en una dirección diferente a la asumida más tarde por Bertolt Brecht.

⁷ Aparte de los dos autores mencionados –Jairo Aníbal Niño y Esteban Navajas–, es preciso remitir también a la obra de Sebastián Ospina y de Henry Díaz, que no se estudian aquí en extenso.

acción dramática se vuelve metáfora de una problemática social, cuya conflictividad proviene de las relaciones de los sectores sociales entre sí, determinadas de manera especial por la propiedad de la tierra y, en segundo lugar, por las condiciones sociales del trabajo.⁸ Sin embargo, esta coincidencia ideológica no es suficiente para asimilar esta escritura a la escritura épica. La diferencia fundamental puede encontrarse en el hecho de que esta escritura, a diferencia de la representación épico-crítica, despliega un gran esfuerzo en la preservación de la forma dramática, más que en su puesta en crisis o denuncia. Lo que queremos destacar es que el propósito ideológico está aquí alojado en una escritura de figuración mimética que busca preservar –o experimentar– las posibilidades de una estructura de conflictos interpersonales, sin afectación de la ilusión escénica y con la esperanza de llevar al plano del conflicto interpersonal las diferencias ideológicas. Son estos procedimientos los que permiten su intento de preservación de la forma dramática.

La representación épico-crítica se enfrenta a límites. La confianza en la representación objetiva de la realidad como plenitud de la problemática humana es sometida a revisión desde la escritura del final del siglo xx en Colombia. La representación del individuo que lleva a cabo el teatro épico colombiano de los años 1970, se revela al final de siglo como insuficiente para dar expresión a la angustia existencial que caracteriza este periodo de cambios precipitados. La repre-

⁸ Esta tendencia en el tratamiento dramatúrgico se desarrolla sobre todo en el Teatro Libre de Bogotá, el cual, durante la década de los años setenta estrena el siguiente repertorio: “La huelga” (1974) de Sebastián Ospina; “Los inquilinos de la ira” (1975) y “Sol subterráneo” (1977) de Jairo Aníbal Niño; y, en 1976, “La agonía del difunto”, de Esteban Navajas, que es la pieza antológica de este grupo y una de las más importantes de nuestro teatro moderno. De Jairo Aníbal Niño, el Teatro Libre había representado en 1966 “El monte calvo”, y, en 1979, el Centro Cultural García Márquez pondrá en escena “La madriguera”, que trabaja el tema de los dictadores latinoamericanos (los años entre paréntesis corresponden en esta ocasión a las fechas de estreno).

sentación del hombre, tal como la practica el teatro épico, se vuelve la representación de lo semejante: un mismo hombre desde el patrón de la conciencia racional de su existencia. De esta forma, el teatro épico se hace tributario de un olvido, del olvido de la subjetividad.

Que el teatro colombiano de final del siglo xx se siente estrecho en la posibilidad discursiva de lo épico (entendido como realismo dialéctico o materialista) puede comprobarlo el recurso a la escena de sueño, a la escena onírica a la que nunca renunció completamente la dramaturgia colombiana que lo representa. Pero si el sueño, como espacio de encuentro con otra conciencia distinta de la de la razón, no deja de acompañar la representación épica como una presencia que la amenaza desde su origen, al final del siglo xx va a atacarla radicalmente provocando su crisis.

Ya en 1975, en “Amantina o la historia de un desamor”, de José Manuel Freidel (1988), la escena de sueño va a competir con la escena épica hasta ponerla en crisis. En “Amantina o la historia de un desamor” el sueño va a tomar la delantera, y la lógica dialéctica racionalista va a ser cuestionada por la anarquía del sueño, y por su doble que es la locura. Pero, desde la locura, la división del yo es expresada como patología, la unidad del sujeto se reifica, porque los casos patológicos pueden ser exhibidos como enfermedad, como desviación de un yo existente. La verdadera escisión del sujeto va a darse, en la historia del teatro colombiano, en dos piezas posteriores, y en dos dimensiones diferentes. El individuo se desmultiplica en “Amores simultáneos”, de Fabio Rubiano (1995). El individuo se desconstruye (y se reconstruye) en “Maravilla Estar” (1991), de Santiago García, donde la disolución del sujeto pone en peligro la reconstitución que, finalmente, el autor impondrá. Estas tres obras –que representan lo que ocurre con varias de las obras creadas al final del siglo xx en Colombia– constituyen un cuerpo en el que el estudio detallado puede demostrar el cambio de la representación épico-crítica en escritura posmoderna.

Aquí escritura posmoderna es, por lo menos, plural. La pluralidad de la escritura contemporánea reclama ya para sí una condición de ruptura con lo sistemático. El sentido de lo posmoderno puede entonces empezar a delimitarse por esta elusividad del sistema que exhibe una cierta escritura de nuestro tiempo presente. Pero esta limitación sigue siendo insuficiente. 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. En esta segunda constatación se deja ya intuir un nuevo aspecto que circunscribe el concepto de lo posmoderno, y es el de la experimentación de lo fragmentario. Esta sería una actitud que acompaña la escritura que se reconoce como posmoderna. Pero asistemática y fragmentariedad son rasgos de una escritura que podemos reconocer como posdramática y posrepresentacional. Es este el sentido restringido que en este texto yo querría dar al término “postmoderno”.

Simulación y escritura fragmentaria

En lo que concierne a la dramaturgia colombiana de final del siglo xx, la infinitud de la interpretación, que caracteriza el fragmento, se expresa como búsqueda y experimentación esforzada de una concepción más abierta de la obra dramática y de las posibilidades de relación con el espectador. De una manera precisa, recurriendo a la inclusión de la dramaturgia más contemporánea en el contexto del teatro del siglo xx, la búsqueda de la fragmentación puede ser caracterizada como una alternativa propuesta a la hegemonía establecida precedentemente por la representación épico-crítica. La escritura fragmentaria, en esta dramaturgia, no es un *parti pris* que se tome de una manera definitiva y permanente. Siem-

pre desde una consideración histórica, lo que se podría verificar es el movimiento de una escritura que avanza por tanteos, con fragilidad misma. Pero las líneas generales de este movimiento pueden ser establecidas.

Un primer aspecto determinante para nosotros en la construcción de la escritura fragmentaria como experimentación de la dramaturgia colombiana contemporánea es la correspondencia que puede establecerse entre la exploración de la escritura fragmentaria y la representación del individuo como interpretación de la crisis del sujeto y su descentramiento. Esta crítica del sujeto 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.

La escritura fragmentaria ahonda la crisis del drama, e incorpora en esa crisis la representación épica, que, como hemos señalado antes, ha tomado en Colombia la hegemonía funcional, entendida como representación épico-crítica. Este ahondamiento de la crisis significa que lo dramático no sólo está amenazado por lo épico sino que también, en un movimiento de retorno que no oculta un desvío, lo épico está amenazado: de entrada por lo dramático –entendido como acontecimiento y afectación emotiva de una subjetividad–, y además por lo lírico, como expresión de una subjetividad afectada, pero imposibilitada para volcarse a la acción –que le permitiría objetivarse, como expresara Hegel. Función determinante de esta puesta en crisis de la representación épica la cumple la crítica del sujeto y las filosofías que engendran dicha crítica.

Pero, emparentado con los dos niveles mencionados, en el nivel de la representación –como sistema epistemológico y como sistema estético– 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.

En la concepción y construcción de la obra dramática, se manifiesta una dinámica de articulación de procedimientos y protocolos que depende de múltiples interpretaciones de lo dramático. La pieza dramática implica una pluralidad de formas, que vienen a la pieza por oposiciones y aposiciones sucesivas de formas, modos y tonos; es decir, como hibridación de formas, en el mismo sentido que le da Jean-Pierre Sarrazac (1998) al teatro rapsódico. En la dimensión semántica, la interpretación vive a plenitud la sucesión de comentarios como variaciones en torno a un centro vacío (la verdad inexistente de un relato que pudiera asir la totalidad de la vida). Lo que denuncia la pérdida de la pretensión de objetividad del autor contemporáneo, en vivo contraste con los autores de la representación épico-crítica. En el nivel de la problemática de la representación del individuo, la escritura fragmentaria expresa el estallido del individuo, que se manifiesta, a su vez, como multiplicidad del sujeto o, por recurrir al planteamiento revelador de Albrecht Wellmer, como “juegos del sujeto con su descentramiento”.

En tanto que metáfora que abarca la totalidad de la vida humana de una manera sistemática, la forma dramática, tal como ella se experimenta en la cultura occidental a partir del Renacimiento, es moderna. La representación, tanto en el sentido ingenuo de la mimesis como en el sentido ilustrado de la crítica, que confía en la distancia que separa al original de la copia, es decir, que establece una relación de sujeción de la obra de arte al referente, es también moderna. La adopción de nuestra restricción de lo posmoderno a lo posdramático y a lo posrepresentacional adquiere en este contexto su validez provisional. La dramaturgia contemporánea describe una parábola de progresiva disolución del contenido imitativo-figurativo de la representación entendida como mimesis. También del contenido crítico de la representación entendida como representación épico-crítica que se orienta a la razón. La dramaturgia contemporánea acoge mejor una ex-

perimentación de la creación entendida como simulación, con énfasis en la presentación. Es una obra que se postula no como imitación, ni como comentario elucidador y crítico de la realidad, sino como su simulacro, el cual involucra una nueva comprensión del sujeto contemporáneo, es decir, una nueva representación del sujeto de la ficción.

Obras citadas

Obras dramáticas

- Brecht, Bertolt. "Un hombre es un hombre". *Teatro completo* 2. Trad. Miguel Sáenz. Madrid: Alianza, 1988. 103-184.
- Buenaventura, Enrique. "A la diestra de Dios Padre". *Teatro*. Por Enrique Buenaventura. Bogotá: Colcultura. Col. Popular. Biblioteca Colombiana de Cultura, 1977. 197-257.
- _____. "La maestra". *Los papeles del infierno y otros textos*. Por Enrique Buenaventura. México: Siglo xxi, 1990. 15-20.
- _____. "Un réquiem por el Padre Las Casas". *Teatro colombiano contemporáneo: Antología*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1992. 193-247.
- Buitrago, Fanny. "El hombre de paja". *El hombre de paja y Las distancias doradas*. Por Fanny Buitrago. Bogotá: Espiral, 1964. 5-75.
- Freidel, José Manuel. "Amantina o la historia de un desamor". *Amantina o la historia de un desamor y otras obras*. Por José Manuel Freidel. Edición crítica y prólogo de Ramiro Tejada, con presentaciones de las obras de Víctor Viviescas, Ramiro Tejada, Adela Donadio, Joe Broderick y Gilberto Bello. Medellín: Exfanfarria Teatro Editores, 1998. 19-106.
- García, Santiago. "Maravilla Estar". *Tres obras de teatro: El paso, Maravilla Estar, La trifulca*. Por Teatro La Candelaria. Bogotá: Teatro La Candelaria, 1991. 59-140.
- Navajas, Esteban. "La agonía del difunto". *Revista Gestus* (número especial, separata dramatúrgica), 1997.
- Niño, Jairo Aníbal. "El monte calvo". *Teatro colombiano contemporáneo: Antología*. Ed. F. González Cajiao. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1992. 101-135.

V. Viviescas, Modalidades de la representación...

- _____. *El sol subterráneo*. Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1978.
- Rubiano, Fabio. "Amores simultáneos". *Revista Gestus* 6 (1995): 85-96.
- Teatro La Candelaria. "La ciudad dorada". *Cinco obras de creación colectiva*. Por Teatro La Candelaria. Bogotá: Teatro La Candelaria, 1986. 59-120.
- _____. "Golpe de suerte". En *Cinco obras de creación colectiva*. Por Teatro La Candelaria. Bogotá: Teatro La Candelaria, 1986. 321-414.
- _____. "Guadalupe años sin cuenta". *Cinco obras de creación colectiva*. Por Teatro La Candelaria. Bogotá: Teatro La Candelaria, 1986. 121-226.

Textos teóricos y críticos

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Esthétique*. Trad. del alemán al francés de Charles Bénard revisada y completada por Benoît Timmermans y Paolo Zaccaria. 2 vols. Paris: Le Livre de Poche Librairie Générale Française, 1997.
- Pardo, Jorge Manuel. "Del teatro político a las corrientes posmodernas". *Universitas Humanística* 43-44 (1995): 63-69
- Sarrazac, Jean-Pierre. *L'avenir du drame*. Belfort: Circé/Poche, 1999.
- Szondi, Peter. *Teoría del drama moderno: Tentativa sobre lo trágico*. Trad. Javier Orduña. Barcelona: Ensayos/Destino, 1994.
- Toro, Fernando de. "La(s) teatralidad(es) posmoderna(s): Simulación, deconstrucción y escritura rizomática". *Repertorio* 29 (1994): 4-15.
- Ubersfeld, Anne. *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. Paris: Seuil, 1996.

Bibliografía

Obras dramáticas

- Buenaventura, Enrique. "La orgía". *Los papeles del infierno y otros textos*. Por Enrique Buenaventura. México: Siglo xxi, 1990. 105-141.

Textos teóricos y críticos

- Aristóteles. *Poética*. Texto, trad. y notas de Ángel Capelletti. Caracas: Monte Ávila, 1990.

- Auerbach, Erich. *Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Trad. Cornélius Hein. Paris: Tel Gallimard, 1968.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula: La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Trad. Ricardo Potchar. Barcelona: Lumen, 1981.
- González Cajiao, Fernando. “Los años ochenta en Colombia: El de recho a ser distintos”. *Latin American Theatre Review* Spring (1992): 37-57.
- Lyotard, Jean-François. *La condition postmoderne*. Paris: Minuit, 1979.
- _____. *La postmodernidad (explicada a los niños)*. Trad. Enrique Lynch. Barcelona: Gedisa, Serie CLA-DE-MA Filosofía, 1996.
- Wellmer, Albrecht. “De la dialéctica entre modernidad y postmodernidad: Crítica de la razón después de Adorno”. *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad: La crítica de la razón después de Adorno*. Por Albrecht Wellmer. Trad. José Luis Arántegui. Madrid: Visor, 1992. 51-112.

