



LA DE FABIO RUBIANO ORJUELA,
Una dramaturgia weird

Requisito parcial para optar al título de Magíster en Literatura

Maestría en Literatura
Facultad de Ciencias Sociales
Pontificia Universidad Javeriana
Bogotá
2020

César Augusto Quito Cardona

Director:

Mg. Luis H. Espinel Mahecha

Yo, César Augusto Quito Cardona, declaro que este trabajo de grado, elaborado como requisito parcial para obtener el título de Maestría en Literatura en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Javeriana es de mi entera autoría excepto en donde se indique lo contrario. Este documento no ha sido sometido para su calificación en ninguna otra institución académica.

César Augusto Quito Cardona

Fecha: 1 de mayo de 2020

Agradecimientos

A mi familia.

A Diana y Alejandra, por su motivación constante.

Al teatro, al que un día le cerré la puerta, pero hoy me recibe entre drama y comedia.

Tabla de contenido

Lista de términos	5
Introducción	7
1. Antecedentes	10
2. Detonantes de una dramaturgia Weird	15
2.1. El teatro político y de tendencia política en Colombia.....	15
2.2. Los modelos externos y los impulsos por trasgredir	20
2.3. La imposibilidad de ser posdramáticos.....	23
2.4. La transformación de la denuncia desde mecanismos de acomodamiento y acoplamiento	26
3. Lo Weird	29
3.1. ¿Qué es lo weird?	29
4. Dramaturgia que transmuta	41
5. Comentar la obra de teatro	47
6. Lo Weird en Cada vez que ladran los perros	49
6.1. Los puntos de fuga en la estructura abierta.....	51
6.2. ¿Acotaciones reducidas o mimetizadas?	58
6.3. Los perros, el fruto de múltiples lecturas.....	62
6.4. Temas irrenunciables, el papel del placer	67
6.5. Cada vez que ladran los perros, la obra y el decoro	69
7. Lo weird en Labio de liebre	72
7.1. Los puntos de fuga dentro de una “forma cerrada”	75
7.2. Lo weird puesto en la acotación	78
7.3. Los personajes, el elemento que multiplica lo weird.....	81
7.4. En la línea de generar placer, el recurrente en lo weird.	85
8. La dramaturgia weird	89
Bibliografía	95

Lista de términos

Acotación explícita: orientación dada por el autor de manera directa.

Acotación implícita: movimientos o situaciones que se interpretan en el diálogo. Ejemplo: voy a la cocina por un vaso.

Acotación inexistente: cuando en el drama no se encuentran orientaciones por parte del autor, ni evidentes desde el discurso de los personajes.

Argumento: tema del que trata una obra dramática de principio a fin. Para algunos el argumento es sinónimo de la fábula

Convivio: acontecimiento que reúne, de cuerpo presente a los artistas, técnicos y espectadores en un mismo tiempo y espacio.

Didascalia: instrucción que se da en el texto escrito.

Dramaturgo: el autor de los dramas, quien los escribe.

Director: es el responsable del montaje de la obra dramática.

Espacio diegético: lugar donde se desarrollan los hechos.

Espacio dramático: es el espacio de la ficción, está sujeto a las indicaciones del autor y a la imaginación del que lo lee.

Espectador: persona que presencia el espectáculo y reacciona ante el mismo.

Estructura externa: se vincula a la representación del texto.

Estructura interna: es el conjunto de elementos que constituyen la obra antes de la puesta en escena.

Evocación: recuerdo o momento que provoca un personaje o un elemento en la representación.

Fábula: conjunto de hechos que constituyen el elemento narrativo de una obra.

Forma abierta: la contradicción de la forma cerrada.

Forma cerrada: unidad entre tiempo y espacio de una obra dramática.

Modelo aristotélico: coherente con la forma cerrada del drama, respetando espacialidad y tiempo.

Nexo: lazo que se establecen entre los componentes de la fábula.

Ostentación: se refiere al despliegue teatral donde impera la grandeza en los elementos estéticos.

Público: conjunto de personas que presencian el espectáculo.

Realizador: persona que lleva la obra al plano de la representación.

Recurso: elementos presentes en el texto y la representación de una obra.

Representación: para el caso teatral se entenderá como la escena viva de un texto dramático.

Simultaneidad: cuando dos situaciones funcionan en paralelo en un mismo momento.

Teatralidad: la esencia del espectáculo dramático que convoca lo expresivo con lo estético.

Teatro posdramático: expresión trabajada por Hans Lehmann, donde la representación goza de autonomía con respecto al drama.

Tensión dramática: principio de la estructura del teatro donde el principio de la tensión libera la acción.

Texto dramático: drama sobre el papel.

Texto espectacular: el texto que goza de las indicaciones para llevar a la puesta en escena, desde la concepción del realizador.

Transmutar: cuando el cambio de un elemento constitutivo en el drama cambia a otro diferente en naturaleza.

Introducción

Como un cuerpo magnético Fabio Rubiano ha atraído el interés de gran parte de las investigaciones que en el campo del teatro se han realizado en los últimos años en Colombia. Su dramaturgia ha resistido a ser encasillada o definida dentro de las corrientes teatrales tradicionales, de allí que los acercamientos realizados a las obras de Rubiano se hagan con precaución y eviten alinearlos dentro de lo posdramático o posmoderno. De otro lado, en cuanto a la representación de sus obras, los artículos de opinión se atreven a hablar de teatro del terror, teatro de la violencia, entre otros. Esos efectos de fascinación y precaución por el teatro de Fabio Rubiano dejan ver lo que significa en el contexto colombiano, una dramaturgia que, con sus características, se distancia de la escena de producción dramática de los años sesenta y sobre todo de la representación teatral que definía al país.

Lo desarrollado por Rubiano con Teatro Petra evidencia la distancia que tomó del llamado Nuevo Teatro en Colombia, en palabras del dramaturgo: “tuvimos que traicionar a los maestros, y decidimos por un pensamiento propio. El primero fue Brecht. Dejamos de pensar que con la emoción se alteraba la comprensión, o la capacidad de crítica. Nos dimos cuenta de que el teatro no es conciencia y mucho menos la correcta, que asumir eso no era hacer teatro, era creernos portadores de la verdad” (Rubiano 2017).

Es el “pensamiento propio” del que habla el dramaturgo el foco de análisis de la presente investigación, un pensamiento que resulta esquivo ante la tradición teatral colombiana y que, junto a otros autores como Víctor Viviescas y Carolina Vivas, creó una bifurcación en la dramaturgia del país para incluir elementos que hasta finales de la década de los ochenta resultaban desconocidos. El desarrollo del “pensamiento propio” se traduce en la incursión de técnicas y estéticas que es posible ver dentro del texto escrito y la representación, no obstante, ante el desconocimiento de los receptores se multiplican las miradas en forma de análisis, con tímidas asociaciones a corrientes que resultan próximas a lo expuesto por el dramaturgo.

En los textos de Rubiano sobresalen nuevas formas para mostrar la violencia del país, desde personajes que se alejan del realismo o espacialidades que resultan “ajenas” al contexto colombiano. Como resultado se distorsionan los elementos constitutivos en el drama de tiempo y espacio, lo cual se visualiza en la obra escrita y la representada. Conforme a lo expuesto, el presente trabajo busca desarrollar la propuesta de análisis desde una nueva categoría, la de una dramaturgia weird, definiendo sus elementos constitutivos e identificándolos como componentes de las obras de Fabio Rubiano. De esta manera, se podrá hablar de un modelo de trabajo al final de la presente investigación, el cual aporta elementos para el análisis de las obras que cuentan con aquellas características “esquivas” que las hace diferentes a corrientes o tendencias constituidas.

Abordar la dramaturgia weird exigió trazar conexiones con el campo de la representación, de allí que en el escrito se defiende la fortaleza e importancia de este, como un eje para el desarrollo del trabajo y no como un anexo para tejer referentes. En el primer capítulo se exponen los antecedentes al presente trabajo, con los cuales se dialoga a lo largo del texto y sirven como sustento para identificar las conexiones que se han realizado entre la dramaturgia de Rubiano y otras dramaturgias. Es el punto de partida para mostrar la diversidad de interpretaciones que despiertan las obras de Rubiano.

En el segundo capítulo se exponen los detonantes de la dramaturgia weird, nombrado así porque recoge buena parte del antes a Rubiano, que sin duda sirvió de impulso para el dramaturgo. De la misma manera, se nombran referentes de la dramaturgia local y externa que sirven de sustento para identificar el porqué de una dramaturgia weird, en tal sentido, los referentes ayudan a determinar la raíz del cambio en la propuesta dramática y demostrar la continuidad de la denuncia en la dramaturgia de Fabio Rubiano. En este mismo capítulo se trazan los límites que establecen el porqué las propuestas de Rubiano escapan de la estética posdramática y se esbozan situaciones donde lo weird aparece como opción en la escena colombiana.

En el tercer capítulo se encuentra el consolidado de lo weird, los conceptos y elementos que la presente investigación toma como componentes en dramaturgias como la de Fabio

Rubiano. Su cercanía con el campo de las artes plásticas propone una nueva forma de lectura que se retomará en el proceso de análisis de las dos obras seleccionadas, *Labio de liebre* (1997) y *Cada vez que ladran los perros* (2015). En diálogo con lo anterior se encuentra la evocación, que retoma planteamientos del drama moderno realizados por Peter Szondi; el concepto de rizoma de Deleuze; el enfoque de lo sublime enunciado por Edmund Burke; el manierismo; la resistencia analítica; el concepto de decoro; concepto de transgresión, y lo efímero desde la *Modernidad líquida* (2004) de Bauman.

La segunda parte del trabajo se centrará en el análisis, retomando los antecedentes junto con los conceptos que constituyen lo weird. Desde allí se analizarán las obras con el enfoque propuesto por José Luis García Barrientos en: *Cómo se comenta una obra de teatro* (2012). Desde esta perspectiva, el presente escrito dejará el modelo de trabajo para estudiar las dramaturgias weird, que resultan extrañas, raras, esquivas y sin lugar a dudas novedosas dentro del contexto colombiano.

1. Antecedentes

Cabe señalar que en el ejercicio de búsqueda de antecedentes para el presente trabajo se encuentra un gran número de investigaciones que en los últimos veinte años se han realizado a partir de la obra de Fabio Rubiano. De allí que hable de un magnetismo por la obra del dramaturgo, lo cual no advierte el mismo punto de llegada para todas las investigaciones. Sin embargo han sido tan sonadas y asistidas las obras, que sumado al campo de los estudios críticos, ha venido incrementando otra línea, que a saber de la cultura teatral en el país era un tanto esquiva para la dramática: la del reportaje, la entrevista y el artículo de opinión. No obstante, son estos últimos los que han generado aún más controversia y expectativa por las producciones de Fabio Rubiano y Teatro Petra. Yhonatan Loaiza Grisales y Alberto Sanabria ofrecen dos ejemplos claros donde se otorga la categoría de terror a las obras de Fabio Rubiano¹. Aquellos acercamientos que resultan significativos por el medio donde se publican permiten evidenciar aún más la falta de seguimiento y un estado de incertidumbre frente a cómo nombrar o categorizar la dramaturgia de Fabio Rubiano.

Por lo anterior, en aras de establecer bases claras y precisas que delimiten el tema de estudio se citan cuatro investigaciones que constituyen un precedente desde el cual se inicia el diálogo hacia una dramaturgia weird.

Sandra Camacho en su artículo: *El cuerpo: topología de la acción trágica contemporánea*, publicado en el año 2012 en la Revista Colombiana de las Artes Escénicas (Camacho 2012, 20-30), resalta la importancia del cuerpo representado como elemento para el análisis de los sujetos. La investigadora ahonda sobre las variaciones que tiene el cuerpo del personaje en la dramaturgia colombiana y cómo este es testimonio de la violencia, la cual lo modifica y altera por el uso de la fuerza.

¹ Loaiza Yhonatan, “*El nuevo vuelo de ‘Mosca’, un clásico de Teatro Petra*”, publicado en junio 18 de 2019 en EL TIEMPO, <https://www.eltiempo.com/cultura/arte-y-teatro/regresa-la-obra-mosca-de-fabio-rubiano-377412>.

Sanabria Alberto, “*Teatro Petra y su teatro del terror*”, publicado en mayo 02 de 2019 en ELTIEMPO, <https://www.eltiempo.com/cultura/arte-y-teatro/critica-sobre-cuando-estallan-las-paredes-de-teatro-petra-356378>

Aunque el artículo demuestra la tendencia hacia la obra representada es preciso el nexo que realiza Camacho del cuerpo y el espacio, un espacio cerrado donde los cuerpos son confinados. La autora precisa que “los cuerpos de los personajes son el mundo que habitan y ese mundo habitado por ellos está como ellos: fragmentados, divididos, alienados, así que superpuestos entre ellos, en un mundo en el que lo real y la imaginación, la vida y la muerte, lo onírico y la vigilia pierden sus límites porque están en continuum” (Camacho 23).

De la misma manera, Camacho advierte en su artículo la presencia del horror en la obra *Cada vez que ladran los perros*, generado por las apariciones monstruosas de hechos y actores violentos que tienen la posibilidad de transformarse en el drama. Es Camacho quien señala en primera instancia el universo onírico que genera el cuerpo metamorfoseado de los personajes de las obras de Fabio Rubiano, atribuyendo un estado en el cual no se puede distinguir entre pesadilla y realidad.

Pedro Miguel Roza, en su tesis de maestría titulada: *La tragedia y su distorsión en la dramaturgia de Fabio Rubiano* (Rozo 2016) expone una situación de conflicto entre la tradición dramática del teatro colombiano y la vanguardia posdramática. Su estudio esboza el tránsito que tuvo Fabio Rubiano desde los planteamientos básicos del drama hasta una propuesta más arriesgada en términos de estética. En el proceso Roza toma como punto de partida el teatro político que desde el enfoque Brechtiano influenció la propuesta dramática de los años sesenta en el país. Posteriormente, señala que la dramaturgia de Fabio Rubiano encuentra un punto medio que de un lado carga con la tradición del Nuevo Teatro y de otro con la corriente posdramática. Lo anterior se moviliza hacia el propósito expuesto por el investigador: “establecer un diálogo entre el arquetipo trágico propuesto en el modelo aristotélico propio del drama moderno, y los tópicos posdramáticos por medio de los cuales tal arquetipo se presenta” (Rozo 12).

Rozo se enfoca en dos elementos de la estructura aristotélica para dar cuenta del recorrido dramático de las obras, el primer elemento la fábula, seguido por el argumento. Luego introduce lo que él llama la “Persistencia de la tragedia”, donde expone cómo la naturaleza

del drama se mantiene pese a las diversas manifestaciones y estudios que deconstruyen las categorías de los géneros dramáticos. Ahora bien, en el trabajo de Pedro Rozo aparecen líneas que ponen en diálogo lo dramático desde la lógica aristotélica y lo posdramático que establece Lehman. Esas intersecciones no son profundizadas por el investigador.

Posterior al análisis de las obras *Sara dice* y *Labio de liebre*, Rozo entrega las conclusiones, de las cuales resaltan: “la tragedia en Rubiano no habla de un humano sucio perturbando el orden impecable de los dioses, sino de un infractor desafiando un sistema moral que no reside ya en el cronotopo del drama, que sí en la conciencia del espectador”; “la tragedia en Rubiano no se presenta en un estado puro, sino que siempre está hibridada, por lo que puede incorporar mecanismos de comedia, tragicomedia o melodrama, sin que no obstante el carácter trágico de sus piezas resalte sobre los demás componentes” (Roza 89)

Por otro lado, David Agudelo en su tesis: *Fabio Rubiano: una poética de la descomposición* (Agudelo 2018), se enfoca en la acción, el diálogo y los personajes para demostrar la descomposición del personaje dramático en las obras de Fabio Rubiano. La tesis sitúa la dramaturgia de Fabio Rubiano en medio del drama moderno y de la estética postmoderna. De esa manera, Agudelo aborda elementos que son indispensables para ubicar la transición presente en la dramaturgia de Rubiano. En primer lugar, en cuanto al drama moderno, se basa en la temporalidad, la interpersonalidad y el suceso expuestos por Peter Szondi. Del lado del teatro postmoderno acude a los conceptos recopilados por Vaskes Sanches de esquizofrenia, doble codificación, deconstrucción y rizoma.

El estudio de Agudelo, acerca de la descomposición del drama desde los componentes de diálogo y acción se basa en diez obras del dramaturgo, lo cual abre el abanico para identificar variables dentro de la dramaturgia de Rubiano y las brechas que existen en cada una de las manifestaciones. Agudelo concluye con su tesis que las características en las obras de Rubiano lo sustraen del drama absoluto. Así mismo, reconoce que la dramaturgia de Fabio Rubiano no tiene una corriente clara, lo cual lo aparta de lo postmoderno y lo hacen contenedor de otras estéticas, entre las cuales se albergan el drama clásico y el drama moderno con rasgos épicos. También, aboga por una dramaturgia “amalgama” que contiene

“pulsión rapsódica, hibridación, confluencia de estilos, continuidad en la ruptura, presencia simultánea de valores estéticos modernos y postmodernos”. Lo anterior sin duda advierte de la “extrañeza” de la dramaturgia de Rubiano. Sin embargo, al cierre de su tesis, Agudelo deja claro el enfoque del trabajo que como centro tuvo al diálogo y las formas de, como precisa el autor, la “poética de deconstrucción”.

En la tesis de doctorado: *De hombres y de bestias: figuras animales de lo político en el teatro colombiano contemporáneo* (Ortega 2018), Sandra Ortega traza una línea investigativa desde la aparición de lo que ella llama un hombre-bestia. Este ser del que habla Ortega lo define como “una suerte de híbrido entre lo humano y lo animal, un hombre atrapado en su misma bestialidad o un hombre en tránsito entre lo animal y lo humano y viceversa” (13). Ortega aclara que esas manifestaciones aparecen en el teatro colombiano desde el año 1996, periodo que, como señala la autora, está enmarcado por hechos violentos asociados al conflicto armado.

El trabajo destaca las “imágenes-texto” que, según la tesis, son las responsables de cambiar el significado de las palabras dentro de la obra dramática. Aquellas imágenes son analizadas desde las categorías de animalidad, monstruosidad, barbarie y bestialidad. Así, la animalidad y los “hombres-bestia” planteados y expuestos por Ortega se convierten en el recurrente dentro del trabajo, de allí que profundice su aparición en la dramaturgia colombiana y busque descubrir la relación que guardan con la sociedad y la época. Además de analizar las imágenes, Ortega propone indagar las representaciones de animalidad que poseen los dramaturgos que incluye en su trabajo.

En el desarrollo del estudio queda explícito el enfoque transdisciplinar que reúne el teatro, la literatura, la filosofía, la antropología, la historia y la sociología. Son estas dos últimas disciplinas las que llevan más carga dentro del trabajo, por el hecho de contextualizar acerca del pasado de violencia con el que carga el país y por el rastreo que desde lo político realiza de cada uno de los “hombres-bestia”. Sin duda, el trabajo de Ortega tiende hacia los aspectos políticos y sus ecos o relaciones con la dramaturgia, lo que da lugar a la creación de un Bestiario, compuesto por los animales presentes en los textos y que la investigadora relaciona con aspectos propios de los escenarios de conflicto. Aquella tipificación determina las

calidades de cada animal y cómo cada uno de ellos remite a imágenes de los actores dentro del conflicto. La lectura se hace en paralelo con hechos históricos que soportan la tesis de la investigadora, sumado a la primacía de la metáfora para soportar los discursos expuestos.

Al cierre del trabajo Ortega concluye que la incursión de lo animal en la dramaturgia colombiana, “generó el nacimiento de un fenómeno de época estrechamente vinculado a la situación sociopolítica del país en el que se muestra una persistencia en la figura animal como mecanismo de representación metafórica de lo político” (Ortega 317). Además, sostiene que lo recurrente en lo animal dentro de los textos y las representaciones permiten evidenciar la relación entre el hombre y su contexto sociopolítico de una manera simbólica.

2. Detonantes de una dramaturgia Weird

“Qué cree usted que es un artista? ¿Un imbécil que sólo tiene ojos si es pintor, oídos si es músico o una lira que ocupa todo su corazón si es poeta? Bien al contrario, es un ser político, constantemente consciente de los acontecimientos estremecedores, airados o afortunados a los que responde de todas maneras”

Pablo Picasso

Situar una categoría de lo weird dentro del campo dramático en Colombia exige reconocer el antes. Lo weird es resultado de dinámicas previas que buscaban articular los discursos de su tiempo con una posición política concreta por parte de los dramaturgos. Sin embargo, los cambios que se han generado en los textos y las representaciones dramáticas han venido a paso lento. Se puede afirmar que el teatro en Colombia es producto de largos procesos que se han encasillado en discursos y solo hacia finales de los años ochenta contemplaron modificar las propuestas en los textos. Por ello, la experimentación e innovación se incrementó y los resultados hoy exigen partir del pasado, para determinar los nexos y diferencias con la dramaturgia weird.

2.1. El teatro político y de tendencia política en Colombia

No cabe duda de que al hablar de teatro se hace referencia a un hecho político. La toma de posición dentro de una obra acompaña al teatro desde su origen. Desde los griegos existía la toma de partido dentro de las obras dramáticas; por ejemplo, en *La asamblea de mujeres* (392 a. C.), es evidente el peso político que tiene el personaje femenino y cómo desde el diálogo se critica a los gobiernos liderados por hombres.

“Yo misma hablaré por vosotras y me ceñiré la corona, pidiendo antes a los dioses que concedan un éxito feliz a nuestra empresa. (Iniciando su discurso.) La felicidad de este país me interesa tanto como a vosotros, y me conduelen y lastiman los desórdenes de nuestra

ciudad. La veo, en efecto, siempre gobernada por detestables jefes, y considero que, si uno llega a ser bueno un solo día, luego es malo otros diez. ¿Quieres encomendar a otro el gobierno? De seguro que será peor. Difícil es, ciudadanos, corregir ese vuestro descontentadizo humor, que os hace temer a los que os aman y suplicar incesantemente a los que os detestan” (Aristófanes 392 a. C.)

El diálogo del personaje de Praxágora parece mostrar la figura de una mujer arriesgada, contestataria, que intenta desplazar a los hombres del poder. El hecho que puede resultar cómico por el argumento que plantea Aristófanes en su obra, donde las mujeres simulan ser hombres, de forma implícita tiene un mensaje fuerte para las mujeres. Aristófanes no rescataba el valor de las mujeres, al contrario, usaba el argumento para sentar una posición frente al gobierno de la época, que se encontraba tan mal que hasta las mujeres podrían gobernar. Bajo la misma tendencia de atacar un sector o grupo social se enmarcan otras corrientes que preceden al teatro colombiano de tendencia política.

Incluso, resulta una tarea compleja enumerar o nombrar dramaturgos cuando parte de la tarea, que han emprendido los mismos en sus obras, responde al rescate de una minoría o a la respuesta a hechos abusivos o atroces. Moliere en *Las preciosas ridículas* (1929) atacaba al preciosismo francés; Ibsen, en *Casa de muñecas* (1879) mostraba una mujer que se revelaba contra la época; Jarry, con *Ubú rey* (1896) se burlaba de la monarquía al tiempo que denunciaba los actos espeluznantes que pueden suceder por deseo al poder. Es claro entonces que lo político viene desde el origen y sentar una posición política no solo es idea de Brecht, Piscator o el teatro colombiano. Sin embargo, fue con la revolución rusa que floreció explícitamente el teatro político, el cual tuvo mayor eco en las creaciones colombianas de los años sesenta.

Erwin Piscator, en su obra *Teatro político* (1976) señaló:

“el teatro político, tal como se ha ido desarrollando en todas mis empresas, no es una invención personal ni un simple resultado del gran trastorno social de 1918. Sus raíces penetran hasta fines del siglo pasado. En ese tiempo vemos irrumpir nuevas fuerzas en la situación espiritual de la sociedad burguesa, que la cambian de modo definitivo conscientemente o por su sola existencia y, en parte, enalteciéndola. Estas fuerzas venían de

dos direcciones: de la literatura y del proletariado. Al cruzarse ambas, nace en el arte una nueva idea: el naturalismo, y en el teatro una nueva forma: la *Volksbühne* (teatro del Pueblo)". (Piscator 29).

Es el "teatro del pueblo" enunciado por Piscator el que cobra relevancia para la investigación, teniendo en cuenta que los procesos a ubicar del teatro colombiano son la respuesta de los dramaturgos a la sociedad burguesa de una época. Ahora, es clave señalar que la oposición o tendencia política en Colombia tampoco fue obra de Enrique Buenaventura (1925-2003) o el teatro La Candelaria, aunque sí son dos referentes claros cuando hablamos de teatro y más aún cuando situamos lo político, visto desde la intención de atacar a los partidos tradicionales² o al estado. En el antes cabe citar a Luis Vargas Tejada (1802-1829), que incluso previo a la invención del "teatro del pueblo" ya criticaba la sociedad colombiana de aquel entonces con su sainete *Las convulsiones* (1828).

De esta manera, al nombrar antecedentes del siglo XIX es preciso puntualizar que lo político se encontraba inserto en la dramaturgia, pero es hacia 1960 cuando las producciones en Colombia enfilan los argumentos hacia una posición aún más marcada de izquierda y como respuesta a la concepción de teatro político enunciada por Brecht,

"El teatro que en nuestro tiempo hemos visto convertirse en teatro político, no había sido político con anterioridad. Enseñaba a mirar al mundo tal como las clases dominantes querían que se lo mirase. En la medida en que estas clases estaban desunidas, el aspecto del mundo aparecía en el teatro. El teatro de Ibsen, un Antonine, un Brahm, un Hauptmann, era sentido precisamente como un teatro político. [...] Sólo cuando una nueva clase -el proletariado- reclamó el poder en algunos países de Europa, alcanzándolo solamente en uno de ellos, nacieron teatros que fueron realmente instituciones políticas" (Brecht 1972, 47).

Por lo anterior, es claro que en los antecedentes del presente trabajo se enfoquen en la escena dramática de los años sesenta. Tanto Rozo como Agudelo coinciden en señalar que fue con

² Los partidos tradicionales que se toman como referencia son el partido conservador y el partido liberal.

el Nuevo Teatro Colombiano que arrancó la marcada tendencia y discurso de izquierda dentro de la dramaturgia del país:

“Esta década en mención marca el inicio de un proceso de apropiación de las vanguardias teatrales europeas en toda Latinoamérica, el cual se da a partir de una necesidad de aplicar procesos de modernización progresista que contribuyan a una transformación social e ideológica en la que el teatro empieza a cumplir un papel fundamental, vinculado con ideales revolucionarios de la izquierda” (Rozo 2016, 3).

“Así, durante la segunda mitad del siglo XX, este movimiento da lugar al revisionismo histórico para detectar los entresijos de la Historia oficial y así preconizar el Método de Creación Colectiva, el contacto con la clase obrera y la intelectualidad de clase media, la vinculación de los festivales nacionales de teatro, el desarrollo intermitente de un teatro universitario y la consolidación de grupos escénicos, entre otros. Luego, en los 80’s, tangencialmente se comienza a difuminar su gesto panfletario, afianzando figuras y grupos en la escena nacional y reevaluando el Método en aras de vincular otras estéticas, posibilitando así el surgimiento de grupos neo experimentales” (Agudelo 2018, 16).

De esta manera, el peso político que conlleva el hecho dramático se define dentro de una corriente marcada por la izquierda en Colombia durante la época de 1960 y, será de ahí en adelante un discurso que haga eco en futuras dramaturgias. La respuesta a la corriente Brechtiana no solo funciona como adherencia al discurso y el eco que causaba en Latinoamérica. Era el mecanismo de respuesta a las dinámicas de un país que pasó del “genocidio cultural”, como lo llamó Enrique Buenaventura, a la violencia de 1948 y que de ahí en adelante tendría la violencia como recurrente en el argumento, fuese por la violencia entre partidos, el narcotráfico o el abuso de grupos armados y las fuerzas del gobierno.

En suma, los dramaturgos colombianos, en su mayoría, asumieron la tarea de responder con la denuncia a los atropellos e injusticias que se desarrollaron en el país. Lo cual resultó el leitmotiv de los últimos años y sirvió para ganar adeptos en procesos como los de creación colectiva, pero de otro lado, como se mencionó anteriormente, fue el argumento el que originó un encasillamiento hacia una posición de izquierda y un método del que muchos intentaron o lograron escapar.

En consecuencia, la tendencia política nubló la capacidad de abordar las obras desde otras categorías y dio origen a un sinnúmero de investigaciones que buscaban nombrar lo nuevo, de lo cual Marina Lamus afirma,

“En los últimos treinta o treinta y cinco años se viene produciendo un teatro que se constituye en correlato artístico de los hechos de violencia. Y a este repertorio le está sucediendo lo mismo que a algunos estudiosos de las ciencias humanas, quienes han agotado los adjetivos para calificarla, pues los rótulos con los cuales se podrían identificar dichas obras, como un subconjunto dentro de la producción teatral del periodo, parecería no contener satisfactoriamente todas las obras, las teatralidades y las manifestaciones asociadas, creadas o promovidas por los teatristas del país. En consecuencia, los rótulos genéricos como tragedia, forma característica del teatro occidental, no es pertinente, no representa a cabalidad la visión que nuestros escritores de teatro quieren expresar. Por este motivo, palabras como tragedia o drama se combinan con otra u otras para tratar de precisar el fenómeno” (Lamus 2012, 17)

Por tanto, la definición en la que se sumergió la producción de tres décadas desembocó en la experimentación, un teatro más arriesgado que incluyera nuevas propuestas y diera un paso al lado para lograr otras categorías que aún sin definirlo no lo siguiera encasillando. Con esto no se agotó el hecho político, se reconstruyó y creó mutaciones que bajaron el tono dogmático y abrieron el campo a discursos con nuevas estéticas. Abrir a más público significaría para los dramaturgos bifurcar caminos para oxigenar, huir o responder a una época que se sentía asfixiada y con sed de propuestas novedosas o emergentes. Aquella coyuntura que resulta detonante a todas luces produce cambio, y es punto de encuentro o estado para los dramaturgos como Víctor Viviescas, Carolina Vivas, Fabio Rubiano, entre otros. Por ello, aunque sea más complejo seguirle la pista a la tendencia política dentro de la dramaturgia colombiana posterior a los años ochenta, es evidente que proviene de la misma raíz y separarse no solo se convierte en un asunto de estética.

2.2. Los modelos externos y los impulsos por trasgredir

Al hablar de modelos externos se sitúan las estéticas que no son propias de Colombia, pero que han permeado y modelado parte de la dramaturgia del país al punto de convertirse en algo más que un eco. No cabe duda de que la dramaturgia se nutre, pero los modelos norteamericanos y principalmente los europeos detonaron un cambio en la escena dramática de mediados del siglo XX.

“Las nuevas generaciones latinoamericanas de mediados del siglo XX irrumpieron en la vida cultural de sus países, marcando límites y distancias con el pasado radical –a veces desconociéndolo-, teniendo como base teórica las ideologías estéticas europeas de ruptura y las prácticas políticas de izquierda y, con su trabajo creativo, alcanzaron el reconocimiento en el contexto nacional e internacional...” (Lamus, citado por Rozo 2016, 3)

Pese al acercamiento que existe entre el argumento de Lamus y la tendencia política desarrollada en el título anterior, la cita resalta un fenómeno que no solo es propio de la escena colombiana. En Latinoamérica la mitad de siglo permitió oxigenar la dramaturgia que se venía produciendo, incluso, en algunos países trajo cambios radicales que llevaron a cuestionar la estética y trabajo permanente bajo un mismo modelo. Por tanto, ubicar el momento de transformación en Colombia conlleva a entender las dinámicas que lo propiciaron. Ahora, los modelos que llevan a cuestionar y transformar la dramaturgia colombiana puede afirmarse surgen, principalmente, de la puesta en escena, para algunos asociados a los festivales de teatro: “De repente, alrededor de los llamados Festivales de Teatro, comenzaron a aparecer compañías extranjeras o nacionales, grupos universitarios, directores, actores, público entusiasta, no solo en Bogotá, sino en las ciudades principales del país” (Guizado, citado por González 1986, 271). Para otros, parte de la búsqueda de grupo, producto de la experimentación y el deseo de algo diferente como señala González Cajiao:

“Hablando en términos generales, el teatro experimental se diferenciaba del centenarista en su actitud abiertamente anticomercial y anti-sentimental, y del drama de “Los Nuevos” en que carecía de la tendencia literaria y fantástica de esa escuela; el teatro experimental tuvo que dirigirse en un principio a un grupo muy selecto, compuesto en su mayoría por

intelectuales, estudiantes o gente en verdad **snob**; se presentó, como dijimos, en salas generalmente improvisadas y se caracterizó por la investigación, por un deseo de alcanzar mayor profundidad específicamente dramática -no literaria- y por una búsqueda hasta cierto punto filosófica, ligada especialmente a la filosofía existencialista, entonces en boga, y a las últimas técnicas teatrales que en cierta forma surgían de esta filosofía en Europa y en los Estados Unidos” (González 1986, 273).

Con lo expuesto por González Cajiao queda claro que los movimientos de teatro experimental ya apuntaban a separarse del grupo constituido, de la escena que para ellos no pertenecía y generaba algún tipo de prevención. Dentro de aquellas búsquedas es evidente el peso de lo intelectual, de ese grupo letrado que intentaba cargar el argumento con un sentido más profundo en la representación y en la estética del montaje, abriéndose de esa manera a discursos vigentes en otras latitudes. Aunque para el teatro experimental lo literario pasaba a un segundo plano, cabe resaltar que se nutría de este campo, quienes conformaban los grupos eran escritores, actores profesionales e intelectuales que aportaban desde otras perspectivas a los procesos de representación y creación,

“...a ese grupo antioqueño pertenecieron ya algunos actores que desempeñaron más tarde papel importante en la radio, la televisión y el cine, en la literatura, incluso, o en la pintura; citemos a título de ejemplo a las actrices Mónica Silva y Dora Cadavid, al famoso pintor Fernando Botero, y al intelectual nadaísta Gonzalo Arango” (273).

Para ese momento de ruptura con el teatro centenarista, en Europa emergían propuestas que sin duda infiltraron al teatro y dramaturgia colombiana. Los periodos de posguerra trajeron consigo discursos atractivos para los dramaturgos. En primer lugar, el teatro de la crueldad de Artaud, precursor de otras corrientes, que postulaba: “el problema del teatro debe atraer la atención general, sobreentendiéndose que el teatro, por su aspecto físico y porque requiere expresión en el espacio (en verdad la única expresión real), permita que los medios mágicos del arte y la palabra se ejerzan orgánicamente y por entero, como exorcismos renovados” (Artaud 1969, 120). Así mismo, surgió la corriente existencialista de la mano de Camus y

Sartre, que se enfocaban en la angustia y el escepticismo. El absurdo resultaba una más de las tendencias,

“basado en el existencialismo de Sartre y de Camus, se preocupa por la libertad del hombre y por la verdad: la realidad es paradójica, ambivalente, problemática; el teatro debe, pues, construirse desde la paradoja, para redescubrir la realidad que se nos oculta. El nuevo drama se plantea romper todos los sistemas preexistentes y volver a las esencias más puras del teatro” (Gómez 2007, 806).

El teatro épico de Bertolt Brecht, con claridad, resultó el principal detonante en la dramaturgia colombiana desde sus postulados de la transformación de las estructuras sociales. Con lo anterior, es preciso señalar que desde mediados del siglo XX la escena dramática en Colombia tuvo referentes que apuntaban a cambios significativos en el teatro. Por ello, la representación para el año de 1955 en Colombia dejó de ser una preocupación comercial y pasó a tener tintes investigativos, testimonio de esto fue el teatro El Búho,

“contaba al principio con más de ciento cincuenta socios para sostenerlo [...] Todos ellos contribuyeron en forma positiva a la formación de un nuevo público, por medio de un repertorio integrado por la última vanguardia mundial. Adamov, Ionesco, Ghelderode, Brecht, Tennessee Williams, Eugene O’Neill, García Lorca, Thornton Wilder, Jean Tardieu, William Saroyan, etc. El grupo, liberado de las urgencias “taquilleras” y representando así una auténtica reacción al teatro comercial, pudo dedicarse de lleno a una actividad original de investigación y creación teatral y a la divulgación de obras que de otra manera apenas habrían resultado comerciales” (González 1986, 290).

Con esto es importante recalcar que el impulso por trasgredir o romper con las estructuras obedece a una corriente que desde mediados del siglo XX se preocupaba por lograrlo dentro del país y ahora, en el siglo XXI, recoge el fruto de ese trabajo. Los modelos externos sin duda han dado origen a ese interés, pero en la mayoría de las ocasiones bajo suerte de imitación, lo cual complicó un modelo propio de dramaturgia que llevara un sello nacional.

No obstante, como señala Jorge Manuel Pardo, el ámbito dramático colombiano se ha nutrido de elementos de tal modo que dinamizan el texto dramático y la puesta en escena:

“Así mismo las vertientes teatrales internacionales ligadas al posmodernismo, que en el ámbito escénico han desarrollado, entre otros, Heiner Müller y Pina Bausch, han influenciado notablemente el quehacer teatral colombiano en los últimos años, tanto en el texto dramático como en la puesta en escena. De ese modo los “tics” posmodernos de la simultaneidad, la yuxtaposición, la ironía, el intergénero, etc., se hacen recurrentes en una multitud de puestas escénicas” (Pardo, citado por Agudelo 2016, 16)

En definitiva, la dramaturgia colombiana se ha valido de modelos externos y a modo de reflejo o inspiración ha optado por traer nuevas propuestas o discursos que alimenten la escena. Es desde la ramificación de modos, estéticas, corrientes y tendencias que se da origen a una amalgama preámbulo de la dramaturgia Weird. Por ello, resulta indispensable no descuidar la línea temporal, previa a la dramaturgia que tiene al lector y público de forma expectante ante un producto que parece totalmente nuevo y que, sin duda, le debe y es fruto de procesos que desde mediados de siglo se dieron y ahora, con un público numeroso y lanzado en términos de apreciación es acogido y aclamado. Así, los mecanismos generadores de cambio se han mantenido en los últimos cincuenta años, pero hoy, cuando la trasgresión es más evidente no se pueden obviar los detonantes. Sin embargo, dentro de la dramaturgia colombiana hay impulsos por ir más allá, atravesar un límite que impone de manera especial el espectador, conseguirlo no ha sido fácil y aunque se pretenda distorsionar y alterar significativamente, la dramaturgia debe entender que aun no lo puede lograr.

2.3. La imposibilidad de ser posdramáticos

Previo a sustentar el porqué ha sido imposible llegar al punto de lo posdramático es preciso enunciar que los cambios para los dramaturgos colombianos han resultado una tarea compleja, aún conociendo modelos externos que los impulsan. La complejidad se debe a un hecho primario: en el país se viven tres Colombias, una de la premodernidad; otra de la modernidad y la tercera de postmodernidad. Mientras en Europa ya se abolieron los modelos

feudales, al interior del país no se ha disuelto del todo el esquema y aún carga con el tinte de ser colonia cultural. Lo anterior obliga a que los cambios se den de manera paulatina y con la mesura suficiente para conquistar un espectador que ahora se deslumbra y empieza a determinar las distancias que se toman entre las diferentes dramaturgias.

Por lo anterior, ser posdramáticos significa escapar de la condición a la que se ve sujeto el país: creación y representatividad que se aleje del límite que ha establecido la influencia extranjera y el modelo interno. Sin embargo, es la apuesta por caminar en las fronteras del drama, el drama moderno y el postmodernismo lo que ha llevado, muchas veces por el desconocimiento, a señalar la dramaturgia colombiana de las últimas décadas como posdramática.

Así, los llamados autores posdramáticos en Colombia han logrado escribir en el tono sin llegar a ser. Es decir, aunque integren elementos propios del postmodernismo y/o el teatro posdramático en su dramaturgia, no pueden calificarse como posdramáticos. Ser posdramático, como enuncia Del Monte,

“sería una nueva estructura que tiene que ver con un concepto de escenas más de un teatro lírico, que con uno que cuenta una historia. Tiene que ver más con la instalación y su relación con las artes plásticas, los objetos y el espacio. Un teatro que surca, va hacia otro lugar, creando una nueva estructura de teatro, donde no existe más la acción dramática o la sensación de progreso. Donde no se busca crear ningún tipo de ilusión sino más bien se asiste a un teatro presente, como una ceremonia o evento” (Del Monte Sf, 6).

El campo dramático en Colombia de las últimas tres décadas presenta atisbos de lo posdramático. Pequeños rasgos resultan en las obras cuando aparece un hombre con una motosierra³; personajes animales⁴ que son testimonio de la violencia; o una ambientación

³ Se refiere a la obra *la Técnica del hombre blanco* de Teatro Vreve.

⁴ Los personajes animales en el texto y la representación han aparecido de manera recurrente desde el año 1990. Entre los dramaturgos que usan la animalización o el personaje animal se encuentran Carolina Vivas de Umbral Teatro y Fabio Rubiano de Teatro Petra.

que se fragmenta para ser rural y urbano al mismo tiempo⁵. Es la incursión de las artes plásticas y elementos de lo performático lo que lleva a dudar y a categorizar un teatro que “juega” a escapar de las categorías. No obstante, llegar a lo posdramático es una tarea titánica en un país donde la dramática se tiene que abrir espacio y el público está en plena maduración. Lo anterior se comprueba en la necesidad de mantener el texto como centro y atar desde el mismo la puesta en escena. En Colombia el dramaturgo, además de dramaturgo, es director, hecho que impide el desarrollo del teatro posdramático, ese que en palabras de Del Monte “no trata de corresponder al texto, no lo presenta a un público y eclipsa todo lo demás, sino más bien busca nuevas formas de utilización de los textos como materiales para la realización de un proyecto teatral” (6).

Ahora, es obvio que el cambio en la representación de obras colombianas propició un desequilibrio e impulsó la búsqueda de referentes extranjeros para categorizar las nuevas dramaturgias. El hecho obedece a la presencia de canales que no estaban presentes en las obras de teatro; por ello, el público se desestabiliza, cambia, responde. La irrupción empata con argumentos que Lehmann asigna a lo posdramático: “el teatro posdramático presenta la posibilidad, a pesar de todo, de asignar un papel dominante a otros elementos, como el logos dramático y el lenguaje. Esto concierne más a la dimensión visual que a la auditiva” (Lehmann 2017, 161). No obstante, los cambios en la dramaturgia colombiana están mediados por el texto, el desequilibrio es premeditado por el dramaturgo, lo cual impide el fluir del teatro posdramático que se aleja de las acotaciones. Para el caso colombiano no es la posibilidad de asignar papeles, sino la imposición de papeles a elementos presentes en la representación.

En consecuencia, el estar ligado al texto, como el exigir la puesta en escena con el actor profesional, que siga la instrucción del director, alejan las experiencias dramáticas recientes de un teatro posdramático. La imposibilidad de ser posdramáticos deja claro que no es un límite para “aparentar ser”. Sin duda los elementos desde lo performático, cambiante y fragmentado, llaman la atención de un público que reclamaba un cambio. Por ello, los

⁵ La puesta en escena de la obra *Labio de liebre* de Fabio Rubiano presenta la fragmentación de la escenografía donde, además de borrar el límite de lo urbano y lo rural une dos países distantes.

procesos de creación dramática se alternan entre el campesino, el pobre, el burgués, los animales, las máquinas y la tecnología. Se asiste a la hibridación, que moldea lo que para algunos es distorsión, para otros, deconstrucción, horror, y en el caso de la presente investigación es: Dramaturgia Weird.

2.4. La transformación de la denuncia desde mecanismos de acomodamiento y acoplamiento

Con lo expuesto es preciso reafirmar que el teatro en Colombia responde como manifestación política y que a pesar de diversos estilos no deja de preocuparse y preguntarse por la violencia del país. Esa preocupación mantiene vivo el carácter que relaciona la dramaturgia con una tendencia política, que difumina y suaviza el mensaje para atraer nuevas miradas o recuperar las ya saturadas. La dramaturgia objeto de esta investigación no es ajena al proceso expuesto, por ello cabe explorar parte del camino en el cual desde las influencias externas y los discursos performáticos, postmodernos y posdramáticos, la dramaturgia del país ha tenido que buscar mecanismos que le permitan entrar sin socavar procesos.

Cabe señalar que los dramaturgos en los últimos años han venido en labor de tejedores, juntando historias y estilos que les permitan reactivar la escena teatral, al tiempo que dan pasos para conquistar al público. Las acciones pueden ser vistas desde el acomodamiento o acoplamiento. La primera entendida como la transición de la denuncia teniendo en cuenta que resulte cómoda y conveniente. La segunda, alude a la agrupación de elementos, formas o estilos que unidos generen un producto o resultado conveniente. Así, como mecanismo de acomodamiento es válido pensar en obras como *Gallina y el otro* (1999) escrita por Carolina Vivas, donde retoma los hechos sucedidos en Mapiripán⁶ en 1997. La obra como señala Vivas

“indaga la imagen del país rural, del otro país, del torturado; y para ello encuentra un lenguaje; aborda la desgracia a partir de lo muy pequeño, del indicio, en busca de un trazo sutil que pueda convertirse en metáfora y metonimia del presente” (Vivas 2005, 5)

⁶ Municipio colombiano que se sitúa en el departamento del Meta, allí sucedió la masacre Mapiripán que cobró la vida de 49 personas a manos de grupos paramilitares.

Gallina y el otro mantiene como centro la denuncia, pero se resta violencia con poesía, se reduce el lenguaje panfletario con diálogo, con la voz del animal que siendo animal denuncia desde su sentir, exponiendo la injusticia y la crueldad sin acudir a la sangre, al lenguaje tosco, al personaje que impulsado desde la acotación grita y se sacude, enfrenta a su enemigo o manotea mostrando su inconformidad. El acomodamiento como transición actualiza, difumina la denuncia en algo que es digerible, soportable y que se aparta de un estilo sin resultar completamente extraño, de allí que el campo siga como campo y los personajes mantengan su rol sin sufrir mutaciones durante la obra, lo que arroja un resultado cómodo y conveniente.

Por el otro lado se encuentra el acoplamiento, donde la inserción de nuevos elementos alteran el tiempo presente del drama. Se acude a la distorsión en el espacio físico y temporal, que de como resultado un hecho onírico. El acoplamiento como mecanismo de transformación no es transición que actualiza, por el contrario, es un engranaje que enriquece la denuncia. La unión “acople”, pone en conversación diferentes lenguajes, no es sólo metáfora sino alegoría; no es el presente de la obra, es la evocación, los sueños que provocan momentos incómodos. Un claro ejemplo de transformación desde el acoplamiento es la obra *Kilele* (2005). Felipe Vergara en su obra recoge los hechos ocurridos en Bojayá⁷. Con la inserción de personajes como ángeles y dioses al lado de personajes campesinos diversifica el espacio; el humor negro mimetiza los hechos atroces; con la incursión de la música evoca momentos y mensajes, al tiempo que destrona otros lenguajes presentes en la obra:

“(Castaño entra y le prende fuego a la casa. Tomasa desaparece con sus niños)

Viajero: (gritando) ¡Nooooooo!

(Sale persiguiendo a Castaño. Música de tambores. Entra un corrillo de negras ensombrilladas y oscuras que más parecen aves de mal agüero que mujeres de carne y hueso. Susurran. Encima de ellas, unas aves de verdad (los guacos) comienzan a cantar

⁷ Bojayá es un municipio colombiano ubicado en el departamento del Chocó. En este lugar ocurrió una masacre el 2 de mayo de 2002 que fue atribuida al grupo Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC).

sinistramente: “Gua, cabó, cabó, cabó”, “Gua, cabó, cabó, cabó” y también: “Ya-acabó... Yaacabó... Yaaacabó”. Su canto llena no solo el escenario sino el auditorio entero. Las mismas parecen aterradas porque se santiguan con la esperanza de que el símbolo de la cruz pueda silenciar el canto de los guacos” (Vergara 2012, 15)

Los dos ejemplos desde el acomodamiento y acoplamiento muestran el estado de búsqueda dentro de la dramaturgia colombiana. La raíz es la misma: el conflicto, la necesidad de denunciar a través de la obra escrita y la obra representada. Un hecho que une a los dramaturgos e impone la tarea de buscar universos distintos. Por tanto, es necesario hablar de lo weird, que es pulsión, estallido, es poder ser una vez acomodamiento y luego ser acople, es no repetir para sorprender, para ser diferentes, extraños, incómodos. Lo Weird es la búsqueda de la expectativa para luego cambiar el mecanismo, es una constante que vale la pena decodificar.

3. Lo Weird

“I threw the bottle rack and the urinal in their faces as a challenge and now they admire them for their aesthetic beauty”

Marcel Duchamp

Situar el concepto de lo Weird dentro de la dramaturgia colombiana supone abrir un espacio para posicionar creaciones que llegan con estéticas distintas y se ubican en una franja que resulta “indefinible”, pero atractiva para la investigación. Se debe señalar que el concepto Weird no sólo atiende la categoría de lo raro, es más, se acude a él en el presente trabajo porque bajo esa categoría, en inglés, se reúnen las subcategorías que lo componen como: raro, extraño, híbrido, entre otras. El término entonces, como se desarrollará, logra condensar lo que sucede en obras como las que aquí se estudian, brindando un campo referencial para dar paso a nuevos trabajos acerca de las dramaturgias que transmutan.

3.1. ¿Qué es lo weird?

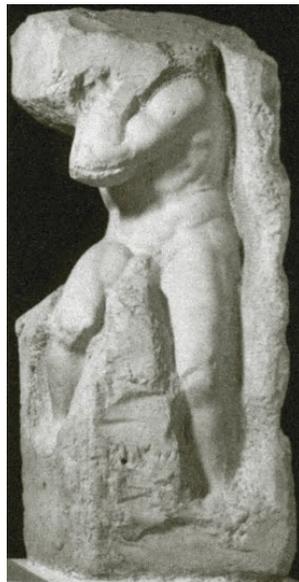
Para empezar, es importante separar lo weird de las “weird tales”, referente que existe en literatura. Aunque comparten elementos constitutivos las “weird tales” son historias de ciencia ficción, cuyo exponente principal es Lovecraft⁸ (1890-1937); lo weird en el aspecto artístico-dramático, por el contrario, es algo que irrumpe sin asociarse por completo con la ciencia ficción.

Un referente al hablar de lo weird se encuentra en las artes plásticas. Si bien se entiende que durante el siglo XIX el concepto de artes plásticas nace para distinguirse de las artes escénicas, las dos guardan estrecha relación y en lo weird cobran un espacio constitutivo. Su importancia resulta por la desjerarquización de los conceptos que otorgan un encasillamiento

⁸ Escritor Estadounidense asociado a literatura fantástica y literatura de terror. El vínculo con el término weird se da principalmente por la publicación de historias de ciencia ficción, donde aparecen seres extraños.

en corrientes. Por ello, la ambientación y la transformación desde elementos estéticos que alteran el producto conducen a la hibridación y a una propuesta weird. Es decir, la forma como la imagen se construye e irrumpe en un espacio o contexto determinado posibilita lo weird, en tanto que no posee un referente claro sobre el cual teja redes de conexión y frente a lo extraño, que resulte ante los ojos del espectador.

A mediados del siglo XVI Miguel Ángel (1475-1564) esculpió *Los Esclavos*, figuras que algunos señalaron como inacabadas; sin embargo, lo que presentaban las esculturas era un híbrido, la fusión materia cuerpo, una forma extraña, imperfecta, rara, donde la figura del hombre no está completa porque la piedra como piedra está presente y cobra importancia en lo que se pretende mostrar o decir. Aquella sensación de inacabado bajo una mirada juiciosa apunta a la mezcla, a lo bello desde aspectos distintos a las concepciones que se tenían hasta el momento, incluso desde trabajos previos del artista. Lo weird sin duda está o estuvo ahí, sin poder ni querer acabar con ese otro por completo, porque su alternancia produjo una nueva forma que permite tejer relaciones. Aquella nueva forma, como la que se halla en la obra de Miguel Ángel acerca lo sublime, lo elevado desde un patrón que de entrada pudo ser juzgado como no bello, la relación entre diferentes pulsiones que llaman la atención del receptor y desestabilizan sus conceptos.



Atlante, 1513-1520, Miguel Ángel

Posterior a Miguel Ángel, Giuseppe Arcimboldo (1527-1593) compartía al mundo su obra, donde las cabezas humanas estaban armadas desde elementos o animales “alejados” de lo humano. Dentro de los trabajos de Arcimboldo es evidente cómo confluye la alegoría y el manierismo, dos elementos que como defiende el presente estudio constituyen lo weird. La presencia de la alegoría está marcada si se observa cómo desde la figura de una cabeza humana, armada por múltiples elementos o animales diferentes a lo humano refieren a las estaciones. El manierismo es evidente por su alejamiento de lo clásico, dando origen a un híbrido que en un primer acercamiento puede resultar espeluznante, pero no lo aleja por completo por lo familiar que resulta y porque el mensaje, mimetizado, desafía para que sea leído y comprendido. Es una especie de tensión que no repele ni encanta.

También en las obras de Arcimboldo concurren la fragmentación y el todo, los personajes que se arman de otros son extraños y desconocidos, pero íntimamente conexos. Las obras del artista sirven para introducir otro elemento, el rizoma, que a la luz del presente trabajo constituye lo weird, ser parte de un centro que los conecta no solo es acudir al campo semántico para tejer relaciones sino pensar que desde aquella diversidad aparente existe un centro desde el cual todo se ramifica.



El agua, 1566, Giuseppe Arcimboldo

Por otro lado, desde finales del siglo XX diferentes artistas plásticos han dado un paso al lado hasta adentrarse en algo que parece una técnica de laboratorio para mutar al humano. Una de las artistas es Patricia Piccinini (1965) quien ha venido exponiendo sus trabajos alrededor del mundo, logrando un reconocimiento con sus obras y su estilo propio. “Encontrarse con el universo de Patricia Piccinini es dar paso al apocalipsis de lo humano” (París 2018). Las palabras de Rafael París señalan de manera implícita elementos constitutivos de lo weird: la distorsión, el miedo y la tensión. Así mismo, en la oscura expresión se encuentra la perturbación que produce acabar con el ser humano, en esto intervienen la resistencia analítica y la empatía, elementos que permiten mantener lo weird en una balanza que conozca muy bien los límites del receptor.



The Young Family, 2002, Patricia Piccinini

Ahora, asociar lo weird a la línea de lo plástico significa acudir a características esenciales dentro de este campo que guardan similitud a los procedimientos o técnicas de la dramaturgia que aquí se analizará: modificar, transformar y moldear. Las tres acciones deben ser el leitmotiv en una dramaturgia weird, obras que se modifican escapando a las categorías preexistentes; personajes y espacios que se transforman con el paso de las escenas simulando una metamorfosis, y moldear, acomodarse tanto como sea necesario para resultar atractivos

al público, generando admiración por lo que a todas luces debería motivar rechazo. En consecuencia, es necesario abordar y desarrollar los componentes de lo weird.

3.1.1. Evocación

Por extraño que resulte un producto no deja de imponer una tarea, buscar referentes con los cuales se puede asociar o familiarizar. El significado más cercano de evocación es recordar, traer a la mente o a la imaginación. Los artistas evocan para plasmar. Bajo un ejercicio de imaginación y creatividad logran llevar aquello que evocan a un plano más tangible. De ese modo la evocación también está presente en el receptor, es allí donde logra la conexión con lo que imaginó el artista. En ese orden, un producto que llegue a ser considerado weird está obligado a evocar, aunque no puede escapar por completo de los patrones establecidos, porque no permitiría el diálogo que se establece entre la intención del artista y la mirada del receptor.

No obstante, la evocación en dramaturgia presenta dos variables que vale la pena definir. La primera de ellas asociada al diálogo de los personajes, los cuales bajo el recuerdo o reflexión traen el pasado, Szondi lo asocia al tiempo, “En la reflexión el pasado recordado e interiorizado comparece bajo la forma de presente ajeno” (Szondi 1994, 53). Aquel cambio que para el teórico se mueve entre lo objetivo y subjetivo tiene estrecha relación con el ejercicio de evocación de un producto que intente ser weird. Es apelar a la memoria para traer el nexo del pasado o a la imaginación para acercar un futuro. Desde allí la evocación que inicia por el personaje, desde un plano de lo personal, es puesto al receptor al plano de colectivo, como en el diálogo del personaje de la ciega más joven en *Los ciegos* (1890) de Maeterlinck (1862-1949), “Decía que veía la claridad de la lámpara hasta aquí, en las hojas. Nunca me ha parecido más triste que hoy, y creo que lloraba desde hace algunos días. No sé por qué yo también lloraba sin verle”.

Por otro lado, se encuentra la evocación que se puede generar en una puesta en escena más allá del diálogo del personaje. Los recursos teatrales que son utilizados como la música, utilería o propios de la puesta en escena permiten que el espectador se transporte, genere nexos que van más allá de una convención y los sitúa en un momento o tiempo preciso. Estos

recursos evocadores en ocasiones son dados por las acotaciones, otras resultan del montaje como tal. Un ejemplo de ello lo encontramos en la ambientación que propone Beckett (1906-1989) en la obra *Fin de partida* (1957),

“interior desamueblado. Luz grisácea. A la derecha, en las paredes, hacia el fondo, dos ventanas pequeñas y altas con cortinas corridas. Puerta en el proscenio, a la derecha. Colgado en la pared, cerca de la puerta, un cuadro vuelto del revés. En el proscenio, a la izquierda, dos cubos de la basura, uno junto a otro, cubiertos por una sábana vieja” (211).

La ambientación en este caso evoca un ambiente hostil por la luz y los cubos de basura. Lo absurdo, como el cuadro al revés y las ventanas elevadas, más allá de hacer evidente lo absurdo generan preguntas, obligan a tomar referentes, a tejer posibles conexiones. Aunque parezca redundante asociar el concepto de evocación con el arte, debe entenderse que las diferentes significaciones de lo weird no logran ni deben opacar esa intención, si es mayor esa extrañeza y rompe por completo con las conexiones dejaría de ser weird para trasladarse a un escenario de lo desconocido.

3.1.2. Rizoma

Integrar el concepto de rizoma a lo weird supone la ramificación, abrir espacio a nuevos discursos que no saturan al receptor. Lo weird sin duda está relacionado con el cambio y la transformación; si lo deja pierde el sentido mismo de extraño y diferente. Por ello, el rizoma se constituye en un cimiento de lo weird, el pliegue que no deja de multiplicarse. Deleuze y Guattari definen rizoma como:

“ [...] línea; caudal de fuga. Busca desarrollarse como un proceso que, vitalizándolo, actualice en su movimiento -y en el movimiento que surja de una lectura múltiple, utilizable- aquello que enuncia. Abierto al juego, a la arbitrariedad y las contradicciones, permeable - por su apertura- a su propio reverso, brillante e inasible en su flujo, parece sólo palpable en lo que denuncia, en aquello que, a la luz del trayecto, pretende e invita a dejar atrás” (1973).

En consecuencia, el rizoma constituye lo weird en tanto el producto cambie y se modifique cuantas veces sea necesario para actualizar en su campo. Para el caso colombiano es la dramaturgia que se muestra como un nuevo movimiento, que se “aparta” de tendencias políticas, pero que está íntimamente sujeta a estas. Es desde aquella práctica que la violencia como tema en las obras dramáticas se ha multiplicado, así como en las obras de Arcimboldo remiten a las estaciones o a los elementos desde componentes que parecieran ser ajenos, algunos dramaturgos del país buscan mimetizar el tema de la violencia con la inserción de metáforas y seres “aparentemente distintos” de las víctimas o de los victimarios. Aquella intención responde a que los dramaturgos no llevan las atrocidades tal como suceden, porque apartarían al público. Carolina Vivas sobre este aspecto indica,

“Los hechos se exponen tal y como fueron, crudos, brutales, pero una cosa son los hechos y otra la manera de entregarlos al espectador, el lugar de mirada que se le propone. El teatro no está hecho de los materiales que está hecha la vida, el arte no es la realidad tal cual es y toda su grosería” (2019)

Por lo anterior, el rizoma debe ser constante en un producto weird, como punto de fuga de lo previo y como escape de lo presente. Es aquella destreza lo que permite generar nuevas miradas, resultar raro o extraño dentro del contexto mismo donde surgió la idea.

3.1.3. Lo sublime

Más allá de concebir lo sublime como el adjetivo para calificar los objetos que gozan de una belleza extraordinaria cabe entender que el concepto va más allá, de modo que no solo guarda relación con una palabra para definir objetos o experiencias. Lo sublime en lo weird se refiere a la experiencia misma que se desata en un receptor cuando aquello que tiene en frente le brinda una experiencia y logra situarlo en un discurso que conoce y disfruta.

Ahora, cuando los textos dramáticos y la representación teatral permiten estimular en el receptor el dolor y el peligro se impone una situación distinta al cotidiano. El canal por donde se realiza distingue una línea muy delgada que puede causar gusto, placer o, al contrario, repulsión y rechazo. Es ese punto de llegada, objeto de lo weird, el que incluye un proceso

de goce que cambia las formas de presentar un hecho o conflicto a la persona, en tal medida que haga “click” con lo que reposa en la memoria y disfrute de la representación. Ahí, se apela al concepto de lo sublime expuesto por Burke,

“todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo sublime; esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir” (Burke 1987, 29).

Una dramaturgia weird es la que pone al receptor bajo tensión. Lo conduce a contemplar y disfrutar un espacio que lleva inserto lo atroz, la violencia, la injusticia, el abuso, la sexualidad, las masacres y otras variables de la violencia, de la lucha del ser humano por escapar de una carga. En tal sentido, se comprende el porqué una obra como el *Guernica* (1937) de Pablo Picasso resulte bella, sublime, aún estando vinculada a un hecho violento como el bombardeo en la Guerra Civil Española.

3.1.4. Manierismo

¿Por qué Manierismo? Es una pregunta que subyace si se ubica al manierismo solo dentro del renacimiento tardío. Sin embargo, la definición que entrega la Real Academia de la Lengua Española es “tendencia al rebuscamiento expresivo”, significado que no lo limita dentro de un momento de la historia y por el contrario lo convierte en una práctica. Es aquel rebuscamiento el afán que conlleva lo weird, la constante exploración por romper con lo existente. En tal sentido, lo weird está caracterizado por la subjetividad y la inestabilidad. Fractura una corriente con nuevas propuestas y parece renunciar a sus antecesoras para lograr el alejamiento. En lo observable: representación-obra-producto, lo weird opaca u oculta las características o cualidades que pueden ligarlo a su antecesor, es una constante que no deja de aparecer y nombrarse, pero cae en la imitación.

“No se comprende el Manierismo si no se entiende que su imitación de los modelos clásicos es una huida del caos inminente, y que la agudización subjetiva de sus formas expresa el temor a que la forma pueda fallar ante la vida y apagar el arte en una belleza sin alma” (Hauser 1993, 11).

Los productos que se pueden considerar como weird están en constante movimiento para seguir simpatizando. Es probable que sean fruto manierista, de lo que Hauser llama “intelectualismo extremado”, el cual juega a deformar la realidad y que muchas veces se pierde en lo “bizarro y lo abstruso”. En consecuencia, lo weird tiende a deformar desde ese impulso manierista, intenta mostrar el argumento desde un nuevo modo que permita llamar la atención.

3.1.5. Decoro

Parece contradicción incluir el decoro como un elemento constitutivo de lo weird. Para entenderlo es necesario establecer que si este no existiera los productos asociados a lo weird tendrían más que aceptación un profundo rechazo. En consecuencia, se debe señalar que el decoro no solo hace referencia al recato o respeto. Así mismo, es pertinente ampliar su significado de la mera adecuación del lenguaje en la obra o la conformidad entre el comportamiento de los personajes frente a los espectadores. Se puede decir que el decoro es preciso para mantener estable el convivio⁹ del teatro. En tal sentido, el decoro no se puede entender como una regla que impuso el clasicismo para reprimir las manifestaciones sexuales y violentas, puesto que desde allí se tejen conexiones con el argumento que tienen algunas obras weird. Se debe entender el decoro como regla, del modo que lo define Pavis,

“La regla del decoro es así un código no explícito de preceptos ideológicos y morales. En este sentido, acompaña a toda época y se distingue difícilmente de la ideología. Cada escuela o sociedad, incluso cuando rehace las reglas de la época precedente, decreta también normas de comportamiento. El decoro es, por lo tanto, la imagen que una época se hace de ella misma y anhela encontrar en las producciones artísticas” (109).

Vale decir que los productos weird por raros o extraños que parezcan deben considerar la regla del decoro, como punto de partida para decretar nuevas reglas de comportamiento o como límite que le permita ser expuesta sin infringir con los preceptos que tiene la sociedad. Bajo esa vía el decoro es un patrón a redefinir o respetar y una obra weird debe acotar en su

⁹ Florence Dupon define el convivio como “manifestación de la cultura viviente, diferencia al teatro del cine, la televisión y la radio en tanto exige la presencia aurática, de cuerpo presente, de los artistas en reunión con los técnicos y los espectadores, a la manera del ancestral banquete o simposio”

elaboración los límites de esta. En la dramaturgia la posibilidad de representar el texto ejerce una doble tarea, entendiendo que no todo lo que se lee debe ser llevado al pie de la letra en un montaje, por posdramático que se proclame, el receptor no estaría preparado para soportarlo. Para citar un ejemplo, se puede tomar la obra *Psicosis* (1999) de Sarah Kane (1971-1999) que, aunque no posee una instrucción frente a la ambientación, llevarla como aparece el texto resultaría más que incomodo. No obstante, la obra se lee sin alejar al lector, la admite y reconoce valor en ella, pero un texto espectacular con las mismas características atacaría al mismo lector, por ello es clave distinguir el decoro en el ámbito tanto del texto literario como en el ámbito del texto espectacular.

3.1.6. Trasgresión

Elisabet Martín define la trasgresión en el arte como, “un movimiento dialéctico que conlleva de forma inevitable la existencia de algún tipo de demarcación. Si no hay una barrera que cruzar, tampoco hay trasgresión” (2015). En ese sentido, lo weird debe reconocer el antes: la barrera, la línea a sobrepasar. Para que exista lo weird el antes debe ser un momento de contención, saturado con un estilo que no responde a los movimientos externos, de tal forma que no sólo funcione como barrera sino como detonante. La trasgresión puede que se relacione con el decoro cuando la línea que intenta sobrepasar alude a preceptos morales o ideológicos, pero, en cuanto prime la estética y la experiencia del observador, se desata aquel momento sublime nombrado anteriormente.

Romeo Castellucci (1960) es quizás hoy uno de los dramaturgos más reconocidos por sus montajes transgresores. En la adaptación que realizó de *La Divina Comedia* en el Festival de Aviñón del 2008 se experimenta la trasgresión todo el tiempo, es constante y de gran formato. En el montaje del Infierno¹⁰ incluye un piano de cola quemándose en el escenario y el público está ahí escuchando cómo el fuego revienta cada una de las cuerdas del instrumento. El ejemplo de Castellucci aunque hace parte del gran formato y cercano a lo performático por su irrepitibilidad, sirve de canal para identificar cómo el “no lugar” cumple un cometido: transgredir, como el inodoro de Duchamp, como las obras weird que en el

¹⁰ El fragmento del montaje puede ser consultado en la plataforma YouTube en el enlace: <https://youtu.be/LOv3QsyJG2I>

primer encuentro detienen al público pero después deben desatar en el mismo público la admiración. Cabe apuntar que aquel componente transgresor se convierte en algo más admirable en el montaje por el convivio, la experiencia.

3.1.7. Resistencia analítica

En línea con lo propuesto en cuanto al decoro se debe resaltar que lo weird no puede espantar al receptor rayando en el campo de lo traumático. Los productos weird a pesar de resultar diferentes y abrir nuevos campos para la recepción y tolerancia de contenidos deben mantenerse en el camino de lo ficcional con evocaciones de lo no ficcional. Extremar en argumentos o estéticas que logren sacudir a quien lo aprecia, por la cercanía que guarda, podría caer en la aversión. Para 1990 en Reino Unido surgió una corriente teatral que consiguió adeptos a pesar de sus contenidos, sin embargo, el número de contradictores fue mayor. El “In yer face theatre”, grupo al que perteneció Sarah Kane, se planteaba a modo de metáfora “tomar por el cuello al público y sacudirlo hasta que entendiera el mensaje”. Aquella aspiración se proponía desde el lenguaje escatológico y la representación de episodios psicóticos. Aunque para el producto existe público puede generar resistencia en una persona que tenga conductas psicóticas o haya experimentado el tema más de cerca, el ejemplo estaría bordeando la estrecha frontera de la resistencia analítica.

“La resistencia analítica se define como un resorte afectivo cognitivo por el que el espectador abandona con brusquedad la actitud estética para sumergirse en una disposición anímica dirigida hacia elementos ajenos a la propuesta de expectación aunque promovidos por ella (...) La resistencia analítica se produce cuando el espectador personaliza lo que sucede, en otras palabras, cuando las “pasiones ficcionales” pasan a ser “no ficcionales”, porque lo que ahí se cuenta, para él “es verdadero”, “no ficcional” (Alcaraz 2001, 25-46).

En consiguiente, los productos weird deben buscar un alejamiento que resulte fascinante, que capture al receptor, pero sin generar soberbia que haga perder el vínculo con lo que se muestra o propone. En esto juega la localización y la identificación del público al que va dirigida la obra. Que se mantenga la apreciación debe ir más allá del gusto por lo que tiene en frente, se debe apelar a la coherencia de lo que se muestra y a quien se está mostrando. Por ello, el

producto es weird si en su apertura existe una distancia prudente que no lastime al público, que no le genere la “resistencia analítica”.

3.1.8. Lo líquido

Lo weird sin duda, a pesar de ser poco común y llamar la atención está limitado. La acogida es inmediata, genera conmoción y así mismo se va, se escapa, no extiende raíces porque va en contravía de su naturaleza, usando palabras de Bauman es líquido, fluido.

“Los fluidos se desplazan con facilidad. “Fluyen”, “se derraman”, “se desbordan”, “salpican”, “se vierten”, “se filtran”, “gotean”, “inundan”, “rocían”, “chorrean”, “manan”, “exudan”; a diferencia de los sólidos, no es posible detenerlos fácilmente –sortear algunos obstáculos, disuelven otros o se filtran a través de ellos, empapándolos–. Emergen incólumes de sus encuentros con los sólidos, en tanto que estos últimos –si es que siguen siendo sólidos tras el encuentro– sufren un cambio: se humedecen o empapan. La extraordinaria movilidad de los fluidos es lo que los asocia con la idea de “levedad”” (Bauman 2004, 8)

Desde lo anterior, se entiende el porqué un producto weird genera tanta atención y desde allí da de qué hablar; sin embargo, en aquella aglomeración el producto weird escapa para infiltrar la escena, para forzar a ser o propiciar la comparación, el rechazo, la imitación. Lo weird es algo efímero, que una vez está ya se propone un cambio, intenta salpicar de manera abrupta lo que le antecede y generar un eco que no termine en aparición silente.

Las obras weird deben mimetizar sus relaciones, pero si de las mismas se pretende desarrollar una corriente o un estilo perderían aquel valor que hicieron cerrar el libro y dar un suspiro de admiración o levantarse en aplausos en una sala. Lo weird es líquido, sin señalar que es performático. Aquella fluidez de la que goza es su propia condena, porque la forma como arremete contra sus antecesores le impide quedarse ahí para ubicarse en el mismo lugar amañado. Quedarse y echar raíces sería la condena de lo weird, no modificarse le haría perder el valor y anular la misma categoría.

4. Dramaturgia que transmuta

Afirmo que la escena es un lugar físico y concreto que exige ser ocupado y que se le permita hablar su propio lenguaje concreto.

Afirmo que ese lenguaje concreto, destinado a los sentidos e independiente de la palabra, debe satisfacer a todos los sentidos; que hay una poesía de los sentidos como hay una poesía del lenguaje, y que ese lenguaje físico y concreto no es verdaderamente teatral sino en cuanto expresa pensamientos que escapan al dominio del lenguaje hablado.

Antonin Artaud

Acercarse al estudio del texto dramático implica presentir el texto espectacular. Es decir, a pesar de la estructura que tiene la obra dramática hay variables que refuerzan los mensajes de esta en la puesta en escena, más aún cuando el dramaturgo sirve de director. Fabio Rubiano Orjuela (1963-) ha cumplido con las dos labores a lo largo de su carrera artística. Además, estuvo presente en los procesos del Nuevo Teatro, hecho que le permitió identificar el teatro de tendencia política abordado en capítulos anteriores. Es quizás el mismo panorama que lo lleva a renunciar al texto panfletario, al teatro épico o brechtiano y a hacer una búsqueda hacia otras corrientes. Sin embargo, comprender la fuerza de la denuncia dentro de la escena dramática del país y entender el teatro como hecho político ha sido una constante que Rubiano en su dramaturgia no deja atrás.

Las obras de Rubiano parten de la renuncia al realismo, hecho que las aleja de otras como *Guadalupe años sin cuenta* (1975), donde las figuras de los campesinos y los políticos reflejaban lo cotidiano en la Colombia de 1948. Rubiano acude a personajes que sin dejar de cumplir su rol ofrecen una estética distinta, tanto en el texto escrito como en la obra representada. Sus diferencias las marca en los diálogos donde minimiza el lamento o la queja, al tiempo que diezma los regionalismos o dialectos que proporcionan un punto geográfico más preciso. Desde las obras no cabe duda de que el dramaturgo acude a procesos que

intentan transmutar¹¹. Otra característica que reafirma la intención de transformarse es la evocación y los saltos temporales que incluye en sus obras. En *Cada vez que ladran los perros* y *Labio de liebre* la secuencia temporal se rompe, es más cercana al pasado que irrumpe en el presente y permanece; lo anterior se liga a esa crisis del drama expuesta por Szondi quien, a propósito de aquellas obras, señala:

“El tema viene regido no por un suceso pretérito, sino por el pasado mismo, tal y como se recuerda y permanece activo en la intimidad de cada cual. De esa manera se ve desplazado lo interpersonal por lo íntimamente personal” (Szondi 1994, 79).

Se puede afirmar que, la alteración propuesta por Rubiano donde transporta al receptor a un espacio del pasado es una de las estrategias que lo lleva a alejarse del teatro de una época, que se preocupaba por narrarse en presente y el pasado se usaba como un recurso de la memoria del personaje sin alterar la temporalidad de la representación. Ahora, con Rubiano se sobrepasa el clamor de grupo para concentrarse en la vivencia del personaje, de allí que recurra a los diálogos extensos, monólogos y a personajes que se sienten atormentados de manera constante por los hechos pasados.

Sin embargo, no es sencillo decir que Rubiano guarde un estilo propio que se encuentra a lo largo de su obra, a diferencia de otros movimientos que se han dado en el país, en los que sí ocurre, como en el teatro costumbrista, el Nuevo Teatro, o en el mundo, con el teatro del absurdo, épico o de la crueldad. Rubiano, por el contrario, ha optado por interacciones temporales con las corrientes, de tal modo que se pueda mover en ellas y renunciar a las mismas si el propósito que tiene como dramaturgo y director lo exigen. No obstante, David Agudelo distingue la obra de Rubiano como “poética de la descomposición”, argumento que defiende desde la ruptura que tiene con la forma tradicional de drama y la conjugación con la estética postmoderna. Sin embargo, en el presente estudio se busca demostrar que aquella descomposición está más próxima a la variabilidad que origina una estética que se transforma, cambia y se ajusta, propia de lo weird.

¹¹ Entiéndase como el cambio de una cosa en otra.

La dramaturgia de Rubiano está relacionada de manera estrecha con esa “libertad creativa”, que le permite crear los híbridos de los cuales renuncia o intenta ocultar en entrevistas¹², porque sus propuestas cambian de una forma a otra. Pedro Miguel Rozo en su tesis, de manera sucinta se encarga de enunciar el proceso de creación y cambio en la dramaturgia de Rubiano, desde sus inicios en la adaptación de textos hasta las obras actuales. Del recorrido que hace Rozo como investigador es preciso resaltar los comentarios de *María es Tres* (1992), adaptación de la novela *María* (1867) de Jorge Isaacs. La adaptación de la novela respeta la linealidad del relato y se concentra en el amor y la fe como argumento, la obra permite ver los guiños poéticos por parte del dramaturgo. Luego vienen obras como *Amores simultáneos* (1993) y *Opio en las nubes* (1994), donde se evidencia esta deslocalización de la obra, la aparición de la violencia y la locura en una suerte fragmentada. El siguiente proceso, que también cita Rozo, es una de las obras de estudio en el presente trabajo: *Cada vez que ladran los perros* (1999), seguido de *Mosca* (2002) y *El vientre de la ballena* (2012), tres años más adelante estrena *Labio de liebre* (2015), segunda obra de estudio en la presente investigación.

La producción del dramaturgo a partir de 1999, a pesar de los cambios citados por Rozo y evidentes en la dramaturgia de los años previos, proporcionan “otro modo”, donde intervienen nuevos procesos que detonarán en el eco que hoy tiene la dramaturgia de Fabio Rubiano en foco de investigación. En primer lugar, aparecen los animales, recurso que no es desconocido en el teatro si se tienen en cuenta que nace con la comedia. Sin embargo, es la incursión de seres amorfos lo que altera el texto escrito y la escena permitiéndole crecer en la “libertad creativa”, la cual pone al público en un “extrañamiento”, que posteriormente se abordará, el cual genera la tensión entre la empatía y la repulsión. La misma vía da pie a generar preguntas, llenar de dudas al público y como señala el dramaturgo: hacer preguntas de una fractura social¹³.

¹² Rubiano, Fabio. 2013. “Fabio Rubiano dice”. Entrevista realizada por Cristóbal Peláez. *Medellín en escena*, edición 32, noviembre 2013.

<https://issuu.com/medellin-en-escena/docs/edicion32>

Rubiano, Fabio. 2014. “No me interesa que el teatro dé respuestas”. Entrevista realizada por Santiago Rivas. *En Órbita*, 7 de noviembre 2014

<https://youtu.be/4GxRKuluuJE>

¹³ Propósito expresado en la entrevista concedida al programa En Órbita.

En suma, aterrizar en el “otro modo” que más vale decir “otros modos”, haciendo alusión a las nuevas formas de representar de Fabio Rubiano, le permiten llegar a la “denuncia”, apartándose de un teatro más “prudente” por volcarse en temas de mayor resonancia social. El hecho lo pone en línea con sus inicios de los cuales busca alejarse y señala están en un segundo plano. Incluir animales le ha servido para llamar la atención del lector y sobretodo del público que en los montajes se ve atraído por aquellos personajes novedosos que en ocasiones silentes cambian la escena. Las lecturas han sido múltiples a partir del montaje, por ello, hablar de metáfora, antropomorfización o animalización es recurrente en el campo investigativo cuando se refieren al dramaturgo. Es posible que la libertad creativa que se atribuye de pie para la inserción de estos seres que han obtenido buena respuesta en los montajes realizados.

Alejarse de sus predecesores es quizás lo más demandante en la dramaturgia de Rubiano, él intenta borrar líneas de conexión haciendo cosas que antes no se hacían para atraer la atención del nuevo público que se acerca a la escena teatral, al tiempo que responde a quienes, como él, se sentían saturados en la dramaturgia brechtiana. Es un “ahora sí antes no”, que puede resultar insolente si se entiende que, en la ejecución Rubiano debe apelar a técnicas de esa dramaturgia que pretende dejar atrás y soporta la suya.

Bajo aquellas intermitencias y tensiones que caracterizan al dramaturgo es válido afirmar que le preocupa más la teatralidad por lo que esta refiere en la escena del teatro y por sus efectos, que posibilitan otros reconocimientos. Impera definir teatralidad, la cual aterriza en esta investigación y en las que se hacen en el campo del drama, por la necesidad de abordar el texto escrito y el texto espectacular en las obras del dramaturgo. En la definición que hace Barthes y cita Pavis la teatralidad es:

“el teatro menos el texto, es un espesor de signos y de sensaciones que se construye en la escena a partir del argumento escrito, es esa especie de percepción ecuménica de artificios sensoriales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge al texto en la plenitud de su lenguaje exterior” (Barthes 1964, 41).

Tomando la cita de Barthes cobra mayor importancia la relación que se teje entre el concepto weird, que motiva la investigación, con las artes plásticas. Así mismo, posibilita abrir el espectro de la investigación, como justificación en que la dramaturgia de Rubiano está pensada allí, en lo que será representado por encima de lo que está escrito. No se trata de enfrentar texto y representación, pero es la naturaleza misma del teatro crear un texto que más allá de imaginarlo se hace con el propósito de ser representado. Volviendo a Rubiano, de manera abierta en las entrevistas citadas en el presente trabajo manifiesta que la puesta en escena es más importante que el texto. Bajo la premisa es comprensible que el dramaturgo desde la misma tarea que tiene como realizador deje fuera de la obra escrita lo que se piensa para representarla. Quizás sea esto último la razón por la cual en los montajes de Rubiano no aparecen representadas algunas escenas escritas; también puede ser, por el límite de tiempo que el mismo autor-director se impone para sus montajes. Bajo aquella modalidad en la cual opera Fabio Rubiano, es válido afirmar que el montaje le permite cumplir más con su objetivo de ser distinto a los otros, de hacer ese “buen teatro”¹⁴, de golpe se traduce como la manifestación de la teatralidad o “utilización pragmática del instrumento escénico, de manera que los componentes de la representación ponen de manifiesto y fragmentan la linealidad del texto y de la palabra” (Pavis 1987, 390). Pero más allá de presentar una dicotomía entre el texto y la representación, Fabio Rubiano ha optado por hacer productos distintos, claro está, poniendo el montaje por encima del texto. Lo anterior se refiere a que, como texto escrito las obras del dramaturgo, por si solas, toman distancia en la escena nacional y sus montajes lo comprueban.

Es en el espacio de la representación donde Rubiano logra uno de los propósitos más nombrados, generar placer en el público. Aquel estado que puede ligarse en parte con lo sublime, abordado anteriormente, también responde a la ostentación presente en las obras. Ostentación se entiende como la forma en la cual las obras de Rubiano hacen gala de grandeza o superioridad, soportadas por recursos “novedosos” o por la maquinaria que las sobrelleva en escena. Por ello el despojar al personaje víctima de sus características o poner al victimario en papel de carroñero o animal evidencia un paso al lado, la lucha por ser distinto, por atraer

¹⁴ Se hace uso de la expresión en oposición a las declaraciones del autor quien señala que en Colombia se hacía un “teatro muy malo”.

miradas que antes no obtuvo, o por alejarse de productos que él mismo como dramaturgo creó en otro tiempo. André Veinstein señala que aquellas diferencias entre la obra y la representación se originan por causas psico-estéticas que se detectan en la observación. Las palabras de Veinstein sirven para entender aún más la forma de proceder de Rubiano como dramaturgo y como director,

“Las causas psicológicas proceden generalmente de estas disposiciones de espíritu particulares que necesitan la naturaleza y el empleo de los materiales de la escena, de la posición central que exigen que ocupe la puesta en escena, del respeto por las convenciones particulares, de la influencia ejercida consciente o inconscientemente por la existencia del público, más próxima, más apremiante; en ciertos casos, de las variaciones que intervienen, en el espíritu del autor mismo, en función de la idea que tiene de su obra, o por su evolución personal; de la influencia de los juicios que su obra merece a los que lo rodean o a la crítica; en fin, de la experiencia adquirida después de anteriores interpretaciones” (Veinstein 1962, 253)

En suma, Rubiano es un autor-director que muestra trasmutación en sus obras, desde las cuales algunas investigaciones han optado por tejer puntos de conexión; no obstante, impera el ánimo o propósito por hacerlas distintas, apartándose de los cánones, de experiencias previas o corrientes con las cuales las pretenden asociar; por ello, se impone algo en cada una de las obras, lo distinto que las hace extrañas, raras y novedosas, lo que da pie a la presente investigación que pretende mostrar que en esa intención de apartarse y hacer productos distintos el dramaturgo está en la construcción, de manera constante, de obras que luchan por alejarse de lo que las precede, conduciéndolas a una dramaturgia weird.

5. Comentar la obra de teatro

La literatura y el teatro, en una productiva relación estética de mutua repulsión y atracción, asumen el estatus de una práctica minoritaria.

Lehmann

Es preciso abrir un espacio antes del ejercicio de análisis, propio del presente trabajo para dejar claro el método. Se acude a la obra de José Luis García Barrientos: *Cómo se comenta una obra de teatro*, entendiendo el valor que cobra su modelo de análisis en el ámbito literario y dramático. Por ello, se debe resaltar el valor del “comentario” en el proceso de investigación en dramática, el cual exige que la obra debe ser estudiada en el campo de lo escrito y lo representado. Es decir, a pesar de los métodos conocidos en los estudios literarios para acercarse al género, es bueno posicionar y defender el “comentario” de obras dentro de las formas que se tienen no solo de analizar sino de entregar material que aporte a futuros investigadores y ¿por qué no?, a dramaturgos que hagan propuestas para el montaje de obras teatrales. Ahora, desde los referentes que integra García en su obra cabe resaltar la parcialidad del comentario, que según el teórico se da en un doble sentido:

“por parcialidad del comentarista, que examina el texto desde unos presupuestos irrenunciables, incluso cuando su adopción fuera inconsciente. [...] En segundo lugar, el comentario es también parcial en relación con el texto, en el sentido de que debe parcelar, practicar mutilaciones, poner límites dentro de él, ser deliberadamente “ciego” a determinados aspectos e iluminar unilateralmente el espacio de la obra sobre el cual actuar, profundizar y obtener el máximo rendimiento privilegiándolo. Este tipo de parcialidad es precisamente característico del arte, de la literatura, del teatro” (32)

De esta manera, sin el ánimo de ir en contravía con los postulados de Aristóteles en su *Poética*, quien consideraba que “la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores” (34), el comentario abre una vía más cercana a la integración hermenéutica

construida por Ricoeur y citada por García Barrientos, lo que incluye el campo de la representación junto a la obra escrita, de tal modo que contemple: explicación, análisis, comprensión, interpretación y valoración. Ahora, sujetos a la necesidad de parcializar se debe entender que las obras de Fabio Rubiano se abordarán desde los elementos que permitan mostrar lo weird, por tal motivo, prescindir de otros recursos propios de la obra dramática no está asociado a la omisión o desconocimiento de estudios como el estructuralista sino a cumplir el propósito del presente trabajo, de hecho, para probar la funcionalidad y pertinencia del comentario es obligatorio abrir el espectro a múltiples modelos de análisis y no sesgarlo a las pretensiones del investigador.

Desde lo anterior queda claro que, el valor que toma el “comentario” en el presente trabajo responde a una visión más amplia de lo que llega a asociarse con el concepto; en consecuencia, aplicarlo como modelo de análisis en las dos obras de estudio permitirá construir, bajo esa metodología, la defensa de una dramaturgia weird. Si bien se entiende que el análisis parte del texto escrito como obra dramática es el comentario una forma flexible de ponerlo en diálogo con la representación, donde sin duda es más tangible o evidente lo weird. Los comentarios que se hacen a continuación buscan presentar la obra desde su generalidad y focalizar en aquellos elementos que distinguen a la obra entre otras, por los cuales han obtenido tal acogida y eco tanto en el campo de la dramaturgia como del estudio literario, aquellas características que alejan las obras entre si son las mismas que permiten evidenciar los constantes cambios en los trabajos del dramaturgo y por ende, sustentarán la dramaturgia weird.

6. Lo Weird en Cada vez que ladran los perros

El teatro que no está en nada pero que se vale de todos los lenguajes: gestos, sonidos, palabras, fuego, gritos, vuelve a encontrar su camino precisamente en el punto en que el espíritu, para manifestarse, siente necesidad de un lenguaje.

Artaud

Sin ser la primera de sus obras *Cada vez que ladran los perros* se aparta de un tejido que sostenía a Fabio Rubiano entre el pasado y el presente del teatro en Colombia. La obra ganadora del Premio Nacional de Dramaturgia en 1997 sobresale en la escena del país por sus características que la apartaban de los productos internos previos. En consecuencia, produjo múltiples críticas que resaltaban su valor estético y las nuevas formas de recoger la violencia para llevarla al teatro. A propósito, Enrique Pulecio señaló,

“La irrupción de esta pieza en la escena del teatro en Colombia impuso una mirada brutal, más allá del realismo, sobre el conflicto armado. Quizás esta sea la forma más cruda que pueda ofrecer el teatro colombiano para escenificar el horror de la guerra. Si el salvajismo, el daño y la destrucción son características naturales del instinto de sobrevivencia de los animales, en el hombre, tal como lo muestra Rubiano en esta obra, son prueba de degradación humana” (2014).

Más que la metáfora de la guerra la obra de inicio a fin es una alegoría que se bate entre distintas corrientes artísticas como la épica, el drama moderno y el postmodernismo. Su origen, como señala el director, es una noticia de periódico acerca del asesinato de todos los miembros de una familia donde hasta las mascotas, perros, son asesinados, “pero sobrevivieron los perros, aunque no por mucho tiempo. Colgados de los árboles servirían, como en una escena dantesca, de testigos del horror perpetrado contra aquella pobre familia”. (Pulecio 2012, 61).

Sin embargo, dentro de los reconocimientos que tiene la obra como texto dramático la representación resultó más llamativa por su cambio estético en la escena colombiana, sobre lo cual Gabriel Castro afirmó,

“Uno se ríe, es inevitable, pero no se carcajea. Aquí, en este montaje agresivo y fuerte, las sonrisas son densas e invitan a mirarnos por dentro. *Ornitorrincos, cada vez que ladran los perros* es una mirada a la violencia, a nuestro país, a la insensibilidad y al escepticismo que rodea todo. (...) La música en vivo, los movimientos y el metal le dan a la obra una contemporaneidad absoluta” (143).

La fragmentación visible en la obra *Cada vez que ladran los perros* tiene un punto de partida, la presencia de títulos inconexos que supone la falta de estructura clásica dentro de la fábula como las posibles relaciones que se pueden establecer con *Antígona* o con *La divina Comedia*. Desde su nombre original: *Ornitorrincos, cada vez que ladran los perros*, el lector visualiza la imagen del animal amorfo, una especie que parece estar armada a pedazos. El ornitorrinco es el preámbulo que funciona como la analogía de la obra misma: fragmentada, diferente.

El argumento de la obra se basa en la violencia en múltiples vías, desde los nuevos hombres a los animales, y entre la misma especie humana. Los personajes de la obra pasan por momentos de cambio constante, lo cual les genera numerosas reflexiones. La metamorfosis que viven algunos de ellos y sus diálogos expresan incertidumbre y miedo dentro de la fábula por medio de extensas intervenciones. Las transiciones aparecen como la carga dinámica dentro del texto que da pie a la aparición de un nuevo tipo de hombre violento y que busca acabar con la antigua especie de hombres. Durante las diez escenas se mantiene la tensión porque los personajes evitan ser aquellos hombres violentos, pero quienes lo son atribuyen ventajas en su condición.

Sandra Ortega, soportada en la visión de Marina Lamus reconoce a *Cada vez que ladran los perros* como “una obra que plantea un mundo de muerte y terror exacerbado y que ofrece una experiencia del caos y del sufrimiento trascendido estéticamente” (Ortega 59). La visión

terrorífica de la obra no deja de aparecer en los comentarios o análisis que se publican acerca de la dramaturgia asociada con el conflicto del país, no obstante, es el cambio en la estructura clásica y aquellas diversas formas de decodificarla las que le han permitido fijarse como un referente que para el autor ya quedó atrás, probablemente por su fluidez o porque volver a ella no generaría el extrañamiento que persigue.

6.1. Los puntos de fuga en la estructura abierta

Cada vez que ladran los perros obedece a una estructura abierta, lo cual va en contravía del planteamiento aristotélico que apunta a la unidad y a una relación escalonada o estructura cerrada. Aquello que puede estar más próximo a los planteamientos de Szondi del drama moderno es a todas luces una ruptura con el canon establecido. El hecho de evitar una relación en la forma como denomina las escenas, más allá de la numeración existente, ofrece desde la estructura abierta diez ramas con un mismo eje o centro: la violencia. En ese esquema que se bifurca es posible leer la obra como un punto de fuga donde se manifiesta una característica del rizoma.

“Cada vez que las líneas segmentarias estallan en una línea de fuga, surge en el rizoma una ruptura, pero la línea de fuga sigue formando parte del rizoma. Estas líneas no dejan de remitirse unas a otras. Por eso no debe presuponerse nunca un dualismo o una dicotomía, ni siquiera bajo la forma rudimentaria de lo bueno y lo malo.” (Deleuze y Guattari 1973)

Se puede identificar el conflicto armado como el eje en la obra, las ramificaciones que se dan en ella no riñen o conducen a otros temas; sin embargo, al omitir eslabones claros que amarren una escena con otra, se abre la posibilidad de desestabilizar al lector, tema que no es sencillo de manejar en el montaje. Es aquella ausencia de la estructura convencional que rompe con el orden lógico del drama, lo que impone la diversificación en la concepción de la obra, tanto en una lectura “fragmentada” como en la posible representación sin orden secuencial. La desestabilización que se produce con este modelo, al encargar al lector de tejer vínculos o establecer relaciones es propio de un producto weird, que no es claro en lo escrito desde lo que busca o se espera encontrar sino como producto que es esquivo y va en contravía.

La distancia que toma la obra dentro de la dramaturgia del país se refuerza desde su estructura interna, donde las rupturas que se tienen de los elementos fundamentales para la existencia del drama son producto de contravenciones de espacio y tiempo. El uso de espacios múltiples¹⁵ y autónomos¹⁶ en la obra supone, además de pluralidad, un dinamismo raro que parece dejar el espacio en un plano secundario ante la ausencia de indicaciones que marquen la secuencia en las locaciones. Así mismo, la falta de detalles en la ambientación aportan a la dispersión, propia de la obra. Los espacios que se encuentran definidos son:

Primera escena: la mitad de un paisaje.

Segunda escena: sin referencia.

Tercera escena: un salón donde se encuentran la señora y su hija.

Cuarta escena: sin referencia.

Quinta escena: sin referencia.

Sexta escena: en el centro del paisaje.

Séptima escena: salón cerrado.

Octava escena: sin referencia

Novena escena: ante el tribunal

Décima escena: el cuarto del padre

En lo anterior se observa una característica que alimenta aun más la idea de fragmentación o de ornitorrinco: armado de partes. Más que hablar de multiplicidad se identifican dos espacios abiertos en la primera y sexta escena que por el uso de la contracción “del” parece ser el mismo. Los espacios cerrados están en la tercera, séptima, novena y décima escena, con la mera relación entre la tercera y la décima que se supone es la misma casa de familia. Sumado a esto hay cuatro escenas donde la falta de referencias de espacio-lugar puede leerse como espacio autónomo “inexistente”.

¹⁵ Se entiende por lugares múltiples cuando el drama se desarrolla en diferentes lugares. García Barrientos señala que cuando estos lugares múltiples son sucesivos “implica la mutación de un espacio dramático en otro, de unas ambientaciones de la acción en otras sobre el mismo espacio escénico” (156).

¹⁶ Referidos también a los espacios ausentes. Más cercano a un modo narrativo de representación donde alude a “escenas soñadas, imaginadas o pensadas, no objetivas” (168).

Con todo, lo que se puede interpretar como una característica más cercana al teatro posdramático frente a la libertad que entrega en los espacios para posibles montajes no está dado desde el texto, el cual remite a la focalización o perspectiva. Es decir, pese a las “carentes” indicaciones en el texto del espacio diegético, en los cuales se desarrollan los hechos, de forma intrínseca proponen múltiples lugares, por ello en la obra existe una alternancia entre definir el espacio y no hacerlo. Aquella característica es propia de una obra que quiere trasgredir pero no puede hacerlo por completo y opta por trasladar al receptor de uno a otro lugar, desestabilizándolo de manera constante hasta el cierre, donde no puede dejar suelta la imaginación y opta por situarlo en un espacio cerrado, definido en la fábula y para la escena, que le permita entender la obra, viendo frustradas las pretensiones de omisión de las que gozó el texto en su recorrido, como se observa en la ambientación que acompaña la última escena, que al ser la más extensa dentro de la obra refuerza aquella intención implícita del autor:

“Amanece. El cuarto del padre con una cama y una ventana por la que se cuelan tiras de humo delgadito de un fuego extinguido. En la esquina del cuarto una escopeta descansa contra la pared.

Entra el Perro, viene de afuera, coloca las patas sobre la cama. Olfatea. Olfatea por el suelo, escarba una bolsa con restos de comida. Lame de un líquido regado en el piso. Escupe.

Del interior de la casa ingresa el Padre, mira al Perro. Se queda inmóvil mirándolo. Da la impresión de que no lo mirara a él si no a través de él. Se acuesta en la cama. La mirada fija en el techo” (Rubiano 1997, 71).

En tal sentido, la estructura abierta de la que goza la obra no logra prescindir del espacio, aunque lo mimetice como espacio autónomo, situarlo en algunas escenas se hace algo más que necesario porque impera la necesidad de tejer relación con referentes entre lo urbano y rural propio del contexto colombiano. No obstante, la movilidad de espacios propuesta en *Cada vez que ladran los perros* sin duda llama la atención frente a las trabajadas ambientaciones del teatro colombiano, que como *Guadalupe años sin cuenta* situaba a los personajes en los llanos orientales rodeados del contexto propio de los campesinos en línea con un espacio urbano de la Bogotá de mediados del siglo XX.

Ahora, aquellas ausencias de locaciones o espacios para situar al lector y a una posible idea de montaje se relaciona con ese cambio de focalización más cercano a la narrativa, que resulta innovador en el teatro en cuanto exige fijar la atención del público en aspectos diferentes a la ambientación, un cambio de perspectiva. Es así como la obra obliga a enfocarse en el diálogo y a atender las acotaciones inexistentes ante la ausencia de las explícitas, para alterar la mirada del receptor, sumergiéndolo en ese sentir del personaje, mediado por el diálogo y del cual se hablará más adelante. Bajo tal orden, para un posible montaje de la obra se entrega “libertad” al tiempo que conduce a una puesta en escena que contemple esos focos de atención sobre un personaje, relegando la idea de escenografía como en la cuarta escena, donde se deben concentrar en resaltar al personaje Cero y obviar por completo la locación,

“(Cero con un collar muy grueso y una cadena de un metro, reventada)

CERO: (Al perro, su hijo) El infierno es bueno. Allí no te mueres, no te enfermas, no te pudres. El nombre está mal dado. Si el infierno es horror y dolor, no es allí, es aquí donde los padeces porque estás vivo” (35).

Desde lo anterior, cabe resaltar un tipo de espacialidad que muchas veces escapa por no ser evidente en el texto sino en la representación. De allí que la obra resulte weird dentro del contexto colombiano ante la carencia de escenografía que sitúe en un espacio determinado. Las cuatro escenas de *Cada vez que ladran los perros*, que no poseen una ambientación al inicio o referentes claros de espacio por acotaciones, también se asocian al espacio interior desde la mirada del realizador, del particular se encuentra en el diccionario de Pavis:

“Sucede a veces que la temática de la obra o la opción de la puesta en escena impone un dispositivo escénico que supuestamente debe representar un espacio interior: el del sueño del personaje, de sus fantasías y hasta de su imaginación literalmente puesta en escena. El espacio interior de este personaje es en gran parte tributario del espacio interior del creador” (163).

Ese modo de espacialidad donde impera el interior del creador cobra mayor sentido cuando Rubiano hace la puesta en escena de su obra. Allí operó estructuras metálicas de gran tamaño, apartando de la escena referentes claros donde se pudieran tejer relaciones con el escenario de la masacre que da vida a su obra. De ese modo, es clara la intención de Rubiano que, así como lo hacen los artistas plásticos impone su sueño a través de un recurso que se lo permite, el diálogo y el actor. Aquel atrevimiento rompe la estructura clásica y fortalece la idea del dramaturgo que en este caso se vincula a “brindar placer”¹⁷ para el público y para él como realizador, lo cual también da muestras de ostentación en el montaje.

Sin embargo, dentro de aquellos intentos por fugarse en efecto de rizoma, que crea ramificaciones e intenta dejar algo atrás hay aspectos que no puede ocultar, algunas palabras dentro del texto que sirven de pauta para un realizador que con mucho detenimiento se apropie del mismo y distinga que lo urbano y lo rural aparecen y desaparecen. Es tal vez esa una característica de una obra weird que lucha por alejarse de una ubicación específica, esquivando locaciones o lugares geográficos que la condenen a una mera asociación haciendo perder su brillo. En ese orden, la tercera escena con la intervención “me río. Desde que mataron la familia del 16, la recuerdo y me río”, aparece el plano urbano con una convención que no se usa en el campo para designar espacios: del 16, pero más adelante, en la quinta escena dentro del diálogo del personaje: Nuevo, surge el campo, como lo que vivió en ese espacio previo a la metamorfosis.

“HOMBRE: ¿Qué recuerda?

NUEVO: A las ovejas agrupándose por los ladridos.

HOMBRE: ¿Dónde está la luna?

NUEVO: Por encima de los lobos”(Rubiano 1997, 41).

Aunque puede leerse como algo insignificante, en la obra es la acotación inexistente desarrollada más adelante, que entrega pistas del intencionado cambio espacial, que en la lectura se pueden pasar por alto para prolongar esa sensación de inestabilidad frente a la

¹⁷ Fabio Rubiano en la entrevista concedida al programa *En Orbita* manifiesta que ese es uno de los propósitos de su teatro.

carencia de espacio. En cambio, dentro de un montaje resultan pertinentes, aunque prácticamente imposibles de seguir por la alternancia que demandan. Así, la yuxtaposición de espacios que suceden en las escenas se convierten en variables que podrían funcionar con independencia una de otra, sin decir con eso que el centro de cada una sea variable por su concepto de rizoma. Lo cual traduce que, por su estructura, un montaje o lectura de la obra se puede realizar en cualquier orden de escenas sin que pierda sentido, porque la distorsión de espacio lleva implícita un juego similar de tiempo, que permite otros modelos de armado, donde se puede hacer a un lado la numeración de escenas, con la mera distinción entre la tercera escena y la décima que se muestran como un espacio único. Tomando en cuenta lo enunciado el espacio en *Cada vez que ladran los perros* es fragmentado y esquivo, aludiendo a un espacio huraño, como se hizo énfasis. Bajo ese orden, el tiempo no se queda atrás, es quizás bajo un molde similar al del espacio que se mueven las temporalidades de la obra, las cuales parecen omitirse en una primera lectura. Sin embargo, aquella madeja intrincada, que a primera vista resulta el tiempo de la obra ayuda a crear un efecto weird.

Quizá el tiempo es uno de los elementos que más alimenta el concepto weird en la obra de Fabio Rubiano, por el intento de desestabilizar, no solo de abolir los presentes continuos, característica del drama, ni tampoco hacer como señala Agudelo un acercamiento al drama moderno. Es un intento del dramaturgo por transportar a lector y espectador a un tiempo indefinido, no solo de un hecho pasado fruto de la evocación, sino al plano de lo indeterminado del que también gozan obras plásticas como las de Patricia Piccini. Bajo esta premisa es clave entender que la intención que prima en el encuentro con la obra como texto escrito o representado no es conducir al lector o público a un hecho propio del pasado o a un suceso que reposa en la historia del conflicto armado, al contrario, se intenta despojar a la obra de la temporalidad para que pueda ser vista como lo aterrador, raro y extraño. De golpe lo anterior responde al propósito del realizador, que se propone confundir, producir placer desde un andamiaje que pese a surgir de un hecho real manifiesta un deseo propio por representar la violencia en otros modos.

No se puede afirmar que el autor deje de lado el tiempo en la obra, pues resulta un elemento fundamental, pero los recursos que utiliza en el texto escrito no permiten que se vea como algo homogéneo. Lehmann señala que “en el teatro tampoco es posible parar el fluir del tiempo o tergiversar realmente la topología del mismo” (307). Entonces aquellas ambigüedades presentes en la obra de Rubiano acuden a técnicas más cercanas a la narrativa que permite hacer guiños en corrientes postmodernas y posdramáticas, Lehmann lo enuncia como “procedimientos que conducen a la tematización explícita, al realce, al hacer consciente, así como a la distorsión y a la turbación de la noción del tiempo” (307), de allí que la fábula en *Cada vez que ladran los perros* presente escenas indeterminadas en cuanto al orden. En la primera escena el diálogo entre UNO y DOS suponen el inicio de ese orden cronológico en la obra, pero los referentes que se encuentran en cuanto avanza la escena remiten a momentos previos o posteriores, haciendo del tiempo de la fábula algo elástico.

“UNO: Por eso. Somos como ornitorrincos. No somos de ninguna parte. (Pausa). ¿Quién nos parió? (Pausa). Mira: ya orinamos de pie.

DOS: Es mejor así, no tenemos que marcar ningún territorio. Todo nos pertenece. Nos pertenecerá poco a poco.

UNO: Extraño cuando era perro... (Pausa). Pero no extraño ser perro.

DOS: Ya no lo somos” (13).

En la lectura de ese deseo por apoderarse de todo como posible inicio, junto a los cambios que los dos personajes experimentan del paso de perros a humanos aparecerá más adelante un referente: La guerra, como la justificación para asesinar perros, lo más próximo a la realidad dentro de la ficción que suponen los dos personajes. Sin embargo, esa primera aproximación hacia un orden temporal se ve quebrada cuando se refieren a hechos que son distantes dentro de la fábula y suponen que las cosas no inician ahí.

“DOS: ¡No aúlles! Ya no.

UNO: Todavía. (Un quejido suave). Vi colgada a mi hermana y a un hermano cachorro y no sentí nada. (Pausa). Me duele no sentir nada.

DOS: Esta mañana vi a mi antiguo amo tirado boca abajo. La escopeta sin disparar. Tenía cuatro huecos de bala en la espalda... Olí... Lamí... No pude aguantar”(14).

El diálogo marca la relación que tiene con la décima escena: “Príncipe Danés”, donde aparece el amo, al cual se hace referencia y PERRO, que es el personaje DOS. El cambio o metamorfosis del personaje confunden frente a los referentes como guerra o el hecho pasado de los perros colgados. Más que acudir a una técnica propia de la narrativa al empezar por el final, in extrema res, se diversifican los detalles que alteran la percepción de un orden cronológico o temporal dentro del papel del lector, hecho que dentro de un trabajo cinematográfico es más sencillo de trabajar, pero para el teatro resulta complejo hacer esos saltos temporales. Aquí sobresale de nuevo el deseo del realizador, que se traduce en alterar la temporalidad, para Lehmann esos saltos “turban la percepción habitual del tiempo lineal. Por otro lado, escenas sin un índice temporal concreto pueden producir una temporalidad fluctuante, una incertidumbre acerca del orden de las partes narrativas” (307). Es la incertidumbre que enuncia Lehmann lo que aquí se lee como efecto de la transgresión, aunque para la fecha de publicación de la obra ya otros han afectado el tiempo lineal o de los presentes continuos, en la obra Rubiano hace uso del recurso en un escenario distinto: la escena colombiana, de la que quiere sobresalir o apartarse. Bajo esa lectura se debe precisar que un producto weird distorsiona la temporalidad o la espacialidad, o ambas, debido a la necesidad de generar en el receptor la inestabilidad.

6.2. ¿Acotaciones reducidas o mimetizadas?

Sorprende el primer encuentro que tiene un lector o realizador con la obra por cómo aparecen las acotaciones. Si bien hay algunas indicaciones que anulan las aspiraciones de asociar a *Cada vez que ladran los perros* con la corriente posdramática, en el texto la mayoría de las acotaciones no son explícitas ni implícitas y por momentos se deja a la deriva al lector más que en el tiempo y la espacialidad. Ante la omisión de estas dos formas de acotar algunos diálogos aparentan separarse por completo de la fábula. En aquellas situaciones que parecen distar de los personajes está presente la evocación, conducir a otro tiempo, otros textos o decir algo que el autor no quiso poner como indicación explícita. Para esos casos se habla de acotaciones inexistentes.

Es desde la identificación de las acotaciones inexistentes y el seguimiento a las mismas que lector y realizador podrán llenar aquellos “vacíos” que resultan en las primeras lecturas de la obra. Entonces hay que pasar a un plano más específico asociado a la praxeología¹⁸, la teatralidad y la transteatralidad para decodificar lo que ocultan los diálogos. Sobre el último concepto de transteatralidad en *Cada vez que ladran los perros*, Pulecio¹⁹ se encargó de abordarlo en el libro *Luchando contra el olvido*, de allí que se omite adentrar en el mismo no sin antes enunciar que refiere a las relaciones que la obra tiene con otros textos, obras (incluso plásticas) o puestas en escena, entre los que se encuentran *La divina comedia* y *Medea*.

Así, conviene para el caso de *Cada vez que ladran los perros* y para obras que resulten weird adentrarse en los diálogos en los cuales se hallan esquemas, guías o pautas de dónde armar aquella idea de representación imaginada, propia del lector o la propuesta de un montaje, del lado del realizador. Por lo anterior, soportado en los aportes de Cantalapiedra es preciso retomar sus investigaciones y ponerlas en diálogo en las obras weird, enfocándose en:

Clasificación de acotaciones inexistentes	A lo que se refieren
Dimensiones diegéticas o macrodiégesis	Contexto cósmico, simbólico
Dominios diegéticos o mesodiégesis	Contexto social
Taxemas diegéticos o microdiégesis	Contexto familiar, cercano, relación entre personajes

¹⁸ El concepto lo recoge Cantalapiedra de Peter Stockinger “(...) podría ser utilizado para explicar los fenómenos situados en el nivel de las estructuras espacio-temporales y actoriales del recorrido generativo. Reservando el concepto de discursivo a las solas prácticas verbales, la praxeología puede ser aplicada para designar las prácticas no verbales. [...] La praxeológica mostraría en fin que en los medios semióticos se es consciente del hecho de que los universos espaciotemporales específicos son capaces de engendrar lógicas “prácticas” particulares y simulables mediante modelos semionarrativos.” (422)

¹⁹ Enrique Pulecio señala, “Los ladridos de los perros en la noche que no cesan, han de ser como en el célebre círculo noveno del infierno de *La divina comedia*, en donde según Borges, “Ugolino roe infinitamente la nuca de Ruggieridegli Ubaldini” y que luego devorará a sus hijos, semejante a lo que sucede en la obra de Rubiano, en la escena octava” (64). Más adelante Pulecio citando a Sandra Camacho añade “Sandra Camacho ha relacionado el drama de la escena novena, “Colostrum”, con *Medea*, la tragedia griega. En este cuadro, que es un monólogo, la Madre, una perra, es la protagonista devenida mujer y madre y ha devorado los siete hijos de su última camada” (66)

Con lo anterior es posible adentrarse en las acotaciones inexistentes de una obra como *Cada vez que ladran los perros*. Decodificando en ese sentido es posible que de lo weird se teja un entramado que permita al lector hallar conexiones, conocer más a fondo la obra y al realizador aclarar un panorama que muchas veces resulta intrincado y le hace suponer que la obra no está completa. En este caso se abordará un fragmento de la segunda escena de la obra: “Risa”, donde se señala:

Acotación inexistente	Convención
Macrodiégesis	(Ma), antes de la expresión dicha por el personaje.
Mesodiégesis	<u>Subrayado</u>
Microdiégesis	Negrita

Es preciso señalar que la escena carece de acotaciones explícitas o implícitas.

“PERRO: Llegaron, **abuelo**. ¿Es la guerra? Ya los cuentos no funcionan. Están liberando a los enjaulados, mataron a los guardias, a los amos; acabaron con sus mujeres y sus concubinas, quemaron el prostíbulo y se comieron viva a la madama. Con herramientas: trinchas y cuchillos. Con fuego. Los vi. Cantan, **aúllan**. No como **nosotros**, no lo hacen bien. No saben **caminar en cuatro patas**, sólo en dos. Exhiben sus testículos pero no alcanzan a **lamérselos**: pierden las apuestas; les duele el lomo, lo intentan de nuevo, no alcanzan. Los vi. No existe (Ma) Cerbero ni (Ma) Anubis ni ningún (Ma) perro de siete cabezas que nos cuide. **Solo estamos nosotros...** y ellos. ¿Qué son **abuelo**, qué son? Se parecen a los amos y a veces se comportan como **nosotros**. Van a venir y nos van a quemar como a los demás. Tengo miedo. Me dijiste que los **perros** no sentíamos miedo, pero no puedo detener el **temblor de las patas traseras**. Mira, mira, **me estoy orinando** y no es para **marcar mi territorio**. Es la forma que toma el **pánico**. **Me estoy derritiendo**. **No quiero ser perro**. ¿De qué sirve tanto **pelo** si **estoy muerto de frío?**, **me traspasa la piel**. **Mis dientes son filudos pero ya no sé morder**. **Quiero aullar**, es lo último que me queda” (21).

En la macrodiégesis (Ma) se encuentra Cerbero, Anubis, el perro de siete cabezas. Las alusiones a los seres mitológicos o divinos en forma de negación de su existencia conduce a identificar dos recurrentes en la obra. La primera desde los personajes que dan testimonio de un abandono de sus dioses. La segunda, una más fuerte, por la negación del dios y supremacía del hombre o el animal ante lo sagrado o divino. Desde allí se pueden identificar rasgos de las tragedias donde el hombre intenta sobreponerse o rebelarse a los dioses. La negación de lo sagrado resulta una de las formas más fuertes del dramaturgo para crear impacto en el receptor. El autor ahonda en el tema de lo sagrado o macrodiégesis en la séptima escena. En este caso el personaje Cien tiene en su extenso diálogo la narración de un mito, el origen del que habla el personaje alude a Tifón, personaje de la mitología que se enfrentó a Zeus y que puede asociarse con los nuevos hombres que aparecen en la fábula,

“Cien: (A diez). Fue más grande de lo que alguno haya visto. De los muslos para abajo no eran más que serpientes enroscadas y sus brazos, cuando los extendía, llegaban a centenares de leguas de distancia, las puntas de sus dedos eran cabezas de serpientes y su propia cabeza de asno bestial tocaba las estrellas. Si quería, oscurecía el sol con las alas, la mirada era de fuego y escupía rocas inflamadas” (Rubiano 1997, 53).

En cuanto a la mesodiégesis, la escena se ubica después de la escena tres donde mueren las mujeres y no en la numeración que trae; el enunciar la guerra y asociarlo a los verbos asesinar, acabar y quemar es propio de la forma como se ha manifestado el conflicto en el país dentro de los espacios rurales por parte de los grupos armados. El fuego como la guerra resulta un elemento transversal, atendiendo al hecho central en la obra: la familia que luego de ser asesinada le prenden fuego. Así mismo, es en la mesodiégesis que se proporcionan datos para la caracterización de los personajes, las armas son herramientas como “trinches y cuchillos” y el fuego es el elemento que lo consume, que arrasa con la existencia. Es desde la mesodiégesis que se pueden leer los nexos con el comportamiento humano en la dramaturgia weird y la forma para identificar el cómo llevar el texto a la escena.

En la información que proporciona la **microdiégesis** el espacio de la escena se representa en un lugar cerrado o al menos uno que ambiente resguardo. La proximidad de los personajes

es mínima atendiendo al pánico y a las expresiones “me estoy orinando” “estoy muerto de frío” “me estoy derritiendo”. Además, se advierten características a tener en cuenta para la representación de los personajes, sea como lector o realizador. El personaje está en la transición entre perro y humano, al inicio señala “caminar en cuatro patas” pero mientras avanza el diálogo se lee “mis dientes son filudos pero ya no sé morder”.

Es pertinente aplicar el modelo de trabajo desde los estudios de Cantalapiedra en el extrañamiento que produce la dramaturgia weird, el cual no siempre permite hacer las relaciones para la comprensión y la representación de las obras. Adentrarse en las tres formas de análisis evita quedarse en el plano representado, permite identificar límites en el texto y otros textos que hayan sido puestos por el autor. En la dramaturgia se quiera o no el autor debe acotar, pero algunas veces renuncia a las acotaciones explícitas e implícitas por la intención de llevarlo a escena como realizador, cumplir con parámetros cercanos al performance o a corrientes que renuncian a hacerlo como en *Psicosis 4:48* (2000) de Sarah Kane.

6.3. Los perros, el fruto de múltiples lecturas

El reconocimiento de la obra responde en gran parte al tipo de personajes que incluye Rubiano. Los múltiples análisis que de estos han realizado, donde los reconocen como metáfora o una forma de mostrar la violencia sitúan a *Cada vez que ladran los perros* en lugar de culto cuando se habla de dramaturgia del conflicto. Son entonces los personajes de los elementos más importantes para identificar lo weird en la obra. Si bien en los análisis del drama impera reconocer tres pilares, tiempo-espacio-personajes, las investigaciones han hecho de estos personajes el centro de atención en la obra, de allí que el espacio y tiempo hayan sido relegados sin decir que los han omitido.

La obra de Rubiano desestabiliza con los personajes al proponer nominaciones como: “Uno”, “Dos”, “Diez”, esto encuentra un parecido a obras del teatro del absurdo, como Becket que en su obra *Play* (1962) acude a “primera mujer” “segunda mujer” “Hombre”. Rubiano

incluye diecinueve personajes, la mayoría de ellos sin una nominación clara²⁰. La forma como aparecen los personajes hace aún más difícil la lectura de la obra, por las transformaciones que estos experimentan y cómo en su nuevo rol cambian de nombre, Uno. Antes perro; Dos. Antes perro; Perro. Un perro. En un montaje la familiaridad con los cuerpos de los personajes y los rasgos permiten identificar aquellos cambios. No obstante, ante la ausencia de características de los personajes en el texto por parte del autor no es claro el antes o después del personaje y en ese caso se debe acudir a las acotaciones inexistentes, mencionadas anteriormente, como en el diálogo de los personajes en la primera escena.

“DOS: Ya nadie nos va a patear. (Se miran. Pausa)

UNO: Tengo frío.

DOS: Hagamos fuego.

UNO: No me acostumbro a la falta de pelo.

DOS: Terminaremos usando vestidos” (14).

En la obra más que animales cualquier hombre o mujer puede ser el personaje en la ficción, es decir, el autor al no precisar funciones, roles o cualidades de los personajes no teje nexos con lo específico o familiar y la distorsión permite llegar a cada lector o espectador. Si se toma la Primera escena en la cual intervienen los personajes UNO y DOS el mensaje implícito es: cualquiera se puede transformar, todos pueden ser violentos.

“DOS: Somos hombres.

UNO: Un día... tal vez...

DOS: ¡Hoy!

UNO: Éramos perros. Ahora no somos nada.

DOS: Somos hombres...

UNO: Entonces márame.

DOS: No me pidas eso...

²⁰ Por nominación clara se entiende que en la presentación de los personajes, al inicio de la obra, el autor no amplía detalles acerca de cada personaje. Al contrario, es muy conciso y excepto en el personaje Padre añade la relación del mismo con otros.

UNO: Entonces olfatéame la verga como si volviéramos a ser cachorros.

DOS: Ya no lo somos.

UNO: Entonces te mato yo...” (16)

En la transformación evidente los personajes no se limitan a identificar a un hombre como violento, por el contrario, se generaliza la especie humana como asesina. La metamorfosis que están experimentando más allá de resaltar las ventajas que poseen los personajes ponen en discusión si el hecho de ser hombres indica involución o evolución, una constante en la obra. Sin embargo, es desde los personajes incluidos que el autor deforma otra característica del drama, una más obvia por la definición que envuelve la palabra personaje. Salvo en la tercera y la décima escena, donde aparecen personajes definidos como personas-humanos: Madre-Hija-Padre, el resto de las escenas remiten a seres que pueden escapar de esa categoría, suponiendo una nueva especie que no es persona, un híbrido salvaje-violento. Barrientos señala,

“Hay que resaltar el hecho de que la construcción del personaje, tanto en la producción como en la recepción, presupone y se basa en la categoría -todo lo intuitiva que se quiera- del personaje como casi persona, a la que se remite cada una de sus manifestaciones parciales y sucesivas en el texto o en el espectáculo” (183).

El personaje “casi persona” de Barrientos no aplica en *Cada vez que ladran los perros*, en su lugar Rubiano ubica personajes que por sus características son extraños. Tal como señala Pavis, “estos rasgos binarios hacen de él un paradigma, una intersección de propiedades contradictorias. Esto logra destruir totalmente la concepción de un personaje como esencia indivisible” (300). Ahora, adicional a los cambios que tienen los personajes se suma el referente en los diálogos de otros textos, la transteatralidad, lo cual suele pasar por alto un lector que no vaya a la minucia, al enfocar en ellos se identifican nexos que multiplican la concepción de un personaje. Es el caso de Dante, personaje que guarda similitudes con el

Canto XIX del Purgatorio de *La divina comedia*, cuando Dante sueña que se encuentra con una mujer que lo seduce con su canto y que emanaba un olor pestilente²¹.

“ISLA: ¿Sientes el olor?

DANTE: ¿El tuyo?

ISLA: (Alegre) ¿Lo sientes?

DANTE: (Levantando el hocico). Es el más fuerte de todos los que hay aquí.

ISLA: Entonces acércate” (59).

Es claro que los personajes en la obra mantienen las cualidades mencionadas de tiempo y espacio: suelen ser esquivos y escapar de la forma del drama clásico. Su hibridez de golpe resulta novedosa porque se mueve bajo patrones diferentes que rompen con la misma idea de montaje al proponer personajes que no se definen ni como animales ni como humanos. Así mismo, la visión del realizador no puede escapar de la obra, la naturaleza del texto dramático que nace para ser representado en este caso se reserva indicaciones del autor que podrían alterar la perspectiva de un lector novato. Esto sucede porque a diferencia de obras como *Mosca (2002)*, donde el animal²² aparece como animal, en *Cada vez que ladran los perros* el autor no pretende llevar animales al escenario ni representaciones que simulen del todo un perro, por encima de esto se encuentra el diálogo, que evoca y completa la caracterización de aquellos personajes y la intención de evadir patrones del realismo, con seres anómalos desde los cuales tejer referencias resulte más complejo. De la misma manera, pensar en el género de la fábula o del teatro posdramático para interpretar la incursión de los perros en la obra de Rubiano forzaría el texto a pisar territorios que no le pertenecen. La antropomorfización no es del tipo fábula, un animal que se comporta como humano al cual le pertenece un texto, tampoco va al extremo del animal caracterizado o real que irrumpe en un escenario “reservado” para las personas. Bajo esa premisa Rubiano llega a un punto cercano a la

²¹ “Yo soy, cantaba, yo soy dulce Sirena, que distraigo a los marineros en medio del mar; tan dulce es el goce que despierto. (...) Aún no se había cerrado su boca, cuando apareció a mi lado una mujer santa, pronta a confundirla: - ¡Oh Virgilio, Virgilio! ¿Quién es ésta?, decía con altivez. Y él se acercaba con los ojos fijados solamente en aquella mujer. Cogió a la otra y, desgarrando sus vestiduras, la descubrió por delante y me mostró su vientre. La pestilencia que de él emanaba me despertó” (270)

²² Las acotación que usa Rubiano señala: “entra Tito. Trae un gran ganso del tamaño de un hombre. El animal está muy gordo y muy asustado, mira a los comensales y hace una venia, temeroso” (Rubiano 2002)

metáfora que recubre un propósito claro por parte del dramaturgo: entregar el diálogo a personajes no realistas que le permitan eludirse de la situación del país, bajo la propuesta novedosa de seres anómalos. Eso responde a un impulso cercano al propuesto por Arcimboldo cuando elaboró los rostros humanos con animales o frutas, es un gesto manierista y responde como tal, Rubiano con los personajes propuestos buscó alejarse con algo extraño, diferente de los personajes clásicos de la escena colombiana.

En la segunda escena el personaje Perro responde a la figura de un perro joven que habla con su abuelo y siente miedo por atacarlo. Interpretar y despojar de lo que hizo el dramaturgo es igual a poner el mismo diálogo sin la alegoría y desde un campesino que es reclutado en un grupo armado y en algún momento deja de trabajar la tierra para tomar las armas. La denuncia es eje en las dos propuestas, pero la de Rubiano se mimetiza con la alegoría, el peso de lo que refiere el diálogo no cae, pero lo aísla de los personajes típicos para representar la violencia del país. Al eludir con aquellos recursos convierte su propuesta en un producto weird.

“VIEJO: Es bueno ser perro.

PERRO: Aquí no es bueno. Sé que, si me ofrecen comida después de matarme, voy a mover la cola. Aunque yo no quiera, ella se va a mover de alegría; entonces se van a reír y me patearán. ¿Cuándo se me olvidó morder? Si mis antepasados fueron chacales y mordían, ¿por qué yo no? Para qué los dientes? (...) Tengo miedo de no reconocerte y romper las reglas atacándote... Miedo de que se me olvide que los perros adultos no hacemos daño a los cachorros ni peleamos con las hembras” (23).

Los animales, más allá de ser metáfora, como Sandra Ortega ha mencionado en su estudio, son el vehículo con el que Rubiano huye del esquema colombiano previo. Los personajes permiten que tanto denuncia como víctimas se muestren de otra forma, una que los hace novedosos y extraños. En aquel extrañamiento que los personajes generan prima la teatralidad, el cómo se realizará y qué permitirá llevarlos a escena, sin duda la violencia aún siendo el eje o centro del rizoma se ve desplazado por el profundo deseo del realizador que le apuesta al montaje teatral.

6.4. Temas irrenunciables, el papel del placer

Lo sublime que enuncia Burke desde la experiencia está incluido en *Cada vez que ladran los perros*. En la obra a partir de la violencia como eje central se permite que dolor, peligro y sexualidad aparezcan en cada una de las escenas. La inserción de diálogos que ponen en tensión al lector es constante, incluso se identifica una penetración en aquellos asuntos hasta volverlo incómodo. La agudización pone en conflicto la perspectiva externa “visión desde fuera, el extrañamiento o no identificación del espectador” (García 2002, 255) con la perspectiva interna “la que puede en principio presentar “alteraciones””. Son dos factores que más que entrar en disputa en la obra logran un propósito, generar placer. No cabe duda de que los personajes como se proponen se ven extraños, pero hay segmentos del diálogo donde aparece lo que Genette llama paralepsis “por la que se ofrece más información de la que cabe esperar del tipo de perspectiva” y allí el vínculo con el lector cambia, haciendo de aquello weird algo que puede producir placer. En la primera escena hay una aproximación desde el dolor

“UNO: No me acostumbro a la falta de pelo.

DOS: Terminaremos usando vestidos.

UNO: Me gusta el color rojo.

DOS: ¿Cuál es el color de la piel de las personas?

UNO: El que queda cuando se arranca la piel de los animales. El del cadáver de la madama era casi blanco, rosado con estrías rojas, como las vacas colgadas del matadero.

DOS: ¿Como este color?

UNO: Sí. (Pausa). Se nos cayó la piel.

DOS: ¿De qué color, entonces, éramos debajo?

UNO: Como los hombres. Mira.

DOS: No te hagas eso.

UNO: Casi no duele” (15).

La acotación implícita permite identificar que el personaje se levanta la piel luego de hablar de su metamorfosis. El texto conlleva una escena de dolor, que es negado por el personaje cuando afirma que no le duele. Sin embargo, aquellas escenas resultan complejas en el montaje, incluso hasta perder la naturaleza de ese diálogo relacionado con el dolor que genera placer y volcarse al lado del humor. En tal sentido es pertinente aclarar que lo weird se puede vincular al sarcasmo, un humor negro que suscite preguntas y no solo risa. Por otro lado, las formas de aproximarse al placer se encuentran en *Cada vez que ladran los perros* a través del diálogo entre dos personajes, pero mucho más en los monólogos, un ejemplo el fragmento de la tercera escena cuando el personaje de Señora evoca parte de la noticia que según el autor da vida a la obra,

“SEÑORA: Quisiera hablar de otra cosa, pero no puedo. En la cabeza se reconstruye una y otra vez la matanza (...) Si me duermo los muertos vienen y hacen el simulacro de su propia muerte. Veo como se ríen. Muchos no tienen dientes. Una familia de africanos se arrancan las cabezas a sí mismos: la del niño se la coloca la madre, la del padre la toma la hija, la de la hija se cae y rueda por el piso, viaja entre otras familias muertas, envueltas en plásticos empañados, la cabeza rueda, llega hasta mis pies, los ojos tristes de la niña me miran, tiene mechones de pelo enfangado sobre las mejillas y las mejillas ya no son de negra”(28).

En la obra los hechos violentos aparecen producto de la evocación. La tensión no es llevada a los niveles de encarar dos personajes y ponerlos en disputa en el escenario, al contrario, abarca campos de la ironía que como señala McKee “se libera con frialdad, como por casualidad, con un desconocimiento aparentemente inocente del efecto que se está creando y con la fe de que el público la va a comprender” (McKee 2017, 359). Ese lugar que ocupa el público es indispensable en el texto, si bien se ha repetido en el presente trabajo que la naturaleza del texto dramático es ser representado, para el autor se hace imprescindible porque su creación está más allá de la lectura, en línea con la mirada de Lavandier quien señala que “la dramaturgia es pues un arte, al igual que la literatura, con la que no se debe confundir. La literatura se escribe para ser leída, la dramaturgia para ser vista y/u oída” (Lavandier 1997, 17). Así, generar placer y mantener el convivio prima en las obras. La

creación del texto es fundamental, pero lo que más le importa al autor es cómo se representará y el efecto que causa en el público.

Ahora, sumados a los discursos de violencia aparece la sexualidad, que más allá de resultar grotesca por la forma como la emplea les aporta a los intereses de generar placer, un ejemplo se encuentra en la sexta escena, donde el lenguaje se fractura por las palabras que emplea y por la paralepsis, véase cómo el diálogo recoge el discurso desde violencia y sexualidad, capturando al receptor con su contenido.

“NOVIA: Ninguno se acercará, ni el que domine a los demás. Deben matarse entre ustedes, sí. Rifar a dentelladas esta vulva larga y tumefacta. Pero el ganador no me ganará. No verá mi cola levantada ni las piernas separadas ofreciendo la medusa gelatinosa, verá mis mandíbulas descubiertas. No le daré la espalda a ninguno. Si vienen en manada van a copularme muerta. Quiero ser una hiena. Hoy soy una hiena. Con la vagina obstruida. No hay entrada para nadie. ¡Para nadie más! Nueve, van nueve, toda la manada, fueron pacientes, no atacaban siquiera a los que se quedaban pegados” (48)

El tratamiento que le da Rubiano a los tres temas: dolor, violencia y sexualidad acercan a lector y espectador a un teatro distinto, que sumado a los saltos de temporalidad, espacio y personajes incluye un lenguaje no esperado que provoca una reacción, muchas veces desde el goce, por parte de la crítica. Es la razón que justifica ver el porqué la obra cruza el límite y qué conlleva cruzarlo.

6.5. Cada vez que ladran los perros, la obra y el decoro

El hecho de ser referente cuando se recoge la historia del conflicto responde a la brecha que la obra hizo entre un antes y después en la escena colombiana. Aunque se hable de la escena no se empeña su lugar al plano de la representación. Una revisión a los textos dramáticos permiten evidenciar que, el salto de Rubiano con *Cada vez que ladran los perros* dio cabida a nuevas dramaturgias. El texto y la representación obraron como vehículo para medir a los lectores, al público y a la crítica. Es a partir de la distorsión mencionada en el análisis desde el tiempo, espacialidad, personajes y lenguaje que Rubiano trasgrede y pone una obra que

pudo correr distinta suerte si el tiempo no fuera el indicado. Sin embargo, la recepción tanto de la obra escrita, comprobada con el reconocimiento de Premio Nacional de Dramaturgia, como en la representación, por los múltiples montajes que de ella se realizan hablan de un producto que mueve intereses. Ya en el campo de la narrativa para el año de 1997 escritores colombianos habían hecho lo suyo como Andrés Caicedo (1951-1977) y el mismo Gonzalo Arango (1931-1976), pero los textos dramáticos por la suerte de adaptación o mimesis que hacían de corrientes teatrales no generaban tanto eco. Este preámbulo tiene un fin, aterrizar en el modelo de trabajo que pretende dejar la presente investigación el concepto de decoro, adhiriendo al mismo a futuras dramaturgias weird.

Es preciso ampliar el concepto de decoro, porque la obra weird dentro de la propuesta se debe alejar del mismo para resultar extraña, rara y diferente. Pero desde aquella brecha debe proponer nuevos límites tanto del texto dramático como de la representación. De paso el presente trabajo se atreve a enunciar que buena parte del teatro que salió a la luz en el siglo XX bajo este modelo de trabajo se puede categorizar como weird, que ahora ya no lo es será una discusión al cierre. Por ahora, prima situarse en definiciones que da Pavis del decoro y desde allí fortalecer el modelo de trabajo.

“Acatamiento de las convenciones literarias, artísticas y morales de una época o de un público” .

“una exigencia moral; requiere que la obra teatral no ofenda los gustos, las ideas morales o, si se quiere, los prejuicios del público”

“la imagen que una época se hace de ella misma y anhela encontrar en las producciones artísticas. El decoro se ve naturalmente afectado por la "subversión de valores”

La dramaturgia weird como reconoce el presente estudio a *Cada vez que ladran los perros* debe responder a la imagen de la época, lo que sucede en su contexto próximo y afecta a los seres que lo conforman, sin duda es una respuesta política por parte del dramaturgo hacia ese mundo que está fuera de su texto y no reacciona ante lo que sucede, bajo ese sentido debe apelar a la retórica, a la transformación del personaje y la puesta en escena que trasgreda lo existente. En aquella subversión de valores que supone oponerse a su predecesor dejará los

apegos a las corrientes existentes, pero las conservará en el saco para ponerlas en diálogo y turbar la visión del receptor. De esa manera, las obras weird deben encargarse de enfrentar los gustos, patrones de belleza e ideas morales para dar un paso que les permita fisurar, abrir camino a obras futuras.

Cada vez que ladran los perros sirvió de preámbulo de una oleada que pretendía generar cambios en la escena nacional, así mismo, es la obra que se entrega a la crítica para estructurar lo que sigue en la producción del autor. Sin embargo, el dramaturgo corrió con la obra un riesgo expuesto por Lavandier, quien afirma, “un autor que no tiene en cuenta las normas sólo es admirado por los espectadores que están en su misma onda, que comparten las mismas especificidades, la misma sensibilidad, la misma manera de ver las cosas”(Lavandier, 23). Por ese motivo, las obras que siguen optan por regularse, privarse de las múltiples transgresiones que en la obra se dan desde los personajes inacabados y extraños. La medida fue necesaria desde la crítica y la posición que adopta el autor ante los nuevos escenarios propuestos por el conflicto que, sin lugar a dudas, son la raíz de la dramaturgia de Rubiano.

7. Lo weird en *Labio de liebre*

¡Ah! Cuán duro me resulta referir lo salvaje, áspera y espesa que era esta selva, cuyo recuerdo renueva mi temor; temor tan triste, que apenas si el de la muerte le supera. pero antes de hablar del bien que allí encontré, revelaré las demás cosas que se ofrecieron a mi vista.

Dante Alighieri

Antes de realizar un análisis de *Labio de liebre* que se sume a los ya existentes es preciso señalar que la obra desde el interés de Rubiano se centra en la representación. Más allá de dar algo por obvio a esta altura, cuando el presente documento se ha encargado de influir en el análisis conjunto como ya otros lo han hecho en su tiempo, es indispensable ver dentro del texto escrito esa propuesta de representación. Se debe decir que el andamiaje y lo que conlleva la obra responde al escenario más que al texto, esto no pretende señalar que en el texto no se encuentre material que permita analizar la obra, pero aquí se debe iniciar al revés. Rubiano en el 2014 refiriéndose a *Labio de liebre* y su proceso señaló:

“A mediados de los años ochenta, cuando comenzamos a hacer teatro, teníamos mucho miedo de no decir lo ‘correcto’, de no estar en sintonía con aquello que era ‘útil’ para la sociedad; de que la obra no fuera lo suficientemente necesaria, contundente y comprometida para crear conciencia, para generar reflexión. Para esa época, la tensión dramática, la fricción, el movimiento de la acción no era lo primordial.

Lo relevante era el compromiso con la realidad. Hoy nuestro compromiso es con la teatralidad” (Rubiano 2015, 23).

La palabra que cierra la afirmación del dramaturgo es demasiado significativa para adentrarse en el texto. El análisis de la obra que evada la teatralidad es probable que obligue al texto a ceñirse en herramientas de investigación que quizás jueguen a favor en otros espacios. Es la

representación de *Labio de liebre* la que lleva la delantera y para llegar al texto se debe entender muy bien el significado que desde la teatralidad sirve para el análisis. La teatralidad, tal como se señaló anteriormente, fue definida por Barthes de este modo: “el teatro menos el texto, (...) un espesor de signos y de sensaciones que se construye en la escena a partir del argumento escrito, es esa especie de percepción ecuménica de artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge al texto en la plenitud de su lenguaje exterior” (Barthes citado por Pavis 1987 390).

Desde la definición habrá que entender mucho más la relación que se propone este modelo de trabajo en la categorización de las dramaturgias weird. Lo weird es visible en el texto, se puede hallar en el análisis y no se pretende hacer a un lado en este caso, pero en el montaje de la obra se hace aún más claro. Lo weird en *Labio de liebre* es también efecto de la teatralidad, en línea de lo planteado por Pavis:

“La teatralidad no se manifiesta, pues, como una cualidad o una esencia inherente a un texto o a una situación, sino como una utilización pragmática del instrumento escénico, de manera que los componentes de la representación ponen de manifiesto y fragmentan la linealidad del texto y de la palabra” (390).

Aquel enfrentamiento que supone la preponderancia de la teatralidad sobre el texto viene respaldado por Rubiano. La obra representada goza de ostentación y responde a sus intereses como realizador. Ese factor desde la parte estética es inapelable, más cuando el presente trabajo retoma en las artes plásticas nexos para comprender lo weird. Ahora, desde las palabras del dramaturgo y lo que indica la teatralidad es conveniente señalar que la denuncia y lo político en esta obra son un vehículo para generar ese goce estético. Sin embargo, es el argumento y la forma de presentarlo desde el teatro que “no va a las generalidades reconocidas por todos sino a individuales que se pasan por alto” (Rubiano 2015, 25) el cual ha dado tantos reconocimientos a la obra como las resistencias que procura. De estas últimas Pedro Miguel Roza presenta tres puntos de vista, “la caricaturización paródica e irrespetuosa de las víctimas del conflicto, la idealización del verdugo paramilitar como alguien redimible

y susceptible de incurrir en un sincero y simplista arrepentimiento, y por último la institucionalización oficialista de la obra” (Rozo 2016, 52).

Las tres perspectivas que Rozo recoge para mostrar los detractores parecen quedar en la epidermis de la obra de Fabio Rubiano. Son afirmaciones que desconocen el recorrido del autor y no se adentran en el subtexto de la obra. Es posible que, desde el modelo, fruto del presente estudio, logre confrontar esas visiones, no con el ánimo de defender intereses, sino como invitación a nuevas lecturas que les permitan enriquecer las formas de análisis y entender los puntos de encuentro con la denuncia y el teatro político. Lo anterior es posible distinguirlo más allá de las pretensiones que de manera constante argumenta Rubiano donde renuncia a esas características para su obra.

Por otro lado, luego de cinco años de giras nacionales e internacionales la obra sigue convocando al público, la fluidez de la que debería gozar como dramaturgia weird es menos caudalosa, va cambiando de formas, hasta el punto de presentarse en formato de novela gráfica²³. En este punto es preciso recordar cómo el producto weird tiene características de rizoma y dentro de esa naturaleza hay puntos de fuga, se permiten cambios por la fuerza que tiene la imagen sobre el texto y las formas de la narrativa que posee el drama de Rubiano.

El argumento de la obra se basa en el encuentro de un hombre, que está fuera de Colombia después de haber firmado un proceso de paz, con víctimas del conflicto armado. El personaje fuera del país tiene el nombre de Salvo Castello, del cual algunos han hecho relaciones con jefes paramilitares. Mientras Salvo se encuentra en arresto domiciliario y vigilado con un grillete aparecen La liebre, personaje que lleva ese apodo por tener labio leporino. Luego de La liebre aparece La madre, un tercer personaje que impulsa a Salvo Castello a recordar un hecho donde ella y sus hijos fueron asesinados. La fábula desde allí se desarrolla trayendo más personajes del campo, de ese espacio rural colombiano que de acuerdo con las acotaciones está a miles de kilómetros de donde se encuentra Salvo. En las escenas siguientes aparece una Gallina como personaje, la cual es entrevistada por una periodista que también llega al lugar donde se encuentra Salvo.

²³ La novela gráfica de la obra se lanza en 2020 por la firma Planeta.

La fábula permite identificar las tensiones del personaje “Salvo” producto de la aparición de los personajes y de los cuestionamientos que estos le hacen. En aquel espacio que parece onírico se suman más personajes que pertenecen a la misma familia de La liebre, el hermano y Mala, hermana de estos dos. En el desarrollo surgen de nuevo los animales con el personaje de una Vaca, que da el testimonio del sacrificio de cuatrocientas reses. En medio del proceso de memoria que lleva hacia una reflexión de los hechos orquestados por Salvo, en la fábula salen temas como el abuso del padre hacia Mala, la relación de esta con Salvo, las prácticas donde le cortaban la cabeza a las víctimas y más asesinatos. Luego de numerosas tensiones durante el desarrollo, Salvo decide confesar dónde se encuentran sepultados los cuerpos del resto de personajes que lo acompañan, propósito que justifica la aparición de estos en la fábula.

7.1. Los puntos de fuga dentro de una “forma cerrada”.

Se debe advertir que *Labio de liebre* es más cercana a la forma cerrada planteada por García Barrientos, la cual “se caracteriza por la tendencia a la unidad, a la concentración, a la relación jerárquica de todos los componentes (subordinados a la totalidad)” (García 93). A diferencia de *Cada vez que ladran los perros* la fábula se sitúa en un tiempo histórico determinado, cercano al primer decenio del presente siglo en Colombia. En cuanto a la espacialidad de la fábula refiere un espacio dramático cerrado donde transcurren los hechos, no obstante, hay una alternancia con un espacio abierto, uno cercano al lugar cerrado y otro distante. Aquella disposición en el drama permite distinguir un primer acercamiento a lo weird. Lo que se encuentra “afuera” del espacio cerrado narrado en la fábula y se halla en un segundo plano en el montaje complementa la espacialidad de la obra. La ruralidad colombiana se fusiona con el exterior de un país donde nieva, esta lectura se hace a partir de las acotaciones de la primera escena,

“SALVO.– (Sentado en la sala de su casa, está viendo un programa de televisión. Afuera nieva. Alguien afuera de la ventana, golpea. Salvo maldice suave, con cansancio, hace el esfuerzo de levantar una mano, y casi sin mirar saluda en un inglés básico)

Hola vecino, Hi, good afternoon...

Sí, sí, sí. Yes, yes...

(Desde afuera le responden algo que no escuchamos. Salvo evidentemente no quiere saludar ni hablar)

Vecino, adiós...

En este momento no, mañana... tomorrow...

Sí, soy yo...

Pero no tengo tiempo en este momento...

(Le dicen algo más que tampoco escuchamos.)

Ah, disculpe... Sí, soy yo, la puerta es allí. (Señala.)

(Va hasta la puerta y abre. Entra LA LIEBRE, extiende su carnet que lo acredita. LA LIEBRE es un joven con labio leporino. SALVO trata de disimular y actúa como si fuera algo natural.)

Disculpe, no le había visto el carnet..." (Rubiano 2017, 118).

En las acotaciones la localización advierte que el exterior es un espacio frío, cercano a ese lugar cerrado de la fábula y en un principio "distante de Colombia". Aquí la espacialidad está más cercana a la obra de *Los esclavos* de Miguel Ángel. La imagen que crea el lector es mucho más clara en el montaje, donde conviven dos espacios completamente distantes desde la fábula, pero simultáneos en la puesta en escena como acontecimiento. Como la piedra y el hombre en *Los esclavos*, en la obra se asiste a la interacción de la Colombia y un país desarrollado como espacios simultáneos presentes. No se habla de oposiciones sino de dos espacialidades que se encuentran allí y por medio de la ficción conviven. Es posible justificar el hecho desde la representación onírica que puede darse en el personaje de Salvo, como advierte Rozo:

"él empieza a hacer parte del mundo onírico que lo invade; así lo testimonia la transformación del espacio, que inicia como una locación totalmente urbana y naturalista y se va distorsionando con el ingreso de elementos rurales y selváticos que van sumergiéndose al personaje en el mundo onírico que él se empeña en denegar infructuosamente" (Rozo 2016, 60).

No obstante, el análisis que proporciona Rozo de algo soñado puede tener otras raíces que desde la propuesta del autor se leen como algo más. Sin negar que la fábula desde aquellas

“pistas” brindadas en la acotación permite suponer esa lectura, se debe dejar claro que en una dramaturgia weird hacer tan obvio el lugar de lo soñado alejaría al receptor. Es decir, situar la fábula desde la visión de un personaje atormentado que teje una historia desde su inconsciente alejaría el placer que le brinda al público ver a este personaje atormentado por algo más que su recuerdo, no tendría la misma significación el personaje soñado como si la tiene la irrupción de las víctimas en el espacio. Esto cobra sentido porque las voces de los personajes como La Liebre, su madre y su hermano pertenecen a ellos, de lo contrario su historia sería contada por la voz de Salvo, desde su forma de ver los hechos, lo que sin duda afectaría el argumento. Si hay un personaje atormentado y es este el que desarrolla la fábula por completo el otro personaje se quedará en el plano de lo subjetivo de aquel personaje y la representación que haga de él el espectador estará mediada por el victimario, en este caso. Pueden existir muchos ejemplos, en el cine de terror si se devela desde el inicio que el espectador está en la pesadilla del personaje o un sueño de este y se teje desde allí perderá conexión. Resultado opuesto su reverso, que solo hasta el final se muestre que fue algo soñado. Lo anterior aporta a la explicación de lo weird, los espacios presentes en la dramaturgia weird deberán guardar representación y peso suficiente como para que uno no absorba al otro, así su aparición sea menor se debe respetar aquella coexistencia, de tal modo los personajes de La liebre y su familia están ligados a ese otro espacio presente, no a un espacio soñado sino al híbrido que propone Rubiano.

Cuando se advertía que esta obra es preciso analizarla desde lo representado para entender lo escrito, se deben aclarar aspectos que pueden resultar brechas en la lectura. Aquella presencia del espacio rural colombiano al lado del espacio cerrado, urbano, extranjero es y debe ser visible en la escena. El constante uso de la acotación en el texto para referirse al espacio rural tiene una intención, mostrarlo que está ahí, no es soñado ni fruto de una convención, por eso en la escena se incluyen tantos referentes. Los sonidos que se incluyen en las acotaciones sirven para mantener presente el espacio rural que se encuentra ahí como en la siguiente didascalia,

“Cuando los sonidos que salen del televisor son más agudos y fuertes, cercanos al orgasmo se transforman en gritos ya no de placer sino de dolor humano mezclados con bramidos de bueyes y mugidos de reses” (120).

Ahora, ya despejado el tema del espacio que no obedece a la reminiscencia sino a la coexistencia y que no puede confundirse con irrupciones dentro del espacio que algunos montajes podrían confundir con la evocación, como el espacio circense que monta el personaje de Canuto en *El monte Calvo* (1966) de Jairo Aníbal Niño (1941-2010), se debe aclarar que no se dan saltos al pasado o anacronías, tampoco se asiste a una evocación del espacio propia del drama moderno. La temporalidad de la fábula, que como se nombra al inicio del numeral, está más cercana a la forma cerrada, no puede desconocer que en la obra lo que viene de “afuera” pertenece al pasado y el presente es lo que está adentro. En esa vía hay una coexistencia, otra situación en la temporalidad de la obra que podría tomar como analogía a *Los esclavos* de Miguel Ángel. Hacer de esto algo más evidente debe conducir al análisis de las acotaciones ausentes.

7.2. Lo weird puesto en la acotación

Los diálogos en *Labio de liebre* resultan menos extensos comparados con la obra analizada anteriormente. No obstante, desde el modelo que se adopta de análisis, el cual debe resultar aplicable en una dramaturgia weird, la extensión del diálogo no restringe el estudio. Así, es posible analizar una obra por completo, trabajo que resultaría demandante pero sumamente esclarecedor en las dramaturgias weird que gozan de un mimetismo en conexiones e indicaciones. El siguiente fragmento que puede asociarse con un monólogo está en el campo de lo dialógico por cómo lo estructura el autor: pregunta-respuesta. Así mismo, se observa dentro de las acotaciones inexistentes la doble relación que se teje entre las diégesis.

Acotación inexistente	Convención
Macrodiégesis	(Ma), antes de la expresión dicha por el personaje.
Mesodiégesis	<u>Subrayado</u>
Microdiégesis	Negrita

“SALVO: ¿**Huelo mal?** No.

¿**Estoy vivo?** Sí.

(Ma) ¿Rezo? Sí.

¿**Estoy arrepentido?** Sí.

¿Entonces por qué vuelven? (Ma) Nadie ha regresado de la muerte.

(Ma) ¿Los fantasmas existen? No, **o sea que todo está en mi cabeza.**

¿**En mi memoria? No, todo lo borré.**

¿Con quien estoy hablando?

(Mira alrededor) **Conmigo.**

No me estoy volviendo loco.

¿**Estoy arrepentido?** Sí.

¿Estoy pagando una condena? Sí.

¿Maté niños? Sí.

No.

(Cruzan corriendo por el bosque Liebre y el Hermano)

Otra vez: ¿Maté niños? No, no mataba a los niños, mataba la sangre que había en su interior.

(Ma) ¿Tengo derechos? Sí.

¿A qué? A **una vida normal.**

¿**Una esposa?** Sí.

¿**Hijos?** Muchos.

¿**Una amante?** No.

¿**Una amante?** Sí, eso dinamiza las relaciones.

MALA: (Entra con actitud de amante) ¿Una amante?

SALVO: (La ignora) **Estoy solo**” (124)

En la macrodiégesis se conoce el vínculo del victimario con una práctica, “¿Rezo? Sí”. De esa manera, se identifica lo divino, en lo que cree el personaje y que está por encima de él. Pero es el mismo espacio de macrodiégesis el cual permite mostrar la distorsión, con la negación de un hecho puntual para los creyentes: la resurrección. El personaje expresa: “nadie ha regresado de la muerte”. El enfrentamiento entre aquello divino o macrodiégesis y lo que el personaje quiere hacer creer propicia el estado de placer en el lector o en el espectador, que nota al personaje de la fábula atormentado por la doble moral que el autor hace evidente en el texto. Es desde allí que se puede explicar la negación de los fantasmas y un reclamo por los derechos.

En la mesodiégesis donde la forma de relacionarse del personaje con la sociedad sale a flote. Las acciones que desde un estado de conciencia reconoce Salvo permiten identificar lo político. Una lectura superficial del texto podrá resaltar el valor que *Labio de liebre* tiene en los procesos de reparación. Sin embargo, las acotaciones inexistentes muestran desde la mesodiégesis y la microdiégesis el verdadero generador de preguntas en el receptor, porque el diálogo del victimario posee señalamiento y absolución. Mesodiégesis y microdiégesis están volcadas a este propósito, solo que lo pone desde la esfera de lo social y de lo personal. En la primera en forma de cuestionamiento al plano de las leyes y en la segunda desde un personaje que puede despertar la ira del espectador. Desde este aspecto es claro cómo el autor se cuida de no generar la resistencia analítica. Poner todo desde un personaje que se siente satisfecho por lo realizado conduciría al profundo odio del receptor, el mismo que puede no estar de acuerdo con el mero tormento. Entonces señalamiento y absolución posibilitan mantener el balance en la obra, en tal medida que el espectador despierte odio y empatía. El modelo de análisis propuesto permite hacer visible el balance:

¿Maté niños?	¿Estoy pagando una condena?
<u>Una amante</u>	<u>dinamiza las relaciones</u>
¿Entonces por qué vuelven?	¿ Estoy arrepentido? Sí.

Uno de los hechos que más sobresale en la mesodiégesis es la acción de asesinar niños. Acción que se liga a los grupos armados presentes en el país y que resulta, para el receptor,

más grave que otros hechos, por lo que puede significar el niño dentro del conflicto. Sin embargo, aquella figura del niño que nombra Salvo valida a los demás personajes de la fábula, al tiempo que intenta justificar los asesinatos: “mataba la sangre que había en su interior”. Esa sangre relacionada con la mesodiégesis tiene un vínculo muy claro en el contexto colombiano. Inicialmente los enfrentamientos entre partidos, luego entre campesinos que simpatizaban con grupos armados distintos al del victimario.

Por otro lado, la microdiégesis permite un balance en la obra. El personaje atormentado que citan investigaciones retomadas en el presente trabajo, más que leer desde lo explícito tienden a fijarse en lo que se camufla en la microdiégesis. Salvo es un personaje que de principio a fin en la obra está atormentado, hecho que como se nombró sirve para no generar la resistencia analítica, porque pone aquel sufrimiento del personaje en paralelo con los crímenes que cometió. No obstante, la fuerza que toma la microdiégesis es la que hace suponer el universo onírico para otros investigadores, porque lo microdiegético donde el personaje expone su sufrimiento es recurrente y sin descanso en toda la fábula.

7.3. Los personajes, el elemento que multiplica lo weird.

En *Labio de liebre* persiste una de las líneas desde las cuales Fabio Rubiano ha generado mayor atención e impacto dentro de la dramaturgia del país. La aparición de vacas y gallinas respalda la propuesta que desde *Cada vez que ladran los perros* imponía el dramaturgo con sus personajes, entregar a estos la tarea de dar testimonio y denunciar los atropellos, lo cual permite alejarse del realismo y cambiar la perspectiva para hacer más digerible la temática del conflicto y lo que esta conlleva. Los animales que aparecen en la obra pueden considerarse una fusión del recorrido de la dramaturgia de Fabio Rubiano. Es posible afirmarlo porque en las obras que anteceden se encuentran: los personajes “perros” con los diálogos extensos, cargados de dolor y, personajes animales que aparecen en los dramas de manera silente, como el gran ganso que incluye en la obra *Mosca*, que de no ser por la acotación el lector no tendría ninguna pista de él. Aunque esa sea una lectura, que vale poner en discusión este modelo propone otra, la dramaturgia weird busca diferenciarse de ella misma, es rizoma, y por ese motivo, aunque se hallen puntos de encuentro no podrá definirse como un estilo propio, el estilo precisamente es hacerlo diferente, incluso llegar a la

acomodación, acoplamiento u otros métodos que amplíen las formas de mostrar la violencia sin caer en un molde.

En el fragmento que pertenece a la quinta escena las Vacas, personajes que no están asociados a un sustantivo propio, son las que relatan un hecho violento. En este caso se establece conexión con obras como *Gallina y el otro*, de Carolina Vivas. El animal sin dejar su rol, ni sufrir cambios en la apariencia tiene voz y relata el hecho violento. Es posible situarlo en un escenario cercano a los relatos, propios del género narrativo, donde los animales pueden establecer diálogos. Desde allí nace una posible explicación de lo weird en la dramaturgia de Rubiano. En la literatura y en el teatro colombiano relatar la historia donde los violentos y sus delitos queden expuestos y denunciados se puede tornar peligroso y amenazante para los autores. De golpe lo weird es una de las mejores formas para contar sin señalar, para dejar las preguntas y conexiones a cuenta del lector y el espectador. Las Vacas que aparecen en la escena son personajes acordes a los patrones de decoro que el dramaturgo midió y estableció desde la obra *Cada vez que ladran los perros*.

“PERIODISTA: ¿Cómo se matan 400 reses?

SALVO: (Se mira la mano) Con pistola, o con revólver.

PERIODISTA: En la cabeza.

SALVO: Las vacas no se mueven

(Le apunta a la vaca). Uno les pone la pistola en medio de los dos ojos y las vacas no se mueven, se quedan mirando. Dos tiros por res.

PERIODISTA: Una masacre...

SALVO: 400 vacas. 800 disparos en media hora. Eso le da a uno tendinitis, periodista. Por eso a veces no puedo hacer cosas con estos dedos...

(Salvo y la periodista ríen con discreción).

PERIODISTA: (A la vaca) Su versión.

VACA: Cuando vimos a Don Salvo, nos alegramos, sabíamos que él era muy amigo de Don Alirio o sea que íbamos a volver y nos iban a cuidar veterinarios.(Levanta la cola).

Don Salvo llegó y comenzó a matar una y otra, pensábamos que era como un calmante, como un nuevo producto para desinfectarnos, o para reanimarnos. Nada. Nos mató” (121).

¿Cómo explicarlo dentro de este modelo de trabajo? El testimonio de las vacas, aunque resulta de un hecho real no puede confundirse con la metáfora. Es posible que se muestre más desde la analogía, atendiendo al lector y al público que quiere llegar el dramaturgo. El propósito que persigue el dramaturgo con despertar placer, lo obliga a ajustar el texto y la representación desde personajes como las Vacas, con los cuales no se estreche demasiado el vínculo con el receptor, evitando generar resistencia analítica y la huida. En otro momento de la fábula la aparición de las Gallinas tiene un trato similar, sin embargo, es más cercano a la metáfora. Dentro del diálogo el sarcasmo mimetiza una de las prácticas más atroces del conflicto colombiano. El autor se vale de la voz del animal para compartir un hecho que de nuevo conduce al núcleo: la denuncia, la “queja” que pretende el dramaturgo no poner en sus personajes humanos la delega en un animal que evita la comparación y le entrega un aire de innovación.

“PERIODISTA: Los testigos dicen que hubo muchos gritos y cacareo, más que de costumbre. Nos encontramos con una de las protagonistas de lo ocurrido ese día: Yirama, la gallina.

GALLINA: Había un juego que a ellos les gustaba: lo llamaban la carrera de la gallina sin cabeza. La cogían a una, la sacudían y le gritaban; y cuando una ya estaba muy alterada le cortaban la cabeza de un tajo. Las gallinas corremos cuando estamos asustadas, ¿y a qué gallina no le da miedo que le corten la cabeza? Uno sale a correr, y mientras corre ve la cara del señor que le quitó la cabeza, porque él tiene la cabeza de uno en la mano de él.

(Se acuesta de medio lado y mueve las piernas como si corriera).

Al final uno se cae de medio lado, y las patas siguen moviéndose como si uno siguiera corriendo. Y eso es lo que más risa les da” (120).

Se reafirma la forma de denuncia desde la voz del animal en la fábula por la extensión misma de los diálogos. En oposición a la obra *Cada vez que ladran los perros*, donde los diálogos se caracterizaban por su extensión, aquí la mayor parte de los diálogos son cortos para el resto de los personajes, pero son los animales en las entrevistas los que cuentan con los diálogos más largos. Es preciso desde allí identificar el valor que toman estas denuncias y la importancia que aparezcan en la fábula. En la representación se amplía la importancia de la

Vaca y la Gallina porque su aparición captura la atención del espectador ante la imponencia del personaje, incluyendo el tamaño y la estética.

Por la presencia de la Gallina y de la Vaca se refuerza la transgresión del espacio, de la que anteriormente se señaló es lo rural colombiano con lo urbano extranjero en coexistencia. Por otro lado, ampliando los efectos que promueven los personajes tomados por Rubiano se debe atender a la familia de La Liebre. La forma como aparecen, que para investigadores como Pedro Miguel Roza puede estar asociado a un hecho onírico, tiene algo más de fondo, para analizarlo es preciso citar la escena XII del primer acto de la obra *Hamlet* (1601) de William Shakespeare (1564-1616). Cuando aparece la sombra del rey ante Hamlet se establece un diálogo, que no supone la representación de un hecho onírico, allí se marca un momento determinante en el desarrollo de la fábula de Shakespeare. Guardando las distancias los personajes de *Labio de liebre* no se pueden someter a una lectura superficial como lo que sucede en la mente del personaje Salvo. Su trascendencia e independencia fuera de lo soñado por el personaje de Salvo es lo que cambia el curso de la fábula, el incluir diálogos con los personajes establece los canales que promueven la evocación poniendo en jaque la temporalidad de la obra que aunque sea más cercana a la forma cerrada no deja de lado la distorsión, solo que se hace de forma más sutil.

“LA LIEBRE NIÑO: Con el botón rojo se prende y se apaga, este es para retroceder y este es para adelantar. Todo está grabado.

SALVO: (No le recibe el control) ¿Cómo entró otra vez acá?

LA LIEBRE NIÑO: Fácil: Me trajo mi mamá.

MADRE DE LA LIEBRE: (Se escucha el sonido de una cisterna que se descarga en el baño. La puerta del baño se abre y sale la MADRE DE LA LIEBRE. Lleva una ruana y un brazo envuelto en vendas). Qué pena Don Salvo es que me agarró una urgencia.

LA LIEBRE NIÑO: Ahora soy un niño de 7 años tal como usted me conoció antes.

MADRE DE LA LIEBRE: Buenas noches, que pena venir así. A mí tampoco me gustan estas ruanas, pero es que con los fríos que hacen.

SALVO: ¿Cómo entró?

MADRE DE LA LIEBRE: Como estaba oscuro seguro no nos vio, y por el ruido de las bestias no me escuchó.

SALVO: ¿Qué quieren?

MADRE DE LA LIEBRE: Es que le queríamos pedir un favor...” (120).

Es claro cómo los personajes evocan situaciones del pasado, lo cual es recurrente como proceso de memoria para el personaje de Salvo. La evocación es una característica presente en toda la fábula que se refuerza en los montajes con la caracterización de los personajes. El vestuario, algunos acentos como los de La madre y La liebre permiten tejer relaciones. De esa manera, aquella apreciación desde algo que se sueña el personaje no atiende a las características puestas en el texto donde se propone un escenario híbrido, que permite el encuentro de víctima y victimario. En tal sentido, lo que sucede en la obra no se queda en el personaje ausente, que también puede ser latente por su importancia, como aquellos que se nombran y no aparecen pero que resultan determinantes en la fábula. Un ejemplo es Pepe el Romano en *La casa de Bernarda Alba* (1936), personaje masculino, que nunca aparece, pero cuya latencia determina el desarrollo de las acciones de los demás personajes y marca profundamente los acontecimientos. Por el contrario, Rubiano acude a personajes que son visibles en la escena, con diálogos presenciales en el texto. Todos los integrantes de la familia de la liebre, junto a la periodista y los animales, a pesar de estar muertos, son personajes presentes.

7.4. En la línea de generar placer, el recurrente en lo weird.

Hasta el momento se ha señalado que la dramaturgia weird va en línea con la fuga, con una búsqueda de nuevas formas que resulten novedosas para quien recibe el producto. Sin embargo, obras como *Labio de liebre* y *Cada vez que ladran los perros* al ser escritas con el propósito claro e intencionado de generar placer tienen un punto de encuentro, los detonantes del placer. En el análisis de *Cada vez que ladran los perros* se expuso cómo estos detonantes se presentan en el texto hasta el punto de volverse incómodos. Por el tiempo que separa las obras en *Labio de liebre* la aparición es menos agresiva, puede para algunos resultar algo innecesario, sin embargo, asisten preguntas como: ¿el efecto sería el mismo? ¿Para que opere lo weird se pueden dejar los temas de violencia, dolor o sexualidad? La respuesta es no. Lo

weird debe mantener temas que para el receptor permitan despertar aquella sensación de placer. Es momento de plantear que desde la sexualidad y el dolor se puede hacer una lectura de la dramaturgia de Rubiano, porque hasta el momento resultan temas irrenunciables dentro de sus obras, de esa manera se podría adentrar al texto en otra clave.

En la obra, el autor detona el placer desde otro punto al poner al personaje Salvo contra las cuerdas. El efecto que tienen los diálogos del personaje donde lucha contra los personajes que tiene en frente liberan el placer de ver al victimario sufrir por el crimen cometido. En la tercera escena “Pérdida de control” se distingue cómo el diálogo aporta a esa liberación de placer del receptor que ya reconoce en Salvo al victimario,

“SALVO: (Mira el televisor y reacciona asustado, se aleja, pone las manos frente a su cara como si quisiera alejar las imágenes, deja de mirar, pero al instante vuelve a mirar). ¿Qué es esta mierda? (Mira de nuevo el televisor, ríe, se tapa la boca, levanta los brazos, se mira las manos, los dedos, mira hacia atrás). No más... no más esto...

(Señala) Las vacas, las malparidas vacas. ¡No me jodan! ¿Ahora es por las vacas? (Indignado, sin poder contener la risa) Me van a juzgar también por unas putas vacas de mierda. ¿Qué quieren que haga? (Al televisor) Perdón, perdón, perdón, perdón vacas, perdón hijueputas vacas por haberlas matado. ¿Ya?, ¿Ya? (Encuentra el control). No más, no más, no más. (Tira el control. Sólo queda la luz del televisor)” (120).

El placer que activa la dramaturgia weird se da por el alejamiento que existe del receptor con respecto a la escena. De nuevo aparece la tensión dramática donde la violencia y el sufrimiento liberan la sensación de goce, porque quien recibe la obra no estuvo vinculado de manera directa a las situaciones que recoge la fábula. En el mismo sentido de detonar placer incursiona en la fábula el tema de sexualidad, aunque la tendencia es menor teniendo en cuenta *Cada vez que ladran los perros*. La ambientación que acompaña la tercera escena posiciona aún más el tema del placer. No obstante, este componente de lo weird sobresale en la representación, donde los participantes del convivio experimentan mucho más el placer

“SALVO sacude la cabeza, se sienta en el sofá. Retoma la posición del inicio: Se sienta en el sofá, pone un canal de pornografía. No vemos la imagen, solo escuchamos el audio: gemidos de un hombre y una mujer, expresiones sexuales: “ass hole, fuck me”. Cuando los sonidos que salen del televisor son más agudos y fuertes, cercanos al orgasmo se transforman en gritos ya no de placer sino de dolor humano mezclados con bramidos de bueyes y mugidos de reses” (120).

La forma como el autor retoma el contenido desde lo sexual en la escena se soporta en el uso de sonidos que pasan del “placer sexual” al dolor humano, dos formas que se relacionan con lo que establece Burke de lo sublime. Tanto en el texto como en la escena se presenta la inserción de fragmentos que se notan trabajados, porque se suavizan para mantener al receptor. Si se piensa en las artes plásticas, desde propuestas como las que hace Piccini el trato es similar: lograr el equilibrio desde el nexo, pero no exponer por completo. Los autores de una dramaturgia weird comprenden qué significa no caer en lo grosero o desagradable, porque finalmente es desde la frontera de estos conceptos que lo weird se cuida de no crear la resistencia analítica. En otra escena aparece la violencia desde el mimetismo del sarcasmo, este elemento logra el efecto weird por una condición propia del contexto colombiano, que puede reírse de la desgracia que no siente propia.

“MALA: Me muerdo todos los días, me mato, me matan. Y así voy a dormir contigo todas las noches. (Corre hasta la habitación, se quita la bata de baño, tiene marcas en el vientre. Salta en la cama).

HERMANO: Voy a tener que dejar la cabeza entre su nevera para que no se me siga pudriendo la herida. (Se mete en la nevera la patea desde adentro)

CONEJO: Con su permiso le usamos el baño. (Va con los conejos hacia el baño. Salvo los detiene).

SALVO: No.

MADRE: (Este es el punto máximo del grito) ¡Todos los días cuando se levante yo misma voy a tenerle el desayuno listo: vísceras, corazones de pollo, patas de res, lengua en salsa, hígado, cola, cuello, ojos, manos, los perniles de Yirama, el hocico de completo, cabezas, sesos, y muchos, muchos labios de liebre, todos los días!” (128)

La risa, como efecto que logra *Labio de liebre* en el público es difícil de generar en el lector. Si se piensa en el valor que da Fabio Rubiano a la teatralidad se debe subrayar que desde ese plano la propuesta conduce a sacar provecho de aquellas situaciones donde los personajes representados hacen rabietas y protestan. Es un buen ejemplo para defender el presente modelo, que desde el comentario apela a la representación y al texto escrito y se toma licencias para tejer nexos con las artes plásticas. En una condición donde la forma de acercarse a la obra es el texto y no media nada más entre este y el lector es probable que lea la fábula como un drama que posiblemente desemboque en la resistencia analítica. Pero, la situación cambia cuando el texto se lleva a la representación por parte del autor, porque el hecho que prime la teatralidad obliga a bajarle el tono violento a los diálogos por medio de la estética, los acentos o formas de comportarse de los personajes. Desde lo anterior, es pertinente formular la pregunta si las dramaturgias weird son lo mismo cuando su representación está hecha por otro distinto al autor. La respuesta es negativa, teniendo en cuenta el impulso de oposición o irreverencia con la que nace un producto weird su representación no puede desconectarse de esa idea de representación que tuvo el autor, porque de lo contrario se correría el riesgo de ajustar lo weird a una categoría de la que intentó escapar.

8. La dramaturgia weird

Con el análisis de las obras de Fabio Rubiano, desde el modelo de trabajo propuesto, es pertinente consolidar lo que convocó la presente investigación. La dramaturgia weird aflora en las obras del dramaturgo, pero es preciso decir que no solo se encuentra allí. Diferentes dramaturgias que desde mediados del siglo XX tenían como bandera escapar de la tradición y ante su tarea tomaban de una y otra corriente, con el fin de buscar el placer en el público desde la teatralidad, se acercan a lo aquí analizado. En tal sentido, los autores que en sus textos promueven cambios significativos, que se “esfuercen” por negar lo que les antecede y recurran a poner el convivio como lo principal hacen que sobresalga lo weird. Una categoría que acude a las artes plásticas partiendo del texto, recorriendo de un lado a otro con el fin de capturar la atención del público. Los intereses de la dramaturgia weird al estar ligados a un placer centrado en la representación exigen al lector de aquellas dramaturgias la minucia, ir con lupa en el texto y a su vez con la mentalidad de un realizador que conozca lo que le antecede a la obra en su contexto y el hecho político que la reclama, que, aunque puede negarse está ahí, inserto en las obras por la misma función que poseen como teatro.

El éxito de la dramaturgia weird, que trasmuta, cambia, parece innovar y se distancia de ella misma es parte del proceso que llevan esos textos de romper patrones y establecer otros. Un trabajo profundo en cuanto al decoro, que mide al público y a su vez descubre una nueva forma desde la cual debe hilar en las próximas obras. Tanto en *Cada vez que ladran los perros* como en *Labio de liebre* se intentan borrar las líneas de conexión con los personajes realistas y las formas clásicas. A partir de la distorsión Fabio Rubiano busca atraer la atención del nuevo público que se acerca al teatro, al tiempo que le cumple al sector que se siente insatisfecho con el trabajo moldeado y predecible de otros grupos.

Las diferencias marcadas entre las obras del autor desde la forma cerrada y la forma abierta, por la ausencia de acotaciones y la incursión minuciosa de ellas, permite observar el rizoma. Cada una de las obras es un punto de fuga que huye de lo que está en el contexto, incluso desde la dramaturgia del mismo Rubiano. Como punto de fuga se modifica y lo hará cuantas veces sea necesario para actualizar en el campo de la dramaturgia colombiana. Pero en aquellas fugas, como pueden leerse buena parte de las fábulas se encuentra el mismo núcleo,

que las condiciona a contar el conflicto que se presenta en el país y a tomar de allí para elaborar la denuncia que en algunos autores es explícita, pero que en Rubiano se encuentra mimetizada en “otros modos” que no saturan a lector o público. Las obras en cuanto tratan de mostrar algo nuevo terminan apuntando al mismo centro, el cual convocó en su tiempo a Enrique Buenaventura, a Santiago García y es el que también inquieta y lleva a la producción a Fabio Rubiano. El hecho político es ineludible en este caso, incluso la tendencia política se mantiene, aunque ha evolucionado al apartar el reclamo, camuflando la denuncia en los diálogos de los personajes que se deben analizar palabra por palabra para determinar si se encuentra protestando contra lo divino, lo social o hacia él mismo como sujeto político. Negar la función que cumple como hecho político significa romper el núcleo, acción que dejaría la obra vacía y fuera del contexto al cual pertenece. Por ser rizoma el “estilo propio” del dramaturgo, acude a la técnica de hacerlo diferente, incluso llegar a la acomodación, acoplamiento u otros métodos que amplíen las formas de mostrar la violencia sin caer en un molde.

El placer que ha despertado la dramaturgia de Fabio Rubiano obedece, en buena parte, al balance que consigue desde el trato que en sus obras da a dos grandes temas: dolor y sexualidad. El dolor en *Cada vez que ladran los perros* pulula, mientras en *Labio de liebre* se trata de una manera más sutil. El tiempo que dista entre las dos obras justifica el cambio, así como la necesidad de llegar a un sector más amplio que no cree resistencia analítica desde lo que exponen sus textos. El dolor, como manifestación del conflicto inserto en el país es un tema clave para generar placer. Aunque dentro de la dramaturgia colombiana se encuentran textos que tienen fines comerciales más claros y conducen a la parodia o la comedia, los dramaturgos como Rubiano le cumplen al tema trascendental en el país: la violencia, tema que ha definido los textos desde la mitad del siglo XX. Lector y público responden con fascinación a las obras de Rubiano porque recoge en sus fabulas hechos que despiertan debate o se ocultan por parte de los organismos del estado. Presenciar lo doloroso de un hecho, leerlo sin ser víctima y sentir que en los diálogos se reclama por las atrocidades permiten acercarse al conflicto sin que este nos afecte de manera directa, es el placer producto de aquel encuentro el que multiplica los seguidores en esta dramaturgia weird.

La sexualidad tiene el mismo propósito que lo violento en la dramaturgia de Rubiano: inquietar al receptor con los diálogos extensos, donde se alejan los filtros para este tema que es tabú en la sociedad colombiana, debe llevar un balance. Tanto la obra del autor analizado como de otros dramaturgos que propongan una dramaturgia weird y considere el tema de la sexualidad deberá apelar a un recurso que se oponga, que no deje salir el instinto o los deseos por completo, sino que los mantenga. Dar vía libre a la sexualidad como recurso sin poner un freno sería el equivalente a llevar el hecho violento sin mimetismo, caería en acto grosero. Por ello la dramaturgia de Rubiano incluye el tema sexual, pero de cerca aparece el dolor, no como un disfrute ligado por completo a lo erótico sino como la conducta que para realizarse termina por apelar a la violencia. Los dos temas: violencia y sexualidad que desembocan en el dolor, permiten en pequeños espacios que el receptor experimente lo sublime, porque aquello que tiene en frente le brinda una experiencia y logra situarlo en un discurso que conoce y disfruta.

Las formas de Fabio Rubiano de escapar de lo existente, que en este trabajo se nombró como un “antes sí ahora no”, guarda un estrecho vínculo con lo manierista. Las dramaturgias weird al negar lo que les antecede hacen una negación de ellas mismas, pero es el autor que apuesta por lo weird quien toma de una y otra corriente para que su híbrido resulte exitoso en el contexto que espera presentar. Lo manierista está en todo momento en una dramaturgia weird, el impulso por mostrar desde otras formas es lo que inspira. Por ello, sus obras se ven como híbridos, como los ornitorrincos de Fabio Rubiano, que se nutren de corrientes de otras latitudes para innovar en la escena y abren la puerta a estudios que desde el análisis hallan características del teatro de la crueldad, del drama moderno y del teatro posdramático. Las obras de Rubiano pueden ser analogía de la estética de Arcimboldo, la conformación la figura humana de Arcimboldo desde elementos no humanos es a las obras como la conformación de la denuncia política desde elementos no dogmáticos. En los dos productos lo superficial permitirá distinguir otras formas, pero el consolidado responde a su antecesor, lo humano y en el caso de Rubiano el conflicto.

Son los impulsos manieristas desde donde mejor se entiende que la dramaturgia weird trasgreda en el texto y la representación. La barrera que intenta sobrepasar la dramaturgia weird muchas veces, como en el presente estudio, obedece a una obra del mismo dramaturgo.

A partir de los patrones establecidos en la actualidad que tiene el autor creará su obra de tal manera que la sobrepase, que trasgreda con elementos que resulten nuevos para los receptores. Por ese motivo, debe entenderse que las dramaturgias weird, la de Rubiano en este caso, no guarde una línea desde la cual le puedan hacer un seguimiento o buscar similitudes, porque es parte del estilo romper con lo que el autor se impuso en un momento para retumbar en el espacio que tome por actualidad la obra. De allí que dentro de tal ejercicio de trasgresión las obras se limiten en un tiempo específico y mostrarlas después puede no resultar tan fascinante, como lo que sucede con la obra *Cada vez que ladran los perros*. La trasgresión sobresale en la dramaturgia de Fabio Rubiano porque prima la teatralidad, al contrario que con el decoro donde los valores que intenta sobrepasar están en el plano moral, la trasgresión se da desde el campo estético.

La trasgresión en las obras de Fabio Rubiano, más en su campo de la teatralidad logra su cometido respaldado por la ostentación. Las representaciones de Fabio Rubiano cada vez apuestan por ser más llamativas, arriesgadas en el campo de la estética por el montaje. Es por la trasgresión que las dramaturgias weird logran mayor acogida, lo que ve el espectador mejora la recepción y sorprende por lo atrevida que es la propuesta frente a otras representaciones que resultan más austeras. Por tal motivo, cabe señalar que para que lo weird logre su efecto trasgresor requiere un esfuerzo económico importante para la representación, al tiempo de la minucia, que reconozca el propósito del autor que muchas veces oculta sus pretensiones en el texto o las deja en la acotación inexistente.

Son las características expuestas de la dramaturgia weird las mismas que la definen dentro del marco de lo líquido. Por su condición de cambio y de innovación lleva consigo fluidez. Cuando sale el texto para ser analizado el dramaturgo sorprende con una nueva obra que hace una propuesta distinta y determina otras líneas de análisis. El proponer algo nuevo en cada entrega del autor, borrando líneas desde las cuales se cimentaron sus anteriores fábulas es poner la dramaturgia en estado líquido. Así como gran parte de lo que llega a nuestras manos en la actualidad es temporal, efímero, la dramaturgia weird lo es. La intención de permanecer hasta consolidarse como un discurso no es el propósito en los textos de Fabio Rubiano. Es esa condición lo que lleva a algunos a señalar, muchas veces desde el desconocimiento, que

las obras aquí expuestas lindan con lo posdramático, con el drama moderno, con el performance. La realidad se ajusta al amplio bagaje de un autor, a la actualización y un “rebusque” constante que le permite sorprender con obras que resultan novedosas para el público colombiano. El hecho sirve de inspiración a otras dramaturgias, porque desde las propuestas weird se ven salpicadas por los recursos utilizados en el texto y en la escena.

Tanto la dramaturgia de Rubiano como otras dramaturgias que se ajusten dentro de la categoría weird, pese a su estado líquido que las condiciona a un tiempo definido, sirven para renovar, cuestionar y provocar más textos arriesgados y esquivos. El peligro de aquellos autores es llegar a un punto de no encontrar modos y asuntos de dónde más tejer, que quizás, como se ve incluso en Rubiano, lo acerca a la repetición de sí mismo, acercándose arriesgadamente a lo que el autor critica. Lo menos líquido en las obras del dramaturgo es lo que más se cuestiona por parte de él, la cercanía con la denuncia junto a la tendencia política se mantienen, son los sedimentos dentro de aquel caudal que desarrolla el autor.

Es desde el modificar, transformar y moldear que Fabio Rubiano ha creado una brecha en la dramaturgia de Colombia. Pasó del distanciamiento del Nuevo Teatro colombiano al extrañamiento de las dramaturgias weird. Aquel extrañamiento es una forma de sorprender, de lanzar textos atrevidos que cuestionen al lector y le obliguen a contemplar la puesta en escena, donde la distorsión se ondea como bandera al lado de la simultaneidad, dos formas de mantener al público expectante. El extrañamiento es el efecto que también se experimenta en obras como las de Patricia Piccini y que el autor ajusta al texto dramático para presentar sus personajes distintos, rebeldes que en últimas ante la falta de nominación puede ser cualquiera. El extrañamiento también es motor del goce que producen las obras de Rubiano, acercarse a lo desconocido y encontrar el discurso del conflicto libera en el receptor una reacción placentera. Por ese motivo, se puede afirmar que se pasó del distanciamiento de Brecht al extrañamiento de Fabio Rubiano.

Ahora, luego de exponer la dramaturgia weird, que se espera sirva de soporte para nuevas lecturas es bueno señalar que aquella cercanía extraña entre el teatro y la literatura resulta compleja. Los análisis de drama no se pueden limitar al texto, se debe abrir espacio a lo

representado, lo cual amplía la capacidad de análisis. Un texto que nace para ser representado es complejo que muestre toda su riqueza si no se contempla la puesta en escena. De otro lado está la teatralidad, que busca ser representación y relegar al texto a un segundo lugar. Pero como conclusión es importante señalar que las dos se alimentan, tanto literatura como teatralidad, por ello, el comentario abre la posibilidad a lo hermenéutico y sirve como método para poner a literatura y teatralidad en diálogo.

Por último, con lo expuesto se puede afirmar que mientras el público viva simultáneamente en aquellos “tres países colombianos” y no esté listo para la recepción de obras cercanas a lo posdramático las dramaturgias weird estarán en su máxima producción, por la tarea que lleva implícita de trasgredir y medir al público para cambiar el decoro, lo cual impone nuevos principios. Es probable que los autores asociados a esta dramaturgia tengan deseos no revelados, como crear obras aún más arriesgadas y la dramaturgia weird les sirve para ir ampliando discursos hasta llegar al propósito más grande. Así mismo, es probable que mientras en el país se mantengan las amenazas y las persecuciones la dramaturgia weird será una estrategia para mimetizar la denuncia, haciéndola esquiva ante los ojos de los victimarios.

Bibliografía

- Agudelo, David. 2018. “*Fabio Rubiano: una poética de la descomposición*”. Universidad Tecnológica de Pereira.
- Alcaraz, María. 2011. *Emociones reales o imaginadas. El valor de la ficción*. La balsa de la medusa.
- Alighieri, Dante. 1959. *La divina comedia*. Barcelona: Iberia.
- Aristófanes. Sf. *Asamblea de mujeres*. Buenos Aires: Biblioteca virtual universal.
- Artaud, Antonin. 1969. «El teatro de la crueldad, primer manifiesto.» En *El teatro y su doble*. La Habana: Instituto del libro.
- Bauman, Zygmunt. 2004 *Modernidad líquida*. Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica.
- Beckett, Samuel. 2010. *Teatro Reunido: Eleutheria. Esperando a Godot. Fin de partida. Pavesas. Film*. Buenos Aires : Tusquets Editores.
- Brecht, Bertolt. 1970. *Escritos sobre teatro I*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Brecht, Bertolt. 1972. *La política en el teatro*. Buenos Aires: Alfa.
- Burke, Edmund. 1987. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Tecnos.
- Camacho, Sandra. 2012. «El cuerpo: topología de la acción trágica contemporánea .» *Revista colombiana de las artes escénicas*: 20-30.
- Cantalapiedra, Fernando. 1998. *Biblioteca digital Universidad de Alcalá*. Consultado 20 de marzo de 2020.
- Castro, Gabriel. 2014. *Grandes creadores del teatro colombiano: Teatro Petra 30 años*. Colombia, editado por Ministerio de Cultura, 143. Bogotá : Ministerio de Cultura..
- Del Monte, Fernanda. 2013. *Territorios textuales en el teatro denominado posdramático*. Documento.
- Deleuze, Gilles y F Guattari. 2004. *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos.
- Fisher, Mark. 2018. *Lo raro y lo espeluznante*. Barcelona: Alpha Decay.
- García , José Barrientos. 2012. *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método*. México: Paso de Gato.

- Gómez, Manuel. 2007. *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid: Akal.
- González , Fernando Cajiao. 1986. *Historia del teatro en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Hauser, Arnold. 1993. *Historia social de la literatura y del arte*. Vol. 2. Zaragoza: Labor, S.A.
- Lamus , Marina. 2012. «Teatro que se resiste a olvidar.» Cultura, Ministerio de. *Luchando contra el olvido*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Lavandier, Yves. 2003. *La dramaturgia* . Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
- Lehmann, Hans. 2017. *Teatro posdramático*. Murcia: Cendeac.
- Loaiza, Yhonatan Grisales. 2019 «El nuevo vuelo de ‘Mosca’, un clásico de Teatro Petra.» *El Tiempo*.
- McKee, Robert. 2017. *El guión* . Barcelona: Alba.
- Martín, Elisabet. 2015 *El arte transgresor de finales del siglo XX: de la provocación artística como última utopía*. Málaga.
- Ministerio de Cultura. 2014. *Grandes Creadores del Teatro Colombiano, Teatro Petra 30 años*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Ortega, Sandra María. 2018 *De hombre y de bestias: figuras animales de lo político en el teatro colombiano contemporáneo*. Universidad Autónoma de Barcelona.
- París, Rafael. 2018. «Patricia Piccinini de las nuevas anatomías a las nuevas autonomías.» *Revista Colombiana de Pensamiento estético e Historia del Arte* 7: 187.
- Piscator, Erwin. 1976 *Teatro político*. Madrid: Ayuso.
- Pulecio, Enrique. 2014. «Cada vez que ladran los perros, Fabio Rubiano.» *Arcadia*.
- Pulecio , Enrique. 2012. «La dramaturgia del conflicto armado en Colombia.» Cultura, Ministerio de. *Luchando contra el olvido*. Bogotá: Ministerio de Cultura: 61.
- Rozo, Pedro. 2016. *La tragedia y su distorsión en la dramaturgia de Fabio Rubiano*. Pontificia Universidad Javeriana .
- Rubiano, Fabio. 1998. *Cada vez que ladran los perros* . Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Rubiano, Fabio. 2005. *Mosca*. Bogotá: Universidad Francisco José de Caldas.
- Rubiano, Fabio. 2015. *Labio de liebre*.

- . «La guerra y la posguerra del teatro.» *Teatros* (2015): 23.
- . «Labio de liebre.» *Revista ADE Teatro* (2017): 118-129.

Rubiano, Fabio. 2014. “Mensaje de Fabio Rubiano”. Celcit Argentina, consultado 22 de septiembre de 2019. <https://celcit.org.ar/articulos/3/8-de-octubre.-dia-del-teatro-latinoamericano>.

Sanabria, Alberto. «Teatro Petra y su teatro de terror.» publicado en mayo 02 de 2019 en ELTIEMPO, <https://www.eltiempo.com/cultura/arte-y-teatro/critica-sobre-cuando-estallan-las-paredes-de-teatro-petra-356378>.

Szondi, Peter. 1994. *Teoría del drama moderno*. Barcelona: Ediciones Destino.

Teatro La Candelaria. 2016. *Guadalupe años sin cuenta*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.

Weisntein, André. 1962. *La puesta en escena*. Buenos Aires: Fabril Editora.

Vergara, Felipe. 2012. *Kilele: Una epopeya artesanal*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José De Caldas.

Vivas, Carolina. 2005. *Gallina y el otro*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José De Caldas.

Vivas, Carolina. *El último "Rumor" de Carolina Vivas* José Luis Mondragón . 09 de diciembre de 2019.