



LA TRAGEDIA Y SU DISTORSIÓN EN LA DRAMATURGIA DE FABIO RUBIANO

Maestría en Literatura
Facultad de Ciencias Sociales
Pontificia Universidad Javeriana
Bogotá, D.C.
2016

Pedro Miguel Rozo Flórez

Director:
Carlos Eduardo Sepúlveda Medina

TABLA DE CONTENIDO

1. Entre la tradición y la vanguardia	3
2. Dramaturgia fronteriza	9
3. La estructura aristotélica	16
4. La persistencia de la tragedia	19
5. El rostro de la Medusa	30
5.1. Estructura interna	31
5.2. Estructura externa	47
6. El mal salvaje	52
6.1. Estructura interna	55
6.2. Estructura externa	76
7. De la tragedia a lo trágico	85
Bibliografía	92

1. ENTRE LA TRADICIÓN Y LA VANGUARDIA:

El año de 1960 va a marcar el inicio de una época fundamental para la afirmación de las bases de la dramaturgia contemporánea en Colombia, y en Latinoamérica en general. De ninguna manera ello supone asumir que antes de dicha fecha no existiera un movimiento teatral en el país, sino que a partir de este año se empiezan a sistematizar y a conservar muchos de sus discursos estéticos vinculados a procesos de investigación y creación grupal, y de formación académica que antes se manifestaban de manera más aislada y efímera. 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:

“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 2010 323)

Este movimiento transformador, haciendo evidente gala de su carácter modernizante y por ende fundacional, se denominó como el Nuevo Teatro Latinoamericano, que poco a poco fue conduciendo hacia el Nuevo Teatro Colombiano. Si bien no existe una referencia concreta sobre el surgimiento de dicha categoría, su uso se generalizó rápidamente dentro de la crítica del

momento, para citar a aquellas agrupaciones estables que trabajaban sobre la creación de un lenguaje teatral más acorde con el momento histórico que se vivía:

“El Nuevo Teatro Colombiano en Colombia surgió en la década del sesenta y reflejó los cambios políticos y sociales que vivía el país y que se captaban en la vida cultural. A pesar de ser el género "literario" que más tardó en tener un desarrollo independiente de las corrientes culturales foráneas, apareció en los últimos años como un baluarte de patrimonio cultural y multiétnico de Colombia”. (Jaramillo 347)

Esta corriente se fundó sobre principios ideológicos inspirados en el teatro didáctico y épico de Bertolt Brecht que implicaba el uso del drama como instrumento de lucha política empleado desde el materialismo dialéctico, y el cual pretendía incorporar la racionalidad científica a la creación artística para con ello construir una mirada más crítica y politizada del drama, en donde la identificación emocional del espectador con la ficción se encuentre fracturada y de esta manera pueda ser examinada dentro de su contexto socio-político de una manera objetivable:

“Y si la sociedad no se deja influir y además resulta familiar, ¿cómo va a desconfiarse de lo que es familiar? Para que todas estas cosas, dadas como evidentes, lleguen a parecerle problemáticas, tendría que desarrollar aquella mirada distanciadora con que Galileo contempló la lámpara que oscilaba. Galileo miró extrañado estos movimientos como si no los entendiese. De esta manera llegó a descubrir sus leyes- Esta mirada difícil y fecunda es la que el teatro tendría que provocar con sus representaciones de la convivencia humana. El teatro debe hacer que el público se extrañe y esto le ocurre gracias a la técnica de distanciar lo familiar” (Brecht 10)

Este principio llamado “efecto de distanciamiento” va a ser el mecanismo de creación medular no sólo del teatro de Brecht, sino de todos sus seguidores del Nuevo Teatro Colombiano, como se puede apreciar en obras como: “Guadalupe años sin cuenta”, de Santiago García (1975), “Un muro en el jardín”, de Jorge Plata (1985), “los papeles del infierno”, de Enrique Buenaventura (1968), “El Monte Calvo” de Jairo Aníbal Niño (1966), entre muchas otras que consolidaron este periodo como uno de los apogeos más importantes de la dramaturgia colombiana del siglo XX.

Sin embargo desde 1980 en adelante, la derrota de los proyectos de izquierda a nivel mundial, la globalización, la caída del muro de Berlín, la Perestroika, junto con el fracaso de las utopías nacionales izquierdistas como el M 19, la Unión Patriótica, entre otros, debilita la hegemonía ideológica en el campo teatral y por lo tanto los preceptos brechtianos que la acreditaban no sólo desde la creación dramática, sino desde los modelos de análisis con que ésta se interpretaba. El mito progresista de la izquierda se relativiza, el hombre ya no es autónomo en la construcción de su propio destino y su consenso ideológico demuestra sus profundas e irremediables grietas, poniéndonos cara a cara frente a una nueva situación histórica “sin recetas previas, una vía de inseguridad, dudas y confusión, pero también plena de voluntad transformadora permanentemente crítica con nuestra misma acción” (Roca 172).

En consecuencia, es comprensible que la generación dramática que decanta estos antecedentes, desde los años 90 en adelante, empiece a problematizar el paradigma brechtiano cientifista en donde cada personaje representa una tesis que se contrapone a una antítesis, para extraer una síntesis unívoca que le enseñe al espectador una verdad nueva sobre el mundo y que por lo tanto, restringe su relato a la representación del individuo burgués “afirmado pero también atrapado en su autoconciencia, su autoconvencimiento y su ciega fe en el poder

instrumentalizador de la razón” (Viviescas 26). Dentro de las dramaturgias concebidas bajo esta nueva noción podríamos mencionar obras emblemáticas como “Segundos”, de Carolina Vivas (1992), “Ruleta rusa”, de Víctor Viviescas (1993), “Maravilla Estar” (1995), de Santiago García, “La sangre más transparente” de Henry Díaz (1992), “Un miércoles de ceniza”, de José Domingo Garzón (1996), entre muchas otras.

Este movimiento es el reflejo de un cambio de concepción mucho más grande que está ocurriendo en otras latitudes, donde no sólo se cuestiona el carácter didáctico y brechtiano del teatro, sino también toda la estructura aristotélica sobre la cual se ha soportado la escritura teatral en Occidente hasta el momento, es decir, los principios que Aristóteles expone en su obra “La Poética” (2002), en donde define la fábula y la unidad de acción como morfología esencial de todo drama, el cual se encuentra dividido en planteamiento, nudo y desenlace. El texto dramático ya no puede concebirse como eje regulador de los demás elementos del drama, sino como un elemento más cuya decodificación se encuentra fragmentada y atravesada por otras decodificaciones que conviven simultáneamente sobre el teatro más como experiencia que como mimesis o representación:

“La idea de una época o de un estado del mundo en un periodo histórico determinado, daba al idealismo la clave general que permitía ubicar al arte en un lugar, tanto dentro de la historia como dentro del sistema. Puesto que la confianza sobre dichas construcciones se va perdiendo –la del *teatro*, por ejemplo, en la cual el teatro de una época no sería más que un desarrollo específico- el pluralismo de los fenómenos obliga entonces a reconocer el carácter imprevisible y espontáneo de la invención” (Lehmann 7).

En esta misma línea emergen otros postulados que serán de definitiva importancia, tales como los de Sarrazac (2006), quien plantea incluso la negación total del personaje como figura imprescindible del drama. Mientras la tendencia clásica propende por una objetivación del relato presentado como un dogma aristotélico en lo formal e ideológico en su contenido, la tendencia posdramática –hija innegable de la posmodernidad- invita a relativizar toda categoría, limitando el estudio del drama a lo temático y descartando de allí toda hipótesis homogenizadora desde su estructura.

Sin embargo, las transformaciones estéticas no necesariamente se suceden unas a otras con la precisión de los momentos históricos, sino que muchas veces conservan manifestaciones simultáneas de un lado y de otro. Por lo tanto, antes que situarse en una orilla u otra del caudal, quizás sea más pertinente construir un puente que permita una circulación más libre entre ambas. Naturalmente es innegable que la aplicación de un esquema estrictamente aristotélico a una pieza colombiana contemporánea no viene a lugar, por cuanto que su construcción de sentido se funda en una tradición teatral con parámetros más diversos. No obstante, aun así todavía podemos escudriñar entre el detrito del canon clásico aristotélico (ampliamente deconstruido), para examinar qué de éste ha permanecido intacto, y qué se ha perdido definitivamente para bien y para mal.

Si analizamos minuciosamente, encontraremos que los conceptos clásicos de la teoría aristotélica y del drama brechtiano que definieron los preceptos del Nuevo Teatro continúan primando desde ciertas estructuras posdramáticas, aun cuando morfológicamente se hayan transformado, presentándose de manera innovadora en cuanto a lenguaje, pero preservando estos arquetipos clásicos en su análisis profundo. El aparente “caos catastrófico y posdramático” (Sprengelburd

2014) muchas veces esconde una estructura aristotélica subyacente que proporciona elementos fundamentales para establecer la relevancia estética de una pieza dramática contemporánea por más que la posmodernidad representada en lo posdramático haya dinamitado la ilusión de síntesis como lo enunciara Lehmann (2010) al mismo tiempo, así que vale la pena encarar esta dualidad sin pudores ni dogmatismos de un lado y de otro. Lo posmoderno (entendido desde lo posdramático) no puede constituir la aniquilación de lo moderno (entendido desde lo aristotélico y brechtiano) como recurso epistémico, sino la aniquilación de lo moderno como paradigma moral superior, para establecer un diálogo horizontal entre ambas tendencias:

“La modernización nunca ocurrió. No es una marea largo tiempo creciente que hoy refluiría. Nunca hubo una marea. Podemos pasar a otra cosa, o sea, volver a las múltiples cosas que siempre ocurrieron de manera diferente” (Latour 103).

Es importante entender esta tensión entre moderno y posmoderno, como un equivalente entre el discurso dramático y posdramático, puesto que el teatro moderno en Colombia, al basarse en principios brechtianos, se rige bajo la ilusión moderna del hombre como amo y señor de su destino, como responsable de construir su propia historia y de dominar a ésta por medio del poder instrumentalizador de la razón y la ciencia, que en este caso se sigue representando bajo los cánones aristotélicos, y que justamente lo posdramático pone en crisis sin poderlos refutar por completo:

“No dejará de observarse que la práctica de teatro en Occidente ha obedecido siempre a la misma definición global, ratificada por la conciencia colectiva del teatro como mimesis, y que no se puede rechazar radicalmente sin recusar la civilización que la ha producido” (Abirached 31).

2. DRAMATURGIA FRONTERIZA:

Uno de los dramaturgos colombianos contemporáneos en donde esta tensión entre tradición dramática y vanguardia posdramática se refleja de una forma más vívida es Fabio Rubiano Orjuela (1963-)², quizás porque su ubicación temporal le ha permitido estar muy cerca de ambos lados de la balanza a lo largo de su producción dramática. Por un lado, su escritura desafía a todas luces la estructura aristotélica, la unidad espacio-temporal, la unidad de acción y la línea de pensamiento en la construcción dialógica, para así explorar lo absurdo, lo delirante y fragmentado concomitante al relato posdramático. Por el otro lado sin embargo, Rubiano conserva cierto didactismo brechtiano heredado del Nuevo Teatro Colombiano, y muchas de sus piezas encierran además una profunda lógica aristotélica, sobre todo en la manera de elaborar el recorrido trágico de sus protagonistas, que constituye el énfasis de la presente investigación, teniendo en cuenta que dicho tópico ha estado presente en la mayor parte de su obra, pero atravesando diferentes universos.

En un principio podríamos decir que Rubiano aborda lo trágico con una perspectiva desacralizadora e intertextual, inspirada en textos previos que ponen en jaque grandes íconos de nuestra cultura, como es el caso de “El negro perfecto” (1987) y “María Es Tres” (1992). “El negro perfecto” es un intertexto de la historia de Judas Iscariote, mientras que “María Es Tres” es una versión libre de la novela “María” de Jorge Isaacs. Como podemos ver, ambas obras trabajan a partir de dos meta-relatos; la fe católica en el primer caso, el amor lírico en el segundo. Este

² Su trayectoria se remonta hacia 1985 cuando funda el *Teatro Petra* en asocio con Marcela Valencia, con la cual continúa llevando a escena su trabajo teatral. Rubiano ha sido cuatro veces galardonado con el Premio Nacional de Dramaturgia del Ministerio de Cultura y en el 2013 obtuvo el Premio Nacional de Dirección Teatral. Dentro de sus obras más importantes figuran “Cada vez que Ladran los Perros”, “Amores simultáneos”, “Sara dice”, “La Penúltima Cena”, “Mosca”, “Pinocho y Frankenstein le Tienen Miedo a Harrison Ford”, “El vientre de la ballena”, entre otras. Muchas de estas obras han sido traducidas al inglés, francés, portugués y esloveno. Sus obras han sido invitadas a más de treinta festivales internacionales en Europa, Sur América y Estados Unidos.

diálogo interno entre la ficción de Rubiano y la ficción que dicha ficción alude, operará como piedra angular para la construcción de universos ficcionales autónomos, rigiéndose bajo sus propias reglas morales de funcionamiento y que usualmente van en abierta oposición con nuestra perspectiva moral inmediata, puesto que la efectividad del dispositivo consiste justamente en la deformación y perversión del meta-relato inicial.

Posteriormente, Rubiano empieza a explorar lo trágico ya sin alusiones intertextuales explícitas y a partir de la representación de lo urbano, en donde la ciudad (sin determinación geográfica ni histórica) se vuelve el escenario de la violencia, la patología y la muerte, por medio de situaciones fragmentadas e interrumpidas, cuyo eje –al igual que la etapa anterior- se construye desde las relaciones de pareja, como se puede apreciar en “Cinco malestares” (1994), “Gracias por haber venido” (1996), “Amores simultáneos” (1993) y “Opio en las nubes” (adaptación de la novela homónima de Rafael Chaparro, 1994).

En una siguiente etapa, Rubiano, aunque conservará muchos de estos elementos, configurará lo trágico desde universos mucho más indeterminados y empleando el tópico de la familia como dispositivo esencial, la familia dividida que persigue reunirse de nuevo, o la familia unida que necesita disgregarse. En esta etapa van quedando en un segundo plano los conflictos de pareja y se empiezan a involucrar problemáticas sociales más específicas: tráfico de órganos, pedofilia, trata de personas, vientres de alquiler, etc. A esta etapa corresponderían las obras: “Hienas, chacales y otros animales carnívoros” (1998), “Cada vez que ladran los perros” (1999), “Mosca” (2002), “el vientre de la ballena” (2012), “Sara dice” (2010), entre otras.

No obstante, este momento de su creación considero que tiene dos vertientes que se manifiestan de manera simultánea. Una de ellas conserva una abierta resistencia a determinarse histórica y socialmente, mientras que la otra tendencia, si bien va a mantener la fractura con el realismo y la coyuntura con lo surreal e hiperbólico, da cuenta de un referente histórico preciso, como es el caso de “Imago mundi” (2010), que habla sobre la conquista de América, “El natalicio de Schumann” (2009) que trata la conmemoración de la Independencia de Colombia, y “Labio de Liebre” (2015), que aborda el tema del posconflicto.

Pese a todas estas transiciones en su creación, la dramaturgia de Rubiano dibuja unas constantes alrededor del género trágico, y al mismo tiempo propone ciertas rupturas del mismo, que nos permitirá entender su vigencia y caducidad no sólo en el teatro colombiano contemporáneo, sino en nuestra sociedad colombiana en general, en donde la violencia cotidiana que vivimos reclama una sublimación simbólica no sólo desde el ámbito de lo político, sino también desde nuestras propias pulsiones más oscuras y aterradoras.

Lo trágico (desde Sófocles hasta Rubiano) no representa solamente la infracción metafísica entre el hombre y lo absoluto, sino también la ruptura del yo, que por un lado padece la fatalidad de la anagnórisis³, pero por el otro la desea intensamente, la persigue, la disfruta, como quien disfruta el vértigo de la caída, aun a sabiendas de que ello conducirá a la autoaniquilación, pero al mismo tiempo a la purificación catártica, que no por ello será menos dolorosa. En otras palabras, “el mundo del sufrimiento es necesario para que el individuo se lance a la creación de la visión

³ La “anagnórisis” es el momento en el que héroe trágico reconoce su verdad, constituye la toma de conciencia en la que el personaje trágico descubre y se enfrenta a su destino (Aristóteles 2002).

libertadora, y entonces, abismado en la contemplación de esta visión, permanezca en calma” (Nietzsche 37).

La presente investigación entonces, tiene como propósito construir un diálogo entre dicho arquetipo trágico entendido desde el modelo aristotélico propio del drama moderno, y los tópicos posdramáticos por medio de los cuales tal arquetipo se presenta. Para ello se tomarán como ejemplo central dos obras paradigmáticas del autor en distintos momentos de su trayectoria: “Amores simultáneos” (1993)⁴ que da cuenta de su segunda etapa de creación, y “Labio de liebre” (2015)⁵, que representa la tercera etapa antes descrita. Cada pieza surge en momentos muy diferentes del teatro y la realidad colombiana, y asume propuestas posdramáticas que marcaron un hito importante en la historia del teatro colombiano, las dos desde perspectivas muy diferentes, y aun así, ambas con estructuras profundamente trágicas en el sentido más clásico de la palabra.

“Amores simultáneos” es una de las primeras dramaturgias colombianas, que aun conservando el paradigma trágico, decide apartarse del compromiso político que todavía determinaba gran parte de la escritura dramática en Colombia en este momento. Si bien se trata de una obra sobre relaciones de pareja exentas del ámbito socio-político, el tema de la *hybris*⁶ resulta absolutamente transversal en el recorrido dramático de su protagonista en donde lo sexual, lo violento, lo existencial y lo urbano se entremezclan en un sino trágico que lleva a los personajes a la violación, el incesto y el suicidio, sin que ello pase por el tamiz de lo político ni lo social, y aun

⁴ Primera mención del premio UNESCO para las Artes Escénicas, 1994.

⁵ Estrenada el 4 de marzo del 2015 en coproducción entre el Teatro Petra y el Teatro Colón de Bogotá.

⁶ Aristóteles (2002) define la *hybris* como la infracción absoluta que comete el héroe trágico y que constituye su separación definitiva del establecimiento divino.

así sin renunciar a un arquetipo trágico transversal desde su construcción dramática, lo cual representa una transición fundamental dentro de la creación dramática de los años noventa en Colombia.

Como ya hemos visto, de ahí en adelante, Rubiano desarrollará una amplia carrera dramática en donde la tragedia será su dispositivo esencial (muchas veces deconstruido y problematizado al interior del propio relato), pero siempre conservando un extrañamiento radical frente a la realidad colombiana, apelando a sistemas fársicos⁷ en donde los personajes aparecen distanciados moralmente de sus propias conductas, usualmente en universos imposibles de ubicar en nuestra cotidianidad inmediata, pero sí evocando situaciones concretas a través de paradojas esperpénticas que dan cuenta de una realidad colombiana por fuera del figurativismo.

Sin embargo, poco a poco, Rubiano empezará a establecer el vínculo entre tragedia y compromiso político con “Mosca” (2005) y “Cada vez que ladran los perros” (1998), pero conservando siempre una oblicuidad simbólica, evitando al máximo la alusión directa al tema, y evocándolo por medio de analogías y metáforas. No obstante, dicha oblicuidad se rompe radicalmente con “Labio de liebre”, su obra estrenada el 5 de marzo del 2015, coproducida por el Teatro Colón y Teatro Petra; que si bien se abstiene de nombrar personajes de nuestra realidad colombiana, sí los alude de una forma más específica manteniendo una relación manifiesta entre significado y referente, que ha abierto una gran polémica dentro de la crítica no sólo teatral, sino política, en medio de un contexto de diálogos de paz y augurio de posconflicto, que instala la pieza sobre un paratexto muchísimo más controversial y problemático: ya no nos encontramos

⁷ Entendemos por “fársico”, aquello que hace uso de la farsa como el género dramático que distorsiona las leyes de funcionamiento de la realidad para construir una realidad autónoma regida por sus propias leyes morales que son opuestas al sistema moral del lector (Bentley 205).

bajo la resonancia hegemónica del Nuevo Teatro Colombiano. La praxis teatral se ha desinstitucionalizado y ahora ésta no requiere de cierta militancia ideológica para poderse ejercer a un nivel profesional y estéticamente elevado. Ello no quiere decir que el movimiento teatral se encuentre despolitizado, sino que sus posturas son mucho más diversas y no se rigen bajo un solo discurso, por lo que sus preceptos ya no se encuentran representados en una sola institución:

“Los jóvenes han perdido la confianza en las ideologías y perciben el mundo atravesado por una crisis de los valores que fueron el norte de la modernidad, también ven con escepticismo todo lo que les rodea y cuestionan los modelos teóricos y la cultura.” (Lamus 2010 348).

Por tales razones, los dramaturgos actualmente se encuentran produciendo desde campos de poder totalmente opuestos entre sí, y la ideología de izquierda ya no existe más en singular, ni es prerequisite para mantenerse vigente dentro del medio teatral. Sin embargo, no es objetivo de la presente investigación indagar sobre el debate ético que suscita “Labio de Liebre” como hecho teatral, por cuanto que la investigación está restringida al texto dramático y a su nivel de significación como obra literaria.

No obstante, este lugar de enunciación va a contribuir a profundizar más acertadamente sobre el sentido trágico de esta pieza y nos ayudará a comprender cómo ha operado la transformación del género desde “Amores simultáneos” en 1993, hasta “Labio de Liebre” en 2015, para de este modo obtener una panorámica de uno de los autores contemporáneos más importantes de la dramaturgia y la literatura colombiana actual, y sobre el cual no se ha realizado una investigación

desde el orden de la crítica literaria, pese a poseer múltiples publicaciones en diferentes idiomas y a ser uno de los dramaturgos colombianos más premiados de la última década⁸.

Sin embargo, al respecto contamos con los trabajos de Marina Lamus (2012) alusivos a la situación latinoamericana del teatro en las últimas décadas y sobre la dramaturgia del conflicto, en donde aborda tangencialmente la obra de Rubiano. También vale la pena mencionar los estudios realizados por Sandra Camacho (2008, 2010) alrededor del tema del encierro y lo trágico en el teatro colombiano. Ambas trabajan especialmente sobre “Cada vez que ladran los perros” y “Mosca”, pero enmarcándolas dentro de otras obras dramáticas colombianas que son también objeto de su estudio. En un sentido muy similar, vale la pena tener en cuenta también la investigación de Enrique Pulecio (2012) sobre la violencia en la dramaturgia colombiana contemporánea, y los estudios que adelantó Víctor Viviescas (2006) sobre la representación fragmentada del héroe en el mismo campo. No obstante, es importante resaltar que ninguno de los investigadores en mención aborda las obras de Rubiano como eje central de sus estudios, sino como componente de un movimiento dramático colombiano más vasto, y sin incluir ninguna de las dos obras de la presente investigación, por lo que ésta puede resultar más necesaria y pertinente, dada la relevancia que ambas piezas han tenido dentro del movimiento dramático colombiano y latinoamericano en su momento, determinando en buena parte la escritura dramática colombiana ulterior, la cual se encuentra atravesada justamente por esa ambigüedad en la mirada de lo trágico. Una mirada en donde se revive el canon clásico del héroe, pero al mismo tiempo se desacraliza para dejarnos la nostalgia de lo sagrado perdido que se ha vuelto parodia, y a la vez, la necesidad de persistir en su inútil búsqueda.

⁸ Premio Colombo Francés de Dramaturgia 2009 Ministerio de Cultura, Alianza Colombo Francesa. Premio Nacional de Dramaturgia 1999, Universidad de Antioquia. Premio Nacional de Dramaturgia 1997, Ministerio de Cultura. Premio Nacional de Dramaturgia 1996, Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

3. LA ESTRUCTURA ARISTOTÉLICA:

Parte esencial para abordar el análisis de las dos obras objeto del presente estudio consiste en definir las categorías aristotélicas que vamos a abordar no sólo en lo concerniente a la tragedia como género –que estudiaremos más adelante a profundidad–, sino en lo referente a la manera como se configura el drama desde la fábula, entendida ésta como la sucesión de acontecimientos cuyo enlace da cuenta del destino del protagonista. La noción de “destino” no la entenderemos entonces restringida al ámbito de lo trágico, sino al llamado metafísico que el personaje ha de cumplir en la historia y que se verifica por medio de la acción dramática que éste afronta (Bentley 256).

Para ser más claros, bajo esta perspectiva diremos entonces por ejemplo, que la vida del príncipe Hamlet es mucho más extensa que su fábula, puesto que la fábula recogerá sólo estos elementos de su vida que son relevantes para ilustrar su destino. Es relevante interpretar si Hamlet y Ofelia en efecto habían consumado un acto sexual antes de la obra o no, puesto que de allí conoceremos la carga moral que su suicidio comporta tanto para Laertes como para el príncipe, por lo cual diremos que éste sería un hecho de la fábula. De otra parte, estaría excluida de ésta la experiencia previa que Hamlet pudiera tener con la compañía de cómicos, pues su relación con éstos es meramente operativa y su experiencia previa no determina el destino del protagonista, ni de los otros personajes de la obra.

La siguiente categoría a examinar es la del argumento, que concierne más exactamente a la manera como la fábula se organiza en el relato. En la fábula de Hamlet, para seguir con el

ejemplo, el asesinato del rey Hamlet a manos de Claudio es un hecho fundamental para el drama, pero pese a ser parte de la fábula, no hace parte del argumento, porque éste se ubica fuera de él para ser evocado solamente por las referencias verbales que los personajes aluden. En este sentido podremos decir que el argumento es la organización espacio-temporal de la fábula en donde se definen los momentos que aparecen patentes en escena y aquellos que aparecerán sólo de manera latente; el argumento define la elipticidad con la que una fábula se narra en escena, y por lo tanto determina en gran parte el tono y el estilo de su escritura.

Es fundamental discriminar muy bien el análisis de fábula, del análisis de argumento: la fábula puede dar cuenta del recorrido dramático de los personajes para abstraer de éste su destino y por ende la noción de género dramático que puede entrañar, mientras que el argumento define el suministro de información de la fábula para generar un control de las expectativas del lector y ordenar así la experiencia decodificadora de la historia. Es función del argumento determinar si queremos que el espectador descubra sólo hasta el final un suceso que ocurrió mucho antes en la fábula sin haberse expuesto en el argumento (efecto de analépsis), o si desea que el lector anticipe previamente lo que va a ocurrir antes de que la escena lo cuente (efecto de prolepsis). También es función del argumento el hecho de permitirle a los personajes decantar y examinar el valor moral y afectivo de su situación (anagnórisis), o por el contrario, omitir estos juicios y precipitarlos en la superación de la acción dramática inmediata (peripecia) para llegar más pronto al siguiente punto de giro.

Ahora bien, tanto fábula como argumento son susceptibles de analizarse bajo las categorías de planteamiento, nudo y desenlace, en donde el planteamiento concierne al establecimiento de un *statu quo* que define el orden moral, físico y afectivo en el que opera el sistema, pero que

eventualmente resulta amenazado por un elemento perturbador que promete ocasionar una crisis al interior del mismo. A continuación de ello vendría el nudo de la historia, es decir, el momento en el que la crisis del sistema aparece plenamente y el protagonista emprende estrategias (exitosas o fallidas) para tratar de superarla. Continuamente, el desenlace comportaría la descripción de las consecuencias que dichas estrategias tienen sobre el sistema y la manera como éstas afectan su funcionamiento inicial, bien para transformarlo, o bien para restablecerlo según la noción de destino que la fábula sostenga. El concepto de género dramático en este caso, no sería otra cosa que la tipología del destino que se encarna en la fábula y que determina una cosmovisión acorde con las circunstancias de recepción del relato.

Aun cuando el análisis aristotélico parte de la acción (fábula) como punto de partida del drama, también hay que tener en cuenta las unidades de espacio y tiempo, que si bien hacen parte de las herramientas de la acción dramática, su estudio específico y separado de ésta puede dar claves de otros dispositivos que se encuentren por fuera de lo fabular: atmósferas, símbolos, convenciones y constantes estéticas que el texto propone para complementar el universo ficcional. Ahora bien, no se trata de emplear estas categorías como una plantilla rígida en la cual los textos deben encajar, sino de verificar su existencia en las dos obras de Rubiano aun cuando éstas por momentos aparezcan de manera precaria, o sencillamente se anulen por completo. Pero antes de realizar la aplicación es necesario completar nuestro marco con los conceptos del género trágico que serán determinantes en nuestro análisis.

4. LA PERSISTENCIA DE LA TRAGEDIA:

La categoría de los géneros dramáticos ha sido ampliamente deconstruida en los estudios del drama contemporáneo, puesto que éste impugna la existencia de una verdad totalizante y admite por el contrario una pluralidad estética en la que no caben patrones homogenizadores, sino diversas maneras de aprehender el mundo, que coexisten con plena horizontalidad:

“La condición trágica del teatro moderno, que hace referencia a un despliegue de un sentimiento y de una experiencia de lo trágico, no se sujeta a la forma dramática del género tragedia según los cánones aristotélicos y hegelianos.” (Camacho 7).

Efectivamente, no podemos negar que el prototipo esencialista y universalizante respecto a lo que llamarían “la Naturaleza del Drama” (con mayúscula para aclarar su carácter único y ciertamente dictatorial), ha perdido vigencia en los análisis dramáticos contemporáneos, y se ha fosilizado en esquemas monolíticos que no permiten una relectura del drama desde una perspectiva más acorde con nuestra realidad híbrida y polifónica. Sin embargo, precisamente nuestra condición contemporánea es la que debería permitirnos establecer un diálogo con la tradición aristotélica más abierto, sin que necesariamente exista una refutación plena de unas categorías sobre las otras, sino más bien un uso de las mismas contextualizado con la singularidad de la tradición dramática y cultural desde la cual los textos dramáticos se interpretan.

En este sentido, no se trata de denegar la posibilidad de la tragedia como género, sino de cotejar su acepción clásica a la luz de lo que los mismos textos dramáticos demandan para un análisis

que sintonice con su contexto teatral, académico, pero sobre todo, socio-cultural, pues definitivamente la vigencia de un género dramático se verifica por su resonancia como arquetipo cultural fuera del campo de lo estético y desligado del género dramático como formato de representación, movimiento teatral o corriente estética y más conectado a la manera que tenemos de definir nuestro destino desde el campo de lo existencial y cultural.

Dicha distinción nos permite, por un lado discriminar el análisis de los textos, del análisis de la teatralidad dentro de la cual fueron concebidos, y por otro lado, nos libera del margen historicista, cuya cronología fáctica no se compadece en muchas ocasiones con las necesidades conceptuales que demanda la pieza dramática hoy en día. Para explicarlo más concretamente, la aplicación del género trágico a una obra como “Edipo Rey”, en este caso no comportaría el estudio de la máscara actoral, los coturnos, la acrópolis como espacio de representación, ni tampoco el contexto socio cultural de la Grecia socrática, sino que se enmarcaría alrededor de los elementos trágicos que permiten su vigencia en nuestro contexto inmediato, año 2016, siglo XXI, Bogotá, Colombia. En esta medida, la definición de género, si bien es un constructo académico previamente definido, se verifica desde el contexto de lectura desde el cual se percibe, que no desde el contexto histórico que lo germinó y que en todo caso, termina siendo siempre una versión del historiador, es decir, una mirada más y no un dictamen incuestionable ni absoluto.

Esta noción del género dramático por fuera de lo histórico y por dentro del marco cultural actual implica aceptar que no se trata de una categoría estable: la pieza que en algún momento histórico se definió como tragedia, en este momento podría definirse como comedia y viceversa⁹. El

⁹ Los análisis clásicos del drama identifican siete géneros dramáticos a saber, que se definen por el tipo de tensión creada entre el protagonista y su entorno: tragedia, comedia, melodrama, tragicomedia, farsa, pieza psicológica y obra didáctica (Rivera 34).

interés entonces en definir la tragedia como género, no consiste en la evocación arqueológica (acaso necrofílica) de una estructura previamente validada, sino en el examen de su vigencia acorde con nuestro contexto real.

El género como arquetipo, refiere una estructura dramática que configura un sentimiento y una postura filosófica frente al mundo, que es la que provoca la respuesta emocional en el receptor. Cada género aparece porque existen ciertas condiciones sociales que lo legitiman y lo vuelven necesario para el funcionamiento axiológico de determinado nicho social. Por lo tanto, en la medida en que dichas condiciones varíen, el género o bien puede mutar en otro, entremezclarse con otros géneros, o sencillamente desaparecer. Esta noción de género tiene sus raíces profundas en los conceptos de Aristóteles (2002), hijo del pensamiento platónico y por lo tanto, incansable perseguidor de la forma como elemento determinante en la definición de un concepto.

Posteriormente, tal principio se enriquecería con la noción dialéctica de su naturaleza, es decir, la necesidad que tiene el hombre de definirse como sujeto binario interdependiente de su entorno, con el que entabla constantemente una relación conflictiva, y cuya naturaleza va variando acorde con las circunstancias históricas, permitiendo la emergencia o relegación de un género por otro (Szondi 303).

El caso de la tragedia, que es el que nos atañe en particular, configura al hombre en una encrucijada frente a un sistema moral axiomático. El héroe trágico infringe una ley absoluta, que desafía los valores metafísicos más incuestionables de cierto entorno. Dicha infracción, cometida con o sin voluntad, conlleva a un castigo radical e irrevocable que el héroe termina asumiendo a voluntad y sin arrepentimiento, para de este modo ratificar la persistencia de la norma moral

infringida (Bentley 244); en cierta forma podríamos decir que el héroe trágico “nace inocente, pero se convierte en culpable para salvar a Dios” (Barthes 62). No obstante, la ratificación de Dios como sistema moral de ninguna manera invalida la ratificación de la libertad humana para desafiarlo. Por tal motivo, explica Szondi (263), la tragedia comporta la unión de las dos fuerzas opuestas que entran en crisis, pero que luego recobran su posición original: los hombres regresan al mundo y los dioses al olimpo.

Es dicha estructura interna del drama, la que posibilita el surgimiento del terror y la piedad como la respuesta emocional frente a la aporía trágica¹⁰, y es lo que en el marco del presente estudio abordaremos como la *estructura externa* de la tragedia. Mientras la *estructura interna* conforma el dispositivo de actantes dramáticos al interior de la pieza, la estructura externa se consolida por los dispositivos de recepción con los cuales la estructura interna se patenta. Sería función de la estructura interna determinar el margen de probabilidad y de posibilidad del relato, o en palabras de Aristóteles, la probabilidad y la necesidad, es decir el puente que se construye entre las necesidades pragmáticas de la historia y la verosimilitud de las mismas al interior de un universo dramático (Baxter 7). Precisamente en virtud de la estructura interna del género, el espectador se permite ciertas conjeturas sobre el desarrollo de la historia y descarta otras por no estar compaginadas con el paradigma trágico que el espectador reconoce de inmediato como una estructura mítica aprehendida desde su enciclopedia cultural.

Podríamos decir que en la medida en que el drama (visto desde Aristóteles) comporta una mimesis y por lo tanto una identidad entre héroe y espectador, su viaje despierta dos emociones

¹⁰ Schopenhauer define el término como la *impracticabilidad* de la condición trágica, la imposibilidad de crear un lazo entre los dioses y los hombres, y por lo tanto la utopía de la unidad ontológica (Chevallier 2007).

contradictorias que subsisten en una dialéctica imposible de resolver. El terror, explica Aristóteles, parte de la conciencia de que el sino fatal que recae sobre el héroe, bien podría recaer sobre el espectador, puesto que éste en algún momento ha experimentado el mismo deseo de sucumbir ante la *hybris* al igual el protagonista de la ficción, así que el espectador se vuelve susceptible de ser sometido al mismo castigo del héroe trágico. Sin embargo, dicho castigo en la tragedia comporta usualmente el tránsito por el trauma fisiológico que en la tragedia se presenta de una forma muy específica e inminente (así no se enuncie de manera patente en la escena): Edipo se saca los ojos, Orestes apuñala a su madre, Prometeo es destripado por los buitres, etc. El trauma fisiológico inmediatamente constituye una ruptura en la identificación, puesto que éste remite inequívocamente al asco, que es un componente esencial de la sensación de terror.

El terror trágico siempre es a la postre, el terror de la destrucción del cuerpo, y por lo tanto, implica la necesidad de fuga, manifestada a través del asco; el espectador de la tragedia toma distancia del fenómeno, lo rechaza y lo invalida para de esta manera proteger su integridad psíquica ante las conjeturas que le recuerdan la vulnerabilidad de su condición física (Miller 42). De esta forma, si bien el terror parte de un proceso de identificación, culmina siempre en un distanciamiento emocional entre personaje y espectador.

Paralelamente a este proceso, se presenta entonces la emoción de la piedad que va justo en la vía contraria a la del terror, pues mientras éste inicia con la identificación absoluta para llegar al distanciamiento, la piedad parte del distanciamiento, para llegar a la empatía. Sólo podemos apiadarnos de alguien en la medida en que nos sentimos seguros de que la situación a la que está expuesto el otro no afectará mi integridad como observador. En la medida en que me sitúo en la otredad, puedo darme el lujo de observar y compadecerme del personaje. Cuando tal otredad se

pone en entredicho, la piedad se acaba y toma lugar el terror, puesto que el yo percibe realmente el peligro. Si observamos el sufrimiento de las víctimas de un maremoto desde la comodidad de un helicóptero de salvamento, la emoción que primará sin duda será la compasión por las víctimas que todavía siguen abajo sin encontrar salvación. No obstante, si atestiguamos el dolor de una víctima de un maremoto a unos pocos metros de distancia, cuando apenas ha pasado la primera ola, la compasión se anula y entra a jugar el terror, puesto que la condición del otro observado perfectamente podría ser mi condición en unos pocos segundos, así que no tendremos tiempo de compadecernos, ya que en primera instancia hemos de proteger nuestro cuerpo de la catástrofe, el instinto de supervivencia prima sobre cualquier otra emoción por empática que ésta sea.

En resumidas cuentas, podríamos decir que la compasión sólo es posible si nos sentimos completamente a salvo, es decir, si tenemos perfectamente establecida la distancia entre personaje y espectador. Ya una vez zanjada esta distancia, el proceso de la mimesis puede retornar a un nivel más moderado y permitir el ingreso de la empatía. Aun cuando el espectador se reconoce como una persona más afortunada que quien padece la tragedia, el retorno a una identificación más moderada, le permite comprender que en una dimensión hipotética eso le podría estar pasando a él y que por lo tanto este personaje es digno de su compasión.

Como podemos ver, la percepción trágica es bastante compleja porque implica la vivencia de emociones contradictorias que transcurren simultáneamente durante la asimilación del drama. Algunas tragedias moverán su balanza un poco más del lado de la compasión, otras un poco más hacia el terror, pero de cualquier manera la esencia del género tiene que permitir la comunión de ambas, para que el efecto de la catarsis pueda producirse en la cabeza del espectador o del lector.

La catarsis trágica en este sentido, vendría a ser la expiación de la culpa primordial del protagonista por medio del terror, y al mismo tiempo la ratificación de su libertad humana por medio de la piedad. Sentir la compasión por Edipo sin sentir a la vez el horror de sus acciones, pondrían la pieza más en el terreno del melodrama que de la tragedia. Sentir en cambio, el horror de sus acciones sin sentir compasión por éste, nos movería hacia una obra de terror. La tragedia, como lo plantea Nietzsche, debe ser un viaje al inframundo de ida y vuelta, que nos permita regresar fortalecidos por haber sido capaces de enfrentarnos cara a cara con el misterio de la existencia y haber sido capaces de abstraerlo y volverlo canto (Nietzsche 127).

Una mirada somera a esta estructura externa del género podría desacreditar la vigencia de la tragedia en la contemporaneidad, en la medida en que el arte se ha secularizado casi por completo, deslindándose de los procesos religiosos que lo gestaron, como perfectamente lo argumenta Steiner:

“La tragedia exige la intolerable carga de la presencia de Dios, pues sólo a través de éste se legitima la intrusión fatal del ser humano en el mundo (...). La tragedia absoluta, la imagen del hombre como no deseado en la vida como alguien a quien “los dioses matan por diversión como los chiquillos crueles matan moscas” es casi insoportable para la razón y la sensibilidad humanas. De aquí que sean pocos los casos en que se ha manifestado rigurosamente, pues dicha angustia ha llevado al hombre a un irreversible proceso de secularización” (Steiner 12-13).

La defensa contra tal argumento reside en el hecho de que la secularización no implica la carencia de valores metafísicos consensuales y equivalentes, sobre los cuales podemos imaginar

hybris que resuenen poderosamente sobre nuestra conciencia moral con la misma contundencia que en una sociedad netamente religiosa.

El incesto, por ejemplo, sigue siendo una infracción absoluta en nuestra comunidad de sentido, incluso en los sectores más laicos de la sociedad, por lo que podríamos afirmar certeramente que una tragedia como “Edipo Rey”, al día de hoy persiste intacta en su acepción trágica. Sin embargo, una obra como “Antígona” examinada a la luz de este marco conceptual se definiría más como un melodrama antes que como una tragedia, puesto que la desobediencia civil de Antígona, ya no se concibe hoy en día como una infracción absoluta en nuestro contexto, por lo que el personaje antes que cometer una *hybris*, estaría ejerciendo una defensa de una norma absoluta (el derecho de dar honras fúnebres a su hermano), y dicha defensa deviene en un castigo irreparable. No habría en “Antígona” esta ambivalencia entre el horror y la piedad, puesto que no tenemos nada qué reprocharle al personaje a un nivel metafísico y al no poseer ambivalencia moral en su lectura, la estructura tanto interna como externa del género trágico no se cumple, aun cuando muy seguramente en otros momentos históricos sí se cumpliera; lo que denominamos “infracción absoluta” es paradójicamente relativo, pues lo que entendemos por “absoluto” se va transformando acorde con el lugar de enunciación moral desde el cual se efectúa el análisis.

Es muy probable que una aplicación de esta teoría del género a “Antígona” analizada desde una sociedad radicalmente machista, en donde la mujer no posea en absoluto derechos civiles por un dogma religioso consensual, termine cumpliendo con el canon trágico tanto desde su estructura interna como externa, pues lo que en nuestra sociedad se registra como la defensa de un derecho natural, allí podría leerse como la herejía más avezada.

En el caso de “Edipo Rey” y “Antígona” la aplicación funciona claramente puesto que estamos hablando de dos tragedias griegas de un mismo autor y por lo tanto configuradas desde una tradición dramática muy similar. Sin embargo, aplicar este modelo de análisis a dramaturgias contemporáneas más diversas implica incorporar otros tópicos que obedecen a nuevas representaciones que lo trágico ha ido incorporando a lo largo de la historia, pero que no necesariamente implican una caducidad de la tragedia como género. Aun cuando hoy en día seguimos teniendo esa “necesidad de lo horrible” (Nietzsche 14), la relación mimética entre espectador y personaje es mucho más diversa que otrora, básicamente porque ya no necesitamos apelar siempre a la identificación moral entre espectador y personaje.

El personaje trágico del drama contemporáneo no necesariamente debe comportar un ejemplo a seguir porque muchos de ellos han perdido su acepción de héroes, es decir, el drama ya no tiene que ser como lo llamaría Bentley (267), una representación de la justicia. De hecho, una de las estructuras trágicas más efectivas de los grandes dramas contemporáneos concierne precisamente a una relativización del restablecimiento moral, en donde la impunidad impera antes que la justicia, y en donde quien comete la infracción absoluta termina o bien sin castigo (neutralización de la catarsis), o incluso siendo premiado por dicha infracción (antiestructura).

Un ejemplo claro del primer caso puede ser “La Escala Humana” (Daulte 2002), en donde el personaje de la madre desarrolla una compulsión amoral por matar, y los hijos, más que horrorizados por el delito, se encuentran preocupados por impedir que vaya a la cárcel, sin que el asesinato opere como *hybris* en lo más mínimo, sino por el contrario, en donde éste se percibe como un suceso cotidiano sin ningún tipo de trascendencia moral, aunque sí considerado delito por la ley. Un ejemplo del segundo caso estaría en la obra “Oedipus” (Berkoff 2014), en donde

Edipo, tras descubrir que ha asesinado a su padre y ha cometido incesto con su madre, en vez de sacarse los ojos, decide celebrar y vivir feliz su romance en compañía de su madre y esposa sin ningún tipo de remordimiento ni tabú. Ambas posibilidades son variaciones que provienen del canon clásico de la tragedia, y que operan precisamente por el conocimiento que tiene el espectador sobre el mismo, para provocar una relación irónica entre expectativa y resultado.

Por tal motivo, no sería procedente afirmar que la dramaturgia contemporánea omite el uso de la estructura clásica, sino más bien que la emplea de otra manera, ya no como una estructura a seguir, sino como una estructura a violentar para incitar al espectador a evocarla, como lo vimos en los dos ejemplos enunciados. Cuando la tragedia clásica nos deja la satisfacción de que los personajes equivocados recibieron su merecido aun cuando nos hubiéramos identificado con ellos, la tragedia contemporánea puede transgredir el sentido de justicia, pervertirlo a su máxima expresión, precisamente para que el espectador, al no ver realizado su arquetipo de justicia en escena, se movilice en su necesidad de evocarlo precisamente por el efecto de ausencia.

Ahora bien, no se trata hacer una impugnación del canon clásico y sustituirlo por estas dos nuevas modalidades, sino más bien de comprender que si bien dicho canon persiste hoy en día con plena vigencia, también cohabita con otros cánones que cumplen igualmente la función trágica, pero por medio de dispositivos diferentes. De nuevo es clave reiterar que el drama contemporáneo presenta una convivencia entre lo moderno y lo posmoderno, en donde no podemos establecer una categorización vertical, sino en donde resulta más pertinente encontrar horizontalmente las diferentes estructuras que habitan en el relato, los momentos en que se cruzan, y los momentos en que se separan, no con una pretensión panteísta de conocimiento, sino más bien con el propósito de extraer posibles significaciones clásicas, dramáticas o

posdramáticas que nos hagan reflexionar sobre lo trágico en nuestra dramaturgia contemporánea, y más específicamente en la dramaturgia de Fabio Rubiano y en la manera como ésta refleja la vigencia del género trágico en nuestra sociedad colombiana.

5. EI ROSTRO DE LA MEDUSA:

Yo soy la herida y el cuchillo!
¡Yo soy la bofetada y la mejilla!
¡Yo soy los miembros y la rueda,
Y la víctima y el verdugo...

Charles Baudelaire, “las flores del mal”

Aun cuando la dramaturgia colombiana de los noventa empieza a encarar el compromiso político heredado del Nuevo Teatro de una forma menos didáctica y con más ambigüedades que en las décadas anteriores, todavía éste sigue siendo un imperativo temático que atraviesa la dramaturgia nacional de una forma prácticamente generalizada en el momento.

Por esta razón es tan particular y relevante el caso de “Amores simultáneos”; no porque fuera la única obra de la década que se distanciara radical y absolutamente del teatro político y sus preceptos brechtianos, sino porque es de las pocas que a pesar de ello, obtuvo una resonancia muy importante tanto por parte de la crítica, como del público en general. Abordar temáticas como el amor, las crisis matrimoniales y los conflictos de pareja, parecía una labor destinada exclusivamente al teatro comercial naturalista de la época, que replicaba estereotipos televisivos para asegurar una identificación masiva y garantizar así un nivel de taquilla y rentabilidad. Por el contrario, “Amores simultáneos” establece una ruptura determinante con el naturalismo psicológico y comercial, tanto desde su estructura interna como externa, pero aun así haciendo uso del canon clásico de la tragedia definido en el capítulo anterior.

5.1. ESTRUCTURA INTERNA:

Antes de entrar a verificar el canon clásico de la tragedia a lo largo de la fábula del texto, es importante establecer las rupturas que el relato ofrece del canon aristotélico como tal, no solamente en lo concerniente a planteamiento, nudo y desenlace, sino también a las unidades de espacio, tiempo y acción, pues de estas variaciones podremos inferir aquellos mecanismos que se han subvertido del canon clásico en cuanto a manejo de fábula, y que requieren una interpretación desde lugares diferentes. Ya una vez comprendida la singularidad de la pieza respecto a su organización estructural, podremos proceder con más autoridad a examinar cómo se representa el canon trágico en su interior.

La obra cuenta en paralelo la vida de dos matrimonios, cuyos destinos se entrelazan mutuamente para sacar a colación la crisis conyugal por la que sendas parejas atraviesan. Por un lado, La Jovencita y El Joven, que conforman la primera dupla, empiezan enfrentándose fuertemente debido a las constantes infidelidades del Joven, lo cual la incita a ella a empezar a exhibir su cuerpo en la ventana provocando el asedio de su vecino, El Señor, quien ante su incapacidad de trascender el acto voyerista y consumir la seducción, termina violándola. Por su parte, El Joven inicia un cortejo con La Señora (la esposa del Señor), que no alcanza a concretarse en nada porque ésta termina suicidándose tras descubrir que su marido era no sólo el violador de la Jovencita, sino también de ella misma años atrás. Paralelamente El Joven también tiene un breve romance con La Maestra, una mujer solitaria que sale por las noches a la calle para buscar ser violada consecutivamente por El Señor, como único recurso que tiene para sentirse reconocida. Terminando de hilar las situaciones paralelas, está el personaje de La Madre, que funciona como una especie de corifeo encargado de narrar parte de las situaciones que atraviesa cada uno,

incluyendo en particular la del Señor (su hijo), quien asesinó a su padrastro luego de sorprender a éste teniendo sexo con su madre, a la que termina violando en un acto de incesto que él siempre tratará de replicar en sus víctimas ulteriores.

Como podemos apreciar, no nos encontramos ante una estructura aristotélica tradicional, puesto que resulta imposible establecer la totalidad de la fábula apelando al recorrido dramático de un solo personaje, por lo que no podríamos hablar de la existencia de un protagonista en el sentido estricto de la palabra, es decir, como un sujeto que encarna la acción dramática central que empuja la obra hacia su final. Realmente el mapeo del argumento da cuenta de dos historias principales que se cuentan paralela y alternadamente acompañadas por dos subtramas más pequeñas que conectan algunos puntos de giro, pero no determinan el cauce dramático de la narración. Las dos tramas principales se ubican en el matrimonio de los jóvenes y el matrimonio de los señores respectivamente, en tanto que las dos subtramas se localizan en el personaje de La Maestra y en el de La Madre, las cuales alimentan alternadamente una línea y la otra en cuanto a anagnórisis y peripecias.

Esta coralidad de las dos líneas principales desemboca inevitablemente en un manejo de tiempos paralelos que impide constituir una sola línea cronológica. En general ninguno de los cuadros de la obra posee continuidad directa entre sí, y por el contrario, todos ellos se encuentran separados por elipsis de varios días, lo cual fragmenta el seguimiento lineal de los acontecimientos e incluso permite aventurar prolepsis o analépsis aleatorias con la ayuda de los personajes que cumplen en muchos casos función de narradores bien en tiempo pasado para iluminar antecedentes de la historia, bien en tiempo futuro para determinar las conjeturas de lo que va a suceder, como es el

caso de la Señora que prácticamente anticipa al público su desenlace, estando apenas en los primeros cuadros de la obra:

“SEÑORA: ¿Te enteraste, amor mío? No te asustes, estoy bien. No estaría viva si algo así me sucediera (...). Me colgaría del techo mucho antes de que tú llegaras para que no me alcanzaras a salvar, porque cuando te salvan las consecuencias son abominables...” (Rubiano 1995 87).

La fragmentación de las líneas de acción y del tiempo también se acompaña de espacios fragmentados y muy poco definidos por las acotaciones, que se limitan a describir más la actividad escénica que el espacio dramático como tal. Los personajes pueden estar en su lugar de residencia y acto seguido ubicarse en la calle o sencillamente en un lugar dramáticamente indeterminado. Quizás el único patrón espacial que la dramaturgia plantea, es el antagonismo entre el adentro y el afuera. Afuera está la calle, en donde ocurren las violaciones, los encuentros con el pasado, las pesadillas, por lo que el interior de las casas se convierte en la única trinchera en medio de una ciudad anodina que parece absorbida por el peligro y la paranoia. Esta dialéctica entre lo interno y lo externo será una constante en las obras de Rubiano, cuyos espacios exteriores siempre aparecen degradados, inhóspitos y salvajes, planteando casi un universo apocalíptico en donde los personajes se encuentran permanente expuestos a los peores desmanes sin poder hacer nada al respecto:

“SEÑORA: ¿Ha escuchado lo que pasa en las calles, verdad?

JOVEN: No me asusto.

SEÑORA: Yo sí.” (Rubiano 1995 90).

Ante semejante estructura tan fragmentada de la pieza, pareciera casi inoficioso realizar un estudio del canon trágico, puesto que éste se halla fundado sobre el canon aristotélico, el cual como vemos, se halla dinamitado en el relato casi de raíz en cuanto acción, tiempo y espacio. Sin embargo, por debajo de la estructura argumentativa se encuentra una estructura fabular que no necesariamente coincide con la primera: aun cuando la narración en “Amores simultáneos” se encuentre fragmentada por elipsis constantes, espacios indefinidos y líneas temporales interrumpidas, hay una línea fabular de planteamiento, nudo y desenlace que se puede extraer de cada línea de acción y que sí puede organizarse en secuencia de causa-efecto sin temor a especulaciones interpretativas. El hecho de que la fábula se presente al lector en desorden por medio de su argumento, no quiere decir en este caso que no sea susceptible de someterse a un ordenamiento lineal a posteriori sobre el cual se puede examinar el recorrido dramático de los personajes aristotélicamente, para así detectar los puntos en los que el canon trágico hace presencia.

La primera categoría a verificar correspondería a la del héroe trágico y su *hybris*. Pese a que la simultaneidad de las líneas de acción no nos permite particularizar esta categoría en un solo personaje, sí considero que varios de ellos poseen un defecto de carácter de suficiente contundencia como para abocarlos a un destino trágico: La Maestra tiene una especial predisposición al masoquismo al obsesionarse con salir a la calle y propiciar repetidamente el acceso carnal de su violador. Infringe una ley absoluta en tanto que pierde el instinto de conservación e integridad física en aras de conservar su reconocimiento afectivo y ha internalizado dicha infracción como un discurso que asume plenamente y sin arrepentimiento:

“MAESTRA: Nunca pida ayuda. Es inútil. No corra. Es inútil. No oponga resistencia. Contenga la respiración y trate de desmayarse. No sentirá nada. Es mejor saberlo todo antes para después de todo, vivir” (Rubiano 1995 88).

Hay en la Maestra una asunción de su situación que es transversal al recorrido del héroe trágico y que ha pasado por un proceso de anagnórisis previo gracias a la intervención de La Madre. Es justamente La Madre quien instala en La Maestra la conciencia de su infracción y el castigo que emerge precisamente de ella misma, o más que castigo, la asunción de su destino y condición, que además está atravesada por el trauma fisiológico:

“LA MADRE: Primero mírate. Toda. Uñas, heridas, ropas rasgadas. Todo. Luego agáchate y huele. Tus olores y los demás. Cuando pases por todo ya no tendrás por qué preocuparte. Habrás superado la experiencia dándote cuenta de que estás viva. Un poco maltratada y con magulladuras, pero viva. Eres una de las sobrevivientes del bombardeo. Pasó. Ya pasó. Hasta puedes gritar: “¡Al fin! ¡Me lo hicieron!. No tendrás que volver a temer cuándo te pasará porque ya te pasó. El miedo de quedarte ciega se cura siendo ciega. Es una vacuna, cariño. Ahora ya conoces a los hombres. Sabes quiénes son y qué quieren. Puedes volver a salir.” (Rubiano 1995 87)

El dolor como vacuna creo que es una de las *hybris* más potentes y perturbadoras en los personajes de Rubiano: la autodestrucción se convierte en la única manera de tener control sobre el propio cuerpo. Es preferible exponerse abiertamente al dolor, aceptarlo, negar cualquier resistencia al respecto, para de esta manera asumir la fatalidad con más entereza. Justamente en este comportamiento se aprecia la asunción que hace el héroe trágico de su propio castigo. La

aceptación voluntaria del tormento es la única forma de controlar la situación y soportarla, el único subterfugio posible para preservar la dignidad.

Esta figura nos remite inevitablemente al arquetipo de Medea, que asesina a sus propios hijos no en un acto despiadado de infanticidio, sino en un acto de sacrificio autodestructivo. Medea inmola el amor de sus hijos como única opción para obtener la venganza de Jasón. Ella misma sabe cuán extremo es el dolor de perder un hijo, y aun así, está dispuesta a hacerlo con tal de mantener su control y dignidad en pie. Este tópico se va a desarrollar con más amplitud en obras posteriores de Rubiano, como por ejemplo en “Cada vez que ladran los perros”, en donde la madre perra asesina a sus propios cachorros para impedir que sean asesinados por otros perros:

“MADRE: (...) Devoro a mis hijos antes de verlos convertidos en otra cosa que no sean perros. No quiero arriesgarlos” (Rubiano 1999 54).

Aunque la madre ha perdido la guerra, nunca perderá la dignidad, prefiere que sus hijos mueran a manos de ella que a manos de su verdugo. También en la misma obra el personaje de la Señora le pasa un cuchillo a su hija para que se suicide antes de que llegue la banda de asesinos. Podemos con esto concluir, que aunque la Maestra es un personaje secundario, y carece de un arco trágico completo, posee rasgos del canon trágico de gran trascendencia, no sólo como signo al interior de la obra, sino como semilla estilística de un recurso que el escritor va a explotar más adelante con mucha más amplitud.

De otro lado, el personaje del Señor tiene también un recorrido trágico que se manifiesta en dos líneas argumentales diferentes, uno en la fábula sobre su pasado, el otro en su relación actual con

la Señora. El primero es fácil de definirlo suceso por suceso: el Señor encuentra a su Madre teniendo sexo con un hombre distinto a su padre y lo mata, para luego cometer incesto con ella, es una emulación directa a la tragedia de Edipo, con la diferencia de que en el caso de “Amores Simultáneos”, la *hybris* es cometida a conciencia y deliberadamente, a diferencia de Edipo, quien se ha cruzado en el camino con ambos personajes ignorando por completo su identidad. Sin embargo, dicha *hybris*, aunque lleva luego a una anagnórisis en donde el personaje reconoce todo lo que ha hecho, no conduce a un castigo asumido por el héroe, por lo que el recorrido trágico queda a mitad de camino.

No obstante, el segundo arco dramático que tiene este personaje se completa de una forma mucho más evidente y se sitúa en su relación con la Señora, su esposa: Posteriormente al episodio de incesto, el hombre empieza a buscar mujeres para violar en la calle hasta que en uno de esos encuentros se cruza con la Señora, que es virgen y por ello mismo genera en él un sentimiento de culpa que lo insta a volverla a buscar luego de la violación fingiendo ser otra persona diferente, un hombre bueno, comprensivo, dispuesto a ayudarla a olvidar semejante calamidad, a casarse con ella y a empezar un matrimonio feliz que enmiende lo ocurrido.

Aquí aparece otra *hybris* que va a ser muy importante en toda la dramaturgia de Rubiano, la del verdugo protector. El verdugo que a la vez que vulnera a la víctima, la protege incluso de sí mismo. Tal es el caso de la madre y Elena en “El vientre de la ballena”, en donde la madre usa a su hija como vientre de alquiler, propiciando continuos embarazos que ella después le encubre pretextándolos como una infección estomacal que recurre una y otra vez. Es la madre quien le infringe el mayor dolor a su hija, y a la vez quien más la protege de la aterradora realidad. Algo

similar ocurre también en “Mosca” entre el personaje de Lavinia y Demetrio, cuando él, a la vez que prepara la violación y la amputación de sus dedos, le ofrece protección:

“DEMETRIO: La violación estará a cargo de mi hermano Chirón. No, no, por favor, antes de decir cualquier cosa escúcheme: una vez él esté dentro suyo resoplando como un cerdo no va a pasar por su mente ningún pensamiento sucio, al contrario, dado que no será placentero sino doloroso y carente de afecto, estará penetrada por el pecado, pero libre de él” (Rubiano 2005 360)

En el caso específico de la obra que nos concierne, El Señor aparece como un personaje escindido en dos: hay una parte del hombre que quiere corregir las acciones efectuadas por la otra parte, y en “Amores Simultáneos” Rubiano expone que tal escisión jamás puede ser definitiva, que tarde o temprano una cara se va a encontrar con la otra, o que básicamente cualquier proceso de enajenación va a ser siempre temporal, puesto que siempre tendremos que enfrentarnos a nosotros mismos y nuestra naturaleza volverá a aflorar como un corcho que por más que se sumerja, siempre regresa a la superficie:

“SEÑOR: Mi vida normal llegó a un punto en el cual tenía que regresar a mi vida anormal. Volver al pasado para que tanta felicidad no se me reventara por dentro, para que no se volvieran a desorbitar mis ojos, ni se comportaran con vida propia mis manos. Para no ser de nuevo y para siempre lo que había sido antes. Antes de conocerte... (*mira a la Señora*). Amor” (Rubiano 1995 87, 88).

En este texto se manifiesta con total claridad la conducta esquizoide del personaje cuando habla de sus manos como entidades con voluntad propia, que escapan totalmente a su control. Las

necesidades instintivas del personaje no se compadecen con sus necesidades morales y por esto resulta imposible tener un yo con una sola voluntad integradora. La *hybris* en este arco del personaje no consiste entonces en el mero acto del acceso carnal violento, sino en este acto esquizofrénico de enamorar a su propia víctima para protegerla del mal que él mismo le ha infringido.

Existe además, un componente freudiano muy importante en la relación que establece el Señor con la Señora, puesto que no se comporta como el esposo, sino como el padre de ella. Prueba de esta equivalencia se encuentra en el signo de los cuchillos, que además de ser una representación fálica indudable, constituye un puente simbólico entre la figura paterna de la Señora y la figura conyugal del Señor: El Señor vende cuchillos puerta a puerta, cuchillos afilados que en principio nunca puede dejar a mano de la Señora porque ella misma teme hacerse daño con éstos (aunque luego ella los use para intimidar las denuncias de las otras mujeres violadas por él). De otro lado, el padre de la Señora también tenía una relación de trabajo muy estrecha con los objetos cortopunzantes:

“SEÑORA: (*mientras clava cuchillos*) Mi padre trabajaba en un circo. Amarraba payasos a un tablón y lanzaba cuchillos alrededor de ellos. Era un número muy emocionante. Un día falló y clavó uno en la cara del payaso de turno. El payaso murió de inmediato y mi padre se murió en la cárcel. Yo me quedé con esos cuchillos. Usted los conoce. Los clavé aquí porque pensé que mi esposo se había quedado con usted esa noche”. (Rubiano 1995 95).

Claramente la figura fálica ha traspasado de la autoridad paterna, a la autoridad conyugal del marido de la Señora. El Señor es un heredero de la función dramática del padre de la Señora. Tal

y como el canon clásico de la tragedia, la *hybris* del personaje deviene en una anagnórisis en donde hace conciencia de todo lo ocurrido gracias a la Madre, que como he mencionado antes, opera como el corifeo de la tragedia, se encarga de precipitar la toma de conciencia del personaje para que éste pronto pueda descubrir el resultado de su infracción metafísica: la aporía trágica frente a lo inevitable, pero también su voluntad de sacrificio en aras de salvar el establecimiento moral.

Gracias a la Madre, por fin el Señor recuerda lo que hizo en el pasado y que no se atreve a admitir por temor de perder a su esposa. Entonces él se ve instado a integrar su personalidad dividida, como héroe trágico clásico decide asumir el error cometido en el pasado sin ningún tipo de arrepentimiento, y entonces busca a su esposa y le confiesa la verdad, casi a sabiendas de que dicha revelación va a provocar el suicidio tantas veces anunciado por ella misma; suicidio que representa su propio fracaso existencial y por lo tanto el castigo metafísico: la soledad y la culpa frente a su desafío axiológico de pretender mantenerse al mismo tiempo como el verdugo y el protector del mismo objeto de deseo y de violencia.

De otra parte, también en el personaje de La Señora se dibuja aún con más contundencia la estructura interna del género trágico. En un análisis somero podríamos afirmar que se trata de un personaje con un recorrido melodramático: abusada sexualmente, La Señora luchará por defender su derecho a su integridad física tratando de superar el trauma a través de su esfuerzo por asumir en cuerpo y alma su rol de ama de casa, y precisamente por establecer esta defensa es que termina

siendo castigada al reconocer en su marido al mismo violador de años atrás, reconocimiento que la induce a su suicidio¹¹.

Sin embargo, si aguzamos la mirada podremos acercarnos a una perspectiva de este personaje más compleja e inquietante. El primer punto de giro en su línea dramática lo constituye el encuentro con la Maestra que acaba de ser violada, y que por lo tanto se convierte en un reencuentro con el pasado que ella, al igual que su marido, se ha empeñado obcecadamente en olvidar. La Maestra en este caso cumple la misma función de la Madre en la estructura fabular, o sea servir de espejo para que el personaje de la Señora pueda ver allí reflejado el rostro de la Medusa, que es el suyo propio y cuya monstruosidad la petrificaría en el instante mismo del reconocimiento. Es exactamente el mismo dispositivo dramático de Edipo, Hamlet, Macbeth y de tantas tragedias clásicas en donde el pasado regresa encarnado en un personaje a refrescar la memoria del protagonista y de este modo instigarlo a iniciar su recorrido trágico, al que el héroe inicialmente se resiste.

En el canon clásico de la tragedia, esta figura viene usualmente encarnada en una entidad de orden sobrenatural: el oráculo en Edipo, las brujas en Macbeth, el fantasma del padre en Hamlet. El relato en cuestión en cambio no nos da ninguna referencia metafísica en este sentido en cuanto al personaje de la Maestra (aunque la configuración de las apariciones de la Madre sí parecen muy conectadas con el plano espectral, puesto que no se localiza en ningún espacio real de la ficción, y opera casi como figura onírica omnisciente). No obstante, aunque no esté argumentado como tal, sí existe en la Maestra un poder clarividente que no tiene una explicación desde los

¹¹ En nuestro marco conceptual el melodrama se definiría en su estructura interna como un héroe cuyo virtuosismo lo empuja a defender una ley absoluta, y a raíz de ello es castigado. No obstante su castigo se traduce en un sacrificio que provoca una transformación del sistema social que recapacita sobre la falta cometida y reconoce el error en que ha incurrido (Bentley 185).

sucesos de la fábula. Desde el primer momento en que se encuentra La Maestra con La Señora, pareciera que ella supiera que ésta ha sido violada también, y que está tratando de denegar su pasado a toda costa para no enfrentarse con el trágico destino que inminentemente la espera:

“MAESTRA: ¿Por qué no sale?

SEÑORA: ¿Por qué anda sola?

MAESTRA: ¿Por qué con ese tipo?

SEÑORA: Él me acompaña.

MAESTRA: Me sedujo.

SEÑORA: Me casé.

MAESTRA: La engañó (...)

SEÑORA: Lárguese. Tengo un esposo. Olvidé el pasado y soy feliz.

MAESTRA: Prepárese señora. Vienen tiempos difíciles y hay que estar listos. Antes de que suceda...

SEÑORA: ¿Por qué se interesa en mí? ¿Cree que algo malo me puede suceder?

MAESTRA: Claro que sí” (Rubiano 1995 88).

En este momento de la historia, la Maestra no tendría ningún indicio real para deducir que la Señora ha sido violada, mucho menos a manos de quien es su actual marido. A lo sumo ella podría haber deducido que su marido fue quien la violó a ella en el callejón, pero no tiene información para poder llegar más lejos en sus conjeturas, y sin embargo lo hace. Hay una suerte de predestinación metafísica que anticipa el destino de la Señora, quien presiente también ese sino trágico que se aproxima y por lo tanto se empeña en negarlo y huir de él a toda costa. Aquí Rubiano apela a otro tópico importante que concierne a la figura de la vidente y la ciega, es decir,

la situación en donde un personaje puede ver con claridad el fatalismo del futuro, mientras el otro personaje es totalmente ciego, no puede ver nada, camina a tientas y por lo tanto construye una relación de dependencia enfermiza con su lazarillo, que usualmente es salvador y verdugo a la vez. Es el caso de Elena y su madre en “El vientre de la ballena”, de Señora e Hija en “Cada vez que ladran los perros”, Lavinia y Demetrio en “Mosca”, Vlamy y la enfermera en “Gracias por haber venido”, sólo para enumerar algunos ejemplos.

Dicha figura se vuelve de capital importancia dentro de la obra en cuestión y se presenta alternadamente en diferentes relaciones de personajes: Madre- Señor, Maestra- Señora, Madre- Maestra, etc. En todos los casos, quien asume el rol de la vidente trata de mostrarle al otro la fatal realidad que se avecina, mientras quien asume el rol de la ciega, luchará incansablemente por tapar la realidad y mantener su ceguera a cualquier precio.

Esta sería la *hybris* de este personaje, que al igual que Edipo, se obsesiona en negar lo que inconscientemente presiente que es cierto, pues la Maestra lo único que está haciendo es ratificando las sospechas terribles que la Señora trata de sepultar en su inconsciente (como lo hace Tiresias con Edipo en la obra de Sófocles), pero que a partir de este encuentro con la Maestra empiezan a aflorar, primero sutilmente y luego con una nitidez rayana en la esquizofrenia:

“SEÑORA: Una mujer como yo no tiene deseos, ni ganas de limpiar el piso, ni la ropa sucia. Una mujer como yo sólo quiere gritar más que ella, salir a la noche oscura, volver al callejón por donde ella salió, sentir los escalofríos, el miedo, para volarse la cabeza, para no recordar lo que ya no se puede remediar...” (Rubiano 1995 86).

Pero los presentimientos inconscientes de la Señora exceden el tema de la violación. Su condición de víctima es mucho más compleja, pues ella hasta cierto punto ha consentido en volverse cómplice de la mentira de su esposo, sólo que no es capaz de reconocerlo ante sí misma, pero su inconsciente lo evoca permanentemente sin que ella se percate:

“SEÑORA: Le temblaban las manos cuando me tocaba, sentía que me miraba a la cara muy seguido, como pidiendo perdón. Al día siguiente siguió mirándome así... le temblaban las manos aún, tomando la taza para servir el café. Me recorrió con sus labios como si ya lo supiera y sólo repasara caminos conocidos” (Rubiano 1995 89).

Está claro, la Señora ha aceptado casarse con el Señor aún a sabiendas de lo que él le había hecho en el pasado. La Señora ya sabía que El Señor la había violado y había regresado a ella tratando de hacer la enmienda de su acción y sin embargo, ella simuló ignorarlo, ella misma fue cómplice de la *hybris* del Señor y acaso sea dicha complicidad justamente la esencia de su propia *hybris*, puesto que la Señora, al igual que la Maestra a su manera, está infringiendo la ley absoluta del instinto de conservación al casarse con quien ella identifica como su propio verdugo.

Ahora, si bien el Señor y la Señora están atravesados por una conducta esquizoide entre el pasado y el presente, el mecanismo divisorio opera en ambos de manera distinta. Mientras el hombre apela a una negación plenamente consciente de su identidad como violador de ella, la Señora hace uso de un mecanismo de represión. Su mentira no es del todo consciente y por lo tanto, su *hybris* no del todo deliberada. La Señora es como un ratón ciego tratando de escapar de una trampa que ella intuye cada vez más inminente, pero que no consigue identificar del todo. Tal vez por tal motivo es que ella trata de entablar una relación con el Joven del matrimonio que vive al

frente y que se presenta como un amor platónico, despojado de todo interés sexual y que se convierte en la válvula de escape que ella necesita para seguir en su fuga del pasado.

No obstante, el espejismo platónico se rompe por dos sucesos que ocurren casi en paralelo: por un lado el Joven se entera de que su esposa ha sido violada y la culpa lo insta a incumplir la cita que tiene con la Señora para irse de la ciudad con ella, y mientras tanto la Señora escucha la confesión de su marido, quien tras su anagnórisis ha decidido asumir su falta, romper el dique que divide su cerebro e integrar ante su esposa las dos identidades que ahora se funden en una: la de violador y la de marido-padre-protector. La revelación del Señor por lo tanto, es el momento de la anagnórisis de la Señora, es decir, el momento de la toma de conciencia de su defecto de carácter que la precipitó hacia su infracción metafísica, y por lo tanto el momento en que el héroe trágico se enfrenta con su aporía existencial:

“SEÑOR: Antes de conocerte ya te conocía.

SEÑORA: Es un poema.

SEÑOR: No. Es la verdad.

SEÑORA: ¿Dónde?

SEÑOR: En el callejón.

SEÑORA: ¿En el oscuro?

SEÑOR: En el oscuro.

Silencio.

SEÑORA: (...) Tu olor siempre me fue familiar” (Rubiano 1995 94).

Esta frase es la que lanza al personaje a la catástrofe trágica, pues aquí ella termina de atar cabos y de enfrentar la cara de la Medusa que tanto había querido esquivar, es decir, el hecho de reconocer que ella misma fue cómplice de su engaño, que ella misma se había convertido en la veneradora de su verdugo, y por ende en la perpetuación del momento de la violación que tanto daño había causado a sí misma. Continuando con el paralelo con “Edipo Rey” podemos apreciar la equivalencia del sino trágico: Edipo, que presentía el horror de su destino termina cumpliéndolo justamente a raíz de su empeño en huir de él, y es exactamente el mismo procedimiento irónico que legitima la tragedia en la Señora. A partir de entonces, no quedará más remedio que asumir las consecuencias de la infracción. La Señora decide conscientemente el suicidio. No se trata de una decisión impulsiva, sino de un acto de asunción de su falta, por la vergüenza que siente de haberse traicionado a sí misma de esa manera:

“SEÑORA: La primera vez que me hicieron el amor fue a la fuerza. La última fue por lástima. Por eso me despido”. (Rubiano 1995 96).

Esta es la última frase que escucharemos de ella antes de ver su cadáver ahorcado, pendiendo del techo del apartamento, tal y como ella misma lo había vaticinado en el planteamiento de la pieza, para de este modo confirmar la existencia del destino trágico, aún por fuera de una voluntad divina. El sentido de inminencia se verifica a través de la equivalencia entre anticipación y resultado. Los personajes están atrapados en sus respectivas tragedias, como peces en una red. No hay escapatoria. La única diferencia en este caso es que las predicciones no provienen de la entidad divina, sino del inconsciente, que hace las veces de entidad metafísica y nos domina como marionetas, imponiendo su voluntad por encima de la voluntad consciente.

5.2. ESTRUCTURA EXTERNA:

Es apenas comprensible que al poseer un canon aristotélico tan distorsionado desde su construcción argumental, la percepción emocional sobre “Amores simultáneos” tenga matices mucho más diversos que exceden el terror y la piedad propios del canon trágico clásico, aun cuando desde el diseño fabular de los personajes éste se conserve en una proporción bastante considerable, como vimos anteriormente. No se trata de excluir el terror y la piedad de la estructura externa del relato, sino de comprender cuáles son los mecanismos de interferencia que complejizan y enriquecen estas dos nociones. Para ello tendríamos que entrar a analizar inicialmente el margen de probabilidad y posibilidad del relato, porque de allí se define el margen de expectativas del mismo, como lo explicamos en el marco teórico.

Contrario a la mimesis aristotélica que se produce por una identificación directa entre la ficción y el espectador, Rubiano propone –no sólo en ésta, sino en todas sus obras- un universo autónomo del universo real en donde el sistema de probabilidades funciona diferente a nuestra realidad cotidiana, como lo habíamos expuesto anteriormente. A pesar de tratarse de un contexto netamente urbano e industrial, no hay ninguna referencia directa que nos permita conectar el cronotopo de la obra con la ciudad de Bogotá, ni con ninguna ciudad del mundo en particular. La ciudad no tiene nombres de calles, monumentos o ninguna otra referencia geográfica o cultural que nos permita instalarnos en algún sitio de la realidad. Ni siquiera los personajes están social ni culturalmente definidos. No tenemos idea en qué tipo de institución trabaja la Maestra, ni cómo funciona el negocio de la venta de cuchillos del Señor, etc. El uso del lenguaje también se encuentra extrañado o bien por un exceso de síntesis y eliminación de cualquier aditivo cotidiano (interjecciones, hipocorísticos y demás), o bien por un exceso de retórica, uso excesivo de verbos

auxiliares en donde los tiempos imperfectos del presente y el futuro permiten potenciar el pensamiento hipotético por encima de la acción concreta:

“SEÑORA: No, no somos diferentes. No pensamos igual. Lo entiendo. ¿Cómo ser tan idiota para no entenderlo? Pero yo... después de algo así... ni dormir, ni despertarme, ni asomarme a la puerta, ni soñar que el tiempo se devuelve y eres de nuevo un exitoso vendedor. Que llegas a mi casa y me sacas de mi tristeza para llevarme de paseo (...). Sería la muerte. Me mataría. Una cuerda fuerte que me despedace la tráquea, un edificio inmenso al lado de una zona verde para que no sea grotesco, un desmayo al mediodía en el centro de cualquier avenida, frascos enteros de Gardenal y Penthotal, lanzarme ebria al río de la ciudad para que sus aguas me purifiquen y me mantengan flotando junto a los desechos de niños y perros muertos...” (Rubiano 1995 87)

Como vemos, en un solo parlamento se plantean al menos cuatro hipótesis de diferentes situaciones que nunca llegan realmente a concretarse y que por lo tanto nublan la nitidez de la situación real de la escena, generando una percepción más abstracta del tiempo y el espacio del relato y por lo tanto, interfiriendo en los procesos de identificación empática con el personaje, empezando a construir una percepción irónica de la tragedia, merced al distanciamiento entre universo dramático y contexto real de percepción. Dicho distanciamiento creo que interfiere directamente tanto en la percepción del horror, como de la piedad por igual, pues permite que finalmente el espectador o el lector no pierda nunca la conciencia de la ficción como artificio y no como representación mimética de lo real.

Adicionalmente, considero que tanto el horror y la piedad poseen ciertos mecanismos de control, que si bien no anulan su existencia como emociones transversales al relato, sí las modera y le

otorgan al espectador un margen de distancia que le permite fluctuar entre el horror y la risa, o entre la piedad y el ridículo. El primero está centrado por un lado en la sustitución del trauma fisiológico patente, por el trauma fisiológico narrado, recurso ya ampliamente desarrollado en la tragedia griega, en donde lo fisiológico en escena se consideraba inmoral y por lo tanto sólo podía manifestarse por medio de la palabra, nunca por medio de la acción física. El mismo Rubiano manifiesta abiertamente este interés en conservar lo fisiológico como algo latente antes que patente:

“Si puedo mostrar una golpiza sin dar golpes, una escena sangrienta sin sangre, y que el público viva y entienda ese lenguaje, entonces habré hecho teatro” (Rubiano 2014 9)

De otra parte, el horror se ironiza y por ende se controla a través de la asepsia y precisión con la que éste se describe, y éste es otro de los tópicos que observaremos transversalmente en toda la obra de Rubiano. Los personajes no tienen problema en describir las situaciones más crueles y descarnadas, pero siempre apelando a un vocabulario sofisticado, clínico, científico o incluso erudito, lo cual permite despojar al cuerpo de sus condiciones morales y afectivas y observarlo netamente como un espécimen de laboratorio susceptible de ser analizado minuciosamente y racionalmente, por fuera de todo escándalo que la violencia padecida sobre el mismo pueda generar:

“JOVENCITA: El primer golpe me lo dieron en la cabeza.

MAESTRA: De inmediato me metió la mano debajo de la falda, me levantó y me estrelló contra la pared.

JOVENCITA: Me tiró boca abajo contra el pavimento, me mordió las nalgas y me jaló el pelo cuando grité.

MAESTRA: Me mantuvo suspendida por un momento, luego me dejó caer, con su cabeza me golpeó el pómulo, metió los dedos y enseguida me ensartó” (Rubiano 1995 96).

Esta violencia narrada sin ningún tipo de vínculo afectivo, exhaustiva más en la precisión del acto que en el contenido emocional del mismo se desarrollará con más envergadura en trabajos ulteriores del dramaturgo, incluyendo “Labio de Liebre”:

“ROXI: ...Primero me dieron un disparo en la mano y yo les dije que era suficiente. (*sonríe*) En la mano... me salía sangre y yo se las mostraba, les mostraba la mano, les decía que ya era suficiente. ¡Ya es suficiente!. Ahí me dispararon en la cara y me empezó ese ahogo y esa tos, como cuando a uno se le mete el agua por la nariz de una piscina” (Rubiano 2016 75)

Ahora bien, no considero que este distanciamiento se explique con un cinismo generalizado de los personajes frente a su tragedia, sino más bien con una conducta esquizoide en donde las palabras se han divorciado completamente de su contenido emocional, lo cual implica la creación de una violencia naturalizada que como un mecanismo de antiestructura trágica, golpea al espectador por efecto de ausencia, como explicábamos anteriormente en otros casos, con una experiencia del horror trágico y la piedad mucho más contemporánea, atravesada por la ironía y la ambigüedad. Rubiano no pone esta característica en un solo personaje, sino que por el contrario permea esta condición en todo el universo dramático, construyendo un nivel de autonomía fársica que linda un poco con el absurdo, pero con un sistema de probabilidades menos desbordado para conservar la secuencia lógica de los acontecimientos.

Sin embargo, a pesar de estos recursos contemporáneos, el horror y la piedad en “Amores simultáneos” tienen también un componente clásico que alcanza a dilucidarse detrás de los mecanismos de interferencia descritos. De cualquier manera el enfrentamiento que los personajes tienen frente a lo irremediable de su situación, y el examen de sus culpas morales ineludibles, sin duda permite una relativa identificación desde la piedad, fracturada por la violencia fisiológica y extrema que atraviesa las *hybris* de todos los personajes y que de inmediato comportan la distancia requerida para el surgimiento del horror, cuya catarsis se patentó en el momento en que cada personaje va verificando con su propia experiencia la premisa transversal del relato, es decir, la imposibilidad de escapar de nosotros mismos y la ineludible responsabilidad que tenemos que asumir sobre nuestros actos, aun cuando ello implique nuestra total destrucción.

Nuestro inconsciente, el rostro de la Medusa, es el destino de cualquier camino existencial que se tome, pues éste siempre va a encontrar los recursos necesarios para manifestarse precisamente en aquellas estrategias de encubrimiento con las que el yo intenta defenderse inútilmente. Ya veremos cómo en “Labio de Liebre” este procedimiento se replica, pero con unas implicaciones dramáticas muy diferentes, mediadas por los veinte años de trayectoria que existen entre la creación de una y otra obra.

6. EL MAL SALVAJE:

*“¿Qué importa que estén desnudos,
que vivan en el fondo de los bosques(...)
Que no haya entre ellos ni código de leyes,
ni justicia civil, ni justicia criminal,
si son dulces, humanos, bienhechos,
si tienen todas las virtudes que caracterizan al hombre...?”*

Guillaume Thomas Raynal, 1781

El estreno de la obra “Labio de Liebre” el 5 de marzo de 2015 en el Teatro Colón de Bogotá fue el inicio de una fuerte polémica al interior del sector cultural en Colombia, en donde se cuestionó la responsabilidad ética que tiene el teatro y el arte en general a la hora de mencionar a las víctimas y los verdugos del conflicto armado que ha azotado el país por más de cincuenta años.

Sus detractores coinciden básicamente en tres puntos: 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, al tratarse de una coproducción con el teatro estatal más importante de Colombia, y por lo tanto, al estar subsidiada en su mayoría por fondos públicos del gobierno, quien tiene un interés muy específico en la construcción de un relato sobre la paz que concuerde con su proyecto político actual, de algún modo editorializa el contenido de la pieza:

“Un victimario que pide un perdón verdadero y sin tantas complicaciones. Ahora sí el teatro le ganó a la realidad. Está históricamente probado que pocos son los victimarios que además de confesar por el interés concreto de negociar las penas van más allá de eso. Como no hubo límites para perpetrar el horror tampoco los hay para reconocerlo y menos para el arrepentimiento. Este victimario es un victimario ideal. Un lobito bueno. De las víctimas se hace un retrato colorido con elementos folclóricos típicos. Los actores se regodean en la recreación de los acentos regionales, en la imitación gestual y en las escenas como cuadros costumbristas. La obra hace parodia de una familia campesina víctima. La caricaturiza, la recrea en tono de burla, la ridiculiza y ofrece de ella una mirada pobre y reductora (...). Sacarle provecho al vocabulario del conflicto y del proceso de paz es estratégico. Por consideración a las víctimas de carne y hueso del país, una obra de esta naturaleza debería ser seriamente cuestionada.” (Donadio 2016).

La controversia se agudiza no sólo por las reacciones ante la obra en sí misma, sino ante las declaraciones que hace el mismo Rubiano al respecto en diferentes medios, en donde trata de situar el drama en el campo exclusivo de lo estético, sin ningún tipo de pretensiones políticas, como lo dice claramente en una entrevista para el periódico “El Espectador”:

“Nos gusta que en el teatro siempre haya tensiones, es nuestra primera regla al hacer ficción. Nuestra posición sobre la realidad no está primero. Primero está el drama. A mediados de los 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, las flexiones, el movimiento de la acción no era lo

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

Tanto las posturas a favor como en contra de la obra, sacan a relucir justamente el momento actual que está viviendo la dramaturgia colombiana: la lucha por divorciarse de la herencia brechtiana del Nuevo Teatro Colombiano, pero a la vez su necesidad de invocarla, no sólo desde la crítica externa, sino desde el propio Rubiano, en donde se delata una evidente contradicción entre obra y discurso, puesto que si en verdad no existiera un interés por abordar lo político, sino lo netamente “teatral”, quizás habría continuado sus creaciones por la línea de “Amores simultáneos”, explorando universos autónomos y relaciones muy oblicuas con el mundo real, pero ciertamente lo que hemos visto a lo largo de su trayectoria (no sólo en “Labio de Liebre”), es justo lo contrario: poco a poco sus temáticas van enfocándose más y más hacia una denuncia de la corrupción social, cargada de ironía, humor negro e hibridación genérica, pero con un enfoque ideológico muy claro en donde pone de manifiesto la ineficacia de nuestras instituciones sociales para contener nuestra violencia más extrema, desde la familia, el matrimonio, la paternidad, hasta los centros de salubridad, los medios de comunicación, el gobierno y la nación.

No se puede, por lo tanto, comprender “Labio de Liebre” como una obra aislada de esta búsqueda, sino como el resultado de ella, cuyo centro de polémica está realmente en la figuratividad mimética con que lo aborda; es justamente la estrecha distancia entre el marco ficcional y el marco referencial de la pieza, lo que le impone ciertos paratextos que son problemáticos en su manera de exponerse en público y que son los que operan de un lado y de otro para alimentar el debate, que a mi criterio, se encuentra un poco sobredimensionado. No porque la obra no posea en sí suficiente riqueza para entablar una discusión a profundidad, sino

porque la estructura dramática en su estricto contenido –por fuera incluso de sus pretensiones autorales- no da cuenta de una fábula sobre la venganza o perdón, como se subtitula, y cuyo dilema pareciera conducir instantáneamente al tan en boga tema de la paz. Un análisis dramaturgico de la composición aristotélica de la obra y de su canon trágico va a demostrar que antes que plantear un debate sobre el perdón, la obra propone una confrontación entre pasado y presente que es un lente de aumento de lo que ya había explorado en “Amores simultáneos”, sólo que ampliándolo hacia la manera que tenemos de percibirnos como una sociedad en guerra, en donde el relato de víctimas y victimarios se ha exotizado dentro de simplificaciones que Rubiano se propone complejizar, bajo los mecanismos que estudiaremos a continuación.

6.1. ESTRUCTURA INTERNA:

Salvo Castello es un paramilitar, quien luego de someterse al acuerdo de justicia transicional para la entrega de armas, es condenado a tres años de arresto domiciliario en el extranjero. Con un grillete electrónico que controla su ubicación, Salvo se halla recluido en una cabaña a las afueras de la ciudad en donde se protege cómodamente de la nieve y el frío. Una noche, Salvo recibe la visita de la familia Sosa: la Liebre (el hijo con labio leporino), el Hermano, Mala (la hermana mayor), y la Madre, quienes han muerto por orden de él tiempo atrás y ahora regresan del más allá para reclamar en principio algunos objetos de su pertenencia de los que Salvo parece haberse adueñado.

Salvo, sin todavía comprender muy bien lo que sucede, los expulsa de su casa y ellos deciden regresar más tarde. Paralelamente vemos cómo es enjuiciado por una periodista que lo denuncia

por el asesinato de unas gallinas y unas vacas, quienes declaran directamente la manera como fueron brutalmente masacradas. Para tratar de eludir esta confrontación, Salvo intenta masturbarse con pornografía que ve de la televisión, pero entonces irrumpe Mala, quien trata de seducirlo recordándole el romance que ellos tuvieron tiempo atrás. Salvo intenta eludirla infructuosamente, pero entonces regresa la Madre con sus dos hijos a tratar de controlar la situación y más adelante ingresa Roxi Romero, la periodista que empieza a entrevistar a Salvo, inicialmente respecto a detalles triviales de su vestimenta, pero poco a poco tocando los temas de las masacres cometidas, ante lo cual Salvo se justifica bajo la premisa de la lucha patriótica como motivación esencial. A continuación, la familia reaparece como si estuviera recién llegada y se presentan con una nueva petición: que Salvo reconozca sus nombres, puesto que en las noticias sobre su muerte, éstos no aparecieron. Salvo, temiendo que todo se trate de un complot para instarlo a confesar delitos nuevos que incrementen su condena, se niega rotundamente a hacerlo, razón por la cual, la familia Sosa decide instalarse en su casa a ultranza, no se moverán de allí en tanto Salvo cumpla con lo solicitado.

Para tratar de disiparse, Salvo pide por teléfono una prostituta a domicilio y luego de una elipsis él está teniendo sexo aparentemente con ella, pero cuando el claroscuro de la situación se desvanece, nos damos cuenta de que se trata realmente de Mala. Cuando Salvo reconoce el malentendido se separa asqueado y entonces descubre que la familia Sosa sigue allí todavía, que la Madre le ha cocinado, le ha brillado los cubiertos, los dos hermanos le siguen usando el baño, en fin, todos parecen cada vez más cómodamente instalados en la cabaña.

Ya en este punto, Salvo empieza a justificarse más enérgicamente por los delitos cometidos, pero entonces la Madre empieza a enjuiciarlo y lo insta a que representen el momento de la masacre,

en donde Salvo enjuicia a la familia por colaborar con la guerrilla, lo cual devendrá en su inminente asesinato. Aquí se pone en evidencia también que Mala había sido abusada sexualmente por su padre con la complicidad de su madre.

Entonces la Madre rompe la representación y ahora le pasa sus zapatos a Salvo para que él se los ponga e intercambien roles. Salvo lo hace, asume el rol de la Madre en el momento de la masacre y la Madre asume el rol de Salvo y le exige a la Madre (interpretada por Salvo) que debe elegir cuál de los hijos ha de morir después de ella. Es allí cuando nos enteramos que la Madre en efecto se decidió por la Liebre, cosa que éste ignoraba por completo.

En este momento irrumpe Roxi nuevamente con su entrevista, que va enjuiciándolo a él cada vez más fuerte hasta poner en evidencia sus propias motivaciones: Roxi también es una muerta víctima de la violencia de Salvo, quien la asesinó por un ajuste de cuentas entre gamonales. Aquí el juicio se agudiza, todos empiezan a enjuiciar moralmente sus acciones y entonces Salvo se justifica diciendo que el asesinato de los Sosa fue culpa de Mala, quien para que matara a su papá lo denunció de ser cómplice de la guerrilla. Salvo cumple la petición de Mala, y luego, tras enterarse de que ella ha abortado el hijo que iba a tener de él, decide castigarla y la asesina también.

Al sacar a relucir toda esta información, la Madre y la Hija se perdonan: la Madre por haber sido cómplice de su hija, la hija por haber ordenado la muerte del padre que provocó la muerte de los hijos. Los hermanos a la vez se perdonan mutuamente por sus constantes e implacables burlas y posteriormente continúa el enjuiciamiento contra Salvo, sacan de la nevera las partes de los cuerpos que él mandó matar y entonces Salvo acorralado no puede más y decide confesar los

nombres y la ubicación de cada uno de ellos. Entonces la Liebre le devuelve los zapatos a Salvo para que se los vuelva a poner, ellos se marchan y Salvo pide perdón.

Como podemos apreciar desde la sinopsis, nos encontramos con una estructura en donde la ubicación espacio-temporal es mucho más concreta que en “Amores simultáneos”: toda la situación dramática transcurre en la casa de Salvo, en una época histórica que debe lindar entre el 2005 y 2012, que es cuando se aplica en Colombia la justicia transicional para los grupos paramilitares y la cual se menciona directamente en el texto:

“SALVO: Aquí estoy en este cagadero lleno de nieve pagando lo que hice. Todo está en el marco de la justicia transicional, ¿ya?” (Rubiano 2016 38)

Sin embargo, Rubiano trata de conservar cierto nivel de oblicuidad al resistirse a definir el país en el que se encuentra recluido Salvo. La única pista que nos da es que se trata de un país en donde nieva, probablemente angloparlante. Paradójicamente los campesinos sí tienen una proveniencia geográfica muy específica, que si bien no corresponde directamente con ubicaciones reales, sí emula el nombre de municipios y veredas colombianas. Hay un contraste importante en el nivel con que se precisa el bagaje de los campesinos, y la vaguedad con la que se aborda el bagaje de Salvo, cuyo apellido apenas da cuenta de una ascendencia italiana (Castello), indudable referente del paramilitar Salvatore Mancuso, que no obstante no se profundiza a lo largo del relato.

Hay una intención dramática manifiesta de indeterminar al verdugo y de localizar puntualmente a las víctimas, y ésta concierne a la necesidad de imputarle al verdugo unas condiciones simbólicas que lo eximan de un psicologismo en su configuración como personaje, a

diferencia de los campesinos, cuyo pasado resulta absolutamente determinante para complejizar su posición de víctimas. Aun cuando Salvo posee una moral ampliamente expuesta, ésta no se encuentra sustentada en experiencias concretas como sí sucede en el caso de las víctimas: la rivalidad entre Madre y Mala se sostiene en la relación incestuosa que cometía el padre con ella y que la convertía en una rival ante los ojos de su Madre, en tanto que del otro lado, nunca aparece sustentado en la experiencia afectiva de Salvo las razones de su crueldad, o de su ambiguo arrepentimiento. Aquí considero que hay una hibridación de tonos importante: Salvo se mantiene más en una definición simbólica y metonímica del paramilitarismo, en tanto que los campesinos, aunque representan en sí a las víctimas, tienen además una configuración muy específica de su universo afectivo y existencial que excede su condición icónica y les otorga una dimensión psicológica más profunda, que excede su condición de “buen salvaje” como estamos acostumbrados a concebirlos desde nuestro imaginario urbano, acaso por una necesidad de compensarlos moralmente frente a nuestra indiferencia civil.

Ya en cuanto a la temporalidad específica del argumento, nos encontramos con una obra mayormente cronológica, en donde parece haber unos pequeños saltos de tiempo hacia atrás, pero sin que quede del todo determinado si se trata de un pasado real o un pasado hipotético producto de la experiencia onírica que atraviesa el protagonista. Los otros recuentos que se hacen sobre el pasado de los personajes, no obedecen a analépsis como tales en cuanto a estructura, sino a representación deliberada que los personajes hacen en el tiempo presente en un acto de anamnesis constante.

Entre cuadro y cuadro se hallan varias elipsis en donde se indica un paso de tiempo ciertamente breve, ya que ni el personaje ni su entorno se han transformado notablemente entre un salto de

tiempo y otro. De hecho, las elipsis están allí más para construir la apariencia del tiempo repetido, como si en algún momento los campesinos desaparecieran y reaparecieran tras el apagón, para volver a torturar la memoria del protagonista. Más que un recurso de manejo temporal, creo que este efecto concierne a un manejo de la línea de acción, que efectúa pequeños recuentos en donde todo pareciera volver a empezar, justamente para extrañar la lógica de los visitantes, que parecen provenir de una dimensión atemporal, en donde la relación causa-efecto ya no opera de la misma manera que en Salvo, al vivir éste en otra dimensión de tiempo y espacio, que paradójicamente es más concreta que la espacio-temporalidad de los muertos: Salvo aparece distanciado en su relación con su pasado afectivo, que a excepción de su relación con Mala, brilla por su ausencia, pero en cambio se conecta muy concretamente al tiempo y el espacio presentes, en tanto que los campesinos tienen una relación más abstracta con el presente y una relación mucho más concreta con el pasado.

Poco a poco, la lógica cotidiana de Salvo también se va agrietando e integrando a la abstracción aleatoria de la de los visitantes. Su instalación dentro de su ámbito racional paulatinamente se debilita y él empieza a hacer parte del mundo onírico que lo invade; así lo testifica 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 sumergiendo al personaje en el mundo onírico que él se empeña en denegar infructuosamente. El espacio por consiguiente, es determinante a la hora de detectar la mutación en la convención dramática, pues es por medio de éste que se verifica tanto el establecimiento del naturalismo como su ruptura, para entrar en el mundo de lo surreal. Este dispositivo, opera como una focalización de la subjetividad del personaje protagónico: el espacio solamente se concibe en escena acorde con la percepción de Salvo y jamás de una manera objetiva, pues la pretendida objetividad naturalista del inicio es una

mera ilusión que esconde el purgatorio surreal al que el personaje se enfrenta. De hecho, los personajes nunca se desarrollan sin la presencia de Salvo, todos los actantes espacio-temporales dependen de su presencia, nunca hay ausencia del personaje central en toda la obra, y éste creo que es un recurso que permite la ambigüedad de la realidad escénica. El texto dramático no nos permite observar nada que el personaje no observe, estamos condenados al relato en primera persona, y por lo tanto restringidos a su percepción subjetiva.

Aquí observamos cómo se verifica de nuevo desde el espacio escénico se configura lo externo como lo siniestro, y lo interno como lo humano vulnerable. En “Amores Simultáneos” lo exterior es la calle y allí es donde habitan los demonios que atacan a las mujeres y que poco a poco se va filtrando por las rendijas hasta ocupar lo interior, que es el único refugio que le queda a los personajes. Este procedimiento se registra en otras obras del autor como “El vientre de la ballena”, “Pinocho y Frankenstein le tienen miedo a Harrison Ford”, “cada vez que ladran los perros”, etc. No obstante, en “Amores simultáneos” y en “Labio de liebre” esta dialéctica presenta un contenido más psicodinámico: lo externo es el pasado que viene a apoderarse de lo interno, que es el presente.

En “Amores simultáneos” el presente de la Señora se representa en su cotidianidad del hogar que trata de evitar cualquier mirada hacia atrás, pero en cuanto sale a la calle el pasado la asalta, encarnado en el personaje de la Maestra. En el caso de “Labio de Liebre” el ingreso de lo rural y lo selvático no se trata solamente de una irrupción onírica sino de un flashback simbólico, el pasado se está volviendo presente, deja de volverse mera evocación para convertirse en presencia física y éste va a ser el dispositivo fundamental para la realización del arco trágico del protagonista que explicaremos más adelante.

En cuanto a la acción de la estructura argumental tenemos al igual que en “Amores simultáneos” algunas tramas paralelas que se entrecruzan: por un lado está la historia de Salvo con la periodista Roxi Romero, por el otro está la historia de Salvo y Mala, y por el otro está la historia de Salvo con la Madre y sus dos hijos. Sin embargo, contrario a la primera pieza analizada, encontramos que en “Labio de Liebre” la acción sí posee una estructura medular en donde Salvo es el tronco y las historias paralelas son las ramas derivadas de éste que se encuentran a su servicio, es decir, se cuentan para nutrir el arco del protagonista y no sólo como una sub-trama alternativa, cosa que sí ocurre en “Amores Simultáneos”, en donde la alteridad de las subtramas se presenta de manera más aleatoria y con menos pretensiones de sentido.

Viendo estas tres unidades aristotélicas en panorámica, podríamos decir que esta pieza sí presenta mayor coincidencia entre fábula y argumento, pues la cronología no se halla tan fracturada, la unidad de espacio –aunque mutable- existe casi de la mano con una unidad temporal, salvo por algunas fragmentaciones leves ya explicadas, y la unidad de acción se conserva, puesto que las sub-tramas se encuentran claramente al servicio de una línea central que nos permite definir a todas luces un protagonista que no comparte su lugar con otros en cuanto a función dramática, como ocurriera en el primer análisis, y por lo tanto, resulta bastante susceptible a revisarse bajo la estructura del canon trágico.

En primera instancia podemos verificar que Salvo tiene una acepción de héroe, no entendido desde una concepción moral, sino como un concepto dramático: es un personaje que se destaca del promedio y que por ende posee una representación metonímica de una comunidad de sentido. Salvo, al igual que Ricardo Tercero, Macbeth u Orestes, desafía un sistema moral absoluto; no realmente al cometer varias masacres, sino al ignorarlas, al ser incapaz de

enumerarlas y asumirlas, y en ello reside su verdadera *hybris*. Al igual que la Señora, en “Amores Simultáneos”, Salvo se encuentra en un *statu quo* de negación: totalmente distante del contexto en el que sus atrocidades fueron cometidas e instalado en una cotidianidad funcional que le permite desenvolverse sin mayor perturbación.

Es entonces cuando aparece el intruso para catapultar la acción dramática. En “Amores” fue la Maestra, aquí es La Liebre. Tanto el uno como el otro representan la misma función: hacer el llamado metafísico de la infracción, es decir recordarle al protagonista cuál es la ley que se ha infringido y por lo tanto cuál es el llamado al deber:

“LA LIEBRE: Me mató, señor, usted me mató.

SALVO: (...) No le abrí mi casa para que me insulte...

LA LIEBRE: (...) No lo estoy insultando, solo haciendo memoria.

SALVO: (...) No sé quién es usted, ni de qué habla, ni de dónde viene

LA LIEBRE: Sí sabe” (Rubiano 2016 23)

En este caso, el llamado tiene una acepción marcadamente más metafísica que en el caso de La Maestra. No se trata de un personaje corriente que alude un sistema moral absoluto, sino que es directamente lo sobrenatural que se manifiesta por medio de La Liebre: los muertos han vuelto a reclamar su reconocimiento en un sentido totalmente literal. La reacción de Salvo, al igual que la de La Señora, es apenas la de esperar: se obstina en negar la autoridad de dicho estamento, invalida cualquier posibilidad metafísica, apelando a una explicación más racional: una confabulación de sus enemigos para manipularlo psicológicamente. Sin embargo, esta conclusión poco a poco va perdiendo peso en la medida en que lo inexplicable lo va acechando con más

contundencia: aparecen la Madre, el Hermano, Mala, e incluso las gallinas y las vacas que han sido masacradas por él mismo; todos se encuentran reclamando exactamente lo mismo: memoria y reconocimiento. Aquí aparece un tópico que es muy recurrente en la dramaturgia de Rubiano, y es el del hombre-bestia: los animales aparecen personificados, y los humanos se presentan animalizados, como es el caso de “Cada vez que ladran los perros” en donde los humanos se están convirtiendo en perros y los perros en una suerte de ornitorrincos feroces y con sevicia por la destrucción. También en “Mosca” el ganso tiene una participación muy concreta siendo usado como el juguete sexual de Lavinia y volviéndose casi la sustitución de su amante humano. En el caso de “Labio de Liebre”, los animales aparecen humanizados, pueden hablar, contestar entrevistas a la prensa, pero aun así, conservan cierta inocencia en su lógica:

“VACA: Cuando vimos a don Salvo nos alegramos, él era muy amigo de don Alirio, o sea que íbamos a volver y nos iban a cuidar veterinarios. (*levanta la cola, algo sale*). Don Salvo llegó y nos comenzó a matar una y otra, pensábamos que era un calmante, un nuevo producto para desinfectarnos, o para reanimarnos. Nada. Nos mató” (Rubiano 2016 34).

El mismo Rubiano ha expresado de manera manifiesta su intención de definir a los animales como víctimas del conflicto armado, pero para hacerlo, apela siempre a un nivel de humanización que construye una empatía surreal entre el público y el animal en cuestión:

“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 (...). 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” (Rubiano 2016 26)

El surrealismo de la narración es el que permite hacer un análisis más minucioso de lo que comporta la agonía de la víctima, la cual no sólo se humaniza en virtud de la convención dramática, sino que es capaz de hablar después de muerta, al igual que el resto de la familia Sosa, y por si fuera poco, su cabeza alcanza a tener plena conciencia de lo que sucede, pese a haber quedado desprendida del cuerpo luego de la decapitación. Rubiano superpone tres niveles de ruptura lógica justamente para poder efectuar un análisis más en primer plano del cuerpo fragmentado, que es otra de sus obsesiones a lo largo de toda su producción. En esta misma obra veremos luego a Jerónimo Sosa decapitado y perdiendo su cabeza constantemente, en “Mosca” Lavinia terminará con la lengua y los dedos amputados, en “Pinocho y Frankenstein le tienen miedo a Harrison Ford” Pinocho es amputado de sus dos piernas, y así podríamos seguir enumerando ejemplos en muchas otras de sus obras.

La degradación física del cuerpo, considero que es una de las representaciones de lo trágico más relevantes en la dramaturgia de Rubiano, porque es justamente lo que nos recuerda nuestra mortalidad y nuestra vulnerabilidad, al igual que Prometeo cuando soporta el constante y eterno desgarramiento de sus vísceras a manos de los buitres, sólo que en el caso de Rubiano, esta fragmentación del cuerpo posee un mecanismo de distanciamiento que colinda con el humor negro, pero de ello hablaremos más ampliamente cuando abordemos la estructura externa de la pieza.

Continuando con el recorrido dramático del protagonista, y luego de muchos intentos por expulsar a los visitantes y reafirmar obsesivamente la imposibilidad racional de lo que está ocurriendo, Salvo empieza a sentirse entre la espada y la pared. Por más recursos que despliega, ninguno consigue soslayar esa presencia que con el tiempo se percibe más y más verídica. Salvo no tiene más remedio que aceptar la realidad de dicha presencia, así no pueda explicarla. Sin embargo, dicha aceptación comporta el inicio de la segunda etapa de su arco, que es el enjuiciamiento moral por sus acciones, con sus respectivos ataque y defensa:

“SALVO: *(sin hablar directamente con ella, dándose explicaciones)* Eso no era vida. No sirve para nada.

MADRE: Pero era lo que queríamos.

SALVO: El marido de ella se acostaba con la hija.

MADRE: Esas cosas pasan.

SALVO: Esas cosas no tienen por qué pasar.

MADRE: Que usted nos matara no tenía por qué pasar...” (Rubiano 2016 63)

Es aquí cuando verdaderamente empezamos a conocer la axiología del héroe. Ya previamente él la había manifestado ante la periodista, pero nunca de una forma tan directa como ahora, cuando de manera explícita argumenta las razones que la familia Sosa tenía para morir: Salvo sabía que la Madre era cómplice del abuso sexual que el padre cometía con su hija. Salvo es un personaje que considera el abuso de menores como una *hybris*, una infracción absoluta que ha de ser castigada de manera irrevocable, y él se considera el indicado para cometer tal castigo. El móvil del asesinato en Salvo no consiste en una pasión ciega por hacer el mal, sino en un profundo convencimiento de que él es el llamado a reprender a quienes lo hacen; como buen héroe trágico,

su error fatal consiste en pretender igualarse a la altura de los dioses. De nuevo aparece aquí la figura del verdugo protector, el mal cometido se legitima por el afán de protección que se tiene de un ideal de país.

Quizás sea éste uno de los momentos más controversiales de la obra, pues es cuando nos enteramos de que la víctima, además ha sido verdugo en el pasado al ser cómplice de una de las acciones más horrendas que puede haber, que es el abuso infantil. Muchos de los espectadores consideran este recurso como una impugnación escandalosa a la condición de las víctimas del conflicto. Sin embargo, creo que este momento la obra plantea un debate de un orden más complejo: ¿el hecho de que yo haya sido verdugo en el pasado legitima que otra persona decida sobre mi propia vida? Creo que el tema de la obra no gira en torno de las víctimas y los verdugos, sino de la justicia que es tomada por propia mano y que por lo tanto deja de ser “justicia” en el sentido estricto de la palabra, pero cuya incoherencia se naturaliza merced a la burocratización de la violencia, es decir, el hecho de comprenderla desde una perspectiva mecánica, como un artefacto que puede –y debe- ser susceptible de contemplarse distanciada y objetivamente, despojándola así de toda acepción moral:

“SALVO: Nos presentan como monstruos.

MADRE: ¿Y qué son?

SALVO: Empleados.

MADRE: ¿Empleados de quién si usted era el líder?

SALVO: También tenía que llevar cuentas, y dar reportes y llevar una contabilidad, y hacer pedidos, y llenar formularios, y completar formas, y presentar en Excel los balances de cada

trimestre: número de logros, unidades neutralizadas, y pelear por lo de mis cesantías, y dejar que me descontaran lo del seguro... un empleado” (Rubiano 2016 78)

Aquí se aborda uno de los temas más importantes de la pieza, que tiene que ver con el texto de Hannah Arendt en su libro “Eichmann en Jerusalén. Un informe sobre la banalidad del mal”, y el cual fue, según palabras del autor, punto de partida a la hora de emprender la escritura de la obra:

“Arendt desarrolla su reflexión sobre la “banalidad del mal”, y establece una provocativa tesis: el mal no tiene otra causa más que la banalidad de pensamiento. Eichmann, a ojos de Arendt, no tenía mayores intenciones de perjudicar a los judíos. De hecho, no era un antisemita fanático. Sus acciones fueron motivadas por una intención atterradoramente simple y banal: ser un buen empleado” (Giraldo 2016)

Este concepto de Arendt, que se explica por la instrumentalización mecánica del conocimiento y la moral, propios de la ciencia positiva vuelta discurso político, va a definir otro tópico fundamental en las tragedias de Rubiano: la perversión naturalizada, la cual en el resto de su dramaturgia se encuentra dada como un axioma que simplemente hace parte de la convención dramática empleada, mientras que aquí en “Labio de Liebre” por primera vez se justifica bajo los preceptos de Arendt, merced a una burocracia de la maldad que termina por borrar la carga moral que dichas acciones implicarían en un principio. Dicha burocracia hace parte esencial de la ética del protagonista, de hecho en algún momento el mismo Salvo alude no ser un asesino por el hecho de no haber matado directamente a nadie:

“MALA: Ole, ¿a usted por qué le gustaba matar gente?

SALVO: Aparte de usted, no maté a nadie.

MALA: Dio la orden.” (Rubiano 2016 79,80)

Al llegar de nuevo a un punto ciego del debate, en el que Salvo se resiste a admitir cualquier culpa adicional a la correspondiente a su condena que ya está pagando, los visitantes lo instan a bajar un peldaño más hacia el sótano de su inconsciente. Ya el debate racional no parece suficiente para que el personaje reconozca a sus víctimas, así que ellas lo conducen a un juego de meta-representación, que como hemos visto, es un recurso recurrente en las obras de Rubiano, quizás aquí elaborado de una manera más deliberada por parte de los personajes y ya no como recurso estilístico ajeno a su psicología.

El meta-teatro como instrumento de juego de los personajes, es el que permite exceder el debate ideológico facilitando una alteridad primero respecto a sí mismos, y luego respecto al otro: Primero Salvo se pondrá en su propio lugar en una situación pasada y luego en el lugar de la víctima y viceversa. Dicha representación permea los niveles de conciencia de los personajes en diferentes perspectivas. Para Salvo, es el inicio de su anagnórisis, pues implica reconocer básicamente la emoción de la víctima en el momento de la masacre:

“SALVO: ¿Ustedes sentían este miedo?

MADRE: ¿Lo siente?

SALVO: Sí” (Rubiano 2016 70)

Aun cuando posteriormente Salvo volverá a refugiarse en su coraza racional, creo que este primer paso de la anagnórisis se va a recoger más adelante cuando él vuelva a quebrarse antes de

claudicar. Poco a poco el personaje empieza a generar una empatía con sus enemigos, aun a su pesar. De otra parte, por el lado de los campesinos también ocurre un punto de giro significativo, pues en este punto es la primera vez que descubrimos que los muertos están privados de omnisciencia en lo referente a sus propias vidas. La familia ya deja de ser una fuerza monolítica que lucha en contra de Salvo, sino que se dinamita en su interior al sacar a colación información que es nueva para todos ellos, el descubrimiento de la implicación de Mala en el asesinato de su padre, y por lo tanto en el de ellos mismos.

En este momento Rubiano expone el poder transformador del teatro. Solamente a través de la interpretación del otro puedo realmente comprenderme a mí mismo. No se trata solamente de un dispositivo puesto por casualidad, sino de una constante que explora también en otras de sus obras, especialmente en “Sara Dice”, en donde las hipótesis de meta-representación se llevan hasta el extremo máximo, al punto de que la síntesis de la fábula termina siendo imposible, quedando sólo la total incertidumbre:

“SARA (ANTES YI, LA PELINEGRA): ¿Hace cuánto que todo dejó de ser verdad? Ya no hay asesinos. Sí los hay, pero no asesinan, no pueden. Los que no somos asesinos, pero queremos serlo aunque sea una vez, tampoco. No podemos matar a nadie, ni a nosotros mismos...”
(Rubiano 2013 307)

No obstante, el recurso resulta ser más optimista en “Labio de Liebre” pues aquí la meta-representación es la que le permite a los personajes descubrir su propia anagnórisis, en tanto que en “Sara Dice”, la meta-representación llega a nublar por completo todo ideal de síntesis interior. Lo que sigue de aquí en adelante, ya son sólo las patadas de ahogado de Salvo, un poco más de

argumentos cada vez más débiles contrapuestos a la insistencia cada vez más feroz por parte de los visitantes, hasta que por fin Salvo se da por vencido y decide pasar de la anagnórisis a la asunción, es decir al hecho de asumir su responsabilidad por los actos cometidos, que es cuando revela los nombres de cada uno y la ubicación de sus tumbas. No obstante, es en este punto climático en donde el arco trágico del personaje se desvía por otra ruta: acorde con el canon clásico, se esperaría que tras asumir su error, el personaje asuma también el castigo irrevocable que proviene del más allá, pero esto no es lo que ocurre. Muy al contrario, el personaje por fin es liberado de los tormentos de los fantasmas y se arrepiente de la *hybris* cometida con el tan polémico “perdón” que dice como frase final de la obra.

En este sentido, no podríamos afirmar que la catástrofe llegue a su cúspide trágica, pues de acuerdo al canon clásico ésta sólo es posible cuando reconocemos la implacabilidad del castigo, pero a la vez la dignidad innegociable del infractor. El personaje se somete al régimen metafísico que desafiara anteriormente, y al hacerlo consigue su remisión, más como en un género de melodrama en donde, como hemos expuesto anteriormente, la transformación social es el resultado del castigo del héroe independiente de que dicho castigo sea o no redimible. No se trata tampoco de una hibridación tan contemporánea; ya algo de esto lo podemos apreciar en “Las Euménides” de Esquilo, en donde el juicio de Orestes culmina con el perdón por parte de las Erinias (las perras vengadoras de los crímenes familiares). Al igual que en “Labio de Liebre”, “Las Euménides” sacrifican la estructura trágica para dar pie a una transformación del poder metafísico en donde la fatalidad se relativiza y los poderes metafísicos se doblegan permitiendo que el protagonista pueda asumirse a sí mismo de una manera distinta.

Esta mutación de género obedece también a una mutación en la cosmovisión ontológica: la tragedia es el género de los dioses en donde el hombre es intruso; el melodrama en cambio, es el terreno del hombre dueño de su propio destino, el género revolucionario por excelencia: el héroe del melodrama, como explicamos anteriormente, se inmola a sí mismo (remisible o irremisiblemente) en pos de transformar un sistema social que finalmente progresa y cambia. Esquilo en “Las Euménides” por primera vez muestra la posibilidad del perdón en el teatro, pero no como obsequio de los dioses, sino como veredicto de un juicio al que el infractor es sometido, tal y como sucede en “Labio del Liebre”. La fractura de la tragedia en Rubiano, sin duda comporta una mirada más optimista (institucional para algunos) en donde es posible por medio de un juicio, emitir una sentencia que permita la verdadera liberación del culpable y de este modo una ruptura del sino trágico.

Al otorgarle al ser humano la posibilidad de instaurar justicia, la tragedia parece frente a la ausencia de una instancia metafísica máxima e implacable. No podremos saber si Salvo fue perdonado o no, pero sí definitivamente queda claro que luego de la anagnórisis, los fantasmas por fin se marchan y lo dejan en paz. La catástrofe que antes viéramos en “Sara Dice”, “Amores simultáneos”, “Mosca” y “Cada vez que ladran los perros” entre otras, aquí en “Labio de Liebre” se desdibuja por completo, mostrándonos una convicción profunda en la autonomía humana para por medio de la democracia (el juicio) restablecer un orden diferente al preestablecido metafisicamente.

Por fuera del arco dramático de Salvo, existen otros rasgos trágicos en la estructura interna de la pieza que vale la pena rescatar, tal y como el uso del coro trágico en su relación con el protagonista. El coro en la tragedia clásica es un grupo “de fuerzas no individualizadas y a

menudo abstractas, que representan intereses morales o políticos superiores” (Pavis 96). Aun cuando en la obra en cuestión la familia Sosa se encuentre perfectamente individualizada, sí cumple las funciones del coro en una tragedia: representa la institución que aboga por el cumplimiento de las leyes metafísicas, desrealiza la construcción mimética del drama, y sirve de puente moral entre el infractor y el público, puesto que encarna la defensa de una infracción absoluta consensual que entabla un distanciamiento con la ficción dramática, problematizando el debate ético del protagonista:

“El coro se convierte en una técnica épica, y a menudo distanciadora, puesto que concreta ante el espectador la figura de otro espectador-juez de la acción habilitado para comentarla, un espectador “idealizado”. Fundamentalmente este comentario épico regresa para encarnar en el escenario al público y su mirada” (Pavis 97).

Bajo esta definición de Pavis, podemos encontrar en el coro un potente recurso brechtiano, puesto que propende por una objetivación del material dramático para crear una conciencia crítica en el público sobre lo que está sucediendo en escena. Rubiano se reencuentra aquí con su herencia del Nuevo Teatro Colombiano, con su necesidad de entablar en el escenario debates ideológicos planteados como silogismos de tesis, antítesis y síntesis como se hiciera en la dramaturgia colombiana de los años setenta:

“MADRE: Nosotros no éramos los malos.

SALVO: Pero ayudaban a los malos.

MADRE: A ustedes también los ayudábamos.

SALVO: Nosotros no éramos la peste.

MADRE: Nosotros tampoco.” (Rubiano 2016 77)

Vemos cómo cada personaje se instala en una postura ideológica manifiesta de defensa y ataque, en donde cada respuesta tiene una negación simétrica de su parte y en donde tanto Salvo como la Madre se asumen como representaciones de un nicho social polarizado y antagónico respecto al contrincante, de ahí que se refieran a sí mismos en primera persona del plural, “nosotros”.

La renovación de este recurso ya ampliamente empleado en la dramaturgia antecesora, se produce en la grieta que existe entre la Madre y Mala, en tanto que ellas, pese a poseer la función dramática moralizante de la historia, están también permeadas por dos *hybris* respectivas sin que relativicen su papel épico dentro del drama, pero sí otorgándole un potencial psicológico que le da más relieve a sus caracterizaciones. Mala de alguna manera tiene también algo de héroe trágico: víctima del abuso sexual de su padre, ella decide tomar la justicia por su propia mano a través del personaje de Salvo, para instar a éste a que lo asesine, sin calcular que ello redundará en la masacre de toda su familia. Vemos claramente cómo la *hybris* del parricidio en ella, se termina castigando irremisiblemente con la muerte de toda su familia.

Por su parte, el personaje de la Madre tiene también otro tanto de tragedia: al volverse cómplice del abuso sexual que el padre cometía con su hija, la Madre infringe una ley absoluta (*hybris*), que después conlleva a un castigo irremisible: el asesinato de ella y de sus hijos. Sin embargo, el momento de la anagnórisis quiebra el recorrido trágico en ambos personajes, puesto que ambas se arrepienten y se perdonan mutuamente, sufriendo la misma mutación hacia el melodrama que sufre la línea central del protagonista.

Esta rivalidad entre los personajes de madre e hija, va a ser un tópico recurrente en toda la dramaturgia de Fabio Rubiano. La vimos también en “Amores Simultáneos” con el conflicto entre la Señora y la Madre, en “Sara Dice”, “Dos Hermanas”, “El vientre de la ballena”, entre otras. En todos los casos, se trata de mujeres que están mediadas por una relación de poder extrema, cuyo vértice es la figura masculina (marido o padre). Lo que es interesante de allí es que la mujer subyugada es quien termina sometiendo a la mujer que detenta el poder, o en otras palabras, la representación del poder no se equipara con el poder en sí mismo, porque éste se encuentra precisamente en quien parece carecer de él por completo.

Son las mujeres más vulnerables quienes tienen más crueldad a la hora de encarar la venganza: la Novia en “Cada vez que ladran los perros” luego de ser violada consecutivamente, decide con su vagina amputar el pene del último perpetrador, o el personaje de Oliva en “Dos hermanas” tras descubrir la infidelidad de su marido decide picarlo por completo y guardar sus pedazos en dos maletas que carga consigo, y así podremos continuar con una infinidad de ejemplos. No obstante, en el caso de “Labio de Liebre”, al tener un marco referencial más cercano a la vida real de nuestro país, nos permite hacer una relectura de la figura de la mujer en la guerra, que usualmente se había interpretado como la víctima mártir, emblema de nuestra vasta tradición marianista católica: libre de pecado, pero asimismo incapaz de tomar decisión alguna sobre su destino previamente impuesto. En el caso de Rubiano no obstante, esta figura de la mujer se complejiza, al volverse representación de la justicia y la venganza al mismo tiempo, pues a la vez que es la Madre quien clama con mayor énfasis el reconocimiento de los delitos cometidos por Salvo, es su hija Mala quien, al igual que Salvo, renuncia de plano a la justicia y opta por la venganza despiadada.

6.2. ESTRUCTURA EXTERNA:

A pesar de poseer una estructura interna en cuanto al canon trágico relativamente estable, a excepción de su final, la percepción emocional en “Labio de Liebre” dista bastante de limitarse al terror y la piedad en lo referente a su estructura externa. Al igual que en “Amores Simultáneos”, la ironía se vuelve un elemento esencial a la hora de complejizar ambas percepciones, y ésta, al igual que en la otra pieza en cuestión, también se sustenta en dos dispositivos mencionados anteriormente: omisión del trauma fisiológico patente y su manifestación por medio de la palabra hablada, y la separación esquizoide que hacen los personajes entre la experiencia vivida y su contenido emocional. No obstante, en el caso de “Labio de Liebre” ambos recursos poseen importantes variaciones, respecto a “Amores Simultáneos”. Por un lado, si bien no existe una presencia del trauma fisiológico como tal, sí hay un momento en que la cabeza amputada del hermano tiene una aparición directa en la escena:

“Salvo mira con rabia y miedo hacia la nevera. Después de un momento, de la nevera cae una cabeza. Es la cabeza del Hermano de la Liebre. Salvo da un pequeño grito. Una mano sale de la nevera, toma la cabeza y entra de nuevo. El Hermano de La Liebre sale de la nevera, toma la cabeza y entra de nuevo. El Hermano de La Liebre sale de la nevera. Está terminando de poner su cabeza en su lugar, busca dónde esconderse (...).

HERMANO: Es que ese hermano mío es cansón. Toda vez quiere tumbarme la cabeza mía y eso después es una bregadera para que cacen las costuras y las arterias.

Le muestra el cuello cortado.” (Rubiano 2016 37-39)

Como podemos observar, el trauma fisiológico patente se emplea para el uso de la ironía, que no del horror como tal¹², puesto que éste se asume con total naturalidad por parte del personaje que sufre la pérdida de su cabeza. Sin embargo, a diferencia del resto de las obras de Rubiano, en “Labio de Liebre” dicha naturalidad se halla sustentada por una explicación lógica, no como reglamentación fársica de un universo autónomo, como era usual en la escritura del dramaturgo.

Los muertos, al encontrarse más allá del bien y del mal, no tienen problema en reconocer abiertamente las situaciones más terribles, pues éstas pertenecen a una dimensión que ellos ya no habitan, lo cual abre por completo el margen de probabilidad del relato. Sin embargo, Salvo, que hace parte del mundo de los vivos, sí reacciona con aversión y horror frente a la cabeza amputada, con lo que se demuestra nuevamente cómo la oblicuidad entre el marco referencial de la pieza y su marco ficcional está prácticamente reducida a cero. El absurdo de la situación no cabría definirlo entonces como un absurdo fársicos, sino más tragicómico, puesto que lo insólito aparece reglamentado por una lógica equiparable a la nuestra, aunque en un marco de composición fantástico, del mismo modo que se legitima la aparición del convidado de piedra en el “Don Juan” de Molière.

No obstante, aun cuando el universo en “Labio de Liebre” opera con total dependencia y continuidad del mundo real, el submundo de los muertos que presenta Rubiano sí mantiene una autonomía de la realidad, sólo que ésta habita dentro de la realidad de Salvo, que es la misma realidad nuestra. Dentro de este submundo la conducta esquizoide de los personajes, que es la

¹² En la puesta en escena del Teatro Petra, hay otra aparición de partes de cuerpo en donde el carácter es evidentemente trágico. Pero dado que es un mecanismo de puesta en escena que no está presente en la dramaturgia escrita, creo que no cabe dentro del presente análisis que se restringe a lo meramente literario.

misma que encontramos en toda su dramaturgia, no está dada arbitrariamente, sino que también se legitima por el hecho de que quienes hablan ya se encuentran muertos.

El “si mágico” de Stanislawski sigue funcionando¹³, pese a lo insólito de toda la situación: si yo estuviera muerto, quizás también observaría toda la violencia con la naturalidad con la que la miran estos muertos que veo en escena. Este “si mágico” sólo es posible en márgenes de probabilidad de orden mimético, que no se compadece con el resto de la obra de Rubiano, en donde la identificación entre situación y público siempre está interferida por reglas de funcionamiento que escapan a nuestra lógica cotidiana, generando una identificación precaria y en constante ambivalencia.

Ahora bien, pese a que este distanciamiento no plantea una ruptura tan radical en la identificación, Rubiano aquí hace un uso más refinado del distanciamiento espacio-temporal, quizás precisamente para impedir que la mimesis haga de todo el relato una pieza totalmente naturalista y psicológica. No se trata solamente de que los muertos se distancien de sus tragedias a causa de su naturaleza metafísica, sino además, ellos están dispuestos a remitirse al pasado y volver al presente alternadamente, en especial durante todo el juego de meta-representación que plantea la obra:

“SALVO: *(comienza la representación. Sin convicción)* Se me colocan en una fila aquí me hacen el favor. ¿Así?

HERMANO: Sí, pero hablaba más duro.

¹³ Stanislawski define el “si mágico” como la técnica mediante la cual el actor, valiéndose del si condicional, verbaliza la ficción del personaje como una suposición hipotética de algo que le podría ocurrir al propio actor en la vida real.

MADRE. Gritando. ¡Grite!

SALVO: (*obedece*) Se me colocan en una fila aquí me hacen el favor.

MADRE: Ahí comenzamos a gritar.

SALVO: ¿Todos?

MADRE: Pues claro.

SALVO: ¿Cómo?

La familia grita en una mala imitación de gritos, luego rien.” (Rubiano 2016 66)

Este juego pirandelliano¹⁴ de entrar y salir de la meta-realidad, impide que el espectador se instale en una sola perspectiva de la tragedia: en un parlamento el personaje nos ubica en el momento aterrador de la masacre, y en el siguiente nos distancia por completo al fracturar la meta-representación que todavía se encuentra en construcción progresiva y siempre incompleta. Estos permanentes saltos entre pasado y presente complejizan la lectura de la piedad, nos permite alejarnos de ella, parodiarla, y segundos después regresar al drama real de la situación.

La parodia en “Labio de Liebre” nunca se trata de un estado permanente, al igual que la piedad. Ambos estados aparecen provisionalmente y se intercambian constantemente durante el drama, precisamente para conservar una ambigüedad en la situación: la parodia se convierte en instrumento brechtiano para distanciarnos de la piedad y analizarla críticamente, pero sin permitir instalarnos en ella, siempre otorgándonos la posibilidad de retornar a la mimesis precisamente gracias al potente marco de probabilidades que Rubiano construye sobre una convención realista.

¹⁴ Hago referencia a Lùigi Pirandello, considerado como el padre del teatro moderno, quien exploró a profundidad la meta-representación en la mayoría de sus piezas dramáticas.

El realismo en “Labio de Liebre” resulta ser precisamente esta ancla que mantiene la parodia en un nivel de suspensión e incertidumbre constante. Un universo totalmente autónomo como los demás que Rubiano ha explotado en otras piezas, probablemente impida que el drama de la situación se sienta real, pero a la vez, un universo imperturbable por la meta-representación de los personajes instalaría la pieza en una cómoda piedad maniquea de víctima y verdugo, que considero es justamente lo que el dramaturgo está intentando relativizar, no para aligerar la carga moral de los delitos de guerra, sino para sustentar su génesis como algo que excede la simplificación de culpables e inocentes. El sino trágico en “Labio de Liebre” no se trata de la perversión patológica de Salvo Castello, sino del horror del poder feudal en nuestra realidad colombiana, es decir, el triángulo de la relación señor-vasallo-feudo como sustento moral de todas las acciones, no sólo económicas, sino familiares, afectivas e incluso sexuales que expone la obra.

El poder feudal en primera instancia renuncia a la institucionalización centralista del poder, por lo que el terrateniente es completamente autónomo en el manejo de su feudo. No se trata entonces de que el terrateniente es el jefe, sino también el amo y señor, quien controla no solamente los mecanismos de producción, sino también determina la moral de su nicho social sin rendir cuentas a nadie, lo que comporta inminentemente la diferencia infranqueable entre el amo, que es sujeto, y el campesino, que es objeto, y que como tal, no tiene capacidad de autodeterminación frente a lo que suceda con su vida.

Esa es la real causa por la cual Castello asesina a la familia Sosa: él, como legítimo amo y señor, ha decidido impartir justicia por su propia mano, no por impotencia, sino por una profunda convicción de que es su responsabilidad y deber, y que el delito cometido no es tan grave por

cuanto que se trata de gente simple, sin ningún tipo de valor más allá del funcional. Esta convicción absoluta de superioridad aplica tanto para la madre y sus hijos, como para Mala, pues aun cuando ésta fuera objeto de deseo sexual, nunca trascendería la satisfacción meramente instrumental del amo:

“MALA: *(a su familia)* Nunca me había dicho cosas tan lindas. “Bonita” me lo dijo dos veces, una vez borracho y otra vez cuando me dijo que se quería ir a vivir conmigo, pero que yo era medio guisa, que hablaba como guisa, que por eso no podía presentarme ante sus amigos como la mujer de él, pero que sí, que yo era bonita” (Rubiano 2016 59)

Sin embargo, este pensamiento feudal no se halla instalado solamente en la cabeza de Salvo, sino en toda una sociedad, que invisibiliza los crímenes y borra el pasado de las víctimas, convirtiéndolas en objetos sucedáneos de la farándula de los medios, precisamente por la convicción soterrada de la inferioridad de los mismos, que en el momento climático de la obra estalla:

“ROXI: No me toquen, campesinos de mierda. ¡Son hediondos, huelen a mierda, feos, sucios!” (Rubiano 2016 76)

Son estas las palabras de Roxi Romero, la periodista de farándula que siempre ha adulado a Salvo ante los medios, pero no obstante, también resultó siendo víctima de éste, siendo asesinada vilmente. De nuevo seguimos siendo víctimas y verdugos sin que una condición invalide la existencia de la otra. Ambos roles se replican en esta cadena social perversa de feudalismo, de la que los campesinos también hacen parte al compartir y reproducir los imaginarios del amo. El

padre replica con Mala el mismo ejercicio de poder del que él mismo ha sido víctima, la madre, oprimida por su esposo, ejerce el poder sobre Mala, pese a sufrir en carne propia la opresión de su marido. La misma Mala se siente acomplejada de su propia condición de campesina. Ella misma se ha enamorado de su verdugo y reconoce su inferioridad ante éste como algo completamente natural, pero a la vez indeseado:

“MALA: Yo no parezco campesina, ¿cierto” (Rubiano 2016 76)

La lógica feudal se replica por igual tanto en víctimas como en verdugos porque sencillamente es una condición sistémica a la que nadie es inmune, pero ello de ninguna manera trivializa la gravedad moral de los delitos. No necesitamos que una víctima sea perfecta para poderla considerar como tal, pues de lo contrario no estaríamos hablando de un ser humano, sino de una idealización del campesino, como enunciaba anteriormente, una mirada exotizada del buen salvaje, incapaz de generar y reproducir en sí mismo discursos de poder. Pretender que el teatro tenga que privarse de mostrar a las víctimas con sus defectos, es de nuevo infringirles la condición de objetos, que sólo pueden ser definidos desde un solo lente, que aparte de ser víctimas, no pueden ser otra cosa más allá de eso.

El mito del buen salvaje es precisamente una de las representaciones más atroces del pensamiento moderno ilustrado, porque a través de un discurso compasivo naturaliza la inferioridad de ciertos nichos sociales respecto a otros, y por ende legitima su incapacidad para regirse por sí mismos y su necesidad de ser controlados por el colono, que es el mismo señor feudal disfrazado de hombre moderno objetivo, racional y pretendidamente ecuánime. Este es el concepto que Rubiano ataca con más fuerza en la obra, pues le otorga a las víctimas la posibilidad de ser humanos, con todo lo

aberrante y sublime que hay en ello. A la vez que ellos mismos son marionetas de un sistema feudal, tienen la entereza de sustraerse de él para exigir a ultranza la dignificación de sus muertes, que sólo se consigue a través del reconocimiento y la memoria, más que del perdón como tal. Rubiano le concede a las víctimas un poder mágico, que sabemos que en la vida real no tendrían, pero que encarna una profunda y escondida esperanza que tenemos todos de ver materializada la justicia en un país plagado por la impunidad.

No se trata de un optimismo de libro de superación personal, sino de una fantasía neobarroca que subvierte la realidad, se opone a ella precisamente para evidenciar su obsolescencia, del mismo modo que Fray Servando consigue escapar de su prisión convertido en una bola gigante de cadenas en la novela “El mundo alucinante”. El surrealismo en “Labio de Liebre” no es una evasión de la realidad, sino una oposición radical a la misma a través de la utopía, la posibilidad de al menos en la ficción establecer una hipótesis que nos recuerde ese ideal de justicia que en el fondo todos seguimos anhelando vergonzosamente, pues presentimos la ingenuidad de dicho deseo en medio de un país en donde las prácticas coloniales ratifican cada vez más nuestra condena al poder feudal como nuestro sino trágico.

Omitir esta búsqueda de la dignidad por parte de las víctimas habría incurrido en una parodia imperdonable de ellas, pero omitir sus defectos y perversiones habría desembocado en ratificar estereotipos coloniales ya ampliamente generalizados, los cuales nos generan la ilusión de una impecable línea que divide el bien del mal, sin permitirnos ahondar en la *hybris* colectiva que expiamos con esta pieza: la necesidad de integrar nuestro pasado con nuestro presente, superando todo el discurso feudal que nos enceguece la memoria. Allí es donde creo que Rubiano consigue una catarsis verdaderamente trágica y a la vez radicalmente contemporánea, al desafiar los

paradigmas que tenemos en nuestra sociedad para definir al amo, al esclavo, a la víctima y la verdugo.

7. DE LA TRAGEDIA A LO TRÁGICO:

Los análisis realizados a estas dos obras dramáticas tan diferentes en la trayectoria de Fabio Rubiano, escritas en momentos del teatro tan distantes entre sí prácticamente con veinte años de diferencia, nos permiten detectar las constantes tanto en el manejo de la tragedia, como en su misma distorsión, y asimismo los elementos diferenciales que constituyen las claves para comprender la mutación del género de una a otra.

En cuanto a las constantes, definitivamente tendremos que empezar con la figura de familia como núcleo dramático en los dispositivos trágicos de Rubiano. Ninguna de sus obras hace uso del género, sin emplear esta figura como organigrama medular de los personajes. Es por medio de las relaciones familiares que se definen los nexos de poder, y éstos son los que determinan los conflictos internos de cada uno en la pieza. Si bien, “Amores Simultáneos” se enfoca mayormente en los conflictos de pareja, éstos a su vez se sustentan en la institución matrimonial (y en el fracaso de la misma) para ponerse en evidencia.

Rubiano parece retomar esa relación *hybris*-consanguinidad ya ampliamente explorada en el género de la tragedia desde los griegos en adelante. Parece ser que pese a todos los siglos y transformaciones socio-culturales, la familia al sol de hoy continúa preservando el terreno de lo más sagrado, y es por ello que se convierte en un territorio fecundo para la exploración de sus tabúes, traumas y por su puesto de la aporía trágica, que a su vez se convierte en una yuxtaposición de la sociedad misma: la perversión de la familia como institución en Rubiano responde a un reflejo de una perversión social en el universo dramático en donde esta familia

habita, de modo tal que la unidad familiar se convierte en un espejo de las problemáticas socio-políticas y viceversa.

Como lo explicaba al inicio de este estudio, el dispositivo se emplea a través de la familia fragmentada que se vuelve a reunir, o la familia reunida que se fragmenta. De cualquier modo, ambas posibilidades conllevan a la catástrofe en la mayoría de los casos: la cercanía induce al abuso, la separación a la muerte. La familia en la obra de Fabio Rubiano es una entidad trágica por excelencia: sus personajes se encuentran sometidos a un orden moral arbitrario e injusto, usualmente implantado por la figura patriarcal que lastima y abusa de su familia, pero a la vez se empeña en protegerla incluso de sí mismo.

La perversidad del patriarca se define precisamente en esta dualidad paradójica: a la vez que te lastimo te protejo, o más aun, te lastimo precisamente para protegerte. De la contraparte, la víctima también incorpora simétricamente este contrasentido: sólo en la medida en que se siente lastimada y humillada, se siente digna del cariño del patriarca, así que termina en un proceso de veneración de su propio verdugo, aceptando voluntariamente la autodestrucción, lanzándose al abismo complacida y voluntariamente, dispuesta a la auto-aniquilación, que tiene lugar cuando el presente y el pasado se confrontan.

Hay un principio psicodinámico muy potente en esta estructura, pues los héroes trágicos que aborda Rubiano, usualmente se encuentran escindidos entre sus recuerdos y su devenir. Existe una fractura moral entre los actos realizados y la axiología con la que éstos se elaboran, por lo que en apariencia los personajes de Rubiano se muestran inmunes ante la situación. Sin embargo, dicha inmunidad es solamente una coraza que se quiebra cuando el pasado regresa a cobrar su

reconocimiento, y entonces el personaje no tiene más remedio que sucumbir y someterse. En el caso de “Labio de Liebre” la expiación sucede a partir del arrepentimiento, en el caso de “Amores Simultáneos” ésta se verifica por medio del suicidio, pero lo cierto es que en ambos casos, los personajes tienen que someterse al peso de sus propias acciones que reposa en su inconsciente y que usualmente se revela a través de otro personaje, que cumple una función de corifeo y hace el llamado metafísico para recordarle la *hybris* cometida, asumiendo el rol del vidente, que alcanza a prever el destino del héroe trágico en tanto que éste como un ratón ciego, corre a tientas chocándose contra las esquinas para no asumir lo que inevitablemente le está destinado.

Las *hybris* cometidas en las tragedias de Rubiano siempre involucran el trauma fisiológico de una manera explícita a nivel verbal. La infracción metafísica no sólo se legitima por medio de los tabúes alrededor de la familia, sino también de la degradación del cuerpo físico como único reducto de la identidad humana. En Rubiano no existe tragedia sin la amenaza sobre el cuerpo físico. Los conflictos de los personajes distan entonces de volverse filosóficos, pues siempre están dominados por su condición material inmediata. No se trata tampoco de decir que los personajes en Rubiano no estén atravesados por otras capas de conflictos, sino más bien que todas ellas están atravesadas por el trauma fisiológico como mecanismo del horror distanciador de la tragedia, en su codificación más clásica.

Uno de los sistemas de defensa más potentes de los personajes para asumir este dolor físico, consiste en eliminar la impotencia de sentirse agredido por medio de la auto-agresión: el dolor funciona como una vacuna, siempre y cuando éste sea auto-infringido, pues de esta forma la víctima posee más control sobre lo que está sucediendo por terrible que esto sea. Esta es otra

representación de la auto-destrucción, muy diferente a la de la víctima que incorpora el discurso del verdugo. De hecho, es un mecanismo de auto-destrucción con motivaciones opuestas: no se trata de auto-aniquilarse por haber incorporado en sí la figura del verdugo, sino por resistirse radicalmente a que sea el verdugo quien tome la decisión final ante la muerte. Las víctimas en Rubiano se resisten a claudicar su capacidad de decidir, aun si dicha decisión comporta su propia destrucción, siempre es una salida más digna que morir sometiéndose simplemente a la entera voluntad destructora del verdugo.

A fin de cuentas, la auto-destrucción en Rubiano es una manifestación de la libertad suprema de los personajes y considero que es allí donde reside el espíritu trágico de la misma; aun cuando dicha libertad esté restringida a tan pocas opciones, los personajes siempre tratarán de decidir hasta el último momento sobre los detalles más ínfimos, no importa cuán irremediable sea la situación que los coacciona, éstos siempre van a luchar por su derecho a determinar al menos cómo van a morir, o a ser amputados, o cuál de sus dos hijos ha de morir primero.

Una de las variaciones más importantes que hace Rubiano al canon clásico de la tragedia, concierne a lo que podríamos llamar la *hybris* generalizada. Si bien estructuralmente podemos hablar de un héroe trágico protagónico que resalta sobre los demás personajes por la cantidad de acción que encarna, dicha infracción se ejecuta al interior de un universo que ya de por sí está pervertido. 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. Muchas de las infracciones trágicas que los personajes de Rubiano cometen, son abiertamente aceptadas en el universo dramático que ellos habitan, aun cuando resulten ser infracciones absolutas en la cabeza del lector-espectador. En esta

medida podríamos afirmar que las tragedias de Rubiano son más bien tragedias fársicas: incorporan elementos de la farsa en la creación de una moral autónoma que genera cierta oposición con la moral del espectador y por ende el conflicto y la tensión dramática se ubica no solamente al interior de los conflictos de los personajes, sino además en un plano extradiegético desafiando los valores del espectador, sin afectar necesariamente los del universo ficcional.

A nivel formal, diríamos que 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, puesto que dicha hibridación no obedece solamente a un *collage* contemporáneo de percepción, sino también a esta mirada de la *hybris* generalizada en donde no existe un solo rincón de la sociedad que no sea responsable de todo el caos que sucede en el drama, y creo que allí se propone una poética trágica que excede la noción clásica del género: la tragedia en Rubiano no se estructura desde culpables e inocentes, sino desde un sistema moral corrupto en donde todos son culpables de lo que sucede en diferente medida, y ello le permite generar una reacción emocional más compleja, en donde la parodia se cruza con el horror y la piedad, ya no para provocar el distanciamiento brechtiano, pues aquí no hay lugar a la objetividad plena, pero sí para alcanzar una ironía que permita producir un espacio de incertidumbre auténtica, que quizás sea el único sentido que pueda tener el arte hoy en día, cuando se ha declarado impotente para transformar la sociedad o para definir a una humanidad hibridada, contradictoria y voluble que ha superpuesto todos los niveles de sentido, desjerarquizando los grandes meta-relatos y trasegando en el limbo de una identidad extraviada en medio de la decadencia del funcionalismo.

Por medio del absurdo y el humor provocador, Rubiano está señalando esa gran herida, esa separación infranqueable entre la moral y las acciones y ese vínculo estrecho entre lo absurdo y lo que nos empeñamos en llamar “lógico” en un país en donde en efecto se juegan partidos de fútbol con las cabezas de los muertos, se alquilan vientres para el tráfico de niños, o se guardan cocodrilos en las casas para que devoren a los deudores morosos del Bronx, mientras se siguen vendiendo tiquetes de lotería, celulares de última generación y toneladas de farándula comprimida en todas las redes sociales en las que hemos quedado atrapados.

Ahora bien, la manera como Rubiano ha expuesto esta realidad de la Colombia actual, en principio se instaló dentro de un distanciamiento radical desde el universo ficcional construido, pero luego, poco a poco, los vínculos con las problemáticas sociales del país, se fueron volviendo más y más específicos, hasta llegar a “Labio de Liebre” en donde dicha autonomía del universo se pierde por completo, pues éste depende enormemente de cierta información paratextual de la realidad nacional para poderse decodificar a cabalidad. Definitivamente la dramaturgia de Rubiano ha tenido un tránsito desde lo simbólico hacia lo figurativo que ha afectado la manera de encarar lo trágico, pues el nivel de referencialidad del mismo determina ciertas responsabilidades éticas que reactivan uno de los debates más importantes del teatro en Colombia: el teatro por compromiso social o el teatro por el teatro.

La discusión permanece abierta, y naturalmente los límites del presente ensayo no nos permiten desarrollarla más a profundidad, pero sí nos invitan a demarcar la ruta estilística del dramaturgo, que con su última obra definitivamente está tratando de acercarse a la herencia del Nuevo Teatro de la que con tanto ahínco pretendiera divorciarse con sus textos iniciales, que conciernen más a conflictos íntimos sin ningún tipo de pretensiones políticas.

Lo interesante de analizar no es que “Labio de Liebre” sea una obra comprometida políticamente, sino que refleja una nueva mirada de la política en sí misma y de lo que se define por “compromiso”. Si bien es una obra que aborda el gran tema del teatro colombiano, que es el conflicto armado y su violencia, hay una perspectiva diferente en la configuración moral del universo dramático, en donde lo político se cruza con lo familiar, lo sexual y lo siniestro, y por ende su definición como drama brechtiano exclusivamente puede resultar simplificadora, si tenemos en cuenta los aspectos analizados en el capítulo anterior.

Ahora bien, la gran limitante de este tipo de análisis, es que estamos hablando de un texto que ha sido creado para la escena, y que se escribió con unos vacíos deliberados para ser completados allí en donde la actuación, el arte, el ritmo, la percepción del público y todos los signos performáticos se conjugan con la dramaturgia para construir un nivel de significación diferente que excede el del presente análisis, restringido exclusivamente al material textual. Allí quedaría un amplio camino por recorrer en donde el estudio de las diferentes interacciones que la dramaturgia ejerce sobre los distintos lenguajes escénicos va generando nuevas formas de comprender su sentido y nuevas preguntas sobre lo que sería el género trágico desde la escena propiamente dicha.

8. BIBLIOGRAFÍA:

- Abirached, Robert. *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1994.
- Aristóteles, *El Arte Poética*. Madrid: Ediciones Istmo S.A., 2002.
- Barthes, Roland. *Ensayos críticos*. Madrid: Seix Barral, 2003.
- Baxter, John. “The Soul of Tragedy: Some Principle’s in Aristotle’s Poetic”. En: *PhaenEx I* No. 2. Windsor: University of Windsor, Canada, 2006.
- Bentley, Eric. *La vida del drama*. Buenos Aires: Editorial Paidós. 1964.
- Berkoff, Steven. “Oedipus”. En: *Steven Berkoff plays 3*. Londres: Faber & Faber Editors, 2014.
- Brecht, Bertolt. *El Pequeño Organón para el Teatro*. Sevilla: Editorial Don Quijote, 1983.
- Camacho, Sandra. *Del horror al sentido de lo humano. Una reflexión sobre lo trágico en las dramaturgias colombianas contemporáneas*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2008.
- Chevallier, Jean-Frédéric. *Tres entradas en lo trágico contemporáneo y un poco más*. Bogotá: Revista Educación Estética. Universidad Nacional de Colombia, 2007.
- Daulte, Javier. Tantanian, Alejandro. Spregelburd, Rafael. *La escala humana*. Buenos Aires: Editorial Teatro Vivo, 2002.
- Donadío, Adela. “Labio de Liebre: venganza o perdón (Fabio Rubiano)”. En: *Imagina Bogotá* (www.imaginabogota.com), 2016.
- Giraldo, Francisco. “El teatro no puede generar conciencia. Es más, debe confundir”. En: *Revista Arcadia*, Marzo 22, 2016.
- Gómez, Eduardo. “La influencia de Brecht en el Teatro Moderno en Colombia”. En: Kohut, K. *Literatura colombiana hoy: Imaginación y barbarie*. Ed. Iberoamericana, Madrid, 1994.

- Jaramillo, María Mercedes. *El Nuevo Teatro Colombiano: arte y política*. Colección Teatro. Medellín: Universidad de Antioquia, 1992.
- Latour, Bruno. *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología asimétrica*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2007.
- Lamus, Marina. *Geografías del teatro en América Latina*. Bogotá: Luna Libros, 2010.
- Lamus, Marina. *Luchando contra el olvido: Investigación sobre la dramaturgia del conflicto*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2012.
- Lehmann, Hans-Thies. “El teatro posdramático: una introducción”. En: *Telón de fondo, revista de teoría y crítica teatral*. No. 12. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras UBA, 2010.
- Nietzsche, Federico. *El origen de la tragedia*. Madrid: Espasa- Calpe, S.A., 1975.
- Miller, William. *Anatomía del asco*. Madrid: Grupo Santillana de Editores, 1999.
- Pavis, Patrice. *Diccionario teatral. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- Roca, José M. (Ed.). *La izquierda a la intemperie. Dominación, mito y utopía*. Madrid: Editorial La Catarata, 1997.
- Rubiano, Fabio. “Amores Simultáneos”. En: *Revista Gestus* No. 6 Bogotá: Escuela Nacional de Arte Dramático, ENAD (agosto 1995): 85-96.
- Rubiano, Fabio. *Cada vez que ladran los perros*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 1999.
- Rubiano, Fabio. *Mosca*. Colección de Teatro Colombiano IX. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2005.
- Rubiano, Fabio. *Sara Dice*. Colección Pensar el Teatro. Dramaturgia Contemporánea Antología I. Bogotá: Ministerio de Cultura, Paso de Gato, 2013.
- Rubiano, Fabio. *Teatro Petra 30 años*. Colección Grandes Creadores del Teatro Colombiano. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2014.

- Rubiano, Fabio. “Teatralidad vs. Realidad. La obra Labio de Liebre según Fabio Rubiano”. En: diario *El Espectador*, edición abril 10, Bogotá, 2015.
- Rivera, Virgilio Ariel. *La composición dramática. Escritura y cánones*. México: Editorial Gaceta, 1989.
- Sprengelburd, Rafael. Entrevista. “*Rafael Sprengelburd y la teoría del caos en escena*”. Buenos Aires: Revista de Cultura. Clarín, 2014.
- Steiner, George. *La muerte de la tragedia*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Szondi, Peter. *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico*. Madrid: S.L. Dykinson, 2011.
- Viviescas, Víctor. “Dramaturgia colombiana: el hombre roto”. En *Conjunto*. Bogotá: ISSN: 0010- 5937 ed: v.141 fasc.1 p.23 - 32, 2006.
- Zweig, Connie. Abrams, Jeremiah (comp.), *Encuentro con la sombra*. Barcelona: Editorial Kairós, 1994.