COLECCIÓN TEATRO EN ESTUDIO
BECA DE INVESTIGACIÓN EN ARTE DRAMÁTICO 2016

FEROCIDAD Y MANSEDUMBRE

**Exploraciones poéticas de lo animal
en el teatro contemporáneo sobre
la violencia en Colombia**

Alcaldía de Bogotá

Alcaldía de Bogotá

Enrique Peñalosa Londoño

ALCALDE DE BOGOTÁ

Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte

María Claudia López Sorzano

*SECRETARÍA DE CULTURA,
RECREACIÓN Y DEPORTE*

Instituto Distrital de las Artes- Idartes

Juliana Restrepo Tirado

DIRECTORA GENERAL

Jaime Cerón Silva

SUBDIRECTOR DE LAS ARTES

Lina María Gaviria Hurtado

*SUBDIRECTORA DE EQUIPAMIENTOS
CULTURALES*

Marcela Trujillo Quintero

*SUBDIRECTORA DE FORMACIÓN
ARTÍSTICA*

Liliana Valencia Mejía

*SUBDIRECTORA ADMINISTRATIVA Y
FINANCIERA*

Gerencia de Arte Dramático

Nathalia Contreras Álvarez

GERENTE DE ARTE DRAMÁTICO

Eva Lucía Díaz Burckhardt

Liliana Chicuzazuque Segura

Vanessa Reinoso Charry

Patricia Rivas Rodríguez

Elizabeth Perdomo Leyton

Javier Mayor Forero

Diego Alexander Caicedo

Yodbana Muñoz Mondragón

EQUIPO MISIONAL Y ADMINISTRATIVO

GERENCIA DE ARTE DRAMÁTICO

Oficina Asesora de Comunicaciones

Yinna Alexandra Muñoz

ASESORA DE COMUNICACIONES

María Barbarita Gómez Rincón

COORDINACIÓN EDITORIAL Y EDICIÓN

María José Díaz Granados

CORRECCIÓN DE ESTILO

Mónica Loaiza Reina

DISEÑO

David Reyes Durán

DIAGRAMACIÓN

Unión Temporal Idartes 2018

IMPRESIÓN

© Instituto Distrital de las Artes-
Idartes

© Alejandra Marín Pineda

Octubre de 2019

ISBN (impreso): 978-958-5487-88-8

ISBN (pdf): 978-958-5487-89-5

Carrera 8 # 15-46

Bogotá, D.C., Colombia

(57-1) 379 5750

contactenos@idartes.gov.co / www.

idartes.gov.co

FEROCIDAD Y MANSEDUMBRE

**Exploraciones poéticas de lo animal
en el teatro contemporáneo sobre
la violencia en Colombia**

ALEJANDRA MARÍN PINEDA

ÍNDICE

9	PRESENTACIÓN
11	AGRADECIMIENTOS
15	INTRODUCCIÓN. Una transformación reciente en la mirada del teatro colombiano sobre la violencia
27	CAPÍTULO 1. La doctrina del humanismo y la violencia
35	CAPÍTULO 2. Exploraciones teatrales de la distinción hombre/animal
37	Cuerpos transpuestos: animales víctimas y víctimas animalizadas

62	Confusión y transvaloración de los motivos de la acción: el animal dentro de la ley y las razones de la ley animal
83	Logos desplazado: el testimonio de los animales pensantes
91	CONCLUSIÓN. Humanismo crítico y vulnerabilidad
95	CONVERSACIONES
95	Conversación con Víctor Viviescas
119	Conversación con Carolina Vivas
138	Conversación con Fabio Rubiano
161	BIBLIOGRAFÍA

PRESENTACIÓN

El Programa Distrital de Estímulos, que lidera la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte (SCRD) de la Alcaldía de Bogotá, junto con sus entidades adscritas, es la estrategia para el fomento de las prácticas artísticas más destacada y con mayor impacto en la ciudad. A través de este programa se fortalecen los procesos, los proyectos y las iniciativas desarrolladas por los agentes culturales, artísticos y patrimoniales, y se promueve así el acceso democrático a los recursos mediante convocatorias abiertas a toda la ciudadanía.

La Beca de Investigación en Arte Dramático es un estímulo que otorga anualmente la Alcaldía a través del Instituto Distrital de las Artes-Idartes, como parte del portafolio de convocatorias de la Gerencia de Arte Dramático. Esta beca busca fomentar el desarrollo de proyectos de investigación que contribuyan a la reflexión y construcción de conocimiento en torno a la práctica artística en este campo.

La presente publicación contiene el resultado de la investigación realizada por Alejandra Marín Pineda, ganadora de esta beca en el año 2016, con la propuesta *Ferocidad y mansedumbre: exploraciones poéticas de lo animal en el teatro contemporáneo sobre la violencia en Colombia*. En este trabajo, la autora indaga por el humanismo como objeto de exploración de la dramaturgia de tres autores colombianos —Carolina Vivas, Víctor Viviescas y Fabio Rubiano—, quienes plantean en sus obras el tema de la violencia, al tiempo que bordean los límites entre lo humano y lo animal. Esperamos que esta publicación se constituya en un valioso material de consulta para los lectores interesados en la investigación teatral.

Juliana Restrepo Tirado
Directora General
Idartes

AGRADECIMIENTOS

AGRADEZCO AL INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES por el apoyo en la financiación de esta investigación, así como por la iniciativa de hacerla pública para que más ojos puedan conocerla y continuar enriqueciendo el campo de la investigación del teatro y de las artes escénicas en Bogotá y en Colombia. Desde la formulación del proyecto hasta la socialización de sus resultados conté con el apoyo incondicional, la lectura crítica y las recomendaciones siempre lúcidas de Adriana Urrea, tutora de este trabajo. Su mirada y su orientación fueron fundamentales para dar forma a las preguntas que aquí desarrollo y a los trazos finales que intento. Agradezco de manera muy especial a Fabio Rubiano, Carolina Vivas y Víctor Viviescas, quienes me abrieron las puertas de sus espacios, de sus casas y de sus archivos, y dispusieron generosamente de su tiempo para conversar conmigo. Les agradezco también por los diálogos continuados aun después del cierre de este proceso.

Asimismo, quiero expresar mi gratitud a Ana María Vallejo y a Enrique Pulecio por aceptar la invitación a leer los resultados de la investigación y enriquecer de forma muy valiosa la discusión, compartiendo sus apreciaciones con los dramaturgos y con el público en los conversatorios de socialización realizados al culminar el proceso. En la organización y realización de estos conversatorios fue crucial la colaboración de los equipos de Umbral Teatro y de Teatro Vreve. De este último espacio agradezco en particular la mano amiga de Cristhian Ávila y de Federico Viviescas, quienes amablemente me facilitaron registros y materiales que me hacían falta. También quiero agradecer al Departamento de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Javeriana y, en particular, a Catalina del Castillo, entonces su directora, por acoger la presentación final de los resultados en octubre de 2017.

Estoy muy agradecida con los estudiantes de la Universidad Javeriana y de la Universidad del Rosario que participaron en este proceso. En la recopilación de material, la transcripción de las conversaciones, la sistematización de información y la organización de los aspectos logísticos de la investigación conté con la asistencia invaluable de Laura Camila Rodríguez y de Paula Angélica Díaz. Y en el registro audiovisual de las conversaciones con los dramaturgos me apoyaron Camila Cadavid Cruz, Ángela Matiz Borda, Nicolás Gutiérrez García y Andrés Ruiz.

Finalmente, les doy las gracias a Juan Carlos Arias, María Paula Gómez, Camila Scudeler y Yolanda Pineda, quienes, con su cercana presencia en mi vida, acompañaron —y acompañan, cada uno con su especial forma de compañía— mi trabajo.

A reflexionar, sin duda, el papel que juegan las costumbres de los animales salvajes en el gran misterio de la vida del hombre. A reflexionar, además, el papel oculto que juegan las bestias domesticadas. ¿Por qué nos hacen creer que han olvidado sus viejas costumbres salvajes? ¿Pretenden que creemos su engaño o saben actuar en consecuencia? En todo caso las cosas no se mueven por sí solas, si están allí son debidas a algún tipo de voluntad. Para significar algo, quiero decir.

Viviescas, *La técnica del hombre blanco* 169

INTRODUCCIÓN. UNA TRANSFORMACIÓN RECIENTE EN LA MIRADA DEL TEATRO COLOMBIANO SOBRE LA VIOLENCIA

EN LA PRESENTACIÓN a la primera edición de *Mosca*, publicada por la Universidad Distrital Francisco José de Caldas en 2005, Fabio Rubiano reflexiona sobre las condiciones ideales de tiempo, recursos y concentración en que esta obra fue creada, apuntando con ello a desmentir la concepción generalizada de que las “condiciones extremas o situaciones difíciles” son propiciatorias de mejores trabajos artísticos. Con verdad y algo de sarcasmo, Rubiano termina con una sugerencia sobre la que vale la pena reflexionar: “Si creemos que las dificultades, las angustias, la marginalidad y el gueto son, más que un tema, la calidad de vida óptima para el

artista, también podríamos asegurar que la guerra es buena, por todas las buenas obras que se han escrito gracias a ella” (6).

Si sobrepasamos la discusión acerca de la importancia de que los artistas del teatro puedan escoger las condiciones materiales en que desempeñan su oficio, esta reducción al absurdo, que consiste en señalar la insensatez que supondría justificar la guerra para hacerla condición del arte, es indicativa, no obstante, de una reflexión de mayor alcance sobre el quehacer del teatro colombiano. La guerra, que por razones históricas y quizá también idiosincráticas ha adoptado en Colombia el seudónimo de “violencia” con mayor naturalidad, ha sido y sigue siendo en nuestro país una fuente de material inagotable sobre el que los dramaturgos han trabajado sin cesar desde, al menos, los inicios de la historia republicana colombiana. Evidentemente, en el espíritu de la sugerencia de Rubiano, no se trata de afirmar que los teatristas deban entonces agradecer a los opresores, a los héroes populares, a los guerrilleros y paramilitares, a los partidos en confrontación y a las maquinarias del despojo por su contribución al desarrollo del arte. Más bien, se trata de admitir que ante el peso catastrófico de los enfrentamientos sangrientos que en nuestro país se perpetúan y se renuevan, al arte —y en particular al teatro— le ha quedado imposible ver hacia otro lado; que, en nuestro país, una parte importante de la actividad creativa se ha visto compelida, obligada casi, a hablar del terror, a encarar y apropiarse de una realidad hecha de escombros, de ruinas y de cadáveres.

En el mismo sentido señala Carolina Vivas cuando se refiere al acontecer de la violencia en nuestro presente como una fuente para la creación:

Una realidad como la nuestra, tan llena de contradicciones, de hechos insólitos, de extremas crueldades, de motivaciones oscuras, de injusticias tan sorprendentes, resulta algo que supera los límites de verosimilitud y nos sitúa al filo de una pesadilla. Por duro que parezca, hay en nuestro presente una dolorosa mina de oro para el dramaturgo, para el actor, en fin, para todo aquel que investiga las pasiones humanas. (Citada en Lamus, “Carolina Vivas Ferreira: entre lo sutil y lo violento” 47)

De la persistencia del compromiso del teatro con la necesidad de abordar las manifestaciones de la violencia en el país es prueba elocuente el estudio monumental de Carlos José Reyes, *Teatro y violencia en dos siglos de historia* (2013-2015). En los tres volúmenes que lo componen recorre los eventos bélicos y violentos que, como hitos en la historia nacional, se han convertido en materia de exploración temática y estética en el teatro producido desde el siglo XIX hasta entrada la segunda década del XXI. La investigación se articula, así, sobre dos recorridos paralelos: uno histórico, en el que Reyes se refiere a los periodos de guerra y violencia que han sido abordados por el teatro colombiano, desde la Conquista hasta los años recientes del conflicto armado contemporáneo previos a los acuerdos de La Habana (2012-2016)¹; y uno teatrológico en

1 | Mientras que el tomo I está dedicado al siglo XIX, los tomos II y III abordan cada uno una mitad del siglo XX. El orden cronológico que define los capítulos es el siguiente: Tomo I: I. La Conquista; II. La Colonia; III. El levantamiento de los Comuneros (1781); IV. Policarpa Salavarrieta; V. La Independencia; VI. Guerras civiles y confrontaciones

el que, a propósito de tales periodos, el autor persigue las formas de representar la historia atendiendo a las preocupaciones más inmediatas que atraviesan el presente de los dramaturgos y, a la vez, a los desarrollos y las transformaciones del teatro mismo en sus concepciones poéticas y prácticas.

La representación de conflictos sociales supone una relación compleja entre la ficción y la recreación de sucesos reales. Esta recreación es una mirada singular sobre dichos sucesos; un punto de vista compuesto por la actitud ideológica y la visión poética de quien recrea, pero también por sus referentes significativos, y por la atmósfera y las ideas características de su época, las cuales determinan el lenguaje, las actitudes y los hechos presentados. (Reyes, *Teatro y violencia*, t. I, 23)

en el siglo XIX; VII. Cambio de siglo: la Guerra de los Mil Días. Tomo II: I. Desarrollo y consecuencias de la Guerra de los Mil Días; II. La separación de Panamá; III. Discriminación y conflictos étnicos en la primera mitad del siglo XX; IV. La huelga de las bananeras; V. El Bogotazo; VI. Inicios de La Violencia. Tomo III: I. La Violencia; II. Proyección de la Violencia sobre el teatro; III. Guerrillas y bandoleros; IV. Desplazados y marginales; V. Violencia urbana; VI. Violencia política, sicarios, guerrilla y terrorismo paramilitar; VII. Metáforas sobre la muerte. Con excepción del capítulo sobre Policarpa Salavarrieta (el único dedicado a un personaje histórico), los tomos I y II respetan la distribución de un periodo por capítulo; el tomo III, en cambio, tiende a flexibilizar este principio para agrupar las obras estudiadas según temas más que periodos.

Este último recorrido es menos abarcador en su cronología, pues no se ocupa del teatro desde la Conquista, sino que delimita el corpus a partir de los años posteriores a la Independencia. Así, por ejemplo, en el primer capítulo del tomo I, dedicado a la Conquista, Reyes puede rastrear las diferencias que separan el tratamiento del tema indigenista en obras de distintos periodos. En este recorrido Reyes aborda, entre otras, una obra como *Sugamuxi* (1826) de Luis Vargas Tejada, donde prima una concepción neoclásica del teatro ceñida a los principios aristotélicos y cuyo espíritu corresponde al impulso antiespañol, pero ilustrado, de una Independencia recientemente lograda, y también el tratamiento de lo que él llama un “teatro antropológico”, como el de *El siempreabrazo* (1993), de Beatriz Camargo, donde se busca recuperar la autenticidad de las culturas indígenas a través de la recreación fidedigna de los vestidos, materiales, músicas, rituales y otras expresiones de los pueblos precolombinos; todo esto pasando, claro está, por el acercamiento brechtiano y dialéctico de *Un réquiem por el Padre de las Casas* (1963, 1990) de Enrique Buenaventura.

Los dos cortes cronológicos de los ejes histórico y teatrológico que articulan la investigación de Reyes son reveladores de dos supuestos que es importante considerar. El remonte histórico hasta la Conquista, lejos de ser gratuito, está soportado sobre la convicción —por cierto difícil de impugnar— de que la violencia que por siglos ha horadado las vidas e historias de los habitantes de este territorio tuvo entonces un momento inaugural de tal fuerza inercial que se ha transmitido y replicado, aunque transformada, hasta el presente. Así comulga Reyes con el dramaturgo y miembro del Teatro Popular de Bogotá (TPB), Luis Alberto García, cuando

afirmaba: “En la Conquista encontré el comienzo de la más salvaje violencia que se vive hasta nuestros días” (citado en Reyes, *Teatro y violencia*, t. I, 179). Por otra parte, el corte del eje teatrológico estipulado en la Independencia da cuenta de la continuidad de un marco que, a pesar de las diferencias en los enfoques y procedimientos teatrales, define el compromiso más general de las obras estudiadas en relación con la violencia en sus distintas manifestaciones, a saber, el de la promoción y defensa de los principios filosóficos del humanismo. Como se sigue de la reconstrucción histórica de Reyes, un espíritu contrario a la Corona impulsaba a los dramaturgos adeptos a la causa independentista a inicios del siglo XIX a mirar hacia atrás en el tiempo para retratar la crueldad del trato de los españoles a los indígenas durante la Conquista. A la vez, este movimiento de retrospección era una forma de afirmar los nuevos valores de la República, valores ilustrados que enarbolaban la igualdad de todos los hombres y la razón humanista como facultad orientadora del nuevo orden.

Sin que sea posible hacer en este espacio un seguimiento detallado al desarrollo de las ideas humanistas en los dos siglos de historia del teatro estudiados por Reyes, se puede constatar, no obstante, que el lente humanista a través del cual se aborda la violencia se mantiene hasta la etapa de modernización del teatro en la segunda mitad del siglo, como afirman María Mercedes Jaramillo y Betty Osorio, en su artículo “Enrique Buenaventura: autonomía cultural y compromiso ético” (s. f.), al referirse a la figura prominente de uno de los pilares del Nuevo Teatro colombiano:

Las obras y los montajes de Enrique Buenaventura conservan una atmósfera de actualidad y de conexión con el público porque son metáforas y alegorías de la conducta humana, hecho que las hace universales. Estos textos confrontan al espectador para que asuma una posición ética, en la mejor tradición humanista, y actúe de acuerdo con su conciencia para hacer frente a la iniquidad. (10)

En el presente trabajo sostengo que aunque el compromiso del teatro colombiano con la tematización de la violencia se mantiene firme, a partir de la última década del siglo XX y en los años que inauguran el siglo XXI es posible detectar algunas grietas en el bloque de convicciones humanistas que hasta hace poco habían dado suelo a sus tratamientos, lo que ha producido transformaciones en las aproximaciones políticas y poéticas a este fenómeno. Las nuevas búsquedas en la creación teatral parecen ser una exigencia hecha por un panorama inédito del fenómeno de la violencia en el país, como parte de un periodo de complejización y deterioro del conflicto armado que obedece a la incursión de nuevos actores como los ejércitos paramilitares y los grupos armados asociados al narcotráfico, claramente palpable ya a finales de la década de los ochenta, aunque de manifestaciones más tempranas.

Si prestamos atención a la configuración de la violencia en Colombia en el tránsito entre los siglos XX y XXI, resulta muy sugerente el hecho de que la investigadora Marina Lamus Obregón agrupe un conjunto importante de obras teatrales sobre el conflicto y la violencia creadas y producidas durante este periodo, bajo el nombre del “canon de la sinrazón” (17). Se trata de un apelativo con el que la autora señala la imposibilidad de aprehender bajo

una sola categoría la proliferación de formas teatrales que hacen eclosión en las últimas tres décadas y que, según donde se establezca el énfasis, han sido definidas como dramaturgias de la violencia, del conflicto, de la memoria o de la resistencia, y, también, como poéticas del horror o dramaturgias de la catástrofe (17). Pero más allá de los matices que implican cada una de estas caracterizaciones, es interesante notar que la “sinrazón” a la que se refiere Lamus es la de lo inexplicable e incomprensible del fenómeno que abordan, una idea que aporta Enrique Pulecio en el mismo trabajo.

En términos generales, el conflicto armado que presentan los dramaturgos colombianos corresponde al horror que han vivido comunidades enteras, como víctimas de asesinatos atroces, matanzas, venganzas, desapariciones, actos de terror, amenazas de muerte, desplazamientos forzados, torturas, ajusticiamientos, violencia generalizada ejercida sobre las mujeres, hechos criminales que *difícilmente pueden explicarse profundamente*. (28) (énfasis agregado)

A pesar de que las contribuciones de la historia y la sociología nos permitan establecer las causas y la complejidad de las relaciones y las fuerzas que han tejido la realidad del conflicto, hay algo en su crudeza que parece imposible de aprehender como razonable o justificable, y que nos pone ante una visión única de la expresión de la violencia:

... la violencia en Colombia no escapa de las determinaciones universales de fuerzas que han llevado al hombre a enfrentarse

con el hombre, pero las formas que ha ido tomando bajo el atroz imperio de lo que se ha llamado el conflicto armado en Colombia, han adquirido con el paso del tiempo singularidades tan espeluznantes que difícilmente podemos encontrar parangón en otras latitudes. (Pulecio 28)

Siguiendo las formulaciones iniciales de Lamus y Pulecio es posible sostener, entonces, que en el teatro sobre la violencia creado desde los años noventa hasta el presente se produce una explosión de indagaciones que, en su diversidad, buscan dar cuenta de una realidad inédita, de una forma de irrupción de la violencia en la vida de los colombianos que, aunque con expresiones conocidas que se han actualizado a través de los distintos periodos de guerra y conflicto armado desde la Conquista, encuentra en las décadas del cambio de siglo formas de ensañamiento y de sistemática crueldad que exceden todo esfuerzo de racionalización.

No obstante, esta constatación histórica de la transformación de las formas teatrales exige también que en su análisis e interpretación se exploren marcos teóricos que puedan acercar la crítica y la reflexión sobre el teatro colombiano contemporáneo a un tratamiento que dé cuenta de esa diferencia epocal, y de esta nueva actualización de la violencia. En tal sentido, para el propósito de este trabajo es importante tomar distancia de una comprensión de la violencia que, basada en la oposición entre civilización y barbarie, la pone siempre del lado de la barbarie, de lo irracional y de la sinrazón, esto es, de lo salvaje y de lo exterior a un proyecto humanizador al que, se asume, la cultura y las expresiones del arte —incluido el teatro— deberían adherirse

como importantes promotores. Esta última es una posición que queda muy bien ilustrada en la apreciación de Pulecio acerca de los fines que persigue su investigación sobre la dramaturgia del conflicto, como parte de un esfuerzo mancomunado de la nación entera para entender la violencia, reconocer y reparar sus daños, e impedir que se siga produciendo:

El horror sembrado en los campos colombianos por los grupos armados conlleva matices y características que han ido creando el aspecto de una *barbarie* cuyas formas más crueles no las encontramos en otros países. [...] Y si no basta con reconocer con vergüenza que solo es también una de las épocas más *salvajes* en el panorama del mundo de hoy, es porque tal violencia le impone a la sociedad colombiana no solo el deber de la expedición de leyes de excepción de justicia y reparación, sino que le exige un análisis y una investigación *civilizadora* adelantada con los *juiciosos instrumentos de la razón y el intelecto* [...] a fin de echar alguna forma de luz sobre lo sucedido. (28-29) (énfasis agregado)

La frecuente aparición de lo animal en el teatro del periodo estudiado en la presente investigación es un indicio suficientemente fuerte para establecer la necesidad de una aproximación al teatro sobre la violencia que ponga en entredicho la habitual adscripción de este fenómeno al terreno de la *barbarie* y de la ausencia de civilización, y del teatro a la función de concientizar sobre las causas y reparar los efectos de la violencia que se le suele atribuir en esta comprensión. Propongo, así, que en algunas exploraciones

teatrales de finales del siglo xx e inicios del xxi hay una puesta en crisis del humanismo, y que esto aparece con claridad en las obras que aquí examinaré: *Gallina y el otro* (2001) y *De peinetas que hablan y otras rarezas* (2014), de Carolina Vivas y Umbral Teatro; *Cada vez que ladran los perros* (1999), *Mosca* (2002) y *Labio de liebre* (2014), de Fabio Rubiano y Teatro Petra; y *La técnica del hombre blanco* (2001; 2014) y *Dormida/Mujer/Muerta* (2015) de Víctor Viviescas y Teatro Vreve. Casi siempre como personajes, pero también como presencias extraescénicas, como metáforas o como simples sugerencias, los animales presentes en estas obras nos hablan de una interrogación de la violencia, no como algo exterior a la civilización, a la ley y a la razón humana, sino como su condición misma, y ponen a funcionar un humanismo irónico y crítico; al hacerlo, más que tomar una posición que deba ser transmitida de modo didáctico como mensaje político o cívico, abren, para el espectador, el espacio de una experiencia de su propia humanidad e inhumanidad, y hacen posible una interrogación acerca de dónde y cómo se traza el límite entre las dos.

En consecuencia, más allá de constatar que estos dramaturgos hablan del presente, se trata de señalar que lo hacen de un modo contemporáneo, entendiendo esto como lo define Giorgio Agamben: “contemporáneo es aquel que mantiene la mirada fija en su tiempo, para percibir, no sus luces, sino su oscuridad” (“¿Qué es lo contemporáneo?” 21).

Para dar curso a esta hipótesis, será necesario enfrentarse a una serie de preguntas acerca de las posibilidades y los límites de la doctrina humanista que permita establecer por qué y cómo la

presencia de lo animal se articula como una respuesta a las formas contemporáneas de la violencia que el teatro de nuestro presente debe encarar; y cómo estas respuestas son, a la vez, respuestas contemporáneas.

CAPÍTULO 1. LA DOCTRINA DEL HUMANISMO Y LA VIOLENCIA

EN ESA DIRECCIÓN, resulta de la mayor pertinencia un rastreo de los orígenes del humanismo como el que propone Tzvetan Todorov en *El jardín imperfecto*, un trabajo en el que el pensador búlgaro-francés analiza las raíces y el desarrollo de esta doctrina para interrogarse por su vigencia en el mundo contemporáneo. Para Todorov, el humanismo es una respuesta al descubrimiento que habría dado forma, desde el Renacimiento, al hombre moderno, a saber, el de la libertad individual como fuente única de determinación de la vida humana. A modo de parábola, Todorov indica que este descubrimiento, del que el hombre en un principio se habría arrogado todo el crédito, era en realidad un “pacto oculto” que, de modo tramposo, el diablo habría echado a andar con el desconocimiento de su contraparte. Así, como un señuelo, habría dado a probar a la humanidad el gusto de la libertad en lo concerniente a la determinación de sus acciones, primero en el

ámbito de la vida privada, luego en el uso de la razón y, finalmente, en las acciones de la vida pública, sin dar indicios del precio que semejante adquisición suponía. Con el tiempo, el uso sin restricciones de la voluntad humana habría revelado al hombre moderno su otra cara: la pérdida de Dios, de los valores compartidos y de sí mismo.

La modernidad tendrá que ser pensada, así, como el espacio en que se busca resolver el conflicto producido por este pacto no pactado. Entre las soluciones posibles, Todorov reconoce cuatro “familias” que, en sus planteamientos propios y en sus interacciones, compondrían una modernidad de carácter heterogéneo: los conservadores, los humanistas, los cientificistas y los individualistas. A diferencia de las otras tres familias, los humanistas serían los únicos en reñir la tramposa división ideada por el diablo, no dispuestos a renunciar al uso de la autodeterminación, pero tampoco a los referentes de una vida organizada en función de la comunidad y de la integridad de la subjetividad (algunos de ellos, los humanistas cristianos en particular, tampoco admitirán la pérdida de la relación con Dios)¹. La reacción de los humanistas “consiste en negar [...] que haya habido una relación necesaria entre, de un lado,

1 Las tres familias restantes son los conservadores, quienes por considerar que el precio por pagar es, en efecto, demasiado alto, estarían dispuestos a limitar los usos de la libertad para poder preservar de la corrupción un orden fundado en la tradición y la autoridad; y los cientificistas e individualistas que, aunque con argumentos distintos, no ven en la pérdida de Dios, de los valores comunes y de sí un problema real.

la adquisición del derecho a gobernarse uno mismo y, de otro, la disolución de la sociedad, la moral o el yo” (52).

Son tres los rasgos que, de acuerdo con Todorov, definen la doctrina humanista: en primer lugar, como se ha dicho, el humanismo sostiene que los seres humanos tienen la capacidad de iniciar sus propias acciones, esto es, actuar de acuerdo con su voluntad y determinar su propio destino; en segundo lugar, que el fin de este poder de autodeterminación es el hombre mismo, y no una entidad suprahumana (Dios), como tampoco infrahumana (el poder, el dinero, los placeres); finalmente, que el espacio en que los agentes de esta acción se desenvuelven es única y exclusivamente humano. En suma, se trata de afirmar que, en contraste con doctrinas teocentristas o fisicistas/naturalistas que subordinan la existencia del hombre a Dios o a la naturaleza, aquí el ser humano es a la vez punto de partida, camino y destino final. Resulta interesante notar que el paso de una proposición a la otra obedece a una especie de despliegue que va de la vida individual de cada ser humano, a la intersubjetividad y de allí a la universalidad, un despliegue que Todorov nombra atendiendo al uso de las personas gramaticales: la “autonomía del yo”, la “finalidad del tú” y la “universalidad del ellos” (53). Lo que esto significa, en suma, es que el punto de partida absoluto que es el derecho a la autodeterminación de las acciones y a la libertad de pensamiento deberá, en su realización, atender a la dignidad de todo aquel que, por su pertenencia al género humano, sea, a su vez, libre. Así, esta realización no será posible si solo es individual y si, en su ejercicio, no se hace universal a través de las relaciones concretas con los semejantes.

De las características mencionadas se siguen consecuencias que definen la doctrina humanista en los ámbitos político, moral y antropológico. En efecto, al extender la afirmación de la voluntad como fuente de autodeterminación al ámbito de la vida pública, el humanismo se emparenta de modo natural con la democracia liberal: en ella, la voluntad popular se constituye como la expresión de un poder soberano y viceversa, de modo tal que el fin último de este poder es el bienestar de todos los miembros que lo constituyen, sobre la base de la universalidad de la ley, esto es, de la igualdad de los seres humanos ante las normas que cobijan a su comunidad como regla básica de funcionamiento.

En lo que respecta a las consecuencias de la doctrina humanista en el ámbito moral, Todorov señala que es preciso distinguir dos niveles: uno pasivo, que llama de mínimos morales, el cual exige el rechazo de todas las formas de relación entre seres humanos que desconozcan la autonomía de cada quien. “El rechazo de la regalía arbitraria, de la reducción a la esclavitud o del adoctrinamiento forzado del individuo son elementos necesarios para la práctica humanista, pero todavía no nos dicen nada sobre los valores positivos a los que hay que aspirar” (56).

En la medida en que una definición negativa es insuficiente, y, sin embargo, no es admisible sostener la existencia de una moralidad surgida por fuera de la libertad, Todorov señalará que el contenido de esta moralidad positiva se encuentra prescrito ya en la “finalidad del tú”, esto es, en el principio según el cual en el trato entre seres humanos debe primar la humanidad del otro y no solo la propia. De este modo, la doctrina moral del humanismo considera valores

en sí mismos los lazos humanos, el amor y la amistad recíprocos o, en otras palabras, la hermandad de los semejantes.

Del mismo modo en que el ámbito moral es escaso en contenidos, el ámbito antropológico depende tan solo de dos determinaciones de lo humano, aunque estas traigan consigo consecuencias de peso considerable. En primer lugar, el humanismo supone la identidad biológica de todos los miembros de la especie. A esta añade la sociabilidad como el rasgo propiamente definitorio de lo humano. En la medida en que esta última engendra las relaciones entre individuos, trae consigo dos rasgos cruciales para comprender los bordes de lo humano en su relación con lo animal. Se trata de la autoconciencia y del lenguaje, ambos, de acuerdo con esta doctrina, exclusivos de la vida humana y, por tanto, ausentes de la animal. Lenguaje y autoconciencia, a su vez, terminan de fundar los espacios de la libertad y la autonomía, a través de la complejización de las relaciones intersubjetivas y la capacidad humana de separarse de sí mismo a través de la autorreflexión: “el individuo es a la vez un ser vivo como los demás y la conciencia de ese ser, la cual le permite separarse de él, e incluso oponerse a él. Ese es el fundamento de la libertad humana (y de la exigencia de autonomía que será su traducción política)” (Todorov 57).

Así pues, la libertad como propiedad característica y valor innegociable, de cuya defensa depende el despliegue pleno de las capacidades humanas, encuentra en el humanismo una serie de limitaciones que nacen de su propio ejercicio. La violación de estos límites autoimpuestos implica, entonces, una violación de la propia libertad y, con ella, de la de todo el género humano. Por

esto, toda relación entre seres humanos que ponga en riesgo la dignidad del otro en cuanto libre, aunque no sea más que entre dos individuos —e incluso la relación de un individuo consigo mismo— niega la humanidad entera y sabotea su plena realización. Sucede así con gobiernos autoritarios que mantienen su poder a través de la censura, la tortura o el genocidio; o con relaciones de servidumbre o esclavitud que utilizan el miedo para despojar a los seres humanos de su autonomía.

Es justamente esa negación de la humanidad en el semejante lo que identificamos con la violencia. Entendida desde el lente del humanismo, la violencia interrumpe la igualdad entre seres libres e instala una diferencia basada en la fuerza, capaz no solo de negar y someter la voluntad del otro, sino de cambiar para siempre el rumbo de lo que este había definido para sí mismo como su forma de vida. A decir de Gerald MacCallum en su ensayo “What is wrong with violence”, es precisamente la imposición externa de una fuerza que resulta en daño o perjuicio lo que consideramos inaceptable de la violencia (117). Esta interpretación, fácilmente aceptable cuando se refiere a la relación entre individuos, resulta mucho más interesante si se la inscribe, como una pregunta, en la doctrina humanista. Y esto es así porque tal afirmación de lo inaceptable de la violencia exige puntualizar dónde se halla la fuente externa de esta interrupción, en una comprensión en la que el hombre es, o debería ser, fuente y destino de toda determinación humana.

Mientras las consecuencias políticas y morales del antropocentrismo propio del humanismo que señalaba Todorov demandan relaciones humanas regidas por los principios de igualdad y autonomía, las consecuencias antropológicas proveen un marco

explicativo para aquellos comportamientos que rompen tales principios. Si es cierto, como dice Todorov, que el punto de partida de la antropología humanista es la identidad biológica de todos los miembros de la especie —sustrato sobre el que se construye el edificio de la sociabilidad, del mutuo reconocimiento a través del lenguaje y de la autorreflexión—, también es cierto que este sustrato biológico emparenta al hombre con el ámbito de lo vivo, esto es, de lo animal. Esta identidad biológica, en la que Todorov no se detiene demasiado, es la que establece a la vez una continuidad y un límite entre aquello que es humano y lo que no lo es, y demarca el espacio de lo animal como un terreno de privación en relación con aquello que habría de ponerse como fundamento de la humanidad. En la medida en que el ser humano es definido como compartiendo una parte de sí con la animalidad, esto es, su cuerpo o su ser biológico, las expresiones que se refieren al hombre como un animal racional, social o político añaden a la animalidad cualidades que la exceden y que se ponen por encima de ella². El hombre es un animal, pero a la vez, *algo más* que un animal. Si se lo despoja de la sociabilidad, del lenguaje, de la autorreflexión, quedará el animal desnudo, sujeto a su puro presente perceptivo, a sus instintos y a sus apetitos, y desprovisto de la dignidad que le otorgan la libertad y la capacidad de distanciarse de sí mismo.

2

Lo animal queda así definido en términos de lo que no tiene: un ser sin lenguaje ni pensamiento, sin conciencia ni agencia moral, apolítico y, por todo ello, también un ser a disposición de la humanidad, susceptible, pues, de ser puesto a su servicio (Calarco 7-13).

En tal sentido, es esta exterioridad con respecto a lo propiamente humano la que se configuraría en fuente de la violencia, primero; y luego, también, en su efecto.

La paradoja que debe entonces enfrentar el humanismo, que, como se verá, es objeto de exploración en las obras de teatro acá abordadas, es que la frontera que define lo humano a partir de cualidades añadidas no puede prescindir para su pensamiento de la continuidad con el cuerpo, el comportamiento y el orden de lo animal.

CAPÍTULO 2. EXPLORACIONES TEATRALES DE LA DISTINCIÓN HOMBRE/ANIMAL

LAS OBRAS BAJO ESTUDIO se aproximan a la violencia de formas distintas y exceden la caracterización de “dramaturgias del conflicto”, pues si bien algunas de ellas abordan de modo directo fenómenos como las masacres de campesinos perpetradas en el marco del conflicto armado, como *Gallina y el otro*, *Cada vez que ladran los perros* y *Labio de liebre*, otras se refieren a violencias urbanas, como *De peinetas que hablan y otras rarezas* y, de alguna manera, *Dormida/Mujer/Muerta*, y otras más, como *Mosca* y *La técnica del hombre blanco*, hablan de violencias que no pertenecen necesariamente al contexto colombiano, aunque arrojan luces sobre preocupaciones locales. Tampoco resulta suficiente agruparlas para su análisis de acuerdo con sus autores. Si bien es cierto que entre una y otra obra del mismo creador se pueden rastrear continuidades, así como transformaciones en el acercamiento dramático y de

puesta en escena en la trayectoria de un autor y su compañía, este enfoque haría perder de vista otras formas de conectar un corpus complejo que, más que hablar de caminos individuales, pone de presente preocupaciones compartidas y resonancias en las exploraciones poéticas que vale la pena examinar. Por ello, antes que buscar una forma de dividir y agrupar este conjunto de creaciones, considero importante establecer algunas líneas transversales que, sin ser totalizantes —pues no todas se encuentran con la misma fuerza y claridad en todas las obras—, hacen visibles aspectos comunes en las formas en que estos trabajos hablan de la violencia. Para ello, este análisis se concentrará en tres operaciones que, en el tratamiento teatral de lo animal, desestabilizan el límite entre el sustrato animal y la cualificación humana, de manera que gracias a ellas la reflexión sobre la violencia encuentra en la ambigüedad y en la indeterminación un terreno fértil para proponer otra mirada del fenómeno en nuestro tiempo. En primer lugar, en las búsquedas poéticas acá examinadas se puede ver una transposición de los cuerpos animales y humanos mediante la cual es posible singularizar la experiencia del padecimiento de la violencia. En segundo lugar, una operación referida a los motivos y resortes de la acción humana y animal, en la que estos dos ámbitos que se suponen distintos se confunden y la jerarquía que los organiza se invierte, permite abordar la experiencia del ejercicio de la violencia. Y, en tercer lugar, un desplazamiento del logos, como capacidad reflexiva y discursiva del ser humano al animal, que hace visible la experiencia reflexiva del testigo de la violencia.

CUERPOS TRANSPUESTOS: ANIMALES VÍCTIMAS Y VÍCTIMAS ANIMALIZADAS

Es imposible abordar la presencia de lo animal en el teatro de la violencia sin empezar por dar cuenta de un problema que esta presencia resuelve. Se trata de una pregunta de dimensiones a la vez éticas y poéticas que define, para cada obra, el talante de la escritura teatral y de la puesta en escena: ¿cómo representar la violencia? En la dimensión ética, esta pregunta se plantea frecuentemente a la luz de una contraposición con el tratamiento mediático de los hechos violentos: del amarillismo emocional a la descarnada estadística. La espectacularización y mediatización de la violencia suponen casi siempre un gesto de desidia por el dolor de quien la ha padecido y un desinterés por la reflexión, por el ejercicio de comprender por qué, cómo y en nombre de qué intereses se impone al otro un daño irremediable. ¿Cómo, pues, hablar de la violencia en la escena sin convertirla en espectáculo, en estadística, en trivialidad, en ofensa? Se trata de un problema que, sin embargo, solo se resuelve en la dimensión poética.

En tal sentido apuntan, a mi modo de ver, los dos epígrafes que anteceden el libro conmemorativo de los 30 años del Teatro Petra editado por el Ministerio de Cultura en el 2014. En uno de ellos, Fabio Rubiano declara: “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”; mientras que, en el otro, Marcela Valencia se pregunta: “Y si van a hacerlo igual que en la vida, ¿para qué hacen teatro?” (Ministerio de Cultura 9). Estas dos provocaciones quedan mejor elaboradas en una

reflexión acerca de la relación que esta compañía establece entre su teatro y la realidad, en la que se manifiesta la necesidad de una distancia con respecto al realismo:

Los hechos dolorosos de la violencia tienen muchos medios de difusión y todos están impregnados de realidad. Los noticieros señalan culpables, los documentales dan puntos de vista, las entidades del Estado presentan expedientes, los sociólogos publican estudios profesionales y valiosos. ¿El teatro debe hacer lo mismo? [...] Nosotros, como grupo, no construimos sobre esas bases. Si de algún modo abrazamos lo histórico, lo hacemos desde la perspectiva de lo privado. (Rubiano, “Teatro Petra, sin afán” 18)

En la misma dirección señala Carolina Vivas cuando, refiriéndose a la caracterización del trabajo de Umbral Teatro como una “dramaturgia de lo sutil”, afirma:

Yo no quiero proponerle al espectador la misma evidencia que proponen los medios, sino que precisamente el ojo del espectador pueda detenerse en lo que no se detiene regularmente. [...] La guerra finalmente son estadísticas. [...] Todo se vuelve eso. Creo que detener el ojo sobre lo particular, sobre lo íntimo y no sobre las estadísticas es necesario. (Vivas, conversación con la autora)

Alejándose de los propósitos de la estadística, pero también de los intereses de la denuncia, así como de los de la explicación histórica y sociológica que prevalecían en el teatro de décadas anteriores, la búsqueda de una respuesta a la interrogación de cómo

hablar de la violencia encuentra, en estas dramaturgias, su sentido poético en la singularización del sufrimiento: “Nos interesa el interior de los personajes que sufren y de los que tienen razones para hacer sufrir” (Rubiano, “Teatro Petra, sin afán” 18). Curiosamente, esta preocupación por lo singular, por lo privado y por lo particular necesita, para separarse del realismo y de la evidencia sobre la que redundan los medios y los estudios, reelaborar la singularidad del que padece y del que ejerce la violencia. Es justamente en esta reelaboración donde las figuras animales permiten hacer transitar historias demasiado reales hacia un tratamiento teatral capaz de representar la violencia sin repetirla ni trivializarla.

De esta operación resulta reveladora la génesis de los personajes principales de *Gallina y el otro*, una gallina y un cerdo que se nos ofrecen como testigos de una masacre en un pueblo atemorizado por un grupo armado ilegal, mientras en sus interacciones reproducen las lógicas de la relación entre víctimas y victimarios. Esta obra, escrita por Carolina Vivas en 1999 y estrenada un año más tarde por Umbral Teatro, está basada en una seria investigación de los testimonios de víctimas de masacres y desplazamientos, un material de tal crudeza que su tratamiento exigía, para la dramaturgia, tomar distancia a través de un lente animal. Así lo narra la autora en sus apuntes sobre teatro y violencia:

Luego de un minucioso análisis de la palabra usada por los testimoniantes encontré el caso de una anciana que se negaba a dejar atrás sus gallinas y un cerdo, su único capital. También estaba la constante mediante la cual los verdugos demeritan la condición de sus víctimas llamándolas con nombres de animales

frágiles, como gallina, paloma; mientras ellos se asignan alias de animales fuertes como tigre, bestia. Así encontré a Gallina y Cerdo como protagonistas, lo cual me dio la posibilidad de la distancia, el lugar de mirada que estaba buscando y que me permitiría abordar el asunto indirectamente. (Vivas, “Teatro y violencia: apuntes y reflexiones” 62)

La particularización del sufrimiento requiere de una instancia que, más allá de las cifras y las narraciones sensacionalistas, permita dimensionar el despojo, develar la exposición, la vulnerabilidad y la impotencia que la violencia produce. Esta instancia no puede ser la de los atributos humanos ligados a la razón, al discurso o a la ciudadanía, puesto que son estos los que más claramente se constituyen en objetos de la expoliación. El cuerpo, en cambio, se presenta como superficie en la que la violencia se inscribe y, en tal medida, permite contemplar sus efectos y valorar las pérdidas que esta inflige. Dicha instancia corporal trae consigo la emergencia de una comunidad y de una continuidad entre el ser humano y el animal que es capaz de arrojar una luz nueva sobre el sufrimiento padecido. Así, el detenerse sobre el ejercicio de la violencia impone una reflexión sobre la deshumanización de las víctimas, que apunta en una dirección en la que la deshumanización es, al mismo tiempo, animalización.

El vínculo entre violencia, deshumanización y animalización está a la vez anclado en una antropología y determinado históricamente en las formas en que, en efecto, la violencia se ha ejercido en Colombia. A este respecto, es importante recordar cómo en su ensayo *Antropología de la inhumanidad*, María Victoria Uribe

examina el uso de los alias de nombres de animales salvajes por los bandoleros en la época de La Violencia, como “tigre”, “gavilán” o “águila negra”, para indicar destrezas y habilidades de cazadores, así como los epítetos de animales que podían ser cazados, como presas, utilizados para designar a sus víctimas. Se trata, para Uribe, de un sistema de referencias en el que se transita de modo fluido entre lo humano y lo animal, y en cuyo marco se define la oposición entre la identidad y la otredad.

La faunalización fue un fenómeno generalizado entre los bandoleros durante La Violencia. La manera en que era concebido el Otro se materializaba a partir del empleo de determinadas palabras y del despliegue de procedimientos performativos y, en el contexto de La Violencia, ambos procedimientos tuvieron consecuencias deshumanizantes e inhumanas. Los campesinos de La Violencia no concebían a sus enemigos como algo definitivamente diferente de los animales, y a la hora de matar tampoco diferenciaban a la víctima del animal. Al asignarle al Otro una identidad animal se lo estaba degradando para facilitar su destrucción y consumo simbólico. (Uribe 46)

Si bien *Gallina y el otro* tiene como referencia un periodo más reciente del conflicto armado, es precisamente esa fluidez entre lo humano y lo animal lo que se convertirá en objeto de exploración poética en la obra de Vivas, así como en *Mosca*, de Rubiano¹.

1 | En *Teatro y violencia en dos siglos de historia*, Carlos José Reyes inscribe *Gallina y el otro* en el periodo de La Violencia, y caracteriza

En *Gallina y el otro*, Gallina y Chusco, el cerdo identificado como “el otro” en el título de la obra, son animales de levante, propiedad de una pareja de pequeños propietarios de la tierra, Colombia Torres y Rubiel Castañeda. Sin embargo, estos animales están al cuidado de Telmo, el capataz, quien, a su vez, tiene una hijastra, una niña de edad indeterminada, que lo acompaña en diferentes diligencias y tareas. A través de una estructura fragmentaria, la obra nos hace testigos de varias líneas narrativas: seguimos así el periplo de Eugenio, el hijo de Colombia y Rubiel para llegar, por el río y en una chalupa guiado por un habitante local, a su casa materna, intento frustrado por el ataque armado del que cae víctima; también vemos los esfuerzos infructuosos de Colombia Torres por pedir auxilio, a través de un locutor radial, a autoridades nacionales y organismos internacionales, para que eviten la incursión del grupo armado irregular acerca de la cual ya circulan advertencias y rumores; igualmente, una vez instaurado el estado de sitio paralegal, vemos los intentos frustrados de Telmo por conseguir medicamentos para atender la deteriorada salud de

la trama de la obra como perteneciente a la confrontación bipartidista de los años cincuenta. Sin embargo, en los demás trabajos que han estudiado esta obra, y en las descripciones que la dramaturga ha ofrecido, el periodo de referencia identificado es el de las masacres cometidas sobre todo por paramilitares desde finales de los años ochenta y en las dos décadas que siguieron. Ver Pulecio, *Luchando contra el olvido*; Lamus, “Carolina Vivas, entre lo sutil y lo violento”; Sepúlveda, “Sobre *Gallina y el otro* de Carolina Vivas o la construcción poética de la memoria histórica”.

su patrón, que muere sin recibirlos; y la consecuente incursión de Colombia en el pueblo donde termina arbitrariamente incluida, con un nombre que no es el suyo, en la lista de objetivos de la masacre. Ajenos a las decisiones del resto de los personajes, los dos animales y La Zarca, la niña, seguirán el curso de estas acciones, cuyo desenlace será fatal en todos los casos.

Aunque la relación entre Gallina y Chusco es digna de un análisis detallado, interesa en el tratamiento de la comunidad de los cuerpos animal y humano la relación que se establece entre Gallina y La Zarca que representan, junto con Chusco, los eslabones más débiles de esta pequeña sociedad de víctimas. En efecto, entre estos dos personajes existe, desde el principio, una relación de cariño y cuidado. Ya en la primera escena en la que, a bordo de la camioneta que conduce Telmo, Gallina agrade a Chusco picoteándole un ojo, vemos a La Zarca, primero reprenderla por dicha agresión, y luego, sin embargo, acercarla a su pecho y acariciarla. En medio de un ambiente que empieza a enrarecerse y que terminará con cruentas violencias, la gallina y la niña se tienen la una a la otra, o, como afirma Carolina Vivas, “la gallina con la niña tiene lo más bello de sí, la gallina realmente [cuenta] con la niña y la niña con la gallina, por oposición a todo lo demás” (conversación con la autora). Esta relación de cuidado se expresa, de La Zarca hacia Gallina, sobre todo en gestos de cercanía corporal: la abraza, la acaricia, la consuela, la protege; formas muy simples de contacto que hablan quizá de la inocencia de la niña y también de su carencia de recursos y de lenguaje —La Zarca nunca habla en la obra— para afrontar lo que sucede. En cambio, de la gallina hacia la niña se devela una preocupación clarividente y elaborada

en relación con lo que a ella le pueda suceder en este ambiente enrarecido. Esto se evidencia en la segunda escena en la que Gallina, que —descubrimos entonces— puede ver el futuro en sueños, tiene una pesadilla que las envuelve a las dos. Cuando, después de luchar contra el cansancio, Gallina cae finalmente dormida, sueña estar en una gallera con un gallo que “la destroza con las espuelas, haciéndola volar una y otra vez” (*Gallina y el otro* 92), mientras que el cuero cabelludo de La Zarca vuela también por los aires. En lo que sigue, un locutor deportivo (Voz) narrará hechos horripilantes, mientras voces de “cientos de hombres ebrios gritan emocionados” (92).

Voz: La coge de la cintura
ella se defiende
patea iracunda, asustada
semeja un insecto de tierra en agua.

Las voces de los asistentes celebran, Gallina sube y baja una y otra vez muy herida, al igual que la cabeza de La Zarca.

Voz: Un manotazo le revienta la boca
Y la chiquilla rueda
la cara húmeda de sangre y piedras.

De nuevo las voces emocionadas.

Voz: No se opone más,
la mirada fija
mientras el moreno le alza la bata de flores...
le corre los interiores viejos de resortes deshechos...
¡Y le entierra su furioso puño en el sexo pequeño! (92)

La pesadilla de Gallina mantiene de modo expreso la ambigüedad acerca de quién es la víctima de esta violación. La imagen que aquí se nos presenta, en la que tanto la gallina como la niña, o una parte de ella, vuelan por los aires, hace que sea imposible decidir cuál de los dos cuerpos ha sido sometido a esta violencia. Aunque las referencias a prendas de vestir indicarían que es La Zarca quien es aquí abusada, la escena mantendrá la ambigüedad al presentarnos enseguida el abuso al que es sometida Gallina cuando Telmo le roba sus huevos y, más adelante, cuando Gallina pone un huevo gigante y monstruoso producto del ataque del feroz gallo que acontece en la pesadilla. De este modo, no solo se borra el límite entre el sueño y la realidad, sino también la frontera entre el cuerpo de Gallina y el de La Zarca. Como bien lo señala Enrique Pulecio refiriéndose a esta escena, “comprendemos que estamos ante un tratamiento escénico que hace posible las transmutaciones. La metáfora gallina-mujer permite a la autora ir tan lejos como es posible con los vejámenes a los que puede llegar a ser sometido el ser humano” (*Luchando contra el olvido* 58). Más adelante en la obra, sin embargo, la indeterminación se resuelve cuando, en la novena escena, la locución deportiva se repite con las mismas palabras, pero ahora en boca de gallina, quien narra a Chusco lo que ve cuando los hombres armados que mantienen la zona en estado de sitio vejan y asesinan a la niña. La premonición de Gallina se cumple y al animal no le queda más que tratar de cuidar el cuerpo inerte La Zarca, luchando contra las hormigas que ahora quieren devorar su sexo.

Para que el sufrimiento pueda ser particularizado es preciso que el cuerpo de la niña se convierta en el de la gallina y viceversa.

Y si bien es cierto en alguna medida que, como señala Carlos José Reyes, Gallina es un personaje animal humanizado, también lo es que la humanización del ave no es suficiente para dar cuenta del sufrimiento, de la fragilidad y la vulnerabilidad de la niña. Esta gallina que sueña, que toca piano y que habla poéticamente tiene en esas habilidades algo de lo que La Zarca carece, pero lo que debe prestarle para que la experiencia de padecer la violencia aparezca en toda su dimensión, no es otra cosa que su cuerpo animal. Es a través de esta transposición de los cuerpos como la obra logra ponernos ante la exposición y la vulnerabilidad de las víctimas, abriendo un espacio de contemplación de la violencia que las máquinas mediática y estadística hacen imposible. Así, podemos decir, siguiendo a Carlos Sepúlveda, que “Carolina Vivas, en su trabajo *Gallina y el otro* hace que *volvamos a vernos sinceramente*, en la completa fragilidad de un cuerpo destrozado” (125) (énfasis agregado).

Una operación semejante puede rastrearse en *Mosca*, una obra que, a pesar de haber recibido no poca atención de la crítica en su momento, no ha sido objeto de estudios que la relacionen con el tratamiento de la violencia en el país. El distanciamiento del realismo ya señalado que caracteriza las búsquedas de Rubiano y el Teatro Petra libera a sus trabajos de la necesidad de una referencia directa a eventos o periodos históricos fácilmente reconocibles pero, a la vez, ha impedido que obras como esta sean incluidas en el amplio corpus de las dramaturgias del conflicto en la investigación de Enrique Pulecio, así como en la investigación de Carlos José Reyes sobre teatro y violencia en Colombia. Y, sin embargo, la situación dramática alrededor de la cual gira esta pieza, la firma

de una tregua entre dos bandos enemigos al finalizar la guerra, guarda una relación analógica con la situación política colombiana en medio de la cual esta obra se originó, a saber, los frustrados diálogos de paz entre el gobierno de Andrés Pastrana y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (Farc) (1988-2002). Así lo aclara Rubiano en una entrevista para el canal de YouTube ContravíaTV, recordando momentos, anteriores a la creación de *Labio de liebre*, en que la compañía que dirige junto con Marcela Valencia había hablado del conflicto:

En el 2002 hicimos una pieza que se llamaba *Mosca*, a raíz de las conversaciones de paz que estaba teniendo Andrés Pastrana con las Farc, [...] a partir de un *Tito Andrónico* de Shakespeare. Eran dos facciones, los moros y los romanos, que iban a llegar a una tregua. Y entre la decisión de firmar la tregua y la firma de la tregua, todos se matan. La obra terminaba con una persona sola, con un Ganso avestruz que había ahí, un animal que nos inventamos, diciendo: “¿Hay alguien aquí que se oponga a que firmemos una tregua? ¿Hay alguien aquí que se oponga? ¿Hay alguien?... Y evidentemente no había nadie, todos se habían matado”. (Rubiano, “Entrevista con el actor y director Fabio Rubiano”)

Los personajes de la obra de Rubiano, tomados de la obra de Shakespeare pero distorsionados en sus relaciones, edades, roles y gustos sexuales (*Mosca* 5), los componen dos familias enemistadas de tiempo atrás por las múltiples guerras entre godos y romanos: la familia de Tito y los únicos cuatro hijos, de veintiséis, que le ha

dejado la guerra —Mucio, Lucio, Quinto y Lavinia, la única mujer—; y Tamora y sus tres hijos —Alarbo, Chirón y Demetrio—. Los acompañan Bassiano, prometido de Lavinia, y Aarón, sirviente y amante moro de Tamora. Al igual que en la tragedia de Shakespeare, la acción se inicia cuando Tito sacrifica a Alarbo para sellar la tregua, a lo que Tamora responderá urdiendo un plan para que sus hijos violen a Lavinia y para matar a Quinto y a Lucio. Para devolver la venganza con venganza, Tito le servirá a Tamora en una cena a Demetrio y a Chirón, la asesinará y matará también a su propia hija, por haber perdido su virginidad y para evitarle la miseria de vivir sin manos ni lengua, mutilaciones que ella misma ha aceptado para expiar la culpa de pensamientos pecaminosos.

Las relaciones de poder, las tensiones eróticas y los lazos de amor y odio entre estos personajes son complejos y ameritarían un análisis que aquí resulta imposible. Más que el fino entramado de deseos que se va tejiendo en la obra, es preciso acá poner de presente el modo en que se resuelve en la dramaturgia escrita y de puesta en escena el problema de cómo representar la violencia. Como en varias oportunidades lo menciona Rubiano, *Mosca*, basada en la más violenta de las obras de Shakespeare, está llena de actos cruentos, “mutilaciones, violaciones, amenazas, traiciones, armas cortopunzantes y de fuego, venganzas, fratricidios” (5), pero a pesar de ser “una pieza *gore*, llena de vísceras, de cortadas de cabeza”, no cabe en ella la representación explícita de estos actos: “no hay una sola gota de sangre, no hay un solo hecho violento evidente” (Rubiano, “Fabio Rubiano dice...”).

Por una parte, el tono y el ritmo del texto están soportados en un lenguaje directo, en el que las acciones de matar, violar y

mutilar quedan dichas con desparpajo. Así sucede, por ejemplo, con la primera seguidilla de asesinatos que acontecen sin que siquiera la acción dramática haya tenido inicio. Ante el primer conflicto doméstico que debe afrontar Tito tras llegar de la guerra, la disputa entre Bassiano y Saturnino por la mano de su hija Lavinia, la respuesta es dar muerte sin miramientos, sin deliberación, sin dilema:

Tito: Mi hija Lavinia se casará con el nuevo rey Saturnino y
Bassiano se casará con quien se le antoje
No, dice Lavinia
No, dice Bassiano
Sobre mi cadáver dice mi hijo Mucio
Entonces mato a mi hijo Mucio
Por eso lloro

(Llora amargamente)

Un prisionero ríe, lo mato
Saturnino, el nuevo Rey me llama asesino traidor y cobarde
También lo mato por él no lloro
¿Alguien más?

(Silencio) (Rubiano, *Mosca* 12)

La inercia de este matar engendrada por el texto mismo es lo que parece desencadenar el sacrificio de Alarbo, que tampoco es objeto de un segundo pensamiento:

Tito: ... Bassiano y Lavinia me miran... Cásense, les digo
Mi enemiga de toda la vida está aquí, estoy cansado y lo
único que se me ocurre es que

Tamora: ¿Qué?

Tito: Que matemos a su hijo Alarbo

Tamora: No

Tito: Sí. Lo descuarticemos como desagravio y después firmemos una tregua

Tamora: No

Tito: Sí

Tamora: No

Tito: Sí

Tamora: Lo mató, lo descuartizó. Lo quemó. (13)

La naturaleza de este lenguaje muestra el asesinar como un gesto automático, interiorizado, que no admite interrupción ni pausa en la cadena de acciones-reacciones con las que se despliega la trama entera de la obra. Esta fuerza inercial marcada por el texto, cuyos efectos solo terminan cuando ya no se puede matar a nadie más, adquiere un espesor con el entramado de signos y gestos que se resuelven en la puesta en escena, y que ya no hablan del automatismo sino de la sevicia de las acciones. Así, la obra se desarrolla alrededor de tres mesas, que servirán como signo principal sobre el que se construye el ejercicio de la violencia alrededor de las metáforas de la caza y la comida.

La cena inicial, en la que las dos familias se han reunido para firmar la tregua, instauro esta analogía con claridad.

Tito: Hoy soy un guerrero en las ofensivas culinarias (*saca una hachuela, con gran elegancia y pericia*): Decapito (*corta una zanahoria*), desollo (*le quita la cáscara*), destazo (*parte un*

pepino en varias partes), fracturo (rompe un huevo y lo echa en un recipiente de madera), macero (echa todo junto al huevo y lo revuelve. Al final lo riega sobre la mesa para decir...) y adorno. (Culmina atravesando los pedazos con palillos o chuzos para pinchos. Silencio) ¿No merezco un aplauso? (Rubiano, Mosca 25)

En este marco de referencia cobrará valor la presencia del único personaje animal de la obra, un enorme ganso-avestruz que acompaña a Lavinia y que, en su calidad de mascota, tiene también algo de guardián (Rubiano, conversación con la autora). La relación entre Lavinia y el ave es similar a la que existe entre La Zarca y Gallina en *Gallina y el otro*, aunque acá la talla y el carácter más robusto del ganso imprimen entre los dos una asimetría física que no existe en la obra de Vivas. En cualquier caso, Lavinia y el ganso se tienen y se cuidan, a la vez que el ganso-avestruz, con su gestualidad pronunciada reacciona en modos que a Lavinia no le son permitidos, pues de ella, una princesa que ha alcanzado la edad de 40 años siendo virgen, se espera recato, castidad, obediencia y fidelidad a los hombres de su familia, en especial a su padre.

Durante la cena en la que debería firmarse la tregua, Lavinia se niega a comer, argumentando que no se siente bien a causa de “los aturdimientos” que padece producto de una enfermedad que se ha propagado entre varios personajes pero de la cual ella es la única que presenta síntomas claros². Sin embargo, hay otra razón

2 | Notablemente, la enfermedad que le produce los aturdimientos a Lavinia proviene de la manipulación de aves de carne blanca,

por la que Lavinia se resiste a participar de la cena: el plato servido es ganso, más precisamente paté de hígado, un producto para cuya obtención estas aves son sometidas a las más crueles condiciones. Para compelerla a comer, después de que Lavinia ha proferido un insolente “Odio el ganso”, Tito la reprende: “No tienes derecho a odiar las criaturas de la naturaleza que Dios nos pone para que se sacrifiquen por nosotros” (Rubiano, *Mosca* 32), y dado que el argumento no funciona, Tito procederá a demostrar las dimensiones del sacrificio directamente sobre el ganso-avestruz, agarrándolo por el cuello y embutiéndole la comida, mientras explica:

Tito: Lleva tres semanas encerrado en una jaula de un metro por dos con otros once pájaros como él, sin moverse. No debe gastar energía porque adelgaza. (*A Lavinia*). ¿Crees que me gusta?

[...]

Tengo que embutirle tres kilos de maicena revuelta con grasa de cerdo, tres veces al día. [...] Los animales se sacrifican para que tú los disfrutes, no para que los maldigas. [...] Los gansos padecen, necesito enfermar su hígado, hacerlo crecer diez veces más de lo normal para que tú lo disfrutes [...] ¿Sabes del dolor de un hígado hinchado y diez veces más grande que su cavidad? [...] Hago que este pobre sufra para que tú comas. [...] Entonces... ¿Por qué me obligas a esto? (*Mosca* 33)

contraída a través del contacto con Aarón, antes carnicero al servicio de Tito y ahora sirviente y amante de Tamora (Rubiano, *Mosca* escena 8).

Entre tanto, Lavinia, horrorizada por el ataque contra el ganso, ha accedido a comer, a pesar de lo cual Tito se demora en detener su demostración. En este caso, ella ha preferido sacrificarse por el animal, en lugar de que este se sacrifique por ella, pero, justamente, lo ha hecho comiéndose el hígado de ganso que había rechazado en un inicio, y consume con ello otro sacrificio. Por una parte, es visible el juego en que, al modo de un alter ego, el ganso-avestruz recibe los castigos que Tito se abstiene de cometer directamente sobre su hija, prestándole así su cuerpo para el sufrimiento. Se trata, como lo apunta el dramaturgo, de una transposición de gran eficacia teatral, no solo porque permite presentar la violencia de modo indirecto, sino, sobre todo, porque es capaz de producir “una reacción mucho más emocional, empática, que si le sucediera a un humano” (Rubiano, conversación con la autora). Y, por otra parte, este encadenamiento de sacrificios ganso-mujer-ganso dispuesto en torno a la comida condensa metafóricamente la lógica de los asesinatos que seguirán haciendo caer uno a uno a todos los personajes de la obra —a excepción del rey y del ganso-avestruz—. No hay que olvidar que el desencadenante de la sucesión de venganzas es el sacrificio de Alarbo, hijo de Morata, por orden de Tito, y que este último, en el acto de sevicia final, le entrega sus hijos a Morata en forma de banquete.

La analogía entre los actos de violencia y los actos de cocinar, comer y servir comida se verá reforzada en *Mosca* con la metáfora de la caza, de tal suerte que, por decreto de Tito, la acción se desplazará del comedor donde debía firmarse la tregua, al bosque. “Una firma es poco. [...] Para consolidar la reconciliación saldremos mañana de cacería. Panteras y ciervos serán nuestras víctimas.

El arte de la caza y el sacrificio de las bestias serán el sello de nuestra unión”, ordena Tito (Rubiano, *Mosca* 35). La ocasión será tomada por Tamora para idear la violación de Lavinia, convertida ahora en presa de sus hijos Demetrio y Chirón. “Mañana iremos de cacería. Es el trato, ¿no? Una niña silvestre y pasiva caminará por el bosque”, urde el plan Tamora (36). Esta vez, Lavinia no será equiparada con un ave, sino con un ciervo, y los hijos de Tamora con cazadores avezados.

Chirón: ... qué casualidad encontrarte en este bosque, precisamente a ti y precisamente en este bosque. Nunca nos imaginamos que estuvieras aquí sola ... y tan sola. No se dan muchas casualidades en los bosques por esta época. Época de caza en que uno encuentra su presa y la presa no se imagina que es una casualidad que el bosque sea tan ... caprichoso. Los ciervos se asustan con las casualidades. No me gusta matar animales; los ciervos son los animales más bonitos. El tigre me da miedo pero nunca me he encontrado por casualidad con un tigre. A los ciervos sí les sucede que se encuentren en el bosque con los tigres, de pura casualidad; muy pocos se salvan. El tigre se comercia en China, el ciervo es perseguido por su piel, sus astas y su carne. En África matan monos y venden sus manos como ceniceros. (A Demetrio) ¿Verdad, hermano? Estuvimos allá, aprendimos a cazar ciervos, tigres y negros. Nada fue una casualidad en esa época. Esta de encontrarnos contigo sí es una casualidad. (47)

Ora tigres, ora cazadores de tigres y de ciervos, Chirón y Demetrio serán puestos así en el lugar de victimarios de una

Lavinia que ya no comparte su cuerpo con el del ave de levante, sino con la figura frágil y asustadiza de un ciervo en el bosque. En esta superficie se inscribirá la de un animal más, apenas aludido pero que refuerza esta animalización de la mujer violada, cuando Chirón la identifica con Pato, una mascota que, según dice cuando se dispone al ultraje, es, junto con Lavinia, lo único que ha tenido.

Chirón: Estoy muy emocionado, gracias, soy tan feo y tú tan bonita que no sé cómo empezar. Aparte de un pato el resto son cosas que nunca he tenido. [...] Pensé que me iba a morir sin hacer el amor con una mujer nunca. Gracias, te prometo que te voy a querer para siempre, cuando vea las flores en los jardines te recordaré. Te recordaré a ti y a Pato. (*Mosca* 58)

Es interesante notar igualmente la caracterización de Chirón como un personaje que carece de inteligencia, dotado a la vez de una ingenuidad y una brutalidad que lo emparentan con lo animal. Acá, en efecto, la violación que, según el plan, debía ejecutar él no se realiza porque el ímpetu libidinoso que siente por Lavinia, mezclado con su cariñoso recuerdo de Pato, lo embarcan en un acto de onanismo que culmina sin que alcance a tocar a su presa. Será, pues, Demetrio quien lleve el plan a su final, en una violación que se figura a través de la penetración de sus dedos en la boca de Lavinia, una imagen que resuena una vez más con la agresión al ganso-avestruz forzado a comer para convertirse en comida. Comida en la que también, como se ha mencionado, se convertirán Chirón y Demetrio, para poner fin a la cadena de cazadores y

cazados, sacrificadores y sacrificados que hace imposible la firma de la tregua entre las dos familias.

De la tematización de una tregua imposible como la que acontece en *Mosca*, en el teatro de Petra se producirá una transición, o un salto, hacia el abordaje de una reconciliación posible, en la obra *Labio de liebre*, coproducida con el Teatro Colón de Bogotá en el 2015, en coincidencia con los diálogos de paz que desde el 2012 se adelantaban en La Habana entre el gobierno de Juan Manuel Santos y las Farc. Si para la época podía preverse con razonable optimismo de que esta vez los diálogos culminarían con éxito en un acuerdo y la dejación de armas del grupo guerrillero más antiguo del continente, la profunda polarización dejada por un conflicto degradado estaba, y aún está, lejos de considerarse un asunto resuelto. En tal contexto, *Labio de liebre* aborda como tema central la posibilidad del perdón de las atrocidades cometidas por los grupos armados ilegales, haciendo referencias fácilmente identificables, no al diálogo con las guerrillas, sino al proceso de desmovilización de grupos paramilitares, entre ellos las Autodefensas Unidas de Colombia, llevado a cabo años antes por el gobierno de Uribe Vélez y sancionado en la Ley de Justicia y Paz en el 2005. Como queriendo dar una mirada hacia atrás y preguntándose quizá qué tan amplio sería el perdón que los colombianos estaríamos dispuestos a dar en un eventual periodo de posconflicto, *Labio de liebre* nos presenta a un líder paramilitar que, desde un país de invierno perpetuo —quizá Dinamarca—, cumple una pena de prisión domiciliaria en completa soledad y a quien vienen a visitar los fantasmas de una de las tantas masacres por él cometidas y ordenadas.

Se trata de la familia campesina de los Sosa, conformada por la madre, dos hijos varones y una hija, que invaden el encierro de Salvo Castello para pedirle solo dos cosas: que los reconozca como sus víctimas añadiendo sus nombres a las listas que, a cambio de beneficios, ha entregado en su proceso judicial, y que les diga dónde están sus cuerpos. En el desarrollo de la obra nos vamos enterando de los motivos macro y micro de la masacre, así como del modo en que se perpetró y de otras acciones del líder paramilitar. Es en la reconstrucción de estos hechos donde las figuras animales intervienen de modo determinante, pues, al igual que en las dos obras anteriormente examinadas, entre sus cuerpos y los de las víctimas se establecerá una relación a la vez de continuidad y de analogía que permitirá hablar de la violencia ejercida contra los campesinos en el marco del conflicto. En ello repara una descripción con la que la obra es presentada: “Al final, esta apuesta teatral [...] descubre cómo representar el dolor de Hécuba de una madre que sabe que van a matar a sus hijos, a la injusticia de saber que los hayan asesinado *como a los animales, junto con sus animales*” (Programa de mano, énfasis agregado). Un conejo, un par de vacas y una gallina encarnados por actores enmascarados y vestidos de ruana, y al final, el hocico de un perro, constituyen irrupciones escénicas que, por una parte, rompen convenciones teatrales realistas y, por otra, enmarcan el tratamiento de la violencia. Se trata, como en el caso de *Gallina y el otro*, de animales que conforman el mundo campesino y con los que estas personas sostienen relaciones entrañables, de dependencia, de sustento y de cuidado. Relaciones que, en su cercanía, extienden la familia y los incluyen como miembros de esta. “El perro forma parte de

la familia. En una familia campesina las gallinas forman parte de la familia y el conejo forma parte de la familia y las vacas forman parte de la familia” (Rubiano, conversación con la autora). Como afirma Rubiano, cada uno de estos animales tiene una función en la dramaturgia de la obra. Quizá la más elocuente es la relación que se establece entre Jerónimo, el mayor de los hermanos y la gallina Yirama —es importante notar que tiene nombre propio—, a los que vincula la muerte por decapitación y el ser objeto, en ese acto, de un juego macabro. En efecto, cuando ya han llegado a la casa de Salvo la madre y su hijo menor, La Liebre, a hablar de los asesinatos, pero justo antes de que empecemos a entender de qué se trata la presencia disparatada de animales que se ven tras las ventanas, aparece en escena sorpresivamente una gallina que sale del baño, de donde Salvo esperaba que saliera La Liebre, causándole un gran susto. La gallina es presentada como “protagonista de lo ocurrido” por una reportera, también entrada en escena de repente, y empieza a ofrecer su testimonio de los hechos hablando al micrófono que la periodista le extiende:

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 cortó la cabeza, porque él tiene la cabeza de uno en la mano de él.
(*Se acuesta de medio lado y mueve las piernas como si corriera*).

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

Indignado, Salvo, que por la interacción que ya ha tenido con la madre y el hijo menor de los Sosa entiende que le recriminan sus delitos, se ofusca: “¿Me van a enjuiciar por una gallina, entonces? ¿Me van a condenar por un juego?”. Tras buscar en el baño a La Liebre y no encontrarlo, sigue su protesta: “No sé cómo salió [La Liebre], pero no ... no es bueno hacer esto ... es una falta de respeto ... ese juego no está bien, una cosa son los animales y otra los humanos, uno no ... (*Se detiene y se calla*)” (120).

La ironía es evidente, pues queriendo protestar por el juego en que lo envuelven sus víctimas presentándose de ese modo tan extraño, confundiéndolo y haciéndole perder el control de su pensamiento, Salvo se refiere también al juego de la gallina sin cabeza. Y, sobre todo, porque su intención de atenuar la gravedad de la acusación por ser un animal y no una persona el objeto de semejante trato se verá confrontada cuando entre en escena el hermano mayor de La Liebre o, más bien, su cabeza, y tras ella un cuerpo que se apresura a ponérsela de nuevo. Así, si con el testimonio de la gallina Yirama se alude a una práctica habitual de los paramilitares, literalmente, la de divertirse con la decapitación de una gallina que sigue corriendo después de cortada su cabeza, figuradamente, se apunta a aquella en la que se devela una atrocidad fuera de toda comprensión: la de cortar las cabezas a sus víctimas y jugar partidos de fútbol con estas. De ese modo, la distinción entre gravedades que Salvo esgrimía a su favor queda

borrada y los cuerpos de las gallinas y de los humanos se develan sometidos a la misma degradación.

Además de la gallina Yirama, las otras apariciones animales prestan su cuerpo a la reconstrucción de las acciones violentas de Salvo, y cada una sirve como mediación para hacer referencia a algún aspecto de la violencia paramilitar: el conejo, alter ego animal de La Liebre, para referirse a los motivos por los que se degrada a los campesinos y a los pobres, aludiendo a la idea de que “se reproducen como conejos”; una idea que se conecta con el proyecto sistemático de despoblamiento, a través de masacres y desplazamientos de los habitantes de zonas rurales, de los territorios disputados por los actores del conflicto. El perro, llamado irónicamente Completo, del que solo podemos ver un hocico despegado de su cuerpo al final de la pieza, es imagen de la práctica del descuartizamiento. Y las vacas, matadas a sangre fría y en gran número, permiten nombrar “la masacre”, la indefensión de sus víctimas en medio del conflicto y el cinismo recalcitrante de su ejecutor, anotado en una entrevista de Salvo con la reportera:

Periodista: El episodio de las vacas fue muy sonado en el país. Hubo marchas de los ganaderos. ¿Puede usted por favor decirnos exactamente qué fue lo que sucedió?

Salvo: Estábamos dándole una lección de dignidad a la insurgencia. A don Alirio Costera le habían robado 400 cabezas de ganado. Las ubicamos pero ya no se podían devolver, don Alirio dio la orden de que las sacrificáramos.

[...]

Periodista: ¿Cómo se matan 400 reses?

Salvo: (Se mira la mano). Con pistola, o con revolver.

Periodista: En la cabeza ...

Salvo: Las vacas no se mueven.

(*Le apunta a la vaca*). Uno les pone la pistola en medio de los dos ojos y las vacas no se mueven. Se quedan mirando.

Dos tiros por res.

Periodista: Una masacre ...

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

[...]

¿Cuál es la condena por matar a una vaca?

[...]

No me jodan. (Rubiano *Labio de liebre* 121)

En suma, si el cuerpo transpuesto de los animales y las víctimas supone una deshumanización que se presenta bajo la forma de la animalización podríamos decir, con los humanistas, que la violencia a la que nos referimos como la imposición de la fuerza sobre la libertad y la dignidad humanas es un afuera de la humanidad. Una traición de la humanidad sobre sí misma. Y, sin embargo, más elocuente que esta constatación y el giro sobre sí mismos de los principios humanistas resulta la pregunta acerca de cuáles son los cuerpos humanos que son animalizados. Pues no todos lo son. No es coincidencia que en las obras aquí examinadas los animales, de levante o de presa, presten sus cuerpos a niños, a mujeres, a campesinos. Lo que se impugna con la transposición de los cuerpos no es, desde esta perspectiva, la separación entre

lo humano y lo animal, sino, más bien, los criterios con los que se decide dónde se traza el límite y qué parte de una humanidad pretendidamente universal queda y ha quedado todavía excluida de la consideración de su dignidad. Y, a la vez, la pregunta por la movilidad de ese límite señala, del otro lado, en el más allá de esa línea que ha sido puesta demasiado cerca como para que la humanidad nos englobe a todos, una comunidad de la vulnerabilidad —y ya no de la libertad— que muy bien podría arrojar luces nuevas sobre el terreno dado por conocido de lo humano.

CONFUSIÓN Y TRANSVALORACIÓN DE LOS MOTIVOS DE LA ACCIÓN: EL ANIMAL DENTRO DE LA LEY Y LAS RAZONES DE LA LEY ANIMAL

Aunque la transposición de los cuerpos humano y animal es una operación común y quizá la más evidente entre los recursos teatrales para abordar la violencia, junto a ella hay que notar una operación concomitante referida ya no al polo del padecimiento de la violencia, sino, más bien, al de su ejercicio. En esta operación deja de ponerse de presente una comunidad humano-animal a través de la corporalidad, para empezar a mostrar la borradura de un límite, a saber, aquel que permitiría distinguir entre el acto animal y la acción humana, lo que confunde las motivaciones y los resortes de uno y otro.

Notablemente, esta operación requiere de un nuevo bestiario, ya no compuesto por aves, animales de levante o de presa, sino

por perros y lobos, animales que, en su pertenencia a una misma familia, son asociados, sin embargo, con cualidades opuestas, en particular en lo que se refiere a su relación con el hombre: unos, emblemas de la lealtad, la sociabilidad y la mansedumbre (éxito de la domesticación); los otros, de la soledad, la ausencia de ley y la ferocidad. Esta dualidad permite poner en tensión, a su vez, la dicotomía entre civilización y barbarie, o entre el Estado y el estado de naturaleza, uno de los supuestos en los que se asienta buena parte del pensamiento moderno occidental sobre la necesidad y el carácter de la organización política entre seres humanos.

La técnica del hombre blanco, de Víctor Viviescas y Teatro Vreve, aborda esta dicotomía como tema central y la problematiza precisamente a través de la presencia extraescénica de una jauría de perros. Estos animales no constituyen aquí la imagen de la sociabilidad y la lealtad, sino todo lo contrario: son animales feroces que un hombre blanco, Korvan, suele utilizar para salir a la caza de otros hombres —hombres negros—. Aunque los perros nunca aparecen en escena, su presencia virtual crea un exterior amenazante, mientras que, en el interior de la casa, donde se desarrolla toda la acción, se encuentra Nirvana, un hombre negro que, excepcionalmente, en lugar de asesinarlo y dejárselo a los perros, Korvan ha arrancado a la jauría y guardado en el sótano a manera de trofeo, atado, amordazado, postrado, como si se tratara de un animal salvaje (sin lenguaje, sin rostro, sin libertad). Adentro, Agnes, la mujer de Korvan, desde la cocina, soporta mal el asedio de la jauría que reclama su presa, mientras descubre con una mezcla de horror y curiosidad la presencia de Nirvana en su sótano.

La configuración de estos dos espacios, el de lo doméstico y lo exterior amenazante, y la circulación entre estos produce, de acuerdo con Viviescas, una economía de la escena que se despliega, primero, en el nivel de la representación, en el que se decide qué sucede dentro y qué fuera de escena; en segundo lugar, en el ámbito de una economía simbólica, de aquello que se deja ver y lo que está escondido; y, finalmente, en el nivel de una economía política que tiene que ver con la configuración del orden de lo que está dentro de la ley y lo que está por fuera de ella, y más particularmente, con el orden contemporáneo de la excepción:

Era muy importante en *La técnica del hombre blanco* [la idea de] que nosotros vivimos como en un mundo de la apariencia. Me parece que era muy importante ese mundo diurno de la cocina donde aparecía [el] alimentar el cuerpo, las relaciones eróticas entre la pareja, todo lo que es la vida que es posible mostrar y presentar. Pero todo tiene trasfondo, y ahí la metáfora no es nada inteligente ni persuasiva, es muy directa. Debajo está el sótano donde está escondida “nuestra presa”, le dicen ellos. [Y] el afuera es como ese lugar de lo salvaje. Yo no quiero pensar lo salvaje como un pre contrato social, sino justamente el afuera que sale de foco en el contrato social. Porque es un poco lo que yo pienso de nuestras sociedades modernas, pero en particular de este país que nos ha tocado en suerte; es que el contrato social es ilegal. Es decir, funciona porque lo soporta la ilegalidad. (Viviescas, conversación con autora)

Justamente, si esta distribución de espacios separa lo doméstico de lo salvaje, lo visible de lo oculto, el adentro y el afuera de la ley, en fin, lo humano de lo animal, la circulación y la mutua penetración que se establece entre ellos imposibilita la estabilidad del límite e interroga su movilidad.

Si Nirvana se encuentra en aquel sótano no es, evidentemente, obedeciendo a su propia voluntad, sino a un poder que se le impone por la fuerza pero que a la vez legitima su acción en la convicción de que el carácter de otro del hombre negro lo hace salvaje. Y el salvaje debe ser, o bien exterminado o bien domesticado para dar cumplimiento a la exigencia de la civilización, una civilización en la que no ha de quedar ningún vestigio de lo silvestre que no sea puesto al servicio del hombre blanco. Así, al inicio de la pieza Korvan enuncia lo que ha hecho:

Se podría decir que vengo de una larga caza de salvajes. ¡Huyuyuy y cómo suena! Pero es así, puede ser. Es como la llaman los chicos. (*A la puerta.*) Es así como la llaman ¿no es verdad? ¿Es eso lo que les calienta la sangre? [...] Lo voy a decir de una vez: no voy a entregarles mi presa. [...] Es la mía, se puede decir. Mi trofeo de caza. Mi compensación secreta. (Viviescas, *La técnica del hombre blanco* 133)

Más adelante, tras escudriñar en el significado de un hecho aparentemente caprichoso —un perro solitario le ha orinado la pierna mientras caminaba por la estación del tren— Korvan halla una respuesta que es clave a la vez para comprender su relación con el hombre negro, con los perros que lo acompañan y consigo mismo:

O quizás sí. Quizás se encuentre alguna conclusión. Las bestias son animales salvajes en vía de extinción. Nada que no sean sus ritos del hambre, el asalto a las hembras, las heridas de sus congéneres y sus ritos mortuorios, les interesa. Aquí incluido el perro. El de la estación, claro, *pero los otros también*. El género perro *con todas sus especies* (Pausa.) Solo una ironía: el perro, dicen, es el mejor amigo del hombre. ¿De cuál hombre, me pregunto yo? [...]. El caso es que después de cincuenta y siete años tengo algo en qué pensar; los perros son animales salvajes. A lo mejor esto significa algo. Débilmente, pero algo. Eso significa: el hombre ... sí, el hombre ha sido puesto en la tierra para ... para ... domesticar a las fieras salvajes, para ... *cumplir la extinción de las razas feroces*. [...] *Fuera de su cautiverio* el perro olvida el progreso ... se vuelve ... salvaje. Lo atacan la rabia y el placer malsano de hacer el mal. ¡Olvida a los dioses! (139-140, énfasis agregado)

Por una parte, pues, el perro de la estación del tren sirve como pretexto para concluir lo que Korvan necesita concluir acerca de Nirvana. La relación hostil que establece con el perro furtivo, al que ha respondido su gesto con una fuerte patada, habla así de algo más que de lo que Korvan piensa de *ese* perro, y extiende la comprensión de lo animal a la existencia de otras *especies* y otras *razas* de perros, perros salvajes³. De ese modo, se configura

3 | Es importante notar, también, que el nombre de Nirvana ha sido impuesto por Korvan, en alusión a un origen en una supuesta lengua

una animalidad extendida que cobija al hombre de otra raza y lo convierte en objeto de la acción civilizadora. “Lo que amenaza la civilización, una civilización de poder, colonial, occidental, es la animalidad del otro. O sea: la diferencia del otro se ve como animalidad”, aclara Viviescas (conversación con la autora).

Pero a la vez, esa acción civilizadora que domestica y extermina la vida salvaje supone, en el caso de Korvan, su identificación con una fuerza animal, no domesticada, que se expresa en su asociación antisocial con los perros, animales de compañía convertidos en salvajes, y en su propia definición bajo la figura del lobo, cuyos motivos no pueden ser circunscritos al espacio de lo doméstico, representado en la figura femenina de Agnes:

Agnes es una perrita loca que se deja ir de la lengua. Y que no comprende nada. Nada comprende, es una mujer, no conoce nada de los motivos del lobo. Nadie comprende al lobo. Su despliegue

antigua. Así el hombre negro tampoco tiene nombre propio y la asociación de su identidad con tiempos arcaicos nos devuelve la imagen de un ser en estrecha conexión con lo animal: “Viene de un paraje frío y umbroso. Viene de un paraje cálido”, dice Korvan refiriéndose a Nirvana. “No iba solo, venían consigo todos los murmullos de los animales salvajes. Hablo de antes, de una imagen de antes, de un tiempo de antes de las palabras. Tal vez una loba lo amamantó en un pasado lejano y apacible y ahora echa de menos a su hermano gemelo”. La referencia al mito de la fundación de Roma por los gemelos Rómulo y Remo (amamantados por una loba en su infancia) hablaría así de una proveniencia de Nirvana anterior a la civilización.

de instinto, su zarpazo, sus mandíbulas, sus patas acolchadas para deslizarse en la cueva de las ovejas, de la carnuda lana. (134)

De este modo, al comprender que “los perros son animales salvajes” Korvan no solo afirma la convicción de que hay una animalidad fuera de la civilización todavía por conquistar, sino que esta animalidad se halla dentro, y que la domesticación de los perros y la civilización del hombre mismo no son sino aparentes. Con ello, *La técnica del hombre blanco* pone de presente la inestabilidad del límite humano/animal que en el pensamiento occidental moderno sirve para explicar la instauración de un orden político articulado en torno a la idea de la civilización como algo opuesto a la barbarie y, al hacerlo, apunta hacia un quiebre: el hecho de que el afuera de la ley no solo se halla en su interior mismo, sino que la funda de manera oculta.

Curiosamente, es esa misma figura del lobo la que, apenas enunciada, puede verse como una clave para entender el talante del personaje central de *Dormida/Mujer/Muerta*, también de *Viviescas*. Antes siquiera de que sepamos de qué se trata la obra, el prólogo a cargo del personaje de *La Hija*, se inaugura con las siguientes palabras:

La Hija: El lobo gris.
El lobo gris vive en bosques y praderas.
Es un animal mamífero y carnívoro que come algunos frutos y semillas.
Es decir, los incluye en su dieta.
Yo soy la hija.

El lobo gris es muy sociable y vive en manadas formadas por familias.

Hay un líder en la manada.

El lobo gris marca su territorio con orines y heces.

Heces es la misma mierda de los animales.

Heces también es la misma mierda de los hombres.

La mierda no se toca con las manos.

Viven en cuevas abandonadas por otros animales.

Prefieren atacar animales *enmerfos*.

Animales *enfermos*.

Los que no se pueden levantar de la cama, ni pueden defenderse.

Las estaciones cambian la piel de los lobos, en el invierno aumenta.

Y en el verano...

En el verano se reproducen y pueden llegar *hasta tener* diez crías.

A tener hasta diez crías.

Silencio.

Yo soy la hija.

(52-53)

La niña que abre así la obra es la hija de El Príncipe, un hombre investido de gran poder, quizá un político o un empresario corrupto que, desde su hogar convertido en fortaleza en una Bogotá distópica, ordena —nos enteramos— asesinatos a diestra y siniestra. Afuera, un exterior convulsivo amenaza, al igual que en *La técnica del hombre blanco*, el orden doméstico, pues un

pueblo deshumanizado y enmascarado busca violar los límites de la fortaleza, y cadáveres se apilan uno tras otro en las cercas electrificadas. Pero no es ese el conflicto en torno al cual se desenvuelve la obra, sino uno más íntimo, que sucede de puertas para adentro: en el sofá de la sala yace muerta Irina, secretaria y amante de El Príncipe, y quien tenía en su poder la lista de los asesinatos ordenados por este. Importa a El Príncipe y a quienes viven en su casa —su Esposa, su Madre, su Hija, llamadas así por su relación con El Príncipe y no por sus nombres propios— no el asesinato, sino la inconveniencia de un cadáver en el salón donde esperan ese día la llegada de invitados ilustres para una celebración en honor a este. Fingir o convencerse o aceptar a regañadientes la versión de que la mujer duerme, y no está muerta, permitirá ignorar esta grave anomalía y mantener en relativa normalidad la vida familiar y pública de El Príncipe y sus allegados.

Al igual que la presencia del hombre negro en *La técnica del hombre blanco*, aquí, el cadáver de Irina en la sala nos habla de la excepcionalidad de la situación dramática, pero también de la excepcionalidad de un orden en el que El Príncipe, como un soberano, conserva para sí como atributo exclusivo la facultad discrecional de dar la muerte y de dejar vivir, mientras el resto debe acogerse a la ley. El Príncipe encarna así claramente la paradoja de la soberanía a la que se refiere Giorgio Agamben, retomando a Carl Smith, en *Homo sacer*:

La paradoja de la soberanía se enuncia así: “El soberano está, al mismo tiempo, fuera y dentro del ordenamiento jurídico” [...] La precisión “al mismo tiempo” no es trivial: el soberano,

al tener el poder legal de suspender la validez de la ley, se sitúa legalmente fuera de ella. Y esto significa que la paradoja de la soberanía puede formularse también de esta forma: “La ley está fuera de sí misma”, o bien: “Yo, el soberano que estoy fuera de la ley, declaro que no hay afuera de la ley”. (Agamben, *Homo sacer I* 27)

En suma, la existencia del soberano trae consigo la coexistencia de la ausencia de ley, aquel estado de naturaleza en el que, como decía Thomas Hobbes en el *De Cive*, “el hombre es un lobo para el hombre”, y con el cual se legitimaba la necesidad de un orden jurídico articulado en torno a un poder soberano, el Estado. Aquí, sin embargo, como afirmaba Viviescas refiriéndose a *La técnica del hombre blanco*, este estado de naturaleza no es anterior al contrato social, sino contemporáneo y fundante.

Si bien la imagen del lobo queda apenas sugerida al inicio de *Dormida/Mujer/Muerta*, hay indicios suficientes para identificar a El Príncipe con ella, y para extrapolar las consecuencias de esta identificación. En primer lugar, La Hija intercala su descripción de la vida del lobo gris con la afirmación “Yo soy la hija”, con la que anticipa su parentesco con El Príncipe, pero a la vez se inserta en la descripción de esta forma de vida salvaje. También alude a la organización en manadas o familias que —como la suya— tienen un líder, un líder que marca su territorio con orina y heces, “mierda”, dice, que “no se toca con las manos” (52). La extrapolación de esta figura apunta a los cuerpos sin vida que van quedando en el borde de la fortaleza y de los que El Príncipe no se ocupa, no los toca con sus manos, no hace el trabajo sucio (como tampoco se

ocupa del cadáver de Irina). Tiene para ello un par de secuaces, su Mejor amigo y Consejero, que conoce sus crímenes —al igual que Irina—, y su Chofer y Guardaespaldas, quien los encubre y domina las técnicas para asesinar y deshacerse de los cadáveres, que aun así se amontonan en los extramuros.

Este último, el Chofer y Guardaespaldas, acepta de buen grado el epíteto que le impone su cómplice, el Consejero: el “canino canalla”, que debe guardar para con su patrón la lealtad del más fiel de los perros, y mostrar para con sus contradictores la irascibilidad y agresividad del más rabioso de ellos. Es así como el Consejero lo instruye en el que debe ser su papel, cuando el Chofer se atreve a sugerir que Irina está muerta, y no dormida, y que lo mejor habría sido deshacerse del cadáver, tal como suele hacerse cuando se dispone de otros muchos cuerpos en fosas comunes:

El Mejor amigo y Consejero: ¡Tenga, por bocón! ¡Ya le he dicho, Morales, que usted no tiene ni ojos, ni boca ni oídos! Usted no es sino el perro que cuida. Y un perro no muere la mano del amo. ¿Entiende? Un perro es una bestia callada [...]. Un perro muerde cuando uno le dice ¡Úzquele! ¿Entendió? Un perro tiene que ser una fiera furiosa, matrera y sanguinaria. Usted no fue educado para ser un animal manso. [...] Usted tiene que ir por ahí con los dientes bien pelados, ¡así!, suelto y terrorífico. ¡Terrorífico! De modo que cuando vea venir un sujeto manso de la mano de cualquiera que lo lleve, usted pueda atacar al sujeto y al que lo lleve. Hasta lograr que los dos queden destrozados, que la lucha continúe hasta el final, hasta que ellos tengan que irse destrozados para el hospital y que no tengan alternativa de

sacar la pistola, sino destrozados, sin posibilidad de matar al canino canalla. ¡Usted es el canino canalla, Morales! ¿Lo olvidó? (*Dormida/Mujer/Muerta* 68)

Así, a la figura del soberano lobo, que está por encima de la ley y que impone su ley, se suma en *Dormida/Mujer/Muerta* la figura del perro súbdito, que debe renunciar a su pensamiento y a su voz para convertirse en perpetrador y encubridor de la excepción sostenida sobre su propia fuerza letal. Estas dos figuras introducen la ferocidad, pero también la obediencia acrítica, en el seno mismo del orden de la civilización, y constituyen los goznes animales que permiten que su funcionamiento anormal se convierta en norma.

Para terminar, es imposible dejar de notar que el nuevo tratamiento del tema de la excepción que se encuentra en *Dormida/Mujer/Muerta* continúa la reflexión sobre la naturaleza de Occidente que había sido formulada en *La técnica del hombre blanco*. En efecto, El Príncipe es la imagen misma de una civilización que entroniza la razón y el progreso como valores incuestionables mientras arrasa con todo aquello que no se pliega a su avance. Así se lee en el discurso que El Príncipe debía pronunciar en el festejo en su honor y que Karina (hermana gemela de Irina que ha llegado a reemplazarla) ahora le lee o, más bien, le narra⁴:

4

Un análisis detallado de la relación entre Irina y Karina es imposible acá. Sus identidades varias veces trocadas hacen que sea difícil distinguirlas, y la obra les depara el mismo final, sumarse a la lista de muertos y a la pila de cadáveres que va dejando El Príncipe.

En el discurso, El Príncipe, usted, hace una apología del Occidente, “de la razón”, dice usted. Usted dice: “El Occidente está en todos los lados, en todos los puntos cardinales”. El Príncipe, usted, se pregunta: “¿Qué saben de la fuerza de Occidente un negro neoyorkino o una modelo marroquí de París? Si cuando los dejan solos vuelven a comer yuca cruda directamente arrancada de la tierra”. Y se responde: “El Occidente soy yo. El Occidente está siempre allí donde está el dinero”. [...] Dice: “Yo que me he propuesto exterminar toda traza de fiera de aquí a los límites de la costa y hasta el extremo de la selva. Yo, que no descansaré hasta domesticar la sabana y domeñar las selvas húmedas y tropicales”. El Príncipe dice que “mi (su) historia empieza en Salamina y termina en el Irak pacificado donde se produce el mejor petróleo del mundo. Porque ...” continúa El Príncipe, es decir, usted, “... desde que abandoné (abandonó) la pobreza y la miseria en que me (lo) tuvo mi (su) madre, nunca desesperé (desesperó) en mi (su) empeño de cercenar —¿cercenar?— la fiera, borrar el animal —borrar— Tengo que aprender esta lengua— ... que llevamos ... —¿lleva usted? ¿Quién es el sujeto en primera persona del plural de esta oración?— dentro, destruir la vida natural para llegar al imperio de lo construido por el hombre”. (84-85)

En este punto es importante mencionar que son extranjeras, rusas, y que no hablan del todo bien el castellano, y tampoco, como se verá, la lengua de la aniquilación que se habla en casa de El Príncipe.

Este discurso pone de presente, en primer lugar, la necesidad ya mencionada de Occidente de domesticar o eliminar no solo lo animal sino todo lo natural, para producir el dominio completo de lo humano sobre lo no humano, algo que no puede hacer sino a costa de una violencia sin límites, como hemos visto; y a la vez insinúa la identificación de Occidente con el capitalismo e inscribe en este el deseo de un sector de la sociedad colombiana que está dispuesto a todo por pertenecer a lo más alto y selecto de esta civilización. En fin, el extrañamiento que se produce por el hecho de que sea Karina, y no El Príncipe mismo, la que pronuncia de modo indirecto el discurso llama la atención sobre la distancia necesaria para no identificar el propio discurso con el del soberano y por cuestionar el “nosotros” que este da por sentado: “¿Quién es el sujeto en primera persona del plural de esta oración?”, es decir, ¿a quién, junto con El Príncipe, es legítimo incluir en el reino donde lo humano se realiza domeñando o exterminando todo aquello que no lo es? Y, sobre todo, ¿querremos todavía participar de ese proyecto? En tal sentido, la apreciación que hace Viviescas acerca *Dormida/Mujer/Muerta* y *La técnica del hombre blanco* como metáforas de Occidente es concluyente:

Me parece que es muy importante en esas dos obras, preguntar: ¿dónde están los límites de lo humano? Porque [...] usted y yo estamos muy preocupados por lo que pasa con los demás. Pero hay gente que está tomando decisiones para que a los demás les vaya muy mal. Pero no hay ningún destino, ninguna fuerza extraña, son decisiones casi todas de tipo político sobre el poder y sobre el dinero. Yo creo que la sociedad occidental es como

mi metáfora. Pasa por encima de los muertos y al final no mira para atrás, sino que celebra con vino y sigue para adelante con su próxima masacre. (Viviescas, conversación con la autora)

Con ello queda al descubierto, si no la *imposibilidad* de mantener la libertad irrestricta en el uso de la razón y en la determinación de las acciones con una fuente únicamente humana y, a la vez, proteger y honrar la dignidad de todos los seres humanos en cuanto libres, sí al menos el *fracaso histórico* de dicho proyecto de la modernidad occidental. Y esto es así porque, en su despliegue, tal proyecto ha debido, por un lado, flexibilizar el límite de lo que considera humano convirtiendo a una parte del género en combustible —vida puramente orgánica, animal y no humana— para la máquina del progreso, y, por otro, porque su corazón está minado por la prevalencia de móviles en los que “la autodeterminación del yo”, a la que se refería Todorov, se impone y cercena a la vez “la finalidad del tú” y “la universalidad del ellos”. O, en otras palabras, en el uso de la libertad individual —expresada en la figura del soberano, o del hombre blanco, el político o el empresario capitalista, figuras multiplicadas de aquel— no opera sobre sí mismo el distanciamiento que le haría considerar a toda la humanidad como portadora de esa misma libertad. Una deshumanización que impide por lado y lado la efectiva realización de la doctrina humanista y expone a la vez al lobo que dicta la ley universal, y al perro que la obedece y que la hace cumplir.

La animalidad que desde dentro fractura el edificio humanista occidental no es, sin embargo, la única forma en la que se confunden los motivos del actuar humano y animal. Otra perspectiva se

encuentra en *Cada vez que ladran los perros*, de Fabio Rubiano y Teatro Petra, en la que esta confusión engendra, a su vez, una transvaloración⁵. En esta obra, creada en los últimos años de la década de los noventa en la que se evidenciaba en toda su magnitud la degradación del conflicto armado colombiano y la escalada de la violencia ejercida por todos los actores armados, reina la confusión que reinaba entonces en el panorama del país. No solo porque la violencia provenía del narcotráfico, las guerrillas, los paramilitares y el ejército, sino, además, porque en el desarrollo de esa guerra que parecía sin fin, la identidad de estos actores tampoco era completamente clara. A decir de Rubiano, *Cada vez que ladran los perros* fue

... la respuesta animal a lo que estaba pasando en el país: diferentes frentes de violencia que uno no sabía cómo se definían [...] porque uno decía, era un guerrillero pero ahora es paramilitar, pero ahora es narcotraficante, pero perteneció al ejército, [de modo] que uno no sabe ya donde está. (Rubiano, conversación con la autora)

Es en este marco de referencia histórico donde encajará la exploración de una confusión y una mutación, no aquella a través

5 | Es importante notar que Fabio Rubiano le da un gran valor al conocimiento y las ideas que Marcela Valencia, cofundadora del Teatro Petra y animalista comprometida, aportó a la concepción del tema y al tratamiento de lo animal que se propone en *Cada vez que ladran los perros* (conversación con la autora).

de la cual el hombre pierde o renuncia a atributos considerados “superiores” que lo distinguen del animal, sino la contraria: aquella en que los animales, en este caso perros, pierden sus características animales y se engendra en ellos la humanidad, una humanidad cuyo rostro se devela, sin embargo, contrario al del hombre del humanismo. Como se ha anotado en varias ocasiones, *Cada vez que ladran los perros* surge como una respuesta o, mejor, una indagación a partir de una imagen, la del rastro dejado por una masacre paramilitar en zona rural, en la que las víctimas han sido atadas a sus camas y sus casas incendiadas y, como gesto final de sevicia, los perros de los asesinados han sido colgados. La pregunta que guía esta indagación, en lugar de dirigirse a la naturaleza humana, esto es, en lugar de preguntarse qué hace posible que un ser humano sea capaz de semejante crueldad, se dirige hacia “el pensamiento animal”: “¿qué pensarían los perros?” (Rubiano, conversación con la autora).

En la exploración de esta pregunta hay un desplazamiento significativo en relación con las formas en que otras obras abordan el asunto animal con respecto a la violencia, pues el punto de vista que asumen Fabio Rubiano y Marcela Valencia se distancia con mayor radicalidad del antropomorfismo. Si en las demás obras examinadas hasta acá la presencia de lo animal designaba un espacio privativo que problematizaba lo “propiamente humano” e indicaba una continuidad o una coexistencia no reconocida, en esta obra lo importante es diferenciar, si se quiere, dos formas de la animalidad: la propiamente animal y su distorsión humana. En consecuencia, esa nueva perspectiva tensa de un modo distinto la relación entre lo humano y el estado de naturaleza que suele identificarse con

un momento anterior (ontológica o cronológicamente) a la plena realización de la humanidad.

Por esta razón, en esta obra nos encontramos con personajes-perros que, tras presenciar la masacre de sus amos, empiezan a percibir en ellos cambios que los identifican con los perpetradores, en grados que crean diferencias entre ellos mismos que antes no existían. Los personajes animales se diferenciarán así entre perros que siguen siendo perros, perros que se están convirtiendo en hombres, y hombres que ya no son perros.

La estupefacción que produce el comportamiento de los masacradores pronto se transforma en extrañamiento de sí mismos, de aquello en lo que pueden convertirse. Así, en la segunda escena un perro le pregunta a su abuelo —aún perros los dos— qué eran aquellos que llegaron “con herramientas: trinchas y cuchillos. Con fuego” a matar y quemar sin miramientos:

Perro: Llegaron, abuelo. ¿Es la guerra? [...] Están liberando a los enjaulados, mataron a los guardias, a los amos, acabaron con sus mujeres y sus concubinas, quemaron el prostíbulo y se comieron viva a la madama. [...] Los vi. Cantan, aúllan. No como nosotros, no lo hacen bien. No saben caminar en cuatro patas, solo en dos. [...] ¿Qué son, abuelo, qué son? Se parecen a los amos y a veces se comportan como nosotros. (142-143)

El espanto de la masacre les devuelve, además de la imagen del hombre —que a veces puede comportarse como un perro—, su propia imagen, la de una animalidad que no sabría concebir

ni interpretar la crueldad con que el hombre actúa, y tampoco reaccionar proporcionalmente a sus vejaciones:

Perro: [...] Al perro de la madama lo patearon y se quedó quieto, enroscado como una serpiente, miraba desde el piso y esperaba a que hicieran con él lo que quisieran. No se defendía; como las vacas con el fuego, que se dejan quemar sin moverse. ¿Sabes qué hicieron, abuelo? ¿Quieres saber? Le acariciaron la cabeza y le ofrecieron comida y él batió la cola, o sea que se rio, y ellos se rieron, y comenzaron a patearlo nuevamente: cuando quiso correr, las patas no le servían, se arrastraba o volaba de un lado a otro por las patadas. Dejó de chillar. Otra vez se quedó quieto. Pero estaba vivo. Lo vi. (143)

Y un poco más adelante:

Perro: Quiero morir antes de volverme así. [Como los hombres que actúan como perros]

Viejo: Es bueno ser perro.

Perro: Aquí no es bueno. Sé que, si me ofrecen comida después de matarte voy a mover la cola. Aunque yo no quiera, ella se va a mover de alegría: entonces se van a reír y me patearán [...] Tengo miedo de no reconocerte y romper las reglas atacándote ... Miedo de que se me olvide que los perros adultos no hacemos daño a los cachorros ni peleamos con las hembras. (144)

Si bien es cierto que queda sugerido del lado de los hombres —sobre los que se mantiene una ambigüedad respecto de si siempre fueron hombres o antes también fueron perros— un comportamiento animal por su ferocidad, pesa más en el desarrollo de este particular parlamento la constatación, a veces impotente, de una naturaleza que impide reaccionar con igual ferocidad y que, a pesar de todos los rasgos que se identifican con la ausencia de civilización, obedece a reglas o leyes inviolables —inviolables solo hasta que acontezca la mutación—. Habría así, entre los perros, que no entre los que ya no lo son, un orden natural, una razón de las cosas que regula la agresión y los apetitos hasta la medida de la autoconservación individual y del género, y en la que no tiene lugar la destrucción irracional de la que es capaz el hombre.

Lo que sigue en la mutación es, pues, el distanciamiento de esta razón natural: perros-humanos que violan a una perra, un perro-humano que venga con crueles mentiras la muerte de su padre abandonado, sarnoso y atado a un árbol por el hombre que ha perdido a su mujer y a su hija en la masacre; y, como contrapunto, quizás la más atroz de todas: una perra que prefiere matar a sus crías recién nacidas antes de que los humanos que ya no son perros les den muerte, pero, sobre todo, antes de que ellos mismos se conviertan en hombres.

Madre: Nacieron a la madrugada mis hijos, con el anuncio del sol. Unas horas nada más. Antes de la noche maté al último, ya el fuego se había extendido y los gritos y los aullidos y los llantos eran la prueba de que regresaban. Olía a muerte. Nadie mataría a mis hijos. Únicamente yo. [...] Nos dejan vivas para que nos

fecunden los infectados, los cobardes. [...] O ellos mismos, para tener cachorros a quien matar o remedos de perro que caminen en dos patas y engrosen sus filas mudas porque olvidaron ladrar. Devoro a mis hijos antes de verlos convertidos en otra cosa que no sean perros. No quiero arriesgarlos. (166-167)

El contrapunto es aquí esencial, pues lo que a los ojos humanos podría ser un acto criminal, como bien lo señala Sandra Camacho en “Una madre entre Hécuba y Medea”, es en realidad el cumplimiento trágico de una ley superior, la ley natural, enfrentada al sinsentido de la acción humana (70). “Conozco la ley. Solo se elimina a los tarados y los débiles, a los enfermos. Mis hijos estaban todos sanos, pero no por mucho tiempo” (Rubiano, *Cada vez que ladran los perros* 167).

En tal sentido, si bien es cierto que en *Cada vez que ladran los perros* hay una operación de doble vía, esto es, una exploración de la animalización de lo humano y de la humanización del animal, como lo han señalado Carlos José Reyes y Enrique Pulecio, es importante notar que se trata también de una transvaloración de la jerarquía que suele distinguir y separar estos dos ámbitos⁶. Siguiendo a Pulecio se puede afirmar que en la “doble inversión”

6 | Reyes afirma: “Rubiano desarrolla nuevos aspectos de su exploración metafórica, de acuerdo con la cual busca descubrir el lado humano de los animales o, más bien, el lado animal de los hombres. Aquí la analogía parte de los perros [que] en un proceso de metempsychosis (quizá parodia de la evolución darwiniana), se transforman en hombres” (citado en Ministerio de Cultura, *Teatro Petra, 30 años* 141).

que realiza Rubiano, “lo noble y lo innoble se confunden, lo inhumano pasa por lo humano, lo instintivo es razón y en los animales, específicamente en los perros, se instala lo racional propio del hombre” (Pulecio, “*Cada vez que ladran los perros*, Fabio Rubiano” s. p.). Y, sin embargo, habría que acotar que acá, “lo racional” es, justamente, lo *no* propio del hombre, sino del animal en un estado anterior al contacto atroz con la humanidad o, ¿habrá que decir, con la libertad?

LOGOS DESPLAZADO: EL TESTIMONIO DE LOS ANIMALES PENSANTES

Al rastreo de una animalidad que en las obras hasta acá abordadas problematiza las fronteras de una humanidad definida en términos de las facultades de autodeterminación y la consideración de la dignidad del semejante, es posible agregar una capa más. Se trata de una perspectiva en la que lo animal deja de ser visto como sustrato cuya emergencia amenaza la claridad del reino de lo propiamente humano a través de formas de animalización que permiten pensar, bien el estatuto de las víctimas, bien el de los victimarios. En su lugar, los animales aparecerán como testigos de esta animalización y, en su testimonio, será posible encontrar ejercicios de ponderación moral y de conciencia histórica en relación con la violencia.

La imagen del ganso-avestruz que en *Mosca* queda como único sobreviviente de una guerra que no puede resolverse por medios pacíficos es un importante indicio de este papel asignado al animal que aquí, aunque silente, habla con elocuencia del contraste entre

la brutalidad humana y la inteligencia animal. Al respecto, Fabio Rubiano reflexiona:

Recuerdo que [el ganso-avestruz] es un personaje que generaba mucha inquietud. Tendría que empezar por el final que es cuando [se ve que] aquí todos son victimarios. Si en *Cada vez que ladran los perros* todos son víctimas, aquí todos son victimarios. Porque deciden hacer una tregua y entre la decisión y la firma se matan todos. Es cuando quedan y el Rey dice: “¿Hay alguien aquí que se oponga a que firmemos una tregua? ¿Hay alguien aquí? ¿Hay alguien?” y el único que está es el ganso-avestruz. O sea, como después de una catástrofe atómica lo único que queda son cucarachas. Un poco es: ¿es en realidad el más inteligente? ¿Es ese ganso el más inteligente? ¿El único que puede sobrevivir? ¿El único que no se va a matar con nadie? ¿Es él el más inteligente? ¿Estamos abocados a que eso suceda? Eso sí se hace en [relación con] las conversaciones de paz de Pastrana, que nosotros queríamos que funcionaran. (Rubiano, conversación con la autora)

Sin que sea necesario que haya, como sí lo hay en otras obras, un testimonio hablado del ganso, con la mera presencia del enorme animal, lado a lado con la de un rey cansado de la guerra, como lo estaba Tito ya desde el inicio de la obra, se pone de presente, por una parte, la interrogación sobre la capacidad humana para instituir un orden en que la violencia pueda ser contenida y, por otra, la decepción histórica frente al fracaso del intento puntual de acabar, por fin, con el encadenamiento de las muertes y las

retaliaciones y los escalamientos del conflicto colombiano. Claro está, no sería este animal el que se opusiera a la tregua.

De la elocuencia de la pura presencia escénica del animal como testigo del sinsentido en *Mosca* es posible transitar a *Gallina y el otro*, donde, como hemos visto, la gallina comparte su cuerpo con el de La Zarca como superficie sobre la que se ejerce la violencia, pero además le da una voz que la niña no tiene, y a través de la cual se vehicula una capacidad reflexiva que tampoco tienen los demás personajes —con excepción de Colombia Torres—. Así, Gallina, que es, como hemos visto, premonitora y luego testigo de la violación de la niña, es también la portadora de una voz poética que reflexiona sobre la naturaleza de la guerra y la condición de vulnerabilidad de quienes deben soportarla:

Gallina: Brutal
así percibo
tu zarpa
mi piel la reclama
Me pongo en peligro
y ahí estás
al acecho
Animal vigoroso
aquí estoy
ataca...
Qué guerra fue limpia
para que te llamen sucia
cada vez que matas. (Vivas, *Gallina y el otro* 111)

En continuidad con el carácter poético y prodigioso de Gallina encontraremos un nuevo personaje animal en una obra más reciente de Carolina Vivas y Umbral Teatro. Se trata de Mocho, el perro que, junto a Josefina, una mujer recicladora, protagoniza *De peinetas que hablan y otras rarezas*. La obra mantiene el compromiso de Umbral Teatro con el abordaje de la violencia, esta vez de carácter urbano y dirigida contra quienes viven en y de la calle, tematizando la ocurrencia de campañas clandestinas de la mal llamada “limpieza social” que, en coincidencia con proyectos de renovación urbana y recuperación de la seguridad desplazan y eliminan a habitantes y trabajadores de la calle. Así se refiere Vivas a Josefina Espinosa, la mujer en cuyas historias está basada esta obra:

Josefina es “sobreviviente” de la aniquilación del Cartucho, su entorno fue destruido una mañana por una retroexcavadora; en su marginalidad, no se había enterado de que la casa donde tenía alquilada una bodega por sesenta mil pesos para guardar el material reciclado sería demolida. Era jefa de recicladores, en el Cartucho tenía construido su mundo, allí podía estar. (Vivas, “Teatro y violencia...” 63)⁷

7 | La aniquilación del Cartucho a la que se refiere la dramaturga fue el resultado de un intento de la Alcaldía de Bogotá, entonces bajo el primer mandato de Enrique Peñalosa (1998-2000), por recuperar la zona donde se concentraban, mezcladas con actividades lícitas, actividades de la delincuencia común y organizada. Las manzanas conocidas como El Cartucho fueron demolidas y en su lugar se

En el desarraigo producido por el derrumbamiento de su mundo, veremos a estos dos personajes, mujer y perro, trasegar por la ciudad, una Bogotá nocturna amenazante, sin encontrar una estancia que los acoja y de la cual no sean expulsados, acusados, estigmatizados. Advertidos bruscamente por Romero, el portero de un edificio céntrico, acerca del peligro que corren, no escaparán sin embargo de la muerte, acribillados desde una camioneta por miembros de un escuadrón al que el mismo Romero pertenecía, si bien obligado.

Al igual que en *Gallina y el otro*, la relación que se establece entre Josefina y Mocho es de cuidado mutuo, de una cercanía afectiva que es imposible encontrar entre los personajes humanos, algo que se evidencia desde la primera escena, cuando Josefina se presenta a sí misma y a su compañero:

Josefina: Soy caminante, ando y desando la ciudad con mi carro de madera. Mi compañía es Mocho, mi perro. Él y yo somos uno solo. En las noches, cuando logro colarlo en la casa, nos damos calor y dormimos abrazados. Sé que me quiere, me lambe las manos en las mañanas y cuando me enterré el vidrio en el pie, me miraba con lástima, se quedaba conmigo, y ya tarde, lo oía

construyó el parque Tercer Milenio. Las actividades delictivas, lejos de ser erradicadas, se desplazaron a una nueva zona, conocida como el Bronx, intervenida también en 2016 por orden de Peñalosa, alcalde mayor de la capital colombiana por segunda vez.

llorar; era un llanto hondo, como humano, como si a él también le doliera. (*De peinetas que hablan* 17)

A medida que se desarrolla la obra, esta cercanía adquiere otras dimensiones, pues la común condición vulnerable en que se encuentran Josefina y Mocho se torna asimétrica cuando notamos que el mundo fantasioso de Josefina, quien, como alucinando, ve en todas las cosas viejas que recicla algo vivo y lleno de memoria, se contrasta con la lucidez desengañada de Mocho. Es, pues, el perro quien advierte los peligros, quien desconfía de la mano amiga que les tiende el portero, y quien, después de recibir una paliza de la que sale maltrecho, puede reconocer y nombrar la oscuridad del obrar humano.

Mocho: Tenemos que irnos.

Josefina: No se mueva, espere tantico.

Mocho: (*Incorporándose*). Esa gente no está jugando.

Josefina: ¿Cuál gente? ¿De qué me habla?

Mocho: Conozco a los de *su especie*. (57, énfasis agregado)

Un poco más adelante, Mocho reflexiona también sobre la suerte de Azucena, niña y hermana menor de Romero, asesinada en retaliación porque este se ha negado a seguir participando de la cacería urbana de habitantes de la calle.

Mocho: Miro impotente el sacrificio
Tus gritos me acompañan
no importa la piel con que me vista

Soy tu ángel de la guardia
el atormentado
el que lo hizo mal
No comprendo las razones de esta raza
Aun mis ojos de animal
se asfixian frente a tanto miedo. (59, énfasis agregado)

Mocho reconoce en los indicios del comportamiento singular de Romero y de los asesinos del escuadrón al que este pertenece la impronta de la especie humana entera, y se pregunta por el sinsentido que gobierna sus acciones. El registro poético de su lenguaje —que en ocasiones Josefina le recrimina—, así como el tenor de sus reflexiones dan cuenta de un desplazamiento de la capacidad reflexiva y discursiva, consideradas propiamente humanas pero encarnadas aquí en un perro que es depositario de la cultura humana. Como dice Vivas, Mocho “sabe de astronomía, de filosofía, conoce Shakespeare ...” (conversación con la autora), y a él no solo se ha desplazado ese conocimiento, sino, sobre todo, la posibilidad de una distancia que los humanos, atravesados como están por relaciones excluyentes y fundadas en el miedo, no pueden tener. En ese sentido, Mocho, al igual que Gallina, no solo son víctimas de la atrocidad humana, sino también son sus testigos, y se constituyen en un espejo que devuelve al hombre su propia imagen, una imagen que quizá no querría ver:

Creo que los personajes de los animales son personajes conscientes de lo que está pasando, de lo que pasa y son unos testigos que comprenden y quieren comprender. Mientras que los personajes

de los humanos están en un punto en el cual ni entienden ni pueden entender y quizá tampoco quieren entender eso que pasa. Entonces, por eso estos personajes de los animales que siempre en ambas obras son testigos. (Conversación con la autora)

La singularización de la mirada del testigo en la voz del animal vuelve a mover el límite de lo propiamente humano, pero esta vez en la dirección contraria. Si en la transposición de los cuerpos y en la confusión de los motivos de la acción humana y animal veíamos la continuidad con lo animal emerger en los cuerpos sometidos y en la excepcionalidad del orden de la ley, aquí vemos, en cambio, una extensión de las facultades humanas al animal que, al ponerse como portador de una voz reflexiva y autoconsciente señala, por contraste, la privación de estas cualidades en el comportamiento de los seres humanos.

CONCLUSIÓN. HUMANISMO CRÍTICO Y VULNERABILIDAD

LAS EXPLORACIONES POÉTICAS de lo animal que se concretan en las operaciones analizadas pueden ser vistas, como se ha mencionado al inicio de este trabajo, como modos en que la dramaturgia colombiana de las últimas tres décadas ha buscado hacer frente a una configuración inédita de la violencia, en la que coinciden la degradación del conflicto armado en el país y el reacomodamiento de un capitalismo cada vez más arrasador y productor de despojos y de guerras. A pesar de la constatación de que las condiciones de guerra, sufrimiento y miseria reinantes suponen procesos de deshumanización, las dramaturgias objeto de esta investigación no optan por el camino edificante de la reparación o la restauración de lo humano. En cambio, a través de las figuras de lo animal, interrogan lo que se da por sentado y, sobre todo, al experimentar con los límites entre lo humano y lo animal, con lo propio e impropio de cada uno, y con las jerarquías

que los organizan, se preguntan por los criterios con los cuales se decide cuándo una vida se considera humana —o suficientemente humana— para respetarla, y, a la vez, qué de humano hay en las condiciones de degradación a las que se somete a hombres y a animales por igual.

En tal sentido, puede decirse que estas exploraciones de la figura de lo animal, si bien no se distancian radicalmente del humanismo, sí se insertan en su tradición de forma crítica, poniendo una vara que obstaculiza el normal funcionamiento de lo que, en palabras de Giorgio Agamben, constituye la “máquina antropológica”, esto es, aquel dispositivo conceptual y político que establece, en “una decisión incesantemente actualizada”, lo que ha de considerarse “verdaderamente humano” (*Lo abierto* 76). En estas piezas encontramos, no solo una crítica de la violencia, sino también una crítica de la cultura que, en palabras de Gabriel Giorgi,

... inscribió la vida animal y la ambivalencia entre lo humano/animal como vía para pensar los modos en que nuestras sociedades trazan distinciones entre *vidas a proteger* y *vidas a abandonar*. [...] El animal ilumina un territorio clave para pensar esas distribuciones y esas contraposiciones en la medida en la que condensa la *vida eliminable* o *sacrificable*. (15-16)

Así, el compromiso político del teatro colombiano, que se ha reconocido en su constante tematización de la violencia, adquiere un nuevo matiz, pues se trata para este de señalar, por una parte, los momentos en que la decisión acerca de lo verdaderamente humano se toma en detrimento de la humanidad de las víctimas.

Pero, por otra parte, de apuntar el camino posible de una comunidad que no está dada por lo “propiamente humano”, sino por el reconocimiento, en el otro y en sí mismo, de la vulnerabilidad como cualidad de lo viviente. Es por eso que para este teatro es importante la singularización de la experiencia de la violencia a través de las figuras animales, pues a través de ella es posible reconocer, no la aspiración universalista a la pertenencia de todos al reino de lo humano y lo civilizado, sino la condición presente de la humanidad que es, en palabras de Viviescas, la de un “hombre roto” (“Dramaturgia colombiana: El hombre roto”). Pasar por la experiencia de esta vulnerabilidad, por el temblor del límite que nos separa del cuerpo animal, nos pondría en el camino, quizá —esa es la apuesta— de una eticidad posible:

... un hombre que se reconoce precario, frágil, vulnerable, [...] tal vez puede construir como deseo la posibilidad de una vida no rota sino de un recomponer la vida. Pero si no asumimos la condición de hombre roto, [que] para mí es sinónimo de escuchar la voz de la víctima, no hay forma de construcción ética de la vida en común. (Viviescas, conversación con la autora)

Así, lo animal nos brinda la ocasión de contemplar la violencia, de contemplar a la vez la arbitrariedad de las exclusiones que la sustentan y, al hacerlo, repele la tentación de cobijar al vulnerable con el manto abstracto de la universalidad de la libertad, de la dignidad, de la autodeterminación; e invita a deslizarse del lado en que estas abstracciones no operan para buscar el reconocimiento de lo humano en la concreta fragilidad de la vida.

CONVERSACIONES

CONVERSACIÓN CON VÍCTOR VIVIESCAS

Bogotá, 25 de mayo de 2017

Alejandra Marín (en adelante A. M.): Quería primero presentar el proyecto y mi hipótesis de trabajo, para que partir de ahí podamos hablar. La hipótesis con la que estoy trabajando es que en el teatro contemporáneo colombiano que reflexiona de alguna forma sobre la violencia hay figuras de lo inhumano, lo deshumanizado, que de cierta manera desplazan o distorsionan la idea de la comunidad y de lo humano mismo. Una comunidad que en una cierta tradición de pensamiento ha sido pensada —yo estaba abordándola desde Hannah Arendt— como la idea de que se funda en la acción y en la libertad. Lo humano, la realización de lo humano, se produce en la acción, entendida como una forma de participación en la esfera

pública, a través del discurso, de la participación en la discusión, en la deliberación y también a través de la singularización de cada uno de los individuos en ese espacio común. Eso me parece que se realiza a través de la acción, entonces creo que estas figuras, como la de lo animal, pero también los cadáveres, desplazan el problema de la acción, lo distorsionan y apuntan a otras formas de comunidad.

La pregunta que me estoy haciendo es: ¿cómo en el teatro esas nuevas comunidades, esas distintas formas de comunidad, se hacen visibles? O, ¿cómo el teatro apunta o no apunta hacia ellas? Creo que en eso habías llegado antes a una conclusión parecida cuando hablabas del “hombre roto” como la situación del tiempo presente y examinabas todo este problema de la acción como particularización del ideal del individuo. Entonces, quiero examinar en esa pregunta general qué sucede con esas figuras de lo inhumano, en especial en estas dos últimas obras que montaste con Teatro Vreve, *La técnica del hombre blanco* y *Dormida/Mujer/Muerta*.

Quisiera que empezáramos por los cadáveres que ya habían aparecido antes en tu trabajo, porque me parece que la figura del animal es más reciente. No sé si me equivoco.

Víctor Viviescas (en adelante V. V.): Sí, pero ¿el animal dónde lo ves? ¿En *La técnica del hombre blanco*?

A. M.: En *La técnica del hombre blanco* lo veo y también en *Dormida/Mujer/Muerta*. Quería empezar justamente por el lugar del lobo que es la primera figura que trae La Hija en ese prólogo que inaugura toda la acción en *Dormida/Mujer/Muerta*; y luego

la versión del lobo y de su figura domesticada que es el perro, que atraviesa toda la tensión dramática de *La técnica del hombre blanco*. Esa figura del lobo me lleva directamente a la expresión, *Homo homini lupus* (“el hombre es un lobo para el hombre”), que es tan fundamental en el pensamiento político moderno como un estado prepolítico, anterior a la ley, en el que reina la ley natural, el todos contra todos.

V. V.: Yo creo que el cadáver es más originario, ¿no? Con Álvaro Hernández, hace como unos diez años, cuando él estaba haciendo la maestría de escrituras creativas, descubrimos que había una coincidencia, que él estaba trabajando sobre los muertos y que yo había trabajado con los muertos sin darme mucha cuenta. Sí había aparecido esta idea no solo del que matan en escena sino del muerto. Básicamente en lo que ubico en mi dramaturgia, yo había montado con Teatro Vreve una obra que se llama *El taxi amarillo o La esquina o cómo murieron los futbolistas que mataron a Karim*, que es realmente la obra de la muerte; en un momento, uno de los personajes, mirando al público, al que no ven (no saben qué está pasando ahí al frente), dice: “pero tal vez ya estamos todos muertos”, porque la obra es toda la tensión de un grupo de muchachos que están en una esquina convencidos de que van a venir a matarlos, pero un poco la duda que los asalta es si ya están muertos.

Realmente, yo pienso que el espectador al final va a decir: ya estaban muertos, todo esto es una conmemoración. Ahí aparecía un tema que a mí me gusta mucho de esa obra y que tenía que ver con que cuando todos estamos muertos, las memorias se mezclan y los cuerpos se mezclan también. Hay una especie de indiferenciación.

Allí me parecía que había una decisión que yo tomé; los personajes de esa obra (excepto Karim) se llaman con números: Uno, Dos, Tres, Cuatro, Cinco. Tenía que ver un poco con que hay una hora de la noche, que es también como la hora de la muerte, donde todos los nombres, los destinos y los cuerpos se cruzan. Había aparecido ahí la idea del muerto y había aparecido también después en otra obra que yo escribí que se llama *La historia del fin del mundo*.

En *La historia del fin del mundo* también hay un momento en que uno de los personajes (son una esposa y un esposo, o sea una pareja y tienen una hija), la hija de los protagonistas, dice: “Yo ya estoy muerta. Morí en ese sótano, allá en el closet, ahí. Cogí una bomba, me estalló”. Los papás la miran como diciendo “está un poco loca”, pero después la señora dice “Tiene razón. Todos estamos muertos”.

Esta idea del muerto a mí me parece muy interesante y muy provocadora en términos de objeto dramático y también como reflexión ética sobre los problemas que trata el teatro. Obviamente, ya esa idea surge en *Dormida/Mujer/Muerta* donde es evidente que es un tema que está todo el tiempo. Tiene que ver con una obra que cuando la montamos, durante dos horas y media hay un cadáver en escena. Digamos un poco que hay una vida que pretende pasar, seguir pasando. En esa obra en particular es como si se tratara de pasar por encima de la anomalía, es decir, eso que debería llamar a gritos que aquí hay algo anómalo, algo que irrumpe, que produce la discontinuidad. Todo el esfuerzo de los personajes en escena es para “desnormalizar” la muerte y es muy simpático porque los espectadores también normalizan, entonces es muy gracioso porque todos se mueren con él. Esta obra desde

el título pone el cadáver en escena. Todo el tiempo lo que ellos están preguntándose es qué pasa con el cadáver. Esto es un poco el recorrido del cadáver.

La figura de lo animal no he sido consciente de explorarla de una manera en particular. Para mí aparece en la máscara que en la puesta en escena encontramos. Hubo un momento en que dijimos “este señor se debería poner una máscara”. Tengo que decir que ahí se hace una lectura literal de uno de los procedimientos que tenían los paramilitares de esconder su cara tras una máscara para llegar a algunos asaltos. Después dejaron de usarla. Ahí me parecía muy importante que apareciera. Como *La técnica del hombre blanco* se trata de un hombre que ha sido secuestrado, un hombre negro que está en el sótano, ese secuestro es una especie de transgresión a la norma de ese grupo de hombres blancos que normalmente lo que hacían era apalear y matar a los hombres negros. Solo que a este lo guardaron como un tesoro especial. Hubo un momento en el que yo dije: “Este está ahora en su cocina tranquilo, pero de dónde venía”, y apareció la idea de la máscara.

La idea de la máscara se pegaba a una imagen que sí estaba muy literal en el texto que era la presencia de los perros. Cuando yo escribí *La técnica del hombre blanco* quizá la idea que más me parecía importante era el ruido de los perros. Afuera hay unos perros. El texto original los está acotando todo el tiempo porque hay una especie de diálogo entre los tres personajes (un hombre, una mujer y el hombre negro al que tienen secuestrado). El hombre negro actúa como una especie de presa que se les ha sustraído a los perros que piensan que su derecho es poderlo comer, destrozar. Todo el tiempo los perros están asediando al hombre negro y, al

mismo tiempo, el hombre blanco está todo el tiempo dialogando con los perros, se ríe de ellos porque logró quitarles su presa; y la mujer también está en diálogo con los perros porque al principio no sabe que el hombre negro está ahí, hasta que lo descubre y ese asedio de los perros lo asocia con algo extraño que habita la casa pero ella querría que eso se callara.

Ahí aparecen los perros, pero la idea es como una especie de jauría que nos asedia, que nos asecha, que nos ofusca. Yo esperaría que el espectador se sienta un poco ofuscado también con esa presencia tan fuerte de los perros. Luego, en un momento pareció muy natural que se pusieran la máscara. Primero él y después los dos para cerrar la obra porque creo que esa obra cierra con el triunfo del mal. Los personajes son capaces de construir lo que yo pienso que es una metáfora sobre la civilización, que es pasar por encima del exterminio del otro. Acumular como capital el exterminio del otro. No pasar por ningún tipo de preocupación.

Me parece que es muy importante, tal vez en esas dos obras, preguntar: ¿dónde están los límites de lo humano? Porque uno piensa, usted y yo estamos muy preocupados por lo que pasa con los demás, pero hay gente que está tomando decisiones para que a los demás les vaya muy mal... Sin embargo, no hay ningún destino, ninguna fuerza extraña, son decisiones casi todas de tipo político sobre el poder y sobre el dinero. Yo creo que la sociedad occidental es como mi metáfora. Pasa por encima de los muertos y al final no mira para atrás, sino que celebra con vino y sigue para adelante con su próxima masacre.

A. M.: Iba a decir justamente que yo había visto en Korvan/Roscoe una especie de devenir, como de hombre que deviene en lobo. Incluso él mismo al principio se presenta o presenta las virtudes del lobo y habla de cómo este es incomprendido. Me parecía que a medida que se va desarrollando la acción hay una continuidad, y es difícil trazar un punto en el que uno diga este es Korvan y este es Roscoe. Hay una especie de continuidad, de difuminado que va del lobo al perro, al hombre y viceversa, como que está en tensión.

Voy a seguir con algo que articula esta percepción de continuidad que tiene que ver con los espacios; con un espacio de la escena y un espacio extraescénico que en *La técnica del hombre blanco* es ese que mencionas. Un espacio con los perros, el sonido exasperante de los perros, pero también una especie de exterioridad con respecto a la ley. Hay hordas de hombres que cometen todo tipo de desmanes y de las que nos enteramos más o menos por esa conexión que tiene Agnes (el personaje) con el afuera a través de la radionovela.

Veía que este espacio exterior que se crea desde adentro, y también sonoramente y por las alusiones verbales —que me parece que sucede también en *Dormida/Mujer/Muerta*, donde está esa revolución, allá— definitivamente implica una anormalidad, algo que va aproximándose como una especie de “lo siniestro” y se va acercando. Me preguntaba entonces por la continuidad o la discontinuidad entre esos dos espacios. Me hacía una pregunta de dos niveles respecto a esas dos espacialidades, la de la escena y la que asecha desde afuera un cierto orden. La primera era si, pensándolo en términos de la animalidad, era posible establecer

esa distinción entre la escena como lo doméstico y el exterior como lo salvaje, lo que está por fuera de la ley, de la regulación, del contrato social. Eso desde el orden de lo político de la división de esos dos espacios; y luego en el orden dramático me preguntaba por la economía de la representación que supone tener estos dos espacios. ¿Qué entra y qué no entra en el espacio interior? Y, ¿cómo se circula del adentro al afuera?

V. V.: Yo creo que en esta relación del adentro y el afuera hay varios problemas. Primero para mí, que soy profesor tallerista de dramaturgia, ese es el problema central de una dramaturgia, digamos una de tipo fabular, de representación o ficcional. Estamos hablando de historias que presentan dramaturgias fabulares por más que sean fracturadas o un poco anómalas, después podemos hablar en qué consiste esa anomalía. El problema central de una dramaturgia tiene que ver con lo que pasa con el *aquí* en frente, el *aquí y ahora* que ve el espectador; y el *entonces*, el *allá*, donde está pasando lo otro que determina el *acá*. Ese es un problema, y a los estudiantes uno se lo plantea desde la primera clase y es el problema que viene desde *Antígona* de Sófocles, ¿no? Aquí estamos viendo enfrente del palacio la discusión, pero el lugar importante es el afuera donde está insepulto Polinices. Primero es un problema de tipo dramático que tiene que ver con la economía dramática que significa qué se muestra y qué aparece por fuera.

Allí hay una lógica que es la de la representación. La representación es siempre una presentación que niega una ausencia, es decir, siempre hay una dialéctica presencia-ausencia. Lo que vemos siempre está hablando de lo que no vemos y, de alguna manera, se

niega para poder ver lo que está por fuera. Y cómo eso determina los procedimientos del orden dramático.

Luego hay otra economía, digamos simbólica, que tiene que ver con lo escondido y lo que se deja ver. Finalmente estamos en el lugar de la apariencia y no hay nada más aparential que el teatro. Es la imagen del sueño que aparece. Hay una economía de lo que aparece y lo que está escondido detrás. Pero hay después una economía que es política, la cual realmente es la que a mí me interesa, que tiene que ver con el orden de lo que es visible, pero también el orden que realmente determina nuestras sociedades que es el de la excepción. Nosotros se supone que vivimos en el mundo de la ley, de la norma, pero —Benjamin lo decía— finalmente vivimos siempre en un estado de excepción.

En esas obras de las que estamos hablando creo yo que hay capas de estos tres niveles: economía de la representación, economía simbólica y también de economía política, que tienen que ver con lo que estamos viviendo, el mundo de la infracción y de la excepción. Entonces, siempre hay afuera el espacio donde todo puede pasar, siempre hay algo que está sucediendo en el orden de la infracción.

Creo que, por ejemplo, en *La técnica del hombre blanco* era muy importante señalar que vivimos en un mundo de la apariencia. Me parece que era significativo este mundo diurno de la cocina donde aparecía lo que tiene que ver con alimentar el cuerpo, las relaciones eróticas entre la pareja, todo lo que es la vida que es posible mostrar y presentar. Pero todo tiene un subfondo y ahí la metáfora no es para nada inteligente o persuasiva, es muy directa. Debajo está el sótano donde se encuentra escondida “nuestra presa”,

le dicen ellos. El afuera es como ese lugar de lo salvaje. Yo no quiero pensar lo salvaje como lo precontrato social, sino justamente el afuera que sale de foco en el contrato social. Porque es un poco lo que yo pienso de nuestras sociedades modernas pero, en particular, de este país que nos ha tocado en suerte, y es que el contrato social es ilegal. Es decir, funciona porque lo soporta la ilegalidad.

Entonces, a mí me parecía muy importante que los personajes hablaran de lo que pasa allá. El allá es un espacio absolutamente privilegiado en el teatro. Pensar ese lugar donde se acaba la civilización. Ese lugar donde ya la civilización no funciona. Eso es lo que nosotros hacemos. Tenemos un régimen de lo que se puede ver y, por fuera de foco, por fuera del cuadro, siempre tenemos la justificación para poner en suspenso la ley del contrato social.

En ese caso hay dos afueras, o hay muchos afueras en *La técnica del hombre blanco*. Tenemos esa cocina. La cocina se abre hacia abajo en el sótano, pero también se abre hacia arriba en la habitación donde ellos hacen el amor, como el lugar donde se desenfrenan eróticamente que es el lugar donde se desdoblan. Pero no más en esa puerta que es la primera membrana que hay, que está siendo todo el tiempo traspasada, están los perros porque ese es el patio que hay, allá arranca el afuera. Más allá está el lugar donde los hombres blancos pueden cazar hombres negros y, como dicen ahí, enredarlos, amarrarlos con alambres, quebrarles las piernas con mazos. Allá hay un afuera y hay, entre esos dos espacios, el espacio de la estación, la vieja estación del tren. Ese afuera es antes y después del contrato social, es un poco el interregno donde el contrato social aparece como suspendido porque todo el tiempo lo podemos suspender. En Colombia, esta semana en la que

estamos hablando nosotros vemos que no hay ley que se sostenga, depende del poder, de sí se es el alcalde de Bogotá es posible hacer que el Consejo Nacional Electoral suspenda la ley. También si es cualquier otro, si hay investigaciones sobre Odebrecht o Reficar, ahí hay una ley pero se puede suspender dependiendo del poder o de quién esté siendo interrogado. Si usted o yo cometemos un delito seguramente nos cae enseguida la ley. Entonces hay una ley que está todo el tiempo en negociación, todo el tiempo está en una fragilidad porque siempre hay alguien que tiene el poder para poner el momento de la excepción.

A. M.: Era lo que yo veía: parece que hay una diferenciación entre el adentro y el afuera pero en ese asechar hay un momento en el que es imposible contenerlo. Por eso, me refería a la economía de la circulación entre esos dos espacios porque hay un momento en el que es imposible sostener la apariencia de normalidad, se desbarata.

V. V.: Yo pienso que hay una dialéctica que está un poco siempre poniendo en relación lo que se puede ver y lo que está escondido. ¿Qué pasa con la mujer de *La técnica del hombre blanco*? En un principio siente que su esposo, su compañero, ha cambiado y empieza a descubrir que algo cambió, pero hay una especie de atracción, una fuerza que la jala de abajo. Entonces uno podría decir cómodamente que ella abandona la zona de la civilización para ir a lo salvaje que es el encuentro erótico con el otro, ese otro completamente marcado que es el negro, el cuerpo hermoso, el cuerpo del deseo, el cuerpo de lo sucio, de lo que no se baña, todo

lo que está. Uno podría pensar: abandonó la civilización y entró ahí, pero en realidad ella nunca abandonó la civilización. Cuando baja al sótano, nunca abandona su posición de poder. Ella es una mujer blanca enamorada de un hombre negro que está amarrado. Ella nunca lo suelta. Lo suelta una vez y hay una catástrofe.

Entonces, no es tanto como decir es blanco o es negro, de la zona de civilización, entro a la zona de lo salvaje, sino que hay una especie de circulación, de tránsito. Siempre estamos de aquí para allá, de allá para acá. Al final de la obra ella ha podido abandonar todo, abandonar a su marido que es incluso el todo y quedarse con el negro como objeto de deseo. ¿Por qué no? Ella lo dice: “es un hombre que tiene las piernas fuertes. Ya lo imagino cómo correrá por la pradera”. Finalmente no lo hace, le pide a su esposo: “Korvan sácame de acá”. Ella decide no renunciar, no renuncia.

Uno no se olvida, supongo yo, de que hay ese intercambio, pero en el intercambio no se borra completamente el problema del poder. El problema del poder nos amarra y nos mantiene en las posiciones que son las civilizadas. Dos cosas son la civilización en *La técnica del hombre blanco*: el lenguaje y el dinero.

A. M.: Justamente hacia allá iba yo en dos anotaciones que tenía sobre la figura de Nirvana que relaciono también con el personaje de La Hija en *Dormida/Mujer/Muerta*, ya me dirás si es un poco descabellado. Luego sobre el lenguaje y el problema de la significación.

Como estoy viendo el asunto desde esta hipótesis de las figuras de lo inhumano, y en particular de lo animal, a mí me parecía que era de alguna manera legítimo extender ese límite de lo animal a

Nirvana, ya no en un sentido de la ferocidad, sino en el sentido de la deshumanización. Es un hombre que es tratado como se trataría a un animal. Es atado, brutalizado, amordazado; es un hombre que no habla, no tiene lenguaje y de él se dice todo el tiempo que no habla “nuestra lengua”.

En *Dormida/Mujer/Muerta* lo veía también en La Hija, que es este personaje que está siempre en los intersticios, ¿no? Es un personaje que no actúa. Es una presencia pero que no tiene incidencia en el desarrollo de la acción. Que está siempre desde la infancia enfrentándose a una situación que no puede ni comprender ni manejar, un poco refugiada en el lenguaje y en la exploración que hace sobre el lenguaje.

Paro sobre el lenguaje para hablar un poco sobre la extensión de la animalidad de estas otras. No de la animalidad del perro o del lobo, sino de cómo un hombre o una niña pueden ser animalizados en el sentido de que son privados de la libertad, de la palabra, de la capacidad de acción.

V. V.: Sin duda en *La técnica del hombre blanco* hay un aspecto, pues esta obra para mí tiene que ver con una reflexión sobre el problema de civilización/barbarie, pero también sobre ese lugar de poder en el que yo me paro para poder decir que el diferente es el que no es. Ese “no es” tiene muchos niveles, es de una gran densidad que tiene que ver con una economía que pasa por lo que yo le concedo al otro por ser igual a mí mismo. Por ejemplo, eso en esa obra nunca pasa.

Entonces, claro, aquí hay sin duda el límite, lo que amenaza a la civilización, una civilización de poder, colonial, occidental, es

la animalidad del otro. O sea, la diferencia del otro se ve como animalidad. Es exactamente eso lo que pasa y eso se tematiza en la obra.

Korvan le dice a Nirvana “usted no me entiende. ¿Por qué usted no me entiende? Es una lástima que usted no me pueda entender”. Ese no tener un lenguaje indica que dado que no tenemos un lenguaje común entonces no somos hermanos. Incluso él le dice: “Es que usted y yo no somos hermanos”, y lo dice en relación a que él quiere comunicarse con el otro pero no puede porque el lugar de poder desde donde habla hace que el otro se quede mudo. El otro no tiene ningún umbral o ningún puente para hacer un vínculo.

Eso se remonta un poco a la constitución en tanto sujeto “americano”, que tiene que ver con ese arribo absolutamente demolidor de los europeos a América, donde el primer gesto de poder es denunciar que el otro no es un ser humano. Es decir, solo a los europeos se les ocurrió tener que irse a Europa, a Roma, a discutir si los habitantes aborígenes tenían o no tenían alma. Esto señala un lugar de civilización, pero es ya un lugar de poder. Esa herencia nos sigue traspasando, sigue estando acá en el sentido en que hay algunos que tienen el privilegio de poder aclarar su condición de sujeto y otros a los que se les niega esa condición.

Yo creo que si uno pasa por la imaginería de las masacres que ha habido en Colombia a lo largo de su historia, estoy refiriéndome a los últimos veinte años, todas esas agresiones contra el cuerpo del otro, el borramiento del rostro, la pérdida de la extremidades, el borrar la cabeza, el tratar la cabeza como pelota de fútbol ... todo eso son procesos de imposición simbólica de un borramiento,

de una borradura de la condición de persona, es decir, el otro, el salvaje, es el que no está, no es mi par. Gran parte de la violencia que pasa por los cuerpos es la manera de implementar, de poner en obra un proceso de borramiento.

Eso de la borradura del otro pasa por la borradura del cuerpo. En el caso de *La técnica de hombre blanco* hay una partición de campos, de cuerpos: aquí está quien puede nombrar con el lenguaje y allá está el otro, el que no es. Realmente lo ponen del lado del animal, en el sentido de que sustrae cualquier lugar de reconocimiento, cualquier lugar de constitución como sujeto.

Tal vez, hay un elemento que es interesante, creo yo, que es probable que se esté viendo en la pieza, es que de alguna manera el espejo nos devuelve el asombro. En alguna medida hay algunos momentos en que esa relación entre el hombre blanco y el hombre negro se devuelve en interrogaciones para el hombre blanco: ¿Quién soy yo? ¿Dónde estoy? ¿Por qué estoy acá? Esa es una estrategia dramática porque el hombre blanco tiene que empezar a interrogarse sobre él mismo y afirmarse, ¿no? Porque también tiene el riesgo de la disolución y eso es importante.

Sin duda, sí hay un lugar que se asigna al otro, el lugar del animal. En el proceso de escritura de esa obra todo el tiempo me preguntaba cómo iba a hablar. En algunos textos Nirvana hablaba de alguna manera metafórica y hubo un momento en que dije: “No, no puede hablar”. O sea, está en ese lugar, no tiene nada que hablar con los otros personajes. Esa fue una apuesta, o más bien una decisión que me parece que es interesante. Para mí era una manera expresiva de dar cuenta de esa separación del otro y, de hecho, la relación que establecen ellos (la mujer y el hombre

blanco con Nirvana que es el personaje del hombre negro) es de tratarlo como animal, en el sentido de objeto de caza u objeto de deseo.

A. M.: Con respecto a la significación, veía precisamente en el lenguaje y en la lengua el ámbito que es capaz de demarcar la pertenencia a lo humano o la pertenencia a una comunidad. Lo veía, por ejemplo, con Nirvana que no habla “nuestra lengua”, y lo veía en la voz de los personajes blancos. Pero también en Karina que es definida, en *Dormida/Mujer/Muerta* por su origen extranjero y por eso se hacía ese énfasis sobre cómo tiene que aprender la lengua.

Lo veía también en eso que decía antes sobre La Hija, que parece que no puede participar en la deliberación y ni siquiera en las mentiras. Pero, en cambio, carga sobre sí toda la tradición del lenguaje que la atraviesa en el diccionario, en los libros. Entonces, relacionando esto, lo que yo veía era también una pregunta por la capacidad de articular un lenguaje a propósito de la experiencia límite de la sociedad o de la disolución de lo civilizatorio, de lo humano, entendido desde el humanismo.

En *La técnica del hombre blanco* hay una insistencia que veo muy presente en el significado de las palabras, también en los intersticios, en los intermedios en los que habla la niña. Mi pregunta era sobre si es necesario insistir en esa necesidad de articular el lenguaje. En esos personajes se ve y se entiende la dificultad, pero me refiero a la escritura misma del teatro. Digamos, ¿cuál es la función que mueve esa necesidad de articular en un lenguaje del que no podemos escaparnos?

V. V.: La dramaturgia es también un arte de la palabra y, cuando uno descubre que el poder de la palabra es un poder, tiene que ver con quién habla, quién puede hablar, quién puede decir. Así, la sustancia de la palabra se vuelve también muy visible. Se vuelve una sustancia que reclama un tratamiento político o un posicionamiento político muy preciso.

Yo creo que aquí tendríamos dos niveles del lenguaje: uno tiene que ver con el lenguaje como discurso de poder, el que puede hablar; el otro tiene que ver —por lo menos el otro nivel que veo— con el lenguaje como ruina. Yo pienso que funcionan de una manera diferente, porque en el lenguaje del poder, el primero es la extensión del segundo y los personajes míos lo tematizan en varias de las obras. Ya veíamos en *La técnica del hombre blanco* que quien tiene el lenguaje es el que tiene el poder.

Korvan dice: “Estamos puestos sobre la tierra para civilizar a los animales salvajes”. Cuando habla de los animales salvajes, yo creo que él no está pensando ni en el mico ni en ... sino en los negros, o sea los otros. Es decir, ahí hay una decisión y la manera de llevar, de cumplir ese destino civilizador es a través del lenguaje. Simplemente hacer que el otro olvide el gruñido y aprenda la lengua —cuando el pacto va hasta domesticarlo e incorporarlo, si no, solamente lo desaparece—.

Ahí hay un elemento que queda y tiene que ver con que el lenguaje es el depositario de todos los cadáveres de lo que se ha dicho, todos los discursos, por decirlo de alguna manera. Hay una especie de lectura romántica mía del lenguaje en el que el otro puede hablar en la metáfora o en lo inconexo. Es decir, como el otro no tiene derecho a hablar por lo menos tiene el derecho de

recoger las ruinas del lenguaje y armar con eso disparates que están en el orden de la metáfora y de un lenguaje del otro.

Solo hay un momento en el que Nirvana emite sonidos, que es cuando le quitan la capucha. En ese momento él habla, emite unos sonidos inarticulados, asustadores, terribles, pero es una especie de intento de aprehender. Aprehender con “h”, no de aprender que es una domesticación, sino agarrar la materia del sonido y hacer de eso un arma. De hecho, es el único momento en el que la mujer corre peligro porque siente que la apabulla el ruido que produce el otro.

En el caso de *Dormida/Mujer/Muerta* yo sí creo que hay una fascinación por los diccionarios. A mí me encantan los diccionarios y me parece que son como esos cementerios de la ruina de la lengua. Entonces, este personaje de la niña yo no sabía al principio dónde iba a estar pero sí sabía que ella era la que hablaba. De esa obra lo primero que escribí fueron esas largas retahílas de la voz de una niña y todo el tiempo me preguntaba cómo iba a aparecer el resto si es que tenía que aparecer. Fue interesante encontrar que ella recita pedazos de enciclopedias que ha memorizado. La decisión de que saliera el libro es una decisión de puesta en escena, pero realmente lo que ella hace ahí es lo que dice al final: “Al final todos los libros van a desaparecer, entonces hay que memorizarlos”. Ese es un viejo mito que viene de *Fahrenheit 451*, la novela de Bradbury. Van a quemar todos los libros entonces hay que memorizar los que queden. Eso es un poco lo que ella está haciendo.

Ahora, yo creo que ella lo hace como una especie de constatación de que todo ha terminado. Para mí, esa es una obra como de la bomba atómica, por decirlo de esa manera. Por eso me parecía

muy importante que en la puesta en escena ella agarrara objetos, porque lo que dice el texto es que ella coge los pedazos que quedan de la lengua. Ella dice palabras, memoriza definiciones, cuenta historias, pedazos de fábulas, como rescatando lo que queda del lenguaje. Pero ese lenguaje ya no es de restitución, no hay un resto de poder para restablecer sino un poco la constatación de que la civilización fue un fracaso.

A mí lo que más me interesa en *Dormida/Mujer/Muerta* es ese alarido final, ese desborde donde todo está cayendo. Ella quiere atrapar en un solo gesto todo lo que fue, todas las debacles de la sociedad occidental, pasando por los nazis, por españoles, por los perros que devoran, pasando por las prostitutas hindúes. Es decir, hay un gesto abarcador, una especie de evocación de alerta, pero en la lengua, como agarrando pedacitos del lenguaje. Creo que ese es el otro nivel del lenguaje; el que se vive como gesto de dominación o como constatación de fracaso, entonces aparece como ruina, como monumento, como cementerio.

A. M.: Tengo dos preguntas, pero esto que me has dicho me lleva a la pregunta que tenía para el final y, para ponerlo así llanamente, es si en esa explosión del lenguaje que es expresión de la debacle de la civilización, ¿crees que la escritura y el teatro apunten de alguna manera a una comunidad o a una forma de comunidad que no sea la de la acción?

V. V.: Esa es una pregunta difícil. Para mí la pregunta por la comunidad sigue siendo necesaria. Sin duda. Yo creo que nosotros somos profundamente mortales, es decir, la condición de hombres

finitos, de mujeres que terminamos en el momento de la muerte nos debe llenar de una gran responsabilidad con el otro. Y ¿de dónde viene esa responsabilidad?, yo creo que viene de nosotros mismos, de una especie de compromiso. Ese compromiso, ¿puede ser llamado comunidad? Yo creo que en un sentido. El concepto de comunidad pasa por una crítica muy profunda, sobre todo en la filosofía francesa desde las décadas de los sesenta y setenta, desde Blanchot, pasa por Jean-Luc Nancy, vuelve a ser discutido por Agamben. Es una discusión que yo encuentro que tiene mucho sentido porque se trataba de rescatar lo “en común” de la experiencia de los países socialistas del este de Europa y esa es una reflexión que hacen en Europa y sobre todo en Francia y en París, desde Sartre en adelante y este grupo de autores que he citado.

Eso fue sometido a una crítica y más o menos ahí está rescatando la comunidad. No, más bien está condenando la comunidad con lo comunista. Yo sí pienso que como ciudadano tengo que pensar en la vida en común, es decir, ¿es posible vivir con el otro? ¿Qué supone garantizar la vida del otro? Yo creo que hay un imperativo categórico que es garantizar la vida del otro. Si yo no puedo garantizar eso, no hay eticidad que sostenga mi propia vida.

A partir de esa convicción, que es como una intuición, un deseo, aparecen muchas posibilidades de la obra de arte y la obra de teatro. Por lo menos hay dos: una que hace la denuncia de las amenazas de la vida en común. Yo creo que el teatro tiene que nombrar, señalar donde la vida en común empieza a ser borrada para alguien que está en un estado de fragilidad, de vulnerabilidad especial. La otra función, la otra posibilidad que tiene la obra de teatro es iluminar la utopía de la vida en común, esa vida en común,

momentáneamente, utópicamente, anuncia lo que tendríamos que tener; es probable que no se cumpla ni se venza, no hay un plazo, pero alguien tiene que nombrar utópicamente lo deseable.

Yo creo que esto es muy importante porque el teatro como arte trabaja con un doble nivel del concepto de comunidad: la primera, una comunidad circunstancial, la de los espectadores que están ahí. La segunda son estas imago, estas fabulaciones sobre la vida en común que acontecen en las obras de teatro al interior del universo de ficción y yo creo que es así porque la obra de teatro permite una experimentación de la vida en común, porque también el teatro tiene una economía del adentro y el afuera. Sin duda, lo que acontece en estas pequeñas salas de teatro o en los grandes teatros es una especie de laboratorio experimental de una posible vida que no es la que está por fuera. Por fuera hay otra vida, y esta pequeña utopía que construimos en la escena teatral y en esa supuesta comunidad entre la escena y el espectador es precaria, provisional, mentirosa. Lo es en el sentido en que tan pronto pasamos la salida del teatro entramos a la vida de la guerra que es aquello. Esta es mentirosa en el sentido bueno de la mentira, en el sentido de la ficción, en el sentido de poder intuir un posible, un deseable, esta convivencia, este protocolo, este respeto mutuo.

He tenido en esta sala entre 5 y 20 espectadores y ahí hay una especie de acuerdo porque en una hora y media, una hora y veinte minutos, hay un protocolo de convivencia. Yo estoy allá (en el escenario) y ellos están allá (en el público). No importa lo que yo estoy contando sino la experiencia de que nos juntamos. Cuando después nos levantamos, salimos del teatro, hay una vida que sigue comunicando. Ahí también hay una economía del adentro y del

afuera. El teatro se vuelve un lugar para experimentar los posibles de la vida en común. Creo que eso es muy importante.

Lo que pasa es que el teatro suele no mostrar tanto eso que va a pasar, sino más bien denunciar cómo no ha sido posible, es decir, la comunidad también es asaltada todo el tiempo, asediada por el fracaso. Realmente cuando [en otra ocasión] hablamos —y lo tengo un poco acá en la cabeza—, de *Estados de vulnerabilidad* no hablamos de un régimen de excepcionalidad sino de eso que mencionaba al hablar de Walter Benjamin, nuestra vida se vuelve una excepcionalidad permanente. Todo el tiempo estamos en una especie de amenaza de dejar de ser y lo que es vulnerable es estar vivo. Finalmente, habría que decir eso, estar vivo es ser vulnerables. Eso da toda la potencia humanística y, al mismo tiempo, toda la fragilidad del ser humano. La obra de teatro muestra esos momentos frágiles de la vida en común.

Yo sí creo que las obras de teatro en general, pero en particular estas obras de ficción que cuentan historias, son también escenarios provisionales, pequeñas experiencias de hasta dónde se puede reclamar o tensionar la eticidad. ¿Cómo puedo garantizar que el otro viva conmigo? Pero así, en ese sentido reflejo. Eso es lo que hay que garantizar, no tanto que yo pueda vivir sino que el otro pueda vivir conmigo. Las obras de teatro y las obras de arte en general son momentos en los que se experimenta el deseo de lo que todavía no está.

Pienso en la responsabilidad de la construcción de la vida en común, si algo queda de comunidad es una comunidad no homogeneizadora, no igualadora, sino una comunidad donde cada uno sea cada uno, pero en la que pueda entrar cualquiera; esta es la idea que

propone Agamben, que la vida en común se construye. Lo traduzco en mis palabras: podríamos garantizar una cierta eticidad de la vida en común cuando cualquiera tuviera el derecho de tener ese mismo respeto. No cuando este nombre o esta profesión o esta singularidad, sino cualquiera solo por el derecho de ser tiene el derecho de ser tratado éticamente. Entre esos dos extremos, un cualquiera que no borra sino que le abre el derecho a todos y, al mismo tiempo, una comunidad que le abra el derecho a la singularidad, porque usted y yo no tenemos que confundirnos para ser iguales. Para vivir en común no nos tenemos que confundir, borrar las diferencias.

Sin embargo, si miramos sobre todo mi última escritura el nombre tiende a desaparecer, aparecen de pronto funciones. En *Dormida/Mujer/Muerta* el régimen que yo utilizo para nombrar a los personajes es una especie de cita anacrónica del teatro clásico en el que aparece El Príncipe y en torno este se nombra a los demás personajes. Tenía la ventaja de que nombré a mi personaje principal, Príncipe. Era un mafioso lleno de poder y de dinero al que le decían El Príncipe. Entonces, en torno a él aparecen la Esposa, la Madre, la Hija, el Amigo, el Chofer y guardaespaldas. Ahí aparecen más bien por el lado de la función y no hay tanta posibilidad del nombrar.

Incluso en *La técnica del hombre blanco* ellos están enredados en la maraña de nombres, hay un bosque de nombres en el que ellos están todo el tiempo cambiando de identidad. ¿Cuál es la identidad de Roscoe o de Korvan o de cualquier otro? Tampoco Nirvana tiene un nombre. Korvan dice: “Te llamo Nirvana. Ese es tu nombre, lo inventé yo”. Ella [Agnes] también está en una maraña de nombres.

No lo veo tan inmediato, no sé, hay una aspiración al nombre porque si queremos vivir en común no queremos borrarlos. No es la comunidad de lo homogéneo sino la comunidad de lo distinto, pero un distinto donde todos somos cualquiera, es decir, donde cualquiera, por ser cualquiera, tiene derecho. No poner además tal posición, tal profesión, no porque es blanco, no porque es negro, sino porque es cualquiera. Eso no es mío, es Agamben quien lo plantea. Me parece que es una norma ética fundamental.

A. M.: Mi pregunta es si ese cualquiera, un poco para desplazar la perspectiva del humanismo, puede empezar a abarcar cualesquiera no humanos ... Digo yo con respecto a la relación con lo animal y con las violencias que se ejercen también sobre los animales o sobre el planeta.

V. V.: Esta semana vi que destacaban en un periódico, creo que en Londres, que en Colombia un juez o no sé si la Corte había reclamado los derechos de un río. A mí me parece que eso es muy interesante, esa idea de cómo vivir con el otro también significa vivir con la naturaleza, con el animal, con el medio ambiente, eso es probable.

Quizás yo creo que mi dramaturgia ha tratado de construir esta idea de vivir con el otro. ¿Qué significa eso? Usted señalaba hace un rato la idea del hombre roto, que yo propuse en un momento y que tiene que ver con una interpretación de la representación como campo de la estética, pero también de la ética, que pasa un poco por el planteamiento de Hegel. ¿Cuál es la imagen del hombre? Digamos, filosófica e históricamente, ¿cuál es la imagen que nos

resuelve, que nos define? Esa es una imagen de una gran plenitud en la modernidad occidental, europea, colonial, para decirlo de una vez, que es la del hombre racional, blanco, del poder.

En cambio, ahora yo querría pensar desde los “estados de vulnerabilidad”. En este sentido creo que la posibilidad de la construcción de una ética de la vida en común depende de la escucha de la demanda de la víctima. Es decir, solo si somos capaces de escuchar a la víctima podemos construir una vida en común. Hay una vida aparentemente en común pero fundamentada en la no eticidad, entonces, en ese sentido, la figura que representa al sujeto en construcción es el hombre roto, un hombre que se reconoce precario, frágil, vulnerable, en un estado de vulnerabilidad que tal vez puede construir como deseo la posibilidad de una vida no rota, sino de un recomponer la vida. Pero si no asumimos la condición de hombre roto, que para mí es sinónimo de escuchar la voz de la víctima, no hay forma de construcción ética de la vida en común.

CONVERSACIÓN CON CAROLINA VIVAS

Bogotá, 9 de agosto de 2017

Alejandra Marín (en adelante A. M.): Antes que nada quería retomar mi tesis de trabajo, el tipo de operaciones y las cosas que estoy buscando y observando en las obras. En particular, estoy trabajando con tres obras de Umbral Teatro: *Gallina y el otro*, *Donde se descomponen las colas de los burros* y *De peinetas que hablan y otras rarezas*. El trabajo que estoy haciendo sobre esas obras está

enfocado en las figuras de lo inhumano en el teatro colombiano que se hace desde los años noventa para acá. Hay varias figuras que he venido rastreando, que son las de lo animal, las del cadáver y las de los ríos, aunque ahora quiero tener como foco especial el asunto de la animalidad.

Lo que trato de rastrear es ¿cómo estas figuras permiten unas exploraciones poéticas que los dramaturgos empiezan a hacer para darle la cara a un fenómeno de la violencia que se transforma por esa época? Más o menos hacia los años noventa empiezan a aparecer con más frecuencia estas figuras deshumanizadas o inhumanas y, en alguna medida, esa exploración es una forma de encarar un fenómeno histórico que es lo que se ha llamado para nosotros la degradación del conflicto o la confusión de los bandos; históricamente hay un momento inédito para Colombia que es el recrudecimiento de la violencia, que también se hace un fenómeno mucho más difuso. En esa coyuntura creo que empiezan a aparecer estas figuras dramatúrgicas y mi pregunta es ¿qué es lo que permiten hacer estas figuras que antes no se podía hacer o por qué no se podía seguir abordando la violencia con los mismos recursos con los cuales se había abordado antes?

Pensando en ese marco de trabajo quería empezar por preguntarte acerca del lugar tuyo como dramaturga en relación con el presente y con tu generación, la generación de dramaturgos que han consolidado su trabajo desde hace algo más de 25 años, que es con lo que cuenta Umbral. Me acordaba de que en el conversatorio que hicieron para celebrar los 25 años, Víctor Viviescas decía: “se cumplen 25 años de Umbral y esos 25 años coinciden con los 50 años de La Candelaria”, y eso da testimonio de una vitalidad

y estabilidad del teatro muy importante. Quería preguntarte con respecto a esas dos generaciones de dramaturgos, ¿cómo te ubicas en ese desarrollo del teatro colombiano?

Carolina Vivas (en adelante C. V.): Lo que pasa es que como uno no está viendo los toros desde la barrera, entonces no tiene la suficiente claridad para ver un abanico y dentro de ese abanico una de las hojas ser uno. No sé, creo que no es algo que yo podría responder. Lo que es claro para mí es que sí hay una transición en términos del desarrollo de la dramaturgia en el país, de la que el mismo Santiago García es consciente. Por ejemplo, después de trabajar obras como *Guadalupe años cincuenta* o *Los diez días que estremecieron al mundo*, *Vida y muerte severina*, en las cuales el personaje era una cosa mucho más cercana, si uno quiere, al coro: el personaje social, el personaje tipo, el pueblo o, digamos, el gamonal... algo más cercano al rol de los personajes colectivos. Pero cuando Santiago García, por ejemplo, aborda la escritura del *Diálogo del rebusque*, él está detrás de esa pregunta. La pregunta sobre el personaje. Él, en su propia dramaturgia, hace un tránsito de estos personajes sociales colectivos, hasta llegar a personajes como el de *Maravilla Estar* que en la obra misma pasa por todo su universo íntimo, etc. Casi que la misma parte del contexto está de manera decidida hecha a un lado.

Siento que en este asunto de la búsqueda del personaje es donde me he movido, en esos dos territorios, en esas dos herencias porque en una obra como *Gallina y el otro* sigue existiendo ese personaje genérico del pueblo, pero particularizado con la niña, con el mayordomo. Siguen esos personajes de los poderosos, pero aquí

están, son esos pequeños propietarios de tierra. Luego voy transitando en ese tipo de preguntas que tienen que ver con el contexto histórico y social, pero mirando siempre al individuo. Entonces yo, de ubicarme, me ubico en estas dos zonas porque es una influencia muy grande y evidentemente el noventa por ciento de mis obras tienen que ver con asuntos de carácter social y además con el conflicto y ese tipo de cosas. Pero siempre vistas, ya no desde el personaje genérico, sino en esa búsqueda del personaje como individuo.

Ahora, hay una dificultad cuando uno trabaja con estos asuntos de carácter histórico y demás; yo no soy historiadora ni creo que la función del arte ni del teatro sea reemplazar a la historia; pero sí, evidentemente, uno está proponiendo miradas. Entonces siento que este asunto del conflicto no es propio de mi dramaturgia, es propio de la dramaturgia de toda una generación porque han sido 25 años en los que sería imposible no mirar hacia allá.

Creo que la diferencia está en las miradas que se proponen porque tenemos una dramaturgia muy variada, desde una en la cual el Estado no ha tenido nada que ver con este horror, ¿cierto?, hasta otro tipo de miradas que escarban realmente, a la manera que plantea Brecht, no solo los hechos sino las causas y los responsables de esos hechos. Evidentemente, como tampoco soy socióloga ni tengo un interés de denunciar, porque no se trata de eso, entonces allí es donde aparece la necesidad de la poesía, donde aparecen todas esas estrategias de las que tú hablas. Finalmente, siempre digo lo mismo, pero es que me parece muy preciso: ¿cómo lograr belleza a partir de realidades obscenas?, ¿es necesaria la belleza?, ¿es pertinente?, ¿necesitamos más obscenidad? O, ¿qué clase de mirada es la que necesitan unas realidades tan incomprensibles?

En ese sentido sí creo que nuestra dramaturgia tiene una amplia gama. Encontramos de todo, además de diversidad de tonos porque no necesariamente la tragedia hay que abordarla desde la tragedia, se puede abordar de mil maneras. Yo puedo abordar la tragedia aun desde el humor y me parece completamente legítimo. Ahora, ¿qué clase de humor? ¿Y para qué? Porque si se trata de banalizar la tragedia... En fin, tenemos una cosa amplísima, hay para escoger. Todos estamos mordiendo el mismo hueso, pero de distinta manera.

A. M.: Cuando hablabas de la necesidad o de la pregunta por la belleza ante realidades obscenas me hacías pensar en el título conmemorativo de los 20 años que es *Umbral teatro: dramaturgia de lo sutil*. Al mismo tiempo hay una especie de contradicción, de tensión entre este compromiso tan férreo con la realidad sociopolítica y, en especial, con la realidad de la violencia que es la exigencia de un teatro pertinente; ¿cómo ese compromiso puede de alguna manera expresarse poéticamente?, ¿cómo esa idea de lo sutil funciona como una forma transversal con respecto a las estrategias dramáticas que se utilizan para abordar realidades que son cruentas? Quería preguntarte por esa comprensión de lo sutil, ¿hacia a dónde apunta lo sutil?, ¿qué pesos evade?, ¿de qué pesos quiere deshacerse?

C. V.: Bueno, ahí hay varias cosas. En primer lugar, el responsable de ese nombre no soy yo porque yo le puse el nombre a la última publicación [*Dramaturgia y presente*], pero a esa no. Para esa yo le pedí permiso a Víctor Viviescas para usar esas palabras

porque él escribe un artículo sobre Umbral Teatro y habla de la dramaturgia de lo sutil. Entonces, me gustó mucho, pero habría que preguntarle a él dónde vio la sutileza...

Lo que yo siento es que, evidentemente, como lo que nos entregan a nosotros los medios es la mirada de la evidencia, son miradas desde tan cerca que no puedes ver. Estos temas y estos asuntos siempre tienen el peligro del amarillismo. Entonces a mí me interesa trabajar, y bueno no a mí, ese es el problema del arte... El problema del arte no es lo dicho, es lo no dicho.

La gente, o nuestro público, no es que no sepa, todo lo que uno cuenta la gente lo sabe. ¿Entonces dónde está el asunto si usted no les está contando nada nuevo? Está precisamente en eso, en el ángulo que le propone uno al espectador. Yo no quiero proponerle al espectador la misma evidencia que muestran los medios, sino que precisamente el ojo del espectador pueda detenerse en lo que no se detiene regularmente. Por ejemplo, cuando a uno le muestran los bombardeos, que es lo más monstruoso —porque antes por lo menos era la lucha del cuerpo de un hombre frente a otro—, cuando a uno le muestran [en la televisión] unas lucecitas que caen y las ciudades más antiguas del mundo están volando, ahí le están proponiendo una mirada supercómoda en la que tranquilamente se puede cambiar de registro con el control remoto.

Se necesita de procedimientos sutiles, elaborados, que permitan conducir al espectador por esa mirada que tú le estás proponiendo y, finalmente, ese es el trabajo del director: organizar la mirada del espectador. En ese sentido, creo que ese tipo de procedimientos ayudan un montón, son necesarios porque de lo contrario estamos en el terreno del amarillismo y de la grosería.

Bromeábamos un poco con el grupo sobre *Donde se descomponen las colas de los burros*. Un amigo que es muy ácido dijo que por qué no le decíamos a Kleneex que nos financiara la obra porque la gente sale hecha un mar de lágrimas. Me lo pregunto y se lo pregunta el personaje realmente al público: “¿Qué hacen tan conmovidos si mis lágrimas existen, pero son de tinta? Si esto no es real y con la realidad nadie llora”. Yo jamás he encontrado a nadie que llore con la realidad de la manera que lloran viendo esta obra. ¿Qué es lo que pasa ahí? Que hay unos procedimientos dramáticos —y además de la dramaturgia no solo escrita, de la dramaturgia del espectáculo— que han orientado, no a que la gente llore o no llore, eso es problema de cada uno, pero sí a que la gente se detenga en lo que regularmente no se detiene que es en lo particular.

La guerra, finalmente, son estadísticas. La verraquera la paz porque antes a esta altura del mes había 500 soldados muertos y ahora hay solo dos. Todo se vuelve eso. Creo que detener el ojo sobre lo particular, sobre lo íntimo y no sobre las estadísticas es necesario. Yo lo veo así y por eso lo hago así, pero seguro hay otras maneras de hacerlo...

En la última obra que escribí dije: “Yo misma me voy a traicionar y voy a escribir una obra donde los personajes no usen palabras poéticas, donde no haya animales, donde los personajes no tengan sueños”. Además, siempre escribo la misma obra, disfrazada de otra, pero siempre la misma obra. Entonces, decidí renunciar a todo eso y escribí una obra terrible, se llama *Rumor*. Al renunciar a todo eso quería hacer la prueba. La obra te pone en un punto como cuando vas por la calle y ves que una persona le está pegando a otra, puedes

decir: “no, no le pegue”, pero de lejos porque no te puedes meter o de pronto te metes y te matan. Hay una cierta cosa, una vergüenza de ver eso y de saber que no puedes hacer nada.

En esa obra yo misma me disculpo. Busqué otras formas que hacen más difícil la lectura, pero no sutilizan absolutamente nada. Lo que yo estaba trabajando desde otro punto de vista eran las fronteras entre un texto que tenga la capacidad de ser un guion cinematográfico, una novela corta y una obra de teatro al mismo tiempo. La obra no tiene personajes, son solo voces, casi no hay acotaciones. La obra me está dando problemas buenísimos de resolver en la puesta en escena porque lo que voy a hacer no es una obra de teatro, es otra cosa. Renuncié a todo eso que pienso que es válido, que ha funcionado, que es necesario, entonces lo que queda es de una dureza espantosa. Es la única vez que me ha pasado que cuando la acabé la leí en voz alta y, al final, estaba absolutamente destruida.

A. M.: ¿Crees que después de escribir esa obra podrías volver a hacer lo que has hecho antes? ¿O eso marca un camino muy diferente para otros proyectos?

C. V.: Es que yo ya no quiero hacer nada más. En realidad, seamos francos, habiendo autores tan buenos uno qué hace escribiendo. En el tiempo que me queda leería tantas cosas tan magníficas que no he podido leer. Es chévere, son cosas de juventud que uno sea pretencioso y sienta que tiene algo que decirle al mundo. Pero no hay nada qué decir ni que sea importante, nada. En serio, no es ningún comentario amargo, al contrario, estoy dichosa.

A. M.: Esta era una pregunta que tenía reservada para el final, pero que me hace pensar en si esto ya venía gestándose desde antes, yo pensaba en el personaje de *Donde se descomponen las colas de los burros*, que se llama Personaje, pero que no actúa, y veía en él una figura de la rebeldía más absoluta. Me interesaba mucho pues en su calidad de personaje está siempre por fuera del desarrollo de la acción y está más bien sabotando desde sus elocuciones el desarrollo de esta. Me parecía muy interesante la figura porque pensaba en esta idea del cristianismo, de cierto principio del voto de obediencia que hacen los sacerdotes, y uno de los principios, de los votos, es el de “obedecer como un cadáver”.

El cadáver es la figura de la obediencia más absoluta, porque se puede poner como si fuera cualquier cosa. Pero ver que este personaje habla desde el lugar de la descomposición, de la desaparición, y escucharlo, leerlo rebelarse contra el destino escrito por la dramaturga me parecía muy revelador. Al respecto tenía dos preguntas. La primera es: ¿por qué poner la rebeldía, ese acto de rebelarse, en el cadáver y no en los vivos?, ¿porque los vivos ya no pueden rebelarse o ya no quieren? Es algo que contrasta profundamente con la última renuncia de la madre que devuelve el cuerpo de Salvador al río. La segunda pregunta es si esa rebeldía, más allá de ser contra la máquina del despojo, no es una rebeldía contra el teatro mismo.

C. V.: Tal cual, porque escribiendo esa obra frente a un hecho tan terrible como los crímenes de Estado, vi que eso es otra cosa tremenda: unas mujeres, como las madres de Soacha, que no tenían ni la menor idea de que el Estado existía, ni que ellas eran sujetos

de derecho, nada, y de repente la vida las pone en un punto de quiebre, y esa señora que antes no sabía nada, hoy es una líder. Yo pensaba, a esos muertos no les va a devolver la vida nadie. Aquí no va a cambiar absolutamente nada, o sea, en realidad todo esto es inútil. Entonces es un poco eso, la obra y el personaje le están preguntando al teatro mismo y le están haciendo ver su inutilidad.

Por otro lado, yo sentía que este personaje es como un delegado de la sociedad civil que se pregunta quién escribe ese destino tan asqueroso y estas realidades tan terribles, porque el problema también está ahí. Es que finalmente los violentos no tienen rostro: los paramilitares, la mano negra, las fuerzas oscuras. Nunca hay nombres propios y uno nunca sabe realmente quién escribe esto tan asqueroso. Ahora lo que yo siento es que es un acto de rebeldía del personaje contra el destino que se escribió para él, es un acto de rebeldía del personaje contra el teatro mismo, contra su condición. Pero creo que en la obra hay un acto de rebeldía mucho más poderoso y que sonroja un poco que es el de la madre, porque abiertamente yo estoy poniendo en la madre, ya que no existe la justicia, la posibilidad de la venganza. Ella lo dice: “Siembro un rosal en su tumba y vuelvo y van a saber de mí”. No sabemos qué pasa, esa es la siguiente obra, esa es *Rumor*.

Es un acto de rebeldía, es una pregunta sobre el teatro, sobre la inutilidad, pero a la vez, sobre la necesidad de la poesía. Además, es tan dura esa obra, porque no hay nada más terrible, creo yo, que cuando el espectador va a teatro y está de acuerdo con todo lo que ve, ¿cierto? Entonces, ¿quién no va a estar de acuerdo con que a una madre que se le muere el hijo, que se lo matan, esté triste? Yo no quería solo la tragedia, yo necesitaba, al lado de la tragedia,

ponerla en cuestión, poner en cuestión el dolor mismo. Este personaje me permite eso, si no estaría casi en una especie de melodrama histórico —que estaría muy bien, hay melodramas lindos, el pobre melodrama ha caído en desgracia y es un género muy bello—. Por ejemplo, ¿sabes cuál es un melodrama histórico sin ningún pudor porque además es un ejercicio que quería hacer? *El zapatero*¹. Es absolutamente hermoso, aunque ahí hay otros factores.

Entonces aquí, la necesidad de este personaje que nos interpela desde la muerte, que pone en cuestión el teatro, que pone en cuestión el dolor, aún el del espectador, me parece que fue la estrategia que utilicé para que este no fuera a estar totalmente de acuerdo con lo que ve, sino que por un momento pudiera distanciarse. En el caso de *Gallina y el otro* es el asunto de la gallina como testigo, de la gallina avergonzada de ver eso que ve. Que en el caso de la obra *De peinetas que hablan y otras rarezas*, desde luego es el perro.

A. M.: Que se pregunta cuál es la lógica de esa raza...

Mencionabas en un artículo que *Gallina y el otro* era una obra sobre lo irreparable y creo que eso es algo que puede extenderse a las otras dos, o bueno, a varias de tus obras. Esa idea de que una vez que acontece algo tan abrupto, tan tórrido y tan oscuro la reparación es algo imposible, ya está todo roto y no hay nada que hacer. Yo quería que pensáramos un poco por qué es importante

1 | Se refiere a *Cuando el zapatero remendón remienda sus zapatos* (2004) de Umbral Teatro.

poner de presente lo irreparable en un contexto en el que todo el mundo está pensando en la reparación. En un momento de posconflicto o inicio del posconflicto, digamos que todas las fuerzas de la sociedad y toda la institucionalidad, y buena parte de las prácticas artísticas se ven llamadas a contribuir, a hacer su aporte a esos procesos de reparación o reconstrucción el tejido social, ¿crees que es necesario seguir hablando de lo irreparable?

C. V.: Pues claro, porque es facilísimo para un Estado criminal hacer lo que han hecho: romper y destrozarse por completo el espíritu de un país. Llegar con su empresa de la guerra y luego llegar con su empresa de la reparación. Es que eso es una empresa, eso es un negocio. Por eso, yo ya no quiero hablar de nada más porque ahora está de moda, porque ahora da platica. Pero es que cuando era peligroso sí estábamos calladitos hablando pendejadas. Estamos asistiendo primero a la tragedia y luego a la banalización de la tragedia.

Nos encontramos ante la presencia de un Estado que está inventándose un teatro que quiere reemplazar al teatro que hacemos los teatristas. ¿García? ¿Santiago García? ¿Quién será ese? Eso no existe. Ahora existe el teatro del Estado, eso es todo, y el teatro que hacemos los teatristas, ese hay que invisibilizarlo.

A. M.: Déjame volver sobre el lugar de lo irreparable. Es claro que hay una institucionalización, una utilización de las formas del arte para ponerlas al servicio de lo que tú llamas la empresa de la paz. Entonces volvamos sobre lo roto, ¿por qué es eso importante?

C. V.: ¿Reparar lo roto?

A. M.: No, hablar de lo roto (y no de cómo repararlo).

C. V.: Es importantísimo que sepamos que es irreparable, por lo menos, como yo lo veo, para no cohonestar, o sea, ya cohonestamos con toda esa violencia, con todo ese horror y estuvimos en silencio. Ahora con todo este nuevo horror, es revictimizar a la gente. Es que ya es la tapa, y no es que uno sea negativo... Me parece una vergüenza, porque es que el problema es la banalidad, la banalización de todo. Un hachazo terrible no se cura con una curita...

Creo que eso es lo que yo digo en el artículo que tú mencionas. No, no me hablen de la paz porque no es cierto. O sea, la paz no es que entreguen las armas, que salgan a defenderse como puedan, una gente que solo sabe guerrear, ¿cierto? La paz de La Habana no pasó realmente por lo fundamental que es el problema de la tierra, por ahí no pasó. No pasó por donde tiene que pasar.

Mejor dicho, lo que le han hecho a este país, al espíritu de este país no solo es irreparable, sino que se lo siguen haciendo. Porque es de una violencia terrible quitarle todos los recursos a la cultura, es de una violencia terrible que te digan que hay dinero si tú solo hablas de esos asuntos. Yo ahora voy a hablar de otra vaina porque han banalizado todo.

A. M.: Déjame volver un poco sobre ese asunto de la singularidad, porque tú me decías ahora, cuando te hacía esa pregunta sobre lo sutil, que era importante volver sobre lo particular para contrarrestar el discurso de la estadística y toda la retórica de los números y de la guerra. Me preguntaba: ¿cómo es posible volver

sobre la particularidad a través de la figura del animal? Porque digamos que ahí tiene que haber una desindividualización y pensaba en *Gallina y el otro* ... En el artículo sobre “Memoria y posconflicto”, al hablar del proceso creativo de esa obra, dices que al revisar todos los testimonios hubo un hallazgo que fue esta mujer que no quería dejar a su gallina y a su cerdo, y que en esas figuras encontraste algo que te permitió una cierta distancia con respecto a los acontecimientos que eran testimoniados; eso te permitió entrar dramáticamente en la escritura, a través de esas figuras animales.

Me parece un movimiento muy extraño, ¿no? Cómo para poder singularizar, para poder particularizar la experiencia de alguna manera es necesario desterritorializarla completamente y hacerla pasar, no por la biografía del testificante, sino por una figura animal, o por dos figuras animales que tienen además una relación muy interesante, muy tensa, que son estos animales rurales de cría. Son animales de levante. Entonces, ¿cómo es que la gallina y el cerdo permiten hablar de la violencia, de lo singular, si son ellos mismos desingularizaciones y desindividualizaciones?

C. V.: Claro, pero a la vez no, porque fíjate que si uno pensara en particular en la gallina que puso el huevo que uno se está comiendo, uno no es capaz de comérselo. Pero además, esta no es una gallina cualquiera, es esta gallina, ¿sí? Y esta gallina es la de esa granja, es una gallina particular. Además, el cerdo es un cerdo particular, es el cerdo victimizado por la gallina. Y finalmente estos personajes, en realidad, es clarísimo, están absolutamente humanizados y lo que hacen es reproducir lo que ven, como los niños.

Yo no quiero verlos desde el punto de vista de los personajes como tal, necesito verlos a distancia y que el espectador pueda verlos a distancia en su particularidad. Entonces esta gallina y este cerdo, al contrario, no están desterritorializados ni son genéricos, son esa gallina que toca piano, que habla en verso, que sueña y tiene la capacidad de ver durmiendo. Y este cerdo, particular.

A. M.: Menos humanizado.

C. V.: Menos. La verdadera metáfora de las víctimas no es la gallina, es el cerdo. Además, porque lo más terrible es que él realmente ama y admira a su victimario de alguna manera. De la misma manera que este pueblo, o sea nosotros. ¿O no está la gente obnubilada con los verdugos? ¿No quieren ser todos como Popeye?... No sé.

A. M.: Carlos José Reyes, cuando analiza *Gallina y el otro* en su libro sobre teatro y violencia dice que ahí hay un recurso a la fábula. No explica muy bien por qué, pero yo lo entiendo como que el hecho de usar animales supone una cierta caracterización moral, como la síntesis de un carácter moral a través de un animal y que eso se configuraría en estos dos personajes que son la gallina y el otro. Yo veía, al contrario de una humanización de la gallina o del cerdo, una animalización de la víctima y me parece que ahí la gallina, aunque no sea la verdadera figura de la víctima, también es victimizada. Ella y el cerdo son como figuras que le prestan el cuerpo al teatro para que la violencia pueda ser representada.

C. V.: Claro, porque es que la violencia es ese problema terrible. Por ejemplo, ¿cómo se pone la muerte en escena? Es algo tan contundente... Por eso en la tragedia griega nunca sucede ahí, se cuenta que sucedió, pero no sucede ahí. O el sexo. Hay ciertos temas y ciertos asuntos adonde el pacto de credulidad del espectador no permite llegar. Por eso, en esas obras donde se ve que hay sangre y todo eso, y uno sabe que esa sangre es de mentiras, que es anilina, en esas obras hay un problema de verosimilitud porque el teatro no está hecho de los mismos materiales con los que está hecha la vida, ni uno lo pretende. Para poder ver toda esa violencia con alguna distancia está esa estrategia de verla a través de los ojos de los animales, porque además estos animales están estupefactos con lo que ven, los únicos que no estamos estupefactos con lo que vemos somos nosotros.

No sé si era en ese artículo en el cual yo de todas maneras hablaba en el sentido que tú dices, de la animalización de la víctima. Eso sí lo dicen todos los estudios. Si tú miras, todos los alias de los criminales son unas cosas inmundas y horrorosas, y siempre la manera como tratan a la víctima es como a un animal y la tratan así para deshumanizarla. Porque el rasgo de humanidad que quede en el verdugo tiene que desaparecer, y si miran los ojos del otro... Eso está en *Donde se descomponen las colas de los burros*: [uno de los asesinos dice:] “Es que al final me miró y eso me mató, tengo los ojos aquí, no me los puedo quitar”.

Siempre era gallinita, cerdo, palomita, todo eso. Fue ahí donde dije ... esta manera de minimizar a la víctima, de animalizarla, y fue donde encontré esta estrategia, de que esta obra tenía que ser narrada a través de los ojos de la gallina. Además, porque para

ser narrada a partir de los ojos y de la voz de una de las víctimas, volvemos a lo mismo de los burros, se necesita tomar distancia.

A. M.: Sí, hay unas formas de trasposición también muy interesantes, hay esa relación de paralelo entre el cuerpo de la gallina y el cuerpo de la niña que me parece que es muy clara en el uso de lo que permite el animal en la narración de una violación que se entiende como tal pero que no se dimensiona realmente. Solo cuando pasa por segunda vez en la voz de la gallina, uno entiende lo que ha sucedido.

En ese juego me interesaba también preguntarte por las interacciones entre los animales y los humanos, en donde veo también una continuidad, no sé, tú me dirás, entre *Gallina y el otro* y *De peinetas que hablan y otras rarezas*, en la forma en la que se establecen las relaciones entre los semejantes y los no semejantes, entre humano-humano, animal-humano y animal-animal. Entre gallina y La Zarca hay una relación de paralelo en relación con la violencia, es como si su cuerpo fuera el mismo cuerpo en esa instancia. Pero también, hay una relación de cuidado en la forma en que está construida la relación entre estos dos personajes, es una relación de consideración y cariño.

C. V.: Absolutamente amorosas, claro.

A. M.: Pasa lo mismo en la relación entre Josefina y Mocho ¿no? Se cuidan, se quieren y se importan. Esa relación de cuidado que uno podría considerar más humana que animal resulta que entre los semejantes se desbarata completamente. Por eso Mocho no entiende cómo funciona esa especie, por qué los humanos son

tan asesinos los unos con los otros, cómo es eso posible. Y esa inversión sucede también entre la gallina y el cerdo. Esa relación de rivalidad, de victimización que hay entre semejantes.

Entonces ¿para qué te sirven esas inversiones?, ¿qué es lo pasa en esas inversiones de decir el animal cuida al hombre, el hombre cuida al animal, pero no entre semejantes, el hombre no cuida al hombre, el animal no cuida al animal. Estos animales, que son de alguna manera representaciones de una humanidad animalizada, son incapaces de establecer relaciones de cuidado, afecto, cariño, solidaridad.

C. V.: Pasa exactamente por lo que estás diciendo. Por eso el perro resulta muchísimo más humano, solidario, amoroso que cualquiera de los otros personajes que se cruzan con Josefina. La gallina con la niña tiene lo más bello de sí, la gallina realmente con la niña y la niña con la gallina, por oposición a todo lo demás. Por lo mismo que te decía al principio, ahí es donde está, en medio de lo inmundo, es posible el amor y rasgos pequeñísimos de amor pueden volver algo absolutamente hermoso y reivindicarlo. Es también un problema de crear oposiciones para que no todo vaya en el mismo sentido.

También pienso en Calvino cuando habla de la levedad y del peso, no considera que el peso no sea una virtud, pero a él le interesa más la levedad. Dice que él como escritor joven, cuando lo fue, tuvo esa tentación de hablar de la realidad y se preguntaba cómo hacer para que la herrumbre tremenda de lo real y el peso de la realidad no te hundan. Creo que frente a la violencia y frente al horror lo único que queda es lo sutil, lo leve, lo amoroso.

A. M.: Hay otra cosa de *Peinetas* ..., de las tres en realidad, que es el lugar del lenguaje. Yo veo un desplazamiento, que el lenguaje está donde no suele estar. En especial en *Peinetas*, tenemos por supuesto un perro que habla, que poetiza, un perro cultísimo, investido de toda la literalidad de Occidente.

C. V.: Sabe de astronomía, de filosofía, conoce Shakespeare.

A. M.: Pero hay objetos que hablan, la peineta, la muñeca, por todos esos objetos atraviesa un discurso que es un discurrir de la experiencia, de las cosas y de la memoria. En esa obra en especial a mí me parece que hay una contraposición muy interesante entre lo que dicen las cosas y el perro y lo que dicen las personas. Me parece que las personas dicen siempre fórmulas, como que el sistema, la máquina de la exclusión habla a través de estos personajes. Por ejemplo, el portero en ese “córrase” y “quítese” que les repite a Josefina y a Mocho (aunque luego la relación es más compleja). Digamos que esas diferencias de clases atraviesan siempre por el habla de los personajes humanos, mientras que el habla de los personajes no humanos, cosas y animales, es un habla verdaderamente de la experiencia de la historia, de la vivencia, es un habla digamos reflexiva, ¿sí? Como que ahí hay un desplazamiento del lenguaje. Es una característica que me parece muy notoria. Por supuesto también en *Donde se descomponen las colas de los burros* está este cadáver que habla y en *Gallina y el otro* los personajes que son animales —y Chusco no habla, él solo chilla—. Pero Gallina también poetiza y tiene estas revelaciones, estas intuiciones que

aparecen en una forma poética. En esos personajes el lenguaje yo lo veo desplazado, como que no son los personajes humanos los que hablan sino los otros personajes que están deshumanizados.

C. V.: Es que creo que los personajes de los animales son, por decirlo así, conscientes de lo que está pasando, de lo que pasa, y son unos testigos que comprenden y quieren comprender, mientras que los personajes de los humanos están en un punto en el cual ni entienden ni pueden entender, y quizá tampoco quieren entender eso que pasa. Entonces, por eso estos personajes de los animales en ambas obras siempre son testigos, o el personaje del muerto que está en otra instancia que le permite entender. Eso es lo que nosotros, metidos en la realidad, no logramos entender bien, no logramos ser testigos.

CONVERSACIÓN CON FABIO RUBIANO

Bogotá, 30 de septiembre de 2017

Alejandra Marín (en adelante A. M.): Lo primero que quería preguntarte es por una línea en común, por una característica común que he podido detectar en las tres obras del Teatro Petra que estoy trabajando: *Cada vez que ladran los perros*, *Mosca* y *Labio de liebre*, que es la utilización del papel de las figuras de lo animal: en *Cada vez que ladran los perros*, con unos perros que empiezan a mutar en humanos; en *Mosca*, con esta figura del ganso-avestruz que es muy interesante; luego en *Labio de liebre*

con esa aparición de los animales de levante: el cerdo, la vaca, el conejo, la gallina, que están allá atrás y como que no participan directamente de la acción pero que enmarcan desde fuera todo lo que está sucediendo en escena.

Lo que yo encontraba era una pregunta por la extrañeza, es decir, como si lo animal permitiera introducir en la composición de la acción dramática una pregunta por lo extraño, por lo que no cuadra, por lo que interroga las categorías en las que comprendemos el mundo y comprendemos las relaciones humanas. Entonces quería preguntarte si has pensando en ese problema de lo extraño.

Fabio Rubiano (en adelante F. R.): Todo el tiempo, digamos que la generación de la que hacemos parte con Marcela es esa generación intermedia que no pertenece a las nuevas vanguardias, a lo posdramático propiamente dicho, aunque sí pertenecemos al origen de lo posdramático, pero no a su explosión. Y tampoco al teatro político, a lo que se llamó así, aunque digan que todo el teatro es político. Es ese punto intermedio entre el sainete y el distanciamiento, porque no pertenecíamos a una generación realista, pues el realismo en Colombia difícilmente existió, hubo experiencias, el TPB lo hizo, el Teatro Libre lo hizo y lo hace, pero en realidad no es que haya un movimiento realista dentro de nuestra formación como actores. El realismo lo ocupa en cierta parte la televisión y por eso mismo admiramos otros que creemos que son “realismo bien hecho”. El realismo ruso, toda la escuela soviética, el realismo inglés; en América Latina, el argentino. Esto tan bien actuado que parece la realidad.

Nosotros vivimos unas realidades completamente diferentes y por eso mismo, y por nuestra transformación histórica, actuamos

de una manera extrañísima. Entonces, lo que en Colombia es normal, es paisaje y es natural, para otra gente es absolutamente extraño. O sea, a quién se le ocurre que las masacres sean una cosa cotidiana. O a quién se le ocurre que acá haya un escándalo por un aborto, pero no por el asesinato de un líder comunitario. Entonces es como que vivimos en un país distanciado y la mejor forma de referirnos a ese país es con el distanciamiento. O sea, ¿cómo montar una muerte, un asesinato o un crimen?: ¿con elementos realistas?, ¿con elementos naturalistas?, ¿con referentes históricos?, ¿apelando a la sociología?, ¿a la antropología? Es muy difícil. Por un lado, porque nos estamos alejando de nuestra propia carrera que es la teatral y, por otro, porque estamos entrando en un lenguaje que no manejamos en nuestra vida. Uno no puede actuar diferente de como vive. Uno no puede actuar aquí como un inglés, porque hace una cosa rarísima. ¿Empezar a actuar en ciertos tonos? No. De pronto nos parecemos más a otras culturas como las balcánicas, la italiana un poco, esa cultura latina, que no es el latino nuestro sino otra cosa.

El distanciamiento no es que uno se esté alejando de nada. Yo creo que el distanciamiento es nuestro realismo. Uno empieza a buscar mecanismos para representar esa realidad. Gabriel García Márquez hace su propia versión que es el realismo mágico, que creo que ya estuvo. No podemos hacer realismo mágico porque esos referentes teóricos no funcionan para el teatro, eso es literatura. De hecho, Gabriel García Márquez hubiera podido hacer de todo lo que quisiera en la vida, pero hubo algo que no pudo hacer que fue dialogar. Para él dialogar era muy difícil y encontrar piezas donde hay diálogo ... No. Y el diálogo es una de las bases fundamentales

del teatro. Por eso no podemos entrar en ese tipo de distanciamiento que es el realismo mágico, tenemos que entrar en otro registro.

Yo creo que nuestro registro, nuestra búsqueda, la que hemos hecho con Marcela y con el grupo que nos acompaña, han sido siempre esos elementos que puedan narrarnos y que puedan representarnos, que puedan crear lenguajes que nos identifiquen. Esos lenguajes en definitiva se establecen ahí, en la distancia.

Nosotros somos hijos de La Candelaria, porque de las primeras obras que vimos fueron de ese grupo y la emoción que nos producían era impresionante. Me acuerdo de una obra, no sé si era en *Guadalupe años cincuenta*, donde salía una vaca. Eso era un *hit*. Ahí quedó una presencia de los animales en escena, del efecto tan impresionante que generan y de la potencia que hay en la transmisión de una idea, no quiero decir mensaje, en la transmisión de un concepto que uno quiera manejar ahí.

Para responder la primera pregunta, la distancia es nuestra forma de comunicación. Si uno cuenta un hecho atroz de manera realista pierde fuerza. El sexo en escena pierde fuerza, la violencia en escena pierde fuerza. Llevamos 500 años viendo en escena peleas de espadas, con sable y con todo eso, con los maestros de la esgrima y nunca se ve real, ¿por qué? Porque lo que necesitamos es teatro. Las muertes en escena, el sexo en escena, la violencia en escena tienen que apelar al teatro. Y nosotros, una comunidad como la nuestra, como la colombiana es absolutamente teatral y creo que tenemos que aprovecharnos de eso, no desecharlo, decir “¡uy no! Es que esto es muy teatral. Vayámonos al realismo”. No, ¿a ese realismo de allá? No. Creo que ese es el primer paso de por qué la distancia.

Ahora sigo con lo de los animales, que son diferentes en *Cada vez que ladran los perros* o en *Mosca* o en *Labio de liebre*. Tienen distintas funciones teatrales dentro de la escena. En *Cada vez que ladran los perros* la animalidad es un concepto. El corazón del grupo es Marcela Valencia que es una animalista que lleva 32 años luchando por los animales y ha hecho cosas extraordinarias por ellos y conoce profundamente el pensamiento animal. Y yo he aprendido mucho de ella. El antecedente de *Cada vez que ladran los perros*, que lo he dicho muchas veces, es que hay una masacre y entonces matan a todo el mundo y además a los perros los cuelgan. Como dice el argot popular: “No se salvó ni el perro”. Entonces uno diría: ¿qué pensarían los perros? Es cuando aparecen por búsquedas, por estudios, por improvisaciones diferentes categorías de perros. Los perros que siguen siendo perros, los perros que se están volviendo hombres y los hombres que ya no son perros.

Empiezan todas estas categorías, que hablan de uno de los momentos más altos de la violencia en Colombia a finales de los años noventa, como en el 97, cuando había violencia por narcotráfico, por guerrilla, por paramilitarismo, violencia por... Como que no estaba tan definida. Hasta hacía unos años se había definido que había una guerrilla y que había un ejército. Digamos que el paramilitarismo no era tan presente y ahí empieza a revolverse todo.

Es como cuando uno empieza a averiguar cuál es el problema del Oriente medio: sunitas, chiitas, que ISIS está o no con el Estado Islámico, etc. Uno casi que no alcanza a entender. Y un poco como acá, aunque lo nuestro no es religioso, uno no alcanzaba a entender quiénes eran, para plasmar eso.

Cuando digo que Marcela conoce muy bien el pensamiento animal, pienso en un concepto muy bonito que ella me enseñó y es que los animales sienten el dolor pero no lo sufren. Un humano siente el dolor y hace una conceptualización del sufrimiento: “Ay, ay, ay. Mire cómo me volvió esto”. Un animal tiene una cortada y no empieza a decirle a los otros “miren”, sino que está con el dolor y se recoge como un budista. Se recoge a su aquí y a su ahora, y lo siente. Igual con toda la lista de sentimientos. No hay venganza, no hay traición, no hay revancha, no hay violación. Todo se mueve según caminos naturales. Cuando empiezan a aparecer los instintos humanos es cuando empiezan a surgir todo este tipo de cosas. Es cuando comienzan la venganza, la violación, la tortura, la transformación. Porque los perros llegan y se huelen los genitales siempre y es normal, pero cuando dos hombres lo hacen ya es extraño. Así es como empieza la obra, justamente, y genera como un choque de... “aquí está pasando algo raro”.

Cada vez que ladran los perros era una radiografía del momento en que estaba el país, de todas las vertientes y cómo todas eran violentas. Todas eran víctimas, por eso no es mi pieza favorita, pues todos se quejan, todos se están quejando y hay un llanto permanente, una quejadera permanente. Entonces se agota. Es una pieza a la que le hace falta humor, a excepción de la escena de la madre y la hija cuando las vienen a matar, que es una escena bastante atractiva y genera un movimiento en el público muy interesante. Entonces ahí, digamos que esa es la respuesta animal a lo que estaba pasando en el país: diferentes frentes de violencia que uno no sabía exactamente cómo se definían y que duraron por muchos años. Uno decía: “había un guerrillero, pero

ahora es paramilitar, pero ahora es narcotraficante, pero perteneció al ejército, pero...”, tan confuso que uno no sabía dónde estaba. Entonces, este perro ahora ya no es tan perro y ese humano ahora se volvió perro. ¿Qué es lo que está pasando? Y hay un hombre con una perra, una humana con un perro, y todo está revuelto, todo está muy confuso. Esa era la intención de plasmar eso ahí.

A. M.: Me interesa también en esa confusión la idea de gradualidad y continuidad, que no es una cosa y luego se convierte en la otra, sino que los límites entre ser una y la otra no están claros. Hay una especie de tensión que va y viene, y los tránsitos tampoco se completan del todo, ¿no? Es como si se creara un estar en el “entre” que me parece muy sugerente.

F. R.: Bueno, sí, no lo había visto tan claro, pero sí. Es muy bonito como lo pones, porque sí estamos muy acostumbrados aquí a que uno es una cosa o es la otra y uno es un montón de cosas. Uno a veces tiene pensamientos fascistas, resoluciones de hecho a pesar de querer tener un pensamiento de izquierda, de ser humanista o de querer un equilibrio. Y sí, todas esas confusiones existen y ... ¿no tenemos derecho? Claro que sí. Un poco quise esto, ¿por qué estoy hablando y no ladrando? ¿Por qué se me está olvidando ladrar? ¿Por qué ya no alcanzo a lamerme la verga? ¿Por qué ya no alcanzo a hacer esto? ¿Qué me está pasando? Es toda esta confusión. ¿Por qué me está pasando esto? ¿Por qué estoy pensando esto? Un poco así nos pasa en algunas obras, cuando el público dice: “Me reí, pero no sé por qué me reí”, o “No he debido reírme”.

Es no marcar límites exactos porque no los hay. Nuestros límites son muy difusos en todo sentido, en cuanto a la moral, a lo político, a lo sagrado. ¿Quién puede creer que el movimiento ateo acepte mucho más la venida del Papa por su carga humanista que aquellos para los que él es naturalmente su líder y son los que tienen que defender más el humanismo, y lo atacan? O sea, no hay unos límites definidos.

A. M.: Interesante. Entonces, en *Cada vez que ladran los perros* la animalidad aparece como concepto. En *Mosca*, a mí me interesa mucho el lugar de la presencia y la relación física-corporal que se establece entre Lavinia y el ganso-avestruz. Esa relación de cuidado, pero también una relación como de transposición de esos dos cuerpos. Como si el cuerpo del avestruz pudiera ser también el cuerpo de Lavinia y viceversa.

F. R.: Es un personaje que generaba mucha inquietud. Tendría que empezar por el final, porque aquí todos son victimarios. Si en *Cada vez que ladran los perros* todos son víctimas, aquí todos son victimarios. Porque deciden hacer una tregua y entre la decisión y la firma se matan todos. Es cuando el Rey dice: “¿Hay alguien aquí que se oponga a que firmemos una tregua? ¿Hay alguien aquí? ¿Hay alguien?”, y el único que queda es el ganso-avestruz, como después de una catástrofe atómica lo único que queda son las cucarachas. La pregunta es: ¿es en realidad el más inteligente? ¿Es ese ganso el más inteligente? ¿El único que puede sobrevivir? ¿El único que no se va a matar con nadie? ¿Es él el más inteligente? ¿Estamos abocados a que eso suceda? Eso sí se hace en [relación

con] las conversaciones de paz de Pastrana, que nosotros queríamos que funcionaran.

En el lado de la relación que el ganso tiene con Lavinia, como lo estamos planteando nosotros, es una princesa de cuarenta años que no ha encontrado príncipe y que para el contexto en el cual se mueven las princesas es muy mayor. Su única compañía es este ganso-avestruz que es de un tamaño descomunal. A propósito de la relación que Lavinia tiene con su padre, quien le exige virginidad, fidelidad, castidad, recato; la relación con el animal es casi como lo que tú dices, como si el alter ego de ella estuviera en el ganso-avestruz y él fuera el que pudiera hacer las miradas, y, por otra parte, los castigos que el padre podría ejercer contra ella, los ejerce contra el ganso-avestruz. Es como “no te puedo joder a ti, pero entonces jodo lo que más quieres”. Es eso, es testigo, es una presencia muy fuerte y se nota dentro del público porque cuando hay una escena y hay un ganso, la referencia siempre es el ganso. ¿Qué es lo que puede pasar?

Entonces, por eso tenía que estar muy quieto y reaccionar solo en momentos puntuales. Cualquier gesto o mirada que hiciera el ganso ya transmitía una idea y eso hacía que hubiera una respuesta a las preguntas que se estaban planteando acá, o una máxima o un concepto claro frente a lo que estaba pasando. Es decir, si el papá pregunta: “¿eres virgen?”, y el ganso mira, es como el gesto de “¿qué es lo que está preguntando?”. La gente se reía mucho cuando él preguntaba: “¿eres virgen?” y el ganso miraba, todo el mundo se reía por la estupidez de la pregunta. Y cuando el rey lo ataca, que lo empieza a ahogar, hay una reacción mucho más emocional, empática con el ganso, que si le sucediera a un

humano porque en últimas todos se matan y no hay una relación tan fuerte con la muerte de los humanos como con la violencia que se ejerce sobre el ganso. Ese traslado de la violencia hacia un personaje hacía que esta fuera muy efectiva y que se notara más.

A. M.: ¿Cómo llegaron ustedes a la conclusión de que el animal tenía que ser ese y no otro tipo de animal?

F. R.: Porque todo se trabajaba alrededor de la comida: las masacres se hacían con comida, los pepinos eran los hijos de alguien, los plátanos el hijo del otro, nosotros nos los comíamos. Dentro de las investigaciones que hicimos descubrimos que los gansos son de los animales que más sufren para la producción de comida, porque viven siempre encerrados para que no gasten energía y los repletan de maicena para que se les ensanche el hígado, entonces sufren de unos dolores terribles. El hígado a veces les rompe las costillas. Son animales que sufren muchísimo. Yo nunca más volví a comerlo, nunca más. Desde el 2000 para acá nunca pude volver a comer paté, a menos que sea un paté de berenjenas o de eso, pero un paté de hígado, de *foie gras* no porque se consigue a costa de un dolor inmenso. Bueno, me imagino que con todos los animales es igual, pero el dolor que se genera en ese caso es terrible. Entonces sí, necesitábamos un ganso pero un ganso gigante, por eso nos inventamos el ganso-avestruz.

A. M.: Claro, y otro animal no habría tenido la misma posibilidad expresiva que este.

F. R.: Eso... Y en la historia, cuando el Rey Tito castiga al ganso-avestruz, lo hace con todo el mecanismo que tiene para generar estos gansos con el hígado sobredesarrollado. Esa es la razón.

A. M.: O sea que esa figura sería, digamos, en el reino animal también, como la figura de la exacerbación absoluta de la violencia, donde más violento se puede ser, el animal con el que más violento se puede ser es con ese.

F. R.: Sí, aunque debe haber mucha más violencia con otros, pero este me parece de una crueldad enorme porque están en jaulas y tienen una vida terrible, una vida de mucha tristeza y de esclavitud absoluta. Producen, producen, producen y producen. Eso es a escalas gigantescas. Me imagino que entre más dolor les produzcan más plata gana la empresa, y es dolorosísimo.

Es eso, pero que fuera una representación tal vez alegórica de la esclavitud, no. Creo que formaba parte de la composición de todos los personajes y dentro del absurdo aparente de cómo estaba construida la pieza. Igual, *Mosca* se basaba en la pieza más violenta de Shakespeare, como la precursora del *gore*, pero nosotros no queríamos que hubiera un solo acto de violencia explícita. La violación se hace con un condón que se pone en la mano como un guante y la mano que se mete en la boca, lo que genera unas cosas impresionantes. Las decapitaciones se hacen con elementos teatrales. El bosque es teatral. Todo es con elementos teatrales. La comida no es comida. La sangre es harina. Es como una serie de lenguajes absolutamente teatrales que íbamos a manejar y entre esos también estaba el ganso. Como las espadas, que no son espadas.

A. M.: Algo que me sorprendió mucho es la ausencia de *Mosca* en esos dos estudios grandes que se han hecho sobre la relación entre teatro y violencia que son el de Carlos José Reyes, *Teatro y violencia en dos siglos de historia de Colombia*, y el de Enrique Pulecio, *Luchando contra el olvido*, sobre las dramaturgias del conflicto. Y me pareció muy extraño que esa obra no fuera mencionada.

F. R.: En las *Dramaturgias del conflicto* sí incluyen algo, creo “Los perros”.

A. M.: Sí, en *Dramaturgias del conflicto* incluyen *Cada vez que ladran los perros*, pero no está *Mosca*.

F. R.: Y en el que hizo Carlos José para mí sí es una sorpresa porque en relación con la violencia no nos mencionan, bueno de hecho en ninguna parte del libro nos mencionan. Es una cosa muy rara, algún día se lo preguntaré.

A. M.: Tal vez tiene que ver con la elección del lenguaje y, justamente, con ese distanciamiento con respecto al realismo en comparación con otras obras que, a pesar de no tener un abordaje completamente literal, tienen referencias muy directas. Como si ese distanciamiento impidiera ver la relación.

F. R.: Sí, ninguna. Ni *Labio de liebre*, ni *Mosca*...

A. M.: Bueno, *Labio de liebre* es posterior, ¿no?

F. R.: No, él la fue a ver cuando estaba haciendo el estudio. Sin haberlo terminado. A mí alguien me pidió un material, lo envié y no sé qué pasó.

A. M.: Hay otra hipótesis que se puede plantear y es que, con respecto a *Mosca* me parece que es por una dificultad de ver la transposición del lenguaje teatral a los referentes, pero, con respecto a *Labio de liebre* tal vez es porque hay una posible ruptura histórica, en un momento de transición muy claro por la importancia de los diálogos del proceso de La Habana y de esta, que estaba en perspectiva por lo menos en ese momento, la transición al llamado posconflicto. Y también por la temática de la obra, por la pregunta acerca del perdón. Me parecía que esta podría ser separada del corpus de las obras sobre violencia y conflicto y puesta como en un periodo posterior. Es decir, que para mí sería una obra que se abre a otro momento del teatro colombiano en relación con la violencia.

F. R.: Eso dicen, que es la obra del posconflicto.

A. M.: Exactamente, la primera o de las primeras obras del posconflicto. ¿Tú estás de acuerdo con eso?

F. R.: Sí, sí me parece, porque no creo que sea una mala clasificación. Se plantea desde otro punto de vista porque no se está acusando a nadie, y creo que eso también le ha generado problemas a la pieza con miradas extrañas, miradas sospechosas. ¿Por qué no se está acusando a nadie? ¿Por qué se pone a un paramilitar a veces

como una víctima? ¿Por qué pone a las víctimas como si también fueran victimarios? ¿Por qué se burla de las víctimas?

A. M.: Digamos que eso ya está en obras anteriores, pero aquí es muy sensible...

F. R.: ¿Empiezo por ahí o por los animalitos?

A. M.: Por donde quieras.

F. R.: Empiezo por ahí. Desde que empezamos a hacer teatro con Marcela, para nosotros era muy difícil entender, y muy difícil empezar a señalar culpables. Creo que no lo teníamos tan claro en ese momento, pero ahora sí sabemos que no vamos a señalar culpables porque, ¿cómo voy a decir yo que hay un solo culpable? ¿Y cómo voy a decir yo que tenemos solo una forma de ver a alguien que golpea como a alguien que se deja golpear? Uno todavía forma el pensamiento. Durante muchas épocas yo decía: “a esta mujer el marido la está golpeando hace 20 años”. Yo decía —¡ojo, no vayan a editar eso!²—: “¿Por qué? Ella también es culpable porque se está dejando, lleva 20 años dejándose”. Pero, ¿por qué soy capaz de decir eso? ¿Cómo me atrevo a decir eso? O sea, si lleva 20 años así es porque no ha tenido la posibilidad de irse. No es que sea culpable. En una forma uno a veces dice: “Muy fácil, ¿por qué no se va?” ¡¿Por qué no se va con cuatro hijos, sin una

2 | Se dirige a Camila y a Nicolás, quienes hacían el registro en video de la conversación.

opción laboral, sin una familia que la reciba, sin... ¿Por qué no se va?! ¡¿En serio?, ¿cómo estoy preguntado eso?! No, pues sí. ¿Es que tiene la casa en la playa? ¿Se va para la casa en Buenos Aires? Uno se atreve a decir esas estupideces...

Entonces, uno no puede señalar ni culpabilizar, ni mucho menos desde el teatro. Si en la vida es imposible hacerlo, desde el teatro mucho menos. Uno no va a decir que el crimen está bien. No se trata de los valores. Al contrario, lo que plantea la pieza, a pesar de cómo lo plantea, es que lo único que uno no puede hacer es asesinar. Lo único que uno no puede hacer es matar, no importa lo que pase. Que es que él estaba abusando de la propia hija entonces por eso lo maté. No, usted no tenía por qué matarlo, porque no podemos entrar en los términos de justicia. No, no vamos a justificar el linchamiento por más atroz que sea el hecho, etc. Primero, no tener absolutos frente a eso. El único absoluto es la defensa de la vida.

Luego, la familia de las víctimas. Sí hemos trabajado mucho eso, el concepto de víctima, desde cuándo, cómo lo vamos a trabajar. Está el chiste este de víctimas que lograron escaparse del paramilitarismo, que escaparon de la guerrilla, del narcotráfico, de las bacrim y cayeron en las manos de los dramaturgos y ahí sí ya no se pueden escapar.

Primero, víctimas en los términos de nuestro realismo. Yo soy de familia campesina. Mis papás llegaron a Bogotá en los años cuarenta, pero de ahí para atrás todo es campesino, mis tíos, abuelos, y todos ellos son familia campesina y yo tengo un referente directo de cómo se comporta el campesino.

Plantear el campesino bueno, trabajador y todo eso, ¡listo! Pero no es solo eso y no es solo víctima. Tiene un mundo muchísimo más complejo que lo hace más rico. Una persona que está bien con todo el mundo es muy sospechosa. Una persona que quiere agradarle a todo el mundo es muy sospechosa. Una cosa que le guste a todo el mundo es muy sospechosa. Entonces por eso dijimos: “esto sucede”. Abuso intrafamiliar: ¿sucede? Sí. ¿Incluso entre las víctimas? Sí.

¿Por qué no trabajar en la mayor cantidad de capas posibles? Tenemos un victimario y unas víctimas, esa es la primera capa. Pero entre las víctimas también hay una serie de victimizaciones. La líder de la familia, que es la mujer campesina, sufre violencia por parte de su esposo. El esposo también ejerce violencia sobre la hija. La madre ejerce violencia sobre la hija. La hija ejerce violencia sobre el hermano que tiene una discapacidad. El hermano con discapacidad ejerce violencia sobre el otro hermano. Como sucede en nuestra vida y como sucede en nuestro contexto, entonces, ¿por qué no decirlo?

El victimario es un criminal que no comete crímenes, solamente recibe órdenes. Pero también tiene una base conceptual que dice: “estamos liberando la patria”, “estamos reconstruyendo la patria”. O sea que tiene conceptos, y no es que lo estamos justificando, son los conceptos de él, no los míos. Son sus conceptos y tengo que escuchárselos. Cree que está haciendo el bien, y cree que está funcionando para el país, y cree que el exterminio mejora el país. Tiene unas razones y al ver esas razones no me puedo poner en contra de él sino a favor, en lo dramático, para poderlo escuchar. Tengo que ponerme a favor de cada una de las posturas que hay

en la pieza o si no, no creo nada, digo una bobada, digo lo que se dice en una primera instancia, la reacción principal: “¡cárcel, mátenlos, línchenlos, desaparézcanlos, cástrenlos!”; “¡subamos la pena a 120 años para los violadores!”; “¡no, subamos la pena a 500 años de cárcel a ver si acaba la violación!”. No va a acabar, eso forma parte de otro lugar.

Darles todas esas capas a los personajes es lo que nos interesó y había un riesgo ahí. Había un riesgo muy fuerte, sobre todo con la niña. Va a haber una niña que llegue y tenga una actitud seductora. ¿Yo estoy promoviendo la pederastia? No, estoy planteando una situación que se da. A mí puede venir una niña de 13 años e intentar seducirme, ese no es el problema, el problema es que yo acceda. Y esa no puede ser una justificación desde ningún punto de vista. No puede haber ninguna justificación. Ella puede hacer lo que quiera y está en todo su derecho a jugar. Tiene todo su derecho a jugar. Una cosa es que yo entre en el juego. Y yo sí soy un adulto, sí soy un mayor de edad, sí conozco la ley y conozco los límites que tienen que existir ahí. Una niña que le diga a alguien: “Venga, venga aquí”, ese no es el pecado, el pecado es cuando se accede a eso. Digamos que todos esos límites yo no creo que los hayamos traspasado, sino que los planteamos en los términos en que suceden acá. Eso es lo que genera cierto malestar.

Ahora los animales. Aquí sí hay una relación entrañable con los animales. Hay una referencia permanente a “mi perro”, “devuélvanme mi perro Completo” —el perro se llamaba Completo—. “¿Por qué se llevaron al perro?”. El perro forma parte de la familia. En una familia campesina las gallinas forman parte de la familia y el conejo forma parte de la familia y las vacas forman parte de la familia.

Cada uno tiene una composición. El perro, que es el que matan, es como un hermano más. “¿El perrito Completo dónde está? Se lo llevaron”. La gallina está en relación con el juego, un juego que tienen mucho los soldados y paramilitares, la guerrilla me imagino que también, que es “la gallina sin cabeza”. Como se plantea ahí: se trata de coger una gallina, sacudirla, quitarle la cabeza y ponerla a correr. Eso les genera mucha risa y mucha diversión, ver a una gallina así, sin cabeza, corriendo. Y alude a cómo las decapitaciones son una práctica común de la violencia en nuestro país, bueno en México también, en muchos lados, no hay sino que ver el Medioevo europeo. Las decapitaciones de reyes como Enrique VIII o nuestros siglos XV y XVI. Entonces, la gallina representaba otra cosa.

El conejo es porque, como lo dice una parte de la obra, los campesinos se reproducen como conejos, se reproducen como liebres. “Los pobres dan más pobres”, como en la frase de Fernando Vallejo, por eso los campesinos dicen: “Eso como que lo dijo un escritor”. Las vacas están porque necesitábamos incluir la palabra *masacre*, pero no íbamos a hablar de *masacre* de gente, sino que la palabra se usa cuando matan 400 cabezas de ganado y dicen “¡Ah! Pero eso fue una *masacre*”. “Una *masacre* no, señora. Eso fue...”, y es ahí cuando Salvo empieza a echar la carreta: las vacas se quedan quietas ante los momentos de peligro. Si hay un incendio, las vacas no salen a correr, se dejan quemar, es una cosa impresionante, y se dejan matar, les ponían una pistola en medio de los ojos y se dejaban disparar y nadie reaccionaba. Es un poco como estamos nosotros. Estamos ahí esperando a que nos maten.

Cada animal tiene una representación y al final se unen todos y es cuando invaden la casa. Como dijo una señora: “A esa casa se la empieza a tomar la manigua”. La manigua que forma parte de todo este universo que él quiere dejar atrás empieza a invadir todo.

Todo esto lo digo ahora conscientemente después de haber hecho la obra. Pero no todo fue tan consciente, iba apareciendo ahí. En términos poéticos, pero en realidad era en términos de viabilidad dramática, nos servía para desarrollar la dramaturgia, para contar una cosa sin necesidad de ser expositivos.

A. M.: Ya comprendí un poco mejor esa transición entre que los animales estén afuera y vayan entrando a la casa de Salvo, pero, ¿podrías decir algo más con respecto a esa exterioridad? Porque uno los ve asomarse por unas ventanas, aparecen. Es muy extraño porque son unas figuras que quedan como insinuadas. Uno dice: ¿qué va a pasar acá?, ¿por qué están apareciendo así? Me interesaba entender por qué no se puede prescindir de esos animales, a pesar de que no estén haciendo nada. ¿Por qué esa aparición allá, atrás de la escena, es tan importante? Me parece algo que enmarca y que permite ir leyendo la obra de una manera distinta que si los animales simplemente no estuvieran y llegaran, o si solo fueran mencionados.

F. R.: Claro, tienen una función como personaje concreto. Si uno ve la foto de la familia cuando se paran a bailar están mamá, hijo, otro hijo, una hija, la gallina, el conejo y la vaca, ¿sí? Como que forman parte de la familia nuclear y eso hace que el asesinato de uno sea tan grave como el de otro porque forman parte, son

su vida. A veces una familia depende de una vaca o de su cosecha de conejos o de sus gallinitas. Dependen de eso. El perro es vital. Eso, por un lado.

Por otro lado, es la pieza más realista que he hecho. Cuando se sube el telón aparece un apartamento, como la escenografía de una pieza de Chéjov del trópico. Cuando se abre, eso se ve muy realista, entonces necesitábamos cortar eso inmediatamente: “mandemos un conejo gigante por la ventana”. Cuando empieza la obra y aparece el conejo la gente dice: “oh, esto no es realismo”, “aquí ya hay algo extraño”, “aquí van a suceder cosas extrañas”. De una vez queríamos empezar a marcar eso. En la segunda escena, ¿quién sale del baño? La gallina, y es ahí cuando empieza a contar la historia de su decapitación. Es la gallina quien se presenta como todos estos personajes y con aspecto de ruana, algo que los hace muy entrañables, como los animales de nuestro campo, y a la vez figuras aterradoras. Esa gallina con ruana, rara. A nosotros nos inquietaba mucho esa cosa, no nos generaba esa sensación de “ay, tan divinos”, no, era raro. Era raro verla caminando. O las vacas quietas.

Sí nos interesaba que hubiera esa ruptura permanente, que los animales irrumpieran. Sobre todo, cuando irrumpen al final y se convierten en el reclamo: “usted también me mató”, “usted me quemó”, “usted me quitó todo”. Cumplen esa función.

A. M.: ¿Todos los animales tienen nombre o solamente Completo?

F. R.: No, solamente el perro Completo y gallina, que se llama Yirama.

A. M.: Pregunto también porque en la obra hay una interpe-
lación acerca de decir los nombres, de reconocer los nombres de
estas personas, entonces no sé si había alguna forma de relación
con los nombres de los animales.

F. R.: Sí, que ella le dice a Salvo: “A ver. Yo ya di los nom-
bres. ¿Dónde están nuestros nombres? ¿Dónde está Jerónimo?
¿Dónde está Completo? ¿Dónde está Yirama? A ver, ¿dónde están
los nombres?” Sí, están los nombres también. La presencia de los
animales como parte de la familia, como seres sintientes.

A. M.: Pensando en voz alta, está la función del extrañamiento
y la función como de una cosa siniestra que aparece con los ani-
males. Pero, al mismo tiempo, esa cosa siniestra lo que hace es
llamar la atención sobre una comunidad. Eso que decías ahora con
respecto al sentir, a la pura condición de ser vivo, pero también de
sentir dolor. Entonces en ese extrañamiento lo que se devela no
es más que una comunidad que siempre estuvo ahí, sobre la que
no se ponen suficientemente las luces del pensamiento.

F. R.: En esa medida es como la cocina. Cuando había aso-
nadas paramilitares lo primero que se destruía en las casas era la
cocina, que es sitio de reunión. Cocinas, súmale gallinas, súmale
perros. Como eso genera sensación de comunidad, el concepto
de comunidad es lo primero que se destruye. Destruyen la cocina
siempre, porque ahí se reúnen a comer, a comunicarse, se reúnen...
es el eje alrededor del cual se mueve todo. Es eso. Siempre que
se piensa en ese paisaje es como el paisaje completo.

A. M.: Bueno, una última pregunta. No solamente en tus obras sino en otras obras que he estudiado, yo estoy empezando a intuir una relación que me parece que puede ser muy productiva y es la relación entre niños y animales o entre mujeres y animales. Como que se establece una relación más cercana que con los hombres y no sé si hay un sentido de subordinación o de debilidad que los pone en un nivel parecido. En el caso de Lavinia es una mujer, pero de todas maneras es una mujer infantilizada por todos los hombres que tiene a su alrededor. En el caso de *Cada vez que ladran los perros*, los humanos que están directamente afrontando el miedo de esta incursión son una mujer y una niña. Y aquí también la relación de los niños, de los hijos con los animales es más cercana. ¿Tú has pensado en eso? ¿Eso es intencional? ¿Es algo que surge?

F. R.: No, no lo había pensado y estoy haciendo como el estado del arte, la búsqueda. Sin mencionar que en otras obras del Petra que no hablan de lo animal necesariamente sí hay también una preocupación por la debilidad y por los niños.

En *Mosca*, el ganso es muy fuerte porque ataca, es casi como un guardaespaldas. Es la figura que cuida, y los gansos son bravísimos, son como un perro que cuida. Son una compañía. Esto de relacionarlo con la debilidad, no sé, me parece peligroso. En *Labio de liebre* sí, los niños, sobre todo Gerónimo, al que le cortan la cabeza, siempre está buscando a su perrito y el otro le “mama gallo”. Ahí sí está como esa hermandad en la debilidad. Pero hacer esa comparación no, no me atrevería.

Todas las relaciones que se dan entre animales siempre son absolutamente teatrales, están en el lugar de lo poético. Cuando

hicimos *Hienas, chacales y otros animales carnívoros*, se puso así porque las hienas siempre son fieles, por ejemplo. La hiena, que es este animal que tiene tan mala prensa. Las parejas de hienas son fieles toda la vida, solo tienen una pareja. Como *Hienas, chacales y otros animales carnívoros* es una historia de amor, se basaba exactamente en eso, una mujer que quería la fidelidad absoluta de su pareja y que hace que ella se devuelva en el tiempo para parirlo, para que sea solo de ella. Sí, como una cosa así en este juego. Lo metafórico de los animales siempre nos ha funcionado para entender elementos humanos, como la vaca que no se mueve y se deja matar, la gallina que se deja decapitar, el perro que siempre está ahí lamiendo la mano incluso de quien lo va a matar. Esto siempre es una potencia poética que desata muchas historias y ahí seguimos. Seguimos en eso. Hay una historia muy fuerte sobre un perro, que viene más adelante. Una cosa que tiene que ver más con narrativa que Marcela conoce a través de todo su trabajo como animalista. Ella conoce una Bogotá absolutamente desconocida a partir de los animales. Es una Bogotá en la que, hasta los límites entrañables de la mendicidad, de la indigencia, hasta el límite absoluto de la indigencia se encuentran unas relaciones muy poderosas con los animales. Y sí, siempre ha sido una presencia vital.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

- Rubiano, Fabio. *Cada vez que ladran los perros*. En VV.AA. *Teatro Americano Actual*. Madrid: Casa de América, 2000. 133-174.
- _____. *Mosca*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2005.
- _____. “Labio de liebre”. *ADE Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España* 164 (2016): 116-129.
- Vivas, Carolina. *Gallina y el otro. Dramaturgia de lo sutil. Umbral Teatro, 20 años*. Ed. Carolina Vivas. Bogotá: Ediciones del Umbral, 2012. 87-121.
- _____. *De peinetas que hablan y otras rarezas. Becas de Dramaturgia Teatral 2011*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2012.
- Viviescas, Víctor. *Dormida/Mujer/Muerta. Cinco dramaturgos internacionales*. Ed. Héctor González. Caracas: Fundación para la Cultura y las Artes, 2015.
- _____. *La técnica del hombre blanco. Dramaturgia colombiana contemporánea. Antología I*. Comp. Marina Lamus Obregón. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia, 2013. 131-170.

Fuentes secundarias

- Agamben, Giorgio. *Homo sacer I. El poder soberano y la nuda vida*. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-textos, 1998.
- _____. *Lo abierto*. Trad. Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007.
- _____. “¿Qué es lo contemporáneo?” En: *Desnudez*. Trad. Cristina Sardoy. Barcelona: Anagrama, 2011. 17-27.
- Arendt, Hannah. *La condición humana*. Trad. Ramón Gil Novales. Barcelona: Paidós, 2005.
- Calarco, Matthew. *Thinking Through Animals. Identity, Difference, Indistinction*. Stanford CA: Stanford University Press, 2015.
- Camacho, Sandra. “Una madre entre Hécuba y Medea”. *Revista Número* 63 (2009-2010). 68-71.
- Cavarero, Adriana. *Horrorism. Naming Contemporary Violence*. New York: Columbia University Press, 2009.
- González Cajiao, Fernando. *Historia del teatro en Colombia*. Bogotá: Colcultura, 1986.
- Giorgi, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura y biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.
- Gross, Aaron y Anne Vallely, eds. *Animals and the Human Imagination. A Companion to Animal Studies*. New York: Columbia University Press, 2012.
- Hobbes, Thomas. *Tratado sobre el ciudadano*. Madrid: Trotta, 1999.
- Jaramillo, María Mercedes y Betty Osorio. “Enrique Buenaventura: autonomía cultural y compromiso ético”. Medellín: Asociación de Colombianistas. Bibliografías (s. f.). <https://docplayer.es/35275090-Enrique-buenaventura-autonomia-cul>

-
- tural-y-compromiso-etico-maria-mercedes-jaramillo-fitch-burg-state-college-betty-osorio-universidad-de-los-andes.html
- Lamus Obregón, Marina. “Teatro que se resiste a olvidar”. *Luchando contra el olvido*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2012.
- MacCallum, Gerald. “What is wrong with violence?”. *Violence. A Philosophical Anthology*. Ed. Bufacchi Vittorio. New York: Palgrave Macmillan, 2009.
- Ministerio de Cultura. *Teatro Petra, 30 años*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2014.
- Pizarro Leongómez, Eduardo. “Una lectura múltiple y pluralista de la historia”. *Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia*. Ed. Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas. Bogotá: Ediciones Desde Abajo, 2015. 17-104.
- Pulecio, Enrique. “Cada vez que ladran los perros, Fabio Rubiano”. *Arcadia 100. Número especial: 100 años de realidad. La historia del país leída desde las artes*. Especial Multimedia. 24 de enero de 2014. <http://www.revistaarcadia.com/impresal-especial-arcadia-100/articulo/cada-vez-ladran-perros-fabio-rubiano/35114> [web, 9 de agosto de 2017].
- Pulecio, Enrique *et al.* *Luchando contra el olvido. Investigación sobre la dramaturgia del conflicto*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2012.
- Reyes, Carlos José. *Teatro y violencia en dos siglos de historia de Colombia*. Tres volúmenes. Bogotá: Ministerio de Cultura (Tomo I, 2013; Tomo II, 2014; Tomo III, 2015).
- _____. “Prólogo”. *Teatro americano actual*. Madrid: Casa de América, 2000.
-

-
- Rubiano, Fabio. “Entrevista con el actor y director Fabio Rubiano”, por Diego Aretz. ContravíaTV. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=TMHNlwM3Ae8> [29 de sept. de 2017].
- _____. “Fabio Rubiano dice...”. Entrevista, por Cristóbal Peláez. Matacandelas.com. <http://www.matacandelas.com/Entrevista-a-Fabio-Rubiano-Por-Cristobal-Pelaez.html> [3 de mar. de 2016].
- _____. “Teatro Petra, sin afán”. *Teatro Petra, 30 años*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2014.
- Sepúlveda, Carlos Eduardo. “Sobre *Gallina y el otro* de Carolina Vivas o la construcción poética de la memoria histórica”. *Dramaturgia de lo sutil, Umbral Teatro 20 años*. Ed. Carolina Vivas. Bogotá: Ediciones del Umbral, 2012. 122-125.
- Todorov, Tzvetan. *El jardín imperfecto. Luces y sombras del pensamiento humanista*. Trad. Enrique Folch González. Barcelona: Paidós, 1999.
- Uribe, María Victoria. *Antropología de la inhumanidad. Un ensayo interpretativo sobre el terror en Colombia*. Bogotá: Norma, 2004.
- Vivas, Carolina, ed. *Dramaturgia de lo sutil: Umbral Teatro 20 años*. Bogotá: Ediciones del Umbral, 2012.
- _____. “Teatro y violencia: apuntes y reflexiones”, *Teatros 21*. Memoria y posconflicto, nov. 2014 - ene. 2015, 54-65.
- Viviescas, Víctor. “Dramaturgia colombiana: El hombre roto”. *Conjuntos 41*. <http://www.casa.co.cu/publicaciones/revista-conjunto/141/victorviviescas.htm> [10 de may de 2017].

Conversaciones personales

Rubiano, Fabio. Conversación con Alejandra Marín. Bogotá, 30 de septiembre de 2017.

Vivas, Carolina. Conversación con Alejandra Marín. Bogotá, 9 de agosto de 2017.

Viviescas, Víctor. Conversación con Alejandra Marín, Bogotá, 25 de mayo de 2017.