

plar verbalmente— a la manera de William Carlos Williams o del propio Álvaro Mutis en sus visitas al Museo del Prado. “Mira, por favor, conmigo”, dice el poeta antes de mostrarnos con palabras, traducidos al ojo, los lienzos de Tiziano, Velásquez, Tintoretto, Rembrandt. Estas pinturas (pintar con palabras) son “Los arquetipos necesarios / para que el hombre no muera”.

Mirada que acecha a la sensualidad, a la lujuria o a la dulce dignidad de la belleza: “El placer es nuestro al mirar”. La daga del amor atraviesa esta vez el velo de la mente. La daga del amor traza su profunda caligrafía con la mirada (imaginar es erotizar) hasta tocar la delicia de la carne. El ojo crítico del poeta repasa las pinceladas, traduce la metáfora visual en metáfora verbal y saca sus conclusiones:

*La pintura no narra un hecho:
interpreta al mundo.
Detenida en el tiempo,
renueva con cada mirada
el milagro de una contemplación
[embelesada.*

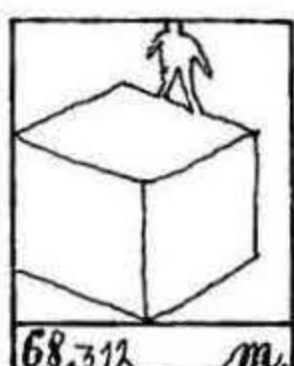
JORGE H. CADAVID

La venganza los volvió humanos

Cada vez que ladran los perros
Fabio Rubiano Orjuela
Premio Nacional de Cultura en
dramaturgia, Ministerio de Cultura,
Santafé de Bogotá, 1997, 77 págs.

Ante todo, debo comentar acerca del destinatario potencial de esta obra (reseño el texto dramático), pues aunque los códigos culturales y dramáticos tienen gran actualidad, las estrategias informativas del dramaturgo son sutiles, no explícitas y con un orden no tradicional. La frase final del drama, en la cual un personaje se reconoce como ser fragmentado: “[somos] Como ornitorrincos. Como si nos hubieran armado de pedazos”, resumiría la sintaxis dramática y el sentido profundo de la obra. Por tanto, el lector debe

organizar dichos fragmentos, hacerse preguntas y contextualizar algunos mitos, lo cual resulta un viaje interesante por la obra; al mismo tiempo, compartiría una estética del aquí y el ahora colombiano, en la cual el receptor forma parte de manera dinámica.



Debido a la peculiar disposición del drama, comienzo pergeñando su fábula: Ellos, que son muchos y están por los caminos, llegaron hace cuatro años para apoderarse de todo; a partir de ese momento asesinan hombres, violan y despellejan mujeres, patean y matan perros, inclusive meten sus hocicos en las entrañas de las víctimas; a algunos les permiten vivir para que sientan terror o para que se conviertan en uno de ellos. Después queman todo y celebran con risas la destrucción. Hasta tal punto han descompuesto ese cosmos, que los seres que lo habitan no se reconocen con una identidad y los perros y perras se transforman, poseídos por el pánico, en hombres y mujeres. Todos se sienten abandonados, impotentes, nadie acude en su ayuda y no encuentran respuestas, ni siquiera en los mitos y adagios evangélicos.

Esta fábula está organizada en diez escenas cortas y su orden no responde al tiempo y secuencia diegéticos, es implícito; las escenas están concatenadas por medio de frases o por estados internos de conmoción, como si el dramaturgo hubiera seleccionado sólo algunos pedazos dispersos de una foto rota. Además de la numeración secuencial, cada escena está identificada por un título, ya sea ilustrativo, metafórico o irónico, que compendia el sentido de cada escena y colabora en la semántica del todo. Por ejemplo, la escena primera, titulada “Ornitorrincos”, tiene su significado literal de mamíferos con cier-

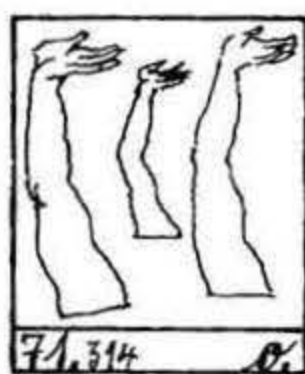
tas características morfológicas; al mismo tiempo los ornitorrincos encarnan uno de los imprecisos pasos de la metamorfosis y cumplen la función de revelar el estado de la situación. La segunda escena, “Risa”, no se refiere precisamente al reflejo de alegría de los humanos; es la ironía cruel de la pérdida de confianza; identifica a los individuos que sin motivo expreso todo lo desarticularon. También la risa se opone al movimiento de la cola de los perros para expresar alegría. La cuarta escena, “Sarna”, es una metáfora de la cicatriz que el sufrimiento y la impotencia dejó y sobrevive en la muerte. Y así sucesivamente con cada uno de los títulos.

El drama se centra en la crisis, sin presentar las causas del conflicto, sino sólo sus consecuencias dantescas. Tampoco presenta una resolución al conflicto (si distensiones), ni siquiera en el orden espiritual, pues los dioses tutelares huyeron atemorizados y porque esta forma peculiar responde a la técnica teatral y dramática de Rubiano. El drama tiene tono trágico en la presentación de una conducta extrema de los seres humanos hasta romper el equilibrio; expresa la muerte y el temor en grado sumo, ofrece una experiencia del caos y del sufrimiento trascendido estéticamente. Es la concepción trágica como devastación. La visión de mundo que prima está dada por los perros o por los seres mutantes; esta perspectiva, unida a los elementos sonoros y a la técnica de teatro dentro del teatro en las escenas más crudas, produce un efecto de “distanciamiento” en los receptores.



Si los títulos de las escenas guardan relación con el significado, los personajes (*dramatis personae*) revelan su esencia en la forma de relacionarse entre sí, dentro del ámbito social de vio-

lencia que da la sinrazón, son relaciones de destrucción ante la inminencia de la muerte violenta. En un primer momento el reparto puede desconcertar, como se deduce de algunos nombres: UNO (antes perro); PERRO (un perro); PADRE (un hombre, padre de la Hija, esposo de la Señora); NUEVO (antes perro). Nombres que los convierten en anónimos; sin embargo, es el primer acercamiento estético a este cosmos. Otros mantienen cierta indeterminación producida por el caos, la mutación e ilustran la soledad y el miedo: ISLA (una perra. Luego antigua perra); SEÑORA e HIJA, petrificadas por la llegada de "ellos", deciden matarse mutuamente antes de ser violadas y asesinadas; MADRE (una perra) devora a sus siete "hijos", la "quinta generación de hermanos", para que "ellos" no "encuentren a quien matar", para que sus hijos no "engrosen sus filas mudas [las de "ellos"] antes de verlos convertidos en otra cosa que no sean perros"; CERO (un perro), muerto ya, testigo de la debacle, es quien pide a "su hijo", Un Perro, vengar su honor antes de ir al infierno, porque para CERO "el infierno es bueno [...]. Si el infierno es horror y dolor, no es allí, es aquí donde los padeces porque estás vivo". Como una cruel ironía, NOVIA —que también da su nombre a la sexta escena, donde aparece— es una perra, vieja, violada por perros, vengó su dolor matando y luego murió porque no quería ser fecundada ni tener más "partos".



Dos personajes, CIEN (un perro) y DIEZ (un perro), cuyos nombres encierran un conjunto, guardan relación con la tragedia griega, como se verá más adelante. Tal vez el personaje colectivo más importante, "ellos", no incluido como parte de los *dramatis*

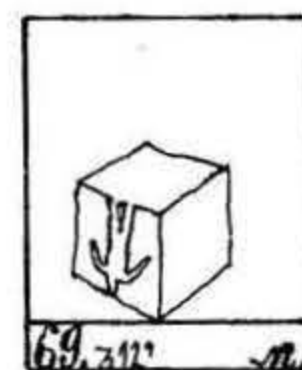
personae porque no tienen comunicación a través de diálogos, ni presencia física en el escenario, son quienes desencadenan el conflicto y tienen existencia como referente obligado de los personajes; a su vez, "ellos" contienen una entelequia en la relación con los otros: son el principio de la metamorfosis y el fin de sus existencias. Esta ausencia física y esa constante presencia violenta producen un efecto extraordinario, por lo cual habría que mirarlos como protagonistas.

En cuanto a los tiempos y espacios, se podría realizar una esquematización que trate de dar cuenta del cronotopo del drama: el espacio escénico que prima en las acotaciones es el del paisaje desnudo, lunar, y el cerrado o atiborrado de cadáveres, en un tiempo que en contadas oportunidades está expresamente definido. Relacionado con lo anterior, el espacio y tiempo de los personajes, que a pesar de tener referencia precisa en el pasado: hace cuatro años comenzaron las matanzas, se renueva de manera continua por el miedo, haciendo un presente huidizo y confuso, palpable en la rápida mutación morfológica de los personajes: de perros a otra cosa, o a ornitorrincos o a hombres y mujeres, con un futuro tan terrible como el pasado.

Para particularizar lo anterior, en la escena tercera se establece una relación entre el espacio escénico y el tiempo atmosférico: el atardecer —identificado por las luces— y la forma como los personajes se perciben en una alcoba cerrada, ahrojada para las dos personas que se encuentran adentro aterrorizadas (Señora e Hija), pero expedita para sus victimarios. El pasado es actualizado por los dos personajes a través del recuerdo de las matanzas y la vivencia del miedo; el futuro es el de sus propias muertes. Es tan angustioso el momento en que las dos mujeres se adelantan a los hechos haciendo el simulacro de sus propias muertes, de manera más violenta y macabra que las ya conocidas, antes de quitarse mutuamente la vida.

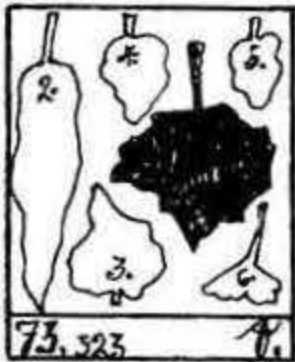
Las acotaciones escénicas, relativamente pocas, tienen la función ya tradicional de indicar actitudes, movimientos escénicos, el tiempo de la escena y la decoración. En la escena oc-

tava, titulada "Pareja", las acotaciones describen la forma como debe estar organizado el escenario y la imagen descrita crea un subtexto que se relaciona con la acción. Algunas didascalias se refieren a las muestras corporales que produce el miedo, dichas en tono de angustia por algún personaje, que también tienen correspondencia con el sentido de la obra (hago la diferencia entre acotación y didascalia, de acuerdo con Boves Naves, 1977).



Los personajes hablan porque están heridos por el miedo, hablan para revelar el horror, hablan al borde de la muerte o ya muertos. Son diálogos, por una parte, compuestos por enunciados cortos, en *staccato*, rápidos, enfáticos, correlatos del tiempo que experimentan, actos de habla que expresan, entre otras, preguntas sin respuestas satisfactorias, advertencias, mandatos, insultos, amenazas. Están compuestos por un vocabulario descarnado, directo, que muestra la contundencia de la realidad que viven. Es la misma contundencia que Rubiano propone en las imágenes escénicas (acotaciones). Por otra parte, algunas réplicas se asimilan a monólogos autorreflexivos, a la manera de las intervenciones del coro griego. Precisamente los personajes que actualizan el mito de Cerbero —perro que cuida las puertas del infierno— tienen como nombres CIEN y DIEZ (séptima escena, que lleva por título "Adagio"), representan un conjunto, es la reinterpretación metafórica de dicho coro; también en esta escena se combinan los dos tipos de diálogos que se acaban de enunciar, y su literariedad pertenece a la literatura gnómica, en la forma como el coro griego la asimiló de la poesía. Así mismo, el drama toma de la literatura gnómica la perspectiva de ser una crítica mordaz de

nuestra actual realidad con figuras retóricas que le son propias (epifonemas al finalizar varias escenas, entre otras). Con el título de la séptima escena, de manera intrínseca el dramaturgo está estableciendo la diferencia literaria entre proverbio (forma popular) y adagio; utiliza este último para reforzar el tono trágico.

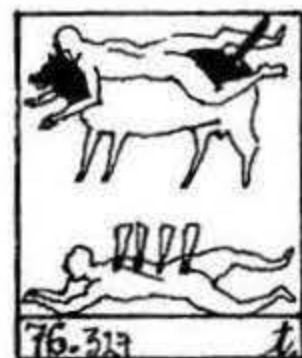


La manera como Rubiano amalgama relatos míticos universaliza el conflicto; se pueden apreciar recreaciones de los mitos griegos de Tántalo, Cerbero y el del fuego, de Anubis, dios egipcio de la muerte. La muerte (violenta, en especial) y la venganza tienen una larga historia en el reino dramático y del teatro. Son temas ahormados en todos los géneros y, en la actualidad, en los dramas que no responden a clasificaciones tradicionales. En especial parecería que la venganza fuera consubstancial del teatro, más que de otras formas literarias. El teatro, como la vida, están llenos de venganzas y de fantasías de venganzas, aunque algunos hombres y mujeres califiquen así las que ejecutan los otros y a las suyas las denominen justicia. Los códigos de justicia, en las sociedades donde realmente se aplican, serían un estadio razonado de la venganza y defensa de las reglas del juego comunitario. En esta obra de Rubiano la venganza de la cual trata es la capital del *homo sapiens*, pero no es ahistórica, sino que tiene como marco la actual realidad que viven de manera directa algunos colombianos y padecemos todos: es la venganza unida a la crueldad, aquella que trata de superar la atrocidad del otro, aquella que retrasa la conciliación, que se convirtió en una guerra no declarada cuya intensidad desborda los límites hacia la desmesura. Al mismo paso camina la muerte, o, mejor aún, las

muerdes y los vejámenes con tipologías que podrían conformar un dantesco catálogo antropológico.

Rubiano Orjuela propone para la puesta en escena los *Nocturnos* de Federico Chopin; grupo de piezas calificadas como románticas, algunas inspiradas en el amor del compositor por la escritora George Sand. Independiente de este vínculo, los *Nocturnos* son piezas ensoñadoras, intimistas, evocadoras de un mundo ideal. Pareciera como si este elemento, el más importante de carácter senestésico en el montaje, estuviera dirigido a los espectadores para que puedan contrastar conceptos, darles alguna tregua, "distanciarlos". Esta contraposición de conceptos a través de la música recuerda —utilizo aquí sólo el recuerdo, para no extenderme más— la cinta *La naranja mecánica* (1971), de Stanley Kubrick, quien introduce la *Novena sinfonía* de Beethoven en un medio de violencia juvenil. Esta sinfonía, en los primeros movimientos, es dramática y, al incluir al final la *Oda a la alegría*, proyecta una situación utópica de la hermandad humana.

Para continuar estableciendo relaciones, en la literatura dramática colombiana el antecedente cercano es la pieza del maestro Enrique Buenaventura titulada *Proyecto piloto* (1989), aunque en ésta la metamorfosis es kafkiana. Y aunque parezca un exabrupto, también tiene lazos en la literatura castellana con el *Coloquio de los perros*, diálogo de Miguel de Cervantes Saavedra, sátira a la sociedad española de aquel entonces. Pero la lectura del *Coloquio* de don Miguel hace estallar en risas al lector.



Fabio Rubiano Orjuela (Fusagasugá, 1963) ha escrito, además de esta obra, *El negro perfecto*, *Desencuentros*, *María Es-Tres* (inédita, estrenada en el

T.P.B.); *Amores simultáneos* (1994, premio Unesco, publicada en Gestus, núm. 6, agosto de 1995); *Opio en las nubes* (adaptación de la novela homónima de Rafael Chaparro Madieto); *Gracias por haber venido* (premio nacional de dramaturgia del Instituto Distrital de Cultura y Turismo) y *Hienas, chacales y otros animales carnívoros*, escrita en compañía de Javier Gutiérrez (estrenada en el marco del Festival Iberoamericano, Santafé de Bogotá, 1998).

MARINA LAMUS OBREGÓN

De tontos y realidades

Montallantas

Rodrigo Rodríguez

Premio Nacional de Cultura en dramaturgia, Colcultura, Santafé de Bogotá, 1996, 91 págs.

Rodrigo Rodríguez (Bogotá, 1964), director de la Fundación Ditirambo durante diez años, obtuvo con *Montallantas* (objeto de esta reseña) el premio nacional de dramaturgia y la beca de creación para su montaje, otorgados por Colcultura el mismo año. Además ha escrito la pieza *¿Romeo y Julieta?*, inédita.

La obra trata sobre la historia de dos hermanos, Alberto y José, quienes tienen un pequeño negocio de reparación de llantas, conocido en nuestro medio con el título que lleva esta pieza teatral. La trama gira alrededor del enfrentamiento entre los dos hermanos por el casalote donde vive José y funciona el negocio, que es herencia familiar. Los personajes involucrados o que tienen participación en mayor o menor grado en la colisión pertenecen al núcleo de José o están relacionados con el negocio.

La trama anterior está presentada en dos actos y un epílogo, creando una secuencia de acontecimientos en los cuales se comunican las experiencias de los personajes. El primer acto contiene 27 escenas y el segundo 12; el epílogo está constituido por una imagen escénica descrita a través de acotaciones. El