





Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

**DE HOMBRES Y DE BESTIAS:
FIGURAS ANIMALES DE LO POLÍTICO
EN EL TEATRO COLOMBIANO CONTEMPORÁNEO**

Tesis doctoral

Sandra María Ortega Garzón

Directores:

Dr. Francesc Foguet i Boreu

Dra. Sandra Camacho López



UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA
Facultat de Filosofia i Lletres
Departament de Filologia Catalana
Doctorat en Llengua i Literatura Catalanes
i Estudis Teatral
2018

A mi madre,
en su memoria

A todas las vidas humanas reducidas
a cuerpo animal en el conflicto colombiano.

AGRADECIMIENTOS

A mis directores: al doctor Francesc Foguet i Boreu, codirector de esta tesis, por los sabios aportes que ayudaron a encaminar este proyecto, su guía constante y su sincero interés por el teatro colombiano con el que me acompañó en estos años. A la doctora Sandra Camacho López, codirectora de la tesis, por su generosidad al compartir sus conocimientos, su cercano acompañamiento, sus reflexiones y consejos que permitieron mantener una mirada siempre abierta.

A la doctora Núria Santamaría Roig, por los valiosos aportes que permitieron ampliar los horizontes de esta tesis durante las comisiones de seguimiento y fuera de ellas.

A la doctora Beatriz Ferrús, por sus aportes y pertinentes cuestionamientos durante las comisiones de seguimiento.

A los dramaturgos y directores de las obras teatrales escogidas por su colaboración y disposición al brindarme los materiales necesarios y contestar mis preguntas. A Fabio Rubiano, Carolina Vivas, Ignacio Rodríguez, Enrique Lozano, Victoria Valencia, Juan David Pascuales, William Guevara, Felipe Vergara, Cesar Badillo, Santiago Merchant y Juan Camilo Ahumada.

A Mauricio, mi compañero de vida, por su constante apoyo; a Beatriz, compañera en las lides del doctorado, por sus consejos, y a todos mis contertulios del teatro colombiano por sus valiosas ideas.

Tabla de contenido

INTRODUCCIÓN	11
PARTE PRIMERA. BESTIARIO.....	33
1. LAS CRIATURAS DEL HOMBRE-BESTIA O HACIA UN BESTIARIO TEATRAL COLOMBIANO	35
1.1 Las Bestias: los animales que cargan al hombre	38
1.1.1 Las bestias sacrificiales o el tercero en juego	38
1.1.2 Las bestias domésticas: sometimiento, amansamiento y crianza	77
1.1.3 Las bestias salvajes o la resistencia ante el pie civilizador	108
1.2 Los Monstruos: la evidencia de la anomalía	120
1.2.1. Monstruos Canallas: el dominio del rogue	122
1.2.2. Monstruos Macabros: el goce del hommo inhumanus	172
1.2.3. Monstruos Míticos: la caída del hombre	199
PARTE SEGUNDA. ZOOPOÉTICA.....	219
2. GEOGRAFÍAS DEL EXILIO Y LA EXCLUSIÓN	221
2.1 El cuerpo animal un territorio inestable	222
2.1.1 Cuerpos bestiales: hibridación, mimetismo y metamorfosis	226
2.1.2 Cuerpos rotos: el cuerpo animal como resto	245
2.1.3 Cuerpos espectrales: la remanencia o el eco animal.....	257
2.2 El Hábitat animal o las zonas de exclusión	269
2.2.1 La ciudad: periferización, guetización y bunkerización	270
2.2.2 El bosque: la naturaleza devoradora	292
2.2.3 El matadero o la zona de excepción	307
A MANERA DE CONCLUSIONES	315
BIBLIOGRAFÍA	341



Dibujo: Luis Javier Barbosa

El hombre es a veces una bestia [...]
A menudo es un Leviatán cruel;
y más a menudo todavía es ambas cosas.
(Laplanche, 1998, p. 133)



INTRODUCCIÓN

La dramaturgia colombiana de los últimos veinte años (1996-2015) trata con recurrencia la temática de la capacidad bestial del hombre —como bestia depredadora y como presa— mediante la creación de un buen número de figuras animales que dibujan una especie de hombre-bestia, una suerte de híbrido entre lo humano y lo animal, un hombre atrapado en su misma bestialidad o un hombre en tránsito entre lo animal y lo humano y viceversa. La fecundidad a nivel simbólico de dichas figuras y la relevancia metafórica de ellas despiertan la atención de esta investigación, ya que de alguna manera era evidente que la recurrencia de su aparición estaba reflejando el pensamiento social y mítico de la cultura colombiana y el periodo histórico-político marcado por la violencia que vivía el país.

Una época caracterizada por un conflicto interno armado que azota a Colombia desde los años cincuenta del siglo pasado hasta hoy; que ha dejado miles de muertos y desaparecidos, creado fenómenos como el desplazamiento y el reclutamiento forzado, y fomentado cientos de acciones bélicas, atentados terroristas y masacres, en la que la población civil se ve sitiada por las tres principales fuerzas armadas en pugna (Ejército Nacional, guerrilla y paramilitares) y otras fuerzas nacientes de la descomposición social y el mundo del mercado como las bandas criminales y el narcotráfico. Este periodo es un tiempo de crisis política, económica y social que se agrava durante el último cuarto del siglo XX y la primera década del XXI y que alcanza su punto más álgido con la presencia de los grupos paramilitares (Guzmán, 2016, p. 35)

En la dramaturgia colombiana de esta época son recurrentes las figuras animales como: hombres-perro, hombres-pato, hombres-hienas, hombres-zopilotes o imágenes de mandíbulas que se cierran ferozmente, picos frenéticos que destrozan la carne, hormigas que caminan sobre hilos de sangre, moscas que revolotean insistentemente sobre las cabezas, etc., figuras que resultan ser

un universo fértil para la indagación y permiten encontrar lazos de unión con algunos imaginarios animales que están ahora más vivos que antes en la cultura colombiana.

Ahora bien, entendiendo que el imaginario es una forma de representación compleja que lleva a un sistema de 'imágenes-texto' elaboradas que trastocan el significado literal de las palabras para introducirse en una dimensión simbólica y crear un nuevo significado, y que éste se materializa en las obras a través de dibujos, fotografías, metáforas, narraciones, etc., se hizo necesario para esta tesis plantear una metodología que permitiera estudiar en profundidad dichas 'imágenes-texto' desde diferentes perspectivas: la animalidad, la monstruosidad, la barbarie (rudeza, ignorancia) y la bestialidad. Así que, esta necesidad guía la investigación al territorio del imaginario y de uno de sus teóricos más reconocidos, Gilbert Durand, el antropólogo, mitólogo e iconólogo francés que dedicó su vida al estudio del imaginario, creó una taxonomía explicada ampliamente en su libro *Las estructuras antropológicas de lo Imaginario* (1981) y planteó una metodología para su análisis.

Acogiéndose a las premisas metodológicas de Durand este estudio indaga en las imágenes-texto que proponen las obras teatrales y en su universo como "fuente de creación de posibilidades alternativas de realidad, como aquello que permite instaurar una suerte de irrealidad por medio de la cual se fractura y transmuta la realidad establecida" (Carretero, 2004, p. 1); esto con el fin de hallar los lazos conectores que unen la dramaturgia textual y escénica, la ficción de las obras, a la realidad colombiana y, de esta manera, poder llegar a una interpretación profunda de las figuras o imágenes animales; descubrir lo que éstas quieren expresar de la época, de la sociedad y del hombre inserto en ella.¹

Así que, esta investigación se encamina, por una parte, a estudiar dichas figuras o imágenes y, por otra, a descubrir los mecanismos de figurar y pensar la animalidad que proponen los dramaturgos. Ello llevará a revelar el porqué de la insistencia en lo animal en la dramaturgia colombiana contemporánea y descubrirá que en las obras del corpus como en la cotidianidad los imaginarios

¹ Se trabajan indistintamente los dos términos "figura" e "imagen", ya que "para la mitocrítica, el término *figura* es homólogo al de *imagen*" (Gutiérrez, 2012, p. 129), y se utiliza en un sentido amplio teniendo en cuenta que todo discurso, obra literaria o artística, se expresa o se lee como una larga cadena de imágenes.

animales son frecuentemente utilizados para alterizar al mismo hombre con la pretensión de despojarlo de su humanidad. Descubrimiento que permite enfocar este análisis hacia la noción de animalidad como “otredad”, como forma de alterización.

Bajo esta perspectiva esta tesis construye un marco teórico con un enfoque multidisciplinar que permite descubrir los vínculos existentes entre las figuras animales, inferir las conexiones y relaciones entre las problemáticas subyacentes que éstas señalan y construir caminos para develar sus discursos. Por esta razón, la lectura e interpretación de las obras se plantea desde una visión transversal que involucra diferentes disciplinas, entre ellas, la filosofía, la sociología, la antropología, la historia, la literatura y el teatro. Entre las nociones escogidas como base para el desarrollo de este estudio se abordan algunas de Jacques Derrida que discuten el concepto de animalidad, las cuales éste desarrolla principalmente en sus libros *El animal que luego estoy si(gui)endo* (2008) y los dos tomos del *Seminario la Bestia y el Soberano* (2010) (2011); en especial sus postulados sobre “soberanía política” y “cuestión animal”, donde plantea la existencia de una naturaleza bestial en el hombre, lo animal, ante lo cual el mismo hombre teme sucumbir y, por tanto, se resiste a ella y busca anularla, excluirla. La bestialidad, entonces, representa peligro; por ello el hombre busca ejercer soberanía sobre ella, someterla, doblegarla. El soberano, por su parte, es el mismo hombre, que pretende superar ese estado de “bestia” y, sin embargo, se sirve de esa misma animalidad para someter a otros. Lo anterior habla de una tesis del hombre como “animal político” que gobierna sobre otros animales, proposición que Derrida (2010, p. 46) expresa así:

Allí donde con tanta frecuencia se contrapone el reino animal al reino humano como el reino de lo no-político al reino de lo político, allí donde, igualmente, se ha podido definir al hombre como “un” animal o un ser vivo político, un ser vivo que, además, es asimismo “político”, también se ha representado a menudo la esencia de lo político, en particular del Estado y de la soberanía, con la forma sin forma de la monstruosidad animal, con la semblanza sin semblante de una monstruosidad mitológica, fabulosa o no natural, de una monstruosidad artificial del animal.

Otras nociones que acompañan esta investigación son algunas de Giorgio Agamben (2006) quien dedica mucho de su tiempo a la discusión sobre las escisiones y conjunciones entre el hombre y el animal, piensa el principio de “vida” fuera de los límites de lo “humano” y plantea dos conceptos muy importantes “la vida desnuda” y “estado de excepción”, refiriéndose a la primera como la vida biológica (zoé), que corresponde a las formas básicas de subsistencia (alimentación, salud, reproducción), es decir una vida sólo para la supervivencia donde no hay lugar para el desarrollo del individuo que sería la acción, sus vivencias, su vida pública, política. Una vida donde sólo se sobrevive, no se vive. Y el segundo concepto “estado de excepción” se refiere al momento histórico o espacio-mundo donde la vida desnuda se convierte en la forma de vida dominante o regular, donde el individuo solo tiene la opción de sobrevivir. Otro tema de importancia que Agamben desarrolla es la idea del “biopoder”, el poder que se ejerce sobre la vida desnuda, argumentando que: “el conflicto político decisivo que gobierna todo otro conflicto es, en nuestra cultura, el conflicto entre la animalidad y la humanidad del hombre. La política occidental es, pues, co-originariamente biopolítica” (Agamben, 2002, p. 146).

Siguiendo esta línea, se toman algunos postulados expuestos por Gabriel Giorgi en su libro *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica* (2014); entre ellos, los que señalan la existencia de un *continuum* entre la vida animal y la vida humana, donde la “naturaleza humana” se problematiza, y donde aparecen distinciones menos radicales que humano/animal y más inestables como: “vidas a proteger” y “vidas a abandonar”, la “persona” y la “no persona” —retomando a Espósito— oposiciones que hablan de la existencia de vidas eliminables y vidas reconocidas políticamente, la existencia de una política de la vida y del viviente. Giorgi realiza diferentes investigaciones en torno a la ficción de y desde el animal, y a las prácticas estéticas que desarrollan diferentes autores latinoamericanos para mapear culturas y políticas en torno al viviente, de modo que se convirtió en un apoyo teórico importante desde el análisis de la literatura latinoamericana. Tanto los postulados de Derrida como los de Agamben y Giorgi son los pilares que soportan las bases del presente estudio y lo guían hacia una lectura del animal y lo animal bajo una mirada de lo político; la sumisión, la exclusión, la precariedad, la carencia, la inhumanidad, la barbarie y otros aspectos

relacionados directamente con las figuras animales encontradas en las obras que hacen parte del corpus, su funcionamiento, sus interrelaciones y sus sentidos.

Parque zoológico

El marco dentro del cual esta investigación se desarrolla y donde están encerradas todas las bestias escogidas se traza siguiendo dos vectores: el primero, el histórico, que encierra el corpus escogido en un periodo histórico, el del “conflicto armado interno colombiano”, tomado éste como *época histórica* y no circunscribiendo el corpus únicamente a obras que tocasen el tema del conflicto armado, ya que en él se incluyen obras tanto de violencia política como social. Y, el segundo, un grupo de piezas teatrales (dieciséis textos escritos y diez de sus puestas en escena) que abordan la temática de lo animal y representan figuras animales bajo diversas estéticas.

En relación con el primer vector, y teniendo en cuenta que el tiempo cronológico de la denominada *época del conflicto armado colombiano* tiene como inicios los años sesenta del siglo XX hasta el presente, el marco histórico se limitó a los últimos veinte años del conflicto (1996-2015) que parece finalizar en 2016² con el acuerdo de paz firmado por el gobierno colombiano con las FARC-EP, la mayor fuerza guerrillera en Colombia y más antigua en Latinoamérica. Los últimos veinte años se caracterizan por un recrudescimiento de la violencia por fenómenos como el narcotráfico, el accionar de la guerrilla y, particularmente, por el auge del paramilitarismo. El periodo histórico que encierra esta tesis tiene sus orígenes como fenómeno cuando se plantea una apertura hacia una democracia más incluyente con una nueva constitución en el año 1991, la cual propone, entre otras cosas, la participación amplia y democrática de los movimientos políticos nacientes de las guerrillas en la vida política del país; situación que no se logra

² El conflicto armado colombiano es un fenómeno muy complejo que tiene profundas raíces en las estructuras sociales, económicas y políticas del Estado colombiano, y del cual se desprenden muchas problemáticas que están lejos de desaparecer; por ello, aunque aún se habla de “posconflicto” como la nueva época histórica colombiana luego de la firma del acuerdo de paz con las FARC-EP, estudiosos del conflicto como Daniel Cahen vocero de la Cruz Roja en Colombia y Camilo González director de INDEPAZ (Cahen & González, 2017) hacen el llamado a referirse a ella como “posacuerdo”, ya que aún existen grupos armados activos.

concretar del todo, debido al asesinato selectivo de los líderes de los movimientos procedentes de las guerrillas. Algo similar sucede con los cambios sociales y políticos propuestos para el país en dicha constitución, ya que un gobierno sucede a otro sin adoptar las reformas o plantear soluciones viables a las principales problemáticas del conflicto. Así que la violencia toma fuerza, y empiezan a recrudecerse los asesinatos selectivos de políticos y pensadores, esencialmente de izquierda, se dan los fenómenos de la bonanza del narcotráfico y el paramilitarismo, y el país se halla dentro de una situación de “insostenibilidad social, en que la violencia y la corrupción proporcionan a diario argumentos para que los ciudadanos emigren o se aíslen, corten relaciones con sus vecinos y traten de sobrevivir, unos pocos en un contexto de enriquecimiento y la mayoría afectados por diversas formas de empobrecimiento” (Carrizosa, 2003, p. 45).

Durante el gobierno de Andrés Pastrana (1998-2002) se hace un intento de paz que resulta fallido y que tiene como efecto el fortalecimiento de la guerrilla (especialmente las FARC), por ello la indignación de muchos colombianos frente a esta situación “ayudó a que Álvaro Uribe Vélez llegara a la Presidencia de la República en el 2002 con una campaña que prometía una política de mano dura contra las FARC” (Ferry, 2012, p. 33). Durante los dos periodos presidenciales de Álvaro Uribe (2002-2010) éste se empeñó en cumplir su promesa, la guerra se recrudeció y el fenómeno del paramilitarismo alcanzó su máxima expresión “con una larga campaña de masacres, asesinatos selectivos y amenazas de muerte” (Ferry, 2012, p. 33). También, como anotan Soledad Granada, Jorge Restrepo y Alonso Tobón (2009) en su escrito sobre neoparamilitarismo en Colombia, durante los últimos años de este periodo (2006-2009) se da el proceso de desmovilización del movimiento paramilitar denominado Autodefensas Unidas de Colombia —AUC— y esto da como resultado la aparición de las BACRIM (bandas criminales emergentes) ya que los disidentes de la AUC que no se desmovilizaron o que durante el proceso desertaron, decidieron volver a la actividad armada; estos disidentes y la criminalidad emergente (que se hizo visible al encontrar el vacío dejado por las AUC) crean otro fenómeno difícil de controlar y que contribuye al recrudecimiento de la violencia, la criminalidad y el pillaje “organizado”.

Es durante este periodo (y más específicamente a partir de 2006 con el proceso de desmovilización de las AUC y la divulgación de las confesiones de los paramilitares) que empiezan a develarse todos los horrores de la guerra, salen a la luz testimonios tanto de víctimas como victimarios y todo este mundo oscuro de violencia se revela a los ojos y las conciencias del país. Esto sin duda detona un interés por hablar del tema en la literatura y las artes; muestra de ello son novelas como: *Los Ejércitos* de Evelio José Rosero (2006), acerca de las desapariciones, el desplazamiento y el abandono que sufren las poblaciones del país, o *Muchacha al desaparecer* (2010) de Marta Renza, una historia de una militante desaparecida; y un abundante número de obras de teatro enunciadas en su mayoría en los dos tomos de la investigación *Luchando contra el olvido* de Enrique Pulecio (2013), trabajo que recopila cerca de setenta piezas que hablan sobre el conflicto colombiano, algunas de las cuales forman parte del corpus de esta tesis.

Esta prolífica producción dramática está permeada por la memoria colectiva, individual e histórica, cuestiona las diferentes situaciones sociales y políticas que atañen al país, y su narrativa dibuja pasajes dolorosos y oscuros de las situaciones más escabrosas de la guerra colombiana. Quizá por ello, esta época también ha servido para que investigadores notables se hayan interesado en su estudio, por lo que algunos de sus trabajos teóricos han servido como marco referencial para la presente tesis: *Dramaturgia colombiana: El hombre roto* (2006) y *La obliteración del actuar: la imposibilidad del acto* (2009) de Víctor Viviescas, textos que abordan el estudio de la dramaturgia colombiana, la estética de las obras y la representación del individuo; *Escrituras del cuerpo en el teatro colombiano contemporáneo* (2012) de Ana María Vallejo, una tesis doctoral que trata la temática del cuerpo en el teatro contemporáneo colombiano analizando un grupo de obras que incluyen el drama y otras escrituras escénicas como las acciones in situ y el performance, y la tesis doctoral *El encierro como modelo de lo trágico en la dramaturgia contemporánea colombiana* (2010) y otros textos investigativos de Sandra Camacho (2010-2014) que se ocupan del análisis de diferentes obras de la dramaturgia colombiana y abordan diversas temáticas entre ellas, el horror, el encierro y el desarraigo.

A partir de este marco, esta tesis propone un nuevo enfoque filosófico-sociológico de análisis de las obras del teatro colombiano contemporáneo —tanto de los textos como de las representaciones, de autores consolidados y emergentes— que se basa en la figuración animal de lo político. Con ello, ofrece un estudio de esta dramaturgia a manera de bestiario, contribuyendo a crear un panorama de lo ficcional y lo simbólico en la escena contemporánea colombiana. De la misma manera, la perspectiva interpretativa del corpus estudiado, abordado desde el imaginario animal, permite profundizar en la comprensión de los mecanismos estéticos mediante los cuales los artistas colombianos se apropian de los acontecimientos histórico-sociales y expresan su visión del mundo.

Lanzando el arpón

La presente tesis asume como planteamiento hipotético la posibilidad de la existencia de un auge del imaginario animal dentro de la dramaturgia colombiana contemporánea, lo que habría generado el nacimiento de un fenómeno de época estrechamente vinculado a la situación sociopolítica del país, en el que existía una persistencia en la figura animal como mecanismo de representación metafórica de lo político. Este mecanismo permitiría expresar simbólicamente la relación entre el hombre y su contexto sociohistórico, y, además, daría cuenta del nacimiento de una nueva visión del hombre y del mundo. Hipótesis que arroja una suerte de preguntas como: ¿Cuáles son los elementos que configuraban el supuesto fenómeno de época? ¿por qué la insistencia en la figura animal en el teatro contemporáneo colombiano como forma de metaforizar al sujeto colombiano en este periodo? ¿cuáles son las metáforas redundantes que hablan de un entorno o contexto en común en las obras? ¿qué temáticas, rasgos o elementos transversales pueden dar cuenta de una visión de mundo compartida por estas dramaturgias? ¿quién es este hombre animal de la ficción teatral? ¿cómo funciona lo animal en él? ¿cuáles son las características estéticas y sensibles que permiten la visualidad del cuerpo del hombre-bestia? ¿Cuáles son los mecanismos de representación a los que recurre el teatro colombiano para recrear la imagen de la supuesta nueva visión del hombre y del mundo? ¿de qué

forma se hacen presentes los imaginarios animales de lo político en la geografía de las obras?

Preguntas que llevan a fijar ciertos propósitos relevantes: analizar el fenómeno de la persistencia en la representación de la figura animal en el teatro colombiano contemporáneo como metáfora de un hombre inserto en una realidad de violencia política y social generalizada durante los últimos veinte años de la época del conflicto armado colombiano (1996-2015). Develar el sentido simbólico y metafórico de las figuras animales en las obras que conforman el corpus de la tesis para hallar las temáticas, rasgos o elementos transversales que pueden dar cuenta de una visión de mundo compartida por estas dramaturgias. Determinar las acciones que definen y le dan sentido a ese hombre bestia de la ficción teatral como sujeto representante de una sociedad y de un tiempo específico. Y, por último, identificar los mecanismos de representación textual y visual que utilizan las obras para dibujar al animal o lo animal bajo una mirada de lo político.

La mirada gatuna

¿Podemos decir que el animal nos mira?

¿Qué animal? El otro.

(Derrida, 2008, p. 17)

La mirada escrutadora e intrigante de la gata de Derrida, asimilable al mismo pensamiento derridiano, ha hecho posible un buen número de reflexiones sobre la animalidad en su libro *El animal que luego estoy si(gui)endo* (2008). Esta tesis se sirve de ellas para poder rastrear aquello que Derrida ha llamado el 'otro', diferente del 'Yo', del 'Yo soy', del 'Yo pienso', y que otros filósofos han llamado 'el animal', con el fin de construir un panorama que sustente la imagen dicotómica creada a partir de la animalidad: el humano y el animal, el animal racional y el animal máquina, racional e irracional, lo humano y lo inhumano, civilizado y salvaje, Yo y el 'otro'.

En su libro Derrida narra que él se ha descubierto a sí mismo siendo observado desnudo por su gata, y que este acto le ha causado vergüenza, pudor, y ello lo ha hecho convertirse en "otro", en el "otro" que está siendo observado, en

el objeto de la mirada de su gata, y es allí cuando empieza su reflexión acerca del reconocimiento del animal, como ese “otro” ser que me mira y el Yo que es observado: “El punto de vista del otro absoluto y esta alteridad absoluta del vecino o del prójimo nunca me habrá dado tanto que pensar como en los momentos en que me veo desnudo bajo la mirada de un gato” (Derrida, 2008, p. 26). Así se puede deducir que en el momento donde aparece el Yo, la auto-referencialidad, la ipsiedad, es cuando empieza el límite, Yo y el Otro; el Otro que no soy Yo, y por tanto diferente de ese Yo que me define. La discusión tanto para Derrida como para esta tesis gira en torno de la limitrofía de lo animal, dónde aparece ese límite entre lo que consideramos humano y lo animal: “No sólo porque se tratará de lo que se desarrolla y crece en el límite, alrededor del límite, manteniéndose con el límite sino de lo que alimenta el límite, lo genera, lo hace crecer y lo complica” (Derrida, 2008, p. 46).

La relación animal-hombre a través de la historia está determinada por la auto-definición del hombre; la filosofía moderna (Descartes, Kant, Heidegger, Levinas, Lacan entre otros), que es la que le interesa debatir a Derrida en este libro, ha utilizado al animal para definir al hombre, para nombrar su ipsiedad como Yo. Fundamentalmente desde Descartes el hombre es ese ser diferente del animal, y lo humano es precisamente aquello de lo que carece el animal. El “yo soy”, del pensamiento cartesiano excluye al animal, ya que es precisamente éste el que crea la brecha; este “yo soy” inclusive viene de lo teológico: cuando Dios dice “Yo soy el que soy” (Éxodo 3:14), está expresando su univocidad, él es el Dios, el único, el soberano, el creador, el dador de todas las cosas, el “dador de la ley y juez, que es poderoso para salvar y para destruir” (Santiago 4:12); y en este mismo sentido, ya que el hombre ha sido creado a su imagen y semejanza, éste se posiciona en la cima, en el Yo, soberano, ley y juez, salvador y destructor de todo ser no-humano, que por consecuencia está debajo de él.

Sin embargo, como apunta Derrida (2008, p. 65) "entre los no-humanos, y separados de los no-humanos, hay una multiplicidad inmensa de otros seres vivos que no se dejan en ningún caso homogeneizar, excepto por violencia y desconocimiento interesado, bajo la categoría de lo que se denomina el animal o la animalidad en general". La violencia contra el otro y el desconocimiento interesado del otro son entonces formas de sometimiento, formas de ejercer la

soberanía sobre ese otro que es el animal. Soberanía sobre una animalidad que es de por sí “olvidada, ignorada, desconocida, perseguida, cazada, pescada, sacrificada, sometida, criada, aparcada, hormonizada, transgenetizada, explotada, consumida, devorada, domesticada” (Derrida, 2008, p. 80).

Esta identificación narcisista del Yo soberano, que comparten los filósofos modernos, crea la exclusión de lo no-humano, y da pie a “un número considerable de lo que yo llamaría creencias y que, si preferís, podríais denominar axiomas o prejuicios, presunciones o presupuestos” (Derrida, 2008, p. 119). Por ejemplo, para Descartes (1596-1650), el animal es considerado un autómatas, una máquina, un *animal-máquina*, ya que, según él, éste solo reacciona a impulsos, sus respuestas son sólo de carácter mecánico, pues no tiene la capacidad de decir “*Cogito ergo sum*”, “pienso, por lo tanto existo”, es decir no tiene el logos, no razona. Y, por tanto, esto crea una brecha abisal entre el animal, un ser irracional que no tiene la capacidad de responder y el hombre, un ser racional, capaz no solo de responder, si no de dar nombre a las cosas y a los animales, tal como le fue concedido por Dios: “Y el SEÑOR Dios formó de la tierra todo animal del campo y toda ave del cielo, y los trajo al hombre para ver cómo los llamaría; y como el hombre llamó a cada ser viviente, ése fue su nombre” (Génesis 2:19). Esta capacidad de responder y nombrar al otro se constituye entonces como una forma de dominio y supremacía del hombre sobre el animal, que lo eleva al nivel del soberano, que incluso ostenta el poder de privarle al otro la condición del Yo. El animal cartesiano por tanto es este autómatas “privado de ‘yo’ o de ‘sí’ y, a fortiori, de toda reflexión, incluso de cualquier marca o impresión autobiográfica de su propia vida” (Derrida, 2008, p. 94).

La teoría del *animal-máquina* intenta establecer una división entre lo viviente, lo orgánico, los procesos inconscientes y aquellos que no lo son. Por consiguiente, trata de dividir lo mecánico de la razón, y divide por un lado el “alma como sustancia pensante, y el cuerpo del otro como sustancia extensa sometida a leyes mecánicas, se asegura un dualismo intransigente que no deja otro lugar a los animales más que el de ser máquinas, es decir, seres desprovistos de alma que únicamente deben su existencia a leyes mecánicas” (Mendelson, 2013, p. 147). Y, por tanto, a estos seres sin alma, sin pensamiento, sin razón, se les ha negado el lenguaje, ya que éste implica el pensamiento reflexivo; el animal no

habla, no tiene la capacidad de responder, y sus voces, sus llamados, son simples respuestas orgánicas limitadas a sus necesidades básicas como el reproducirse.

A partir del “*Cogito*” cartesiano, se fundan las otras teorías modernas, entre ellas el “Yo pienso” Kantiano (1724-1804) que reafirma la diferencia entre el animal racional, el hombre, y el animal irracional. “El ‘Yo’ es el ‘yo pienso’, la unidad originaria de la apercepción trascendental que acompaña todas las representaciones. El sujeto es el hombre en una persona, la ‘misma persona’, aquella que será, por consiguiente, el sujeto de la razón, de la moral y del derecho” (Derrida, 2008, p. 113). Con esto lo importante para Kant, y para la filosofía moderna, es que el hombre es capaz de la autoreferenciación, y construye así la representación de sí (el sujeto); esto es definido como el pensamiento mismo, el hombre es capaz de decir “Yo pienso” y por tanto se construye a sí mismo, sustenta su existencia, algo que el animal no podría hacer, pues no razona, no piensa, y por tanto no habla. Esta distinción entre el hombre, el sujeto, poseedor de la razón, de la moral y del derecho deja al animal sometido al mandato, al deseo del ser superior, a una cosificación, pues como diría Derrida, ¿en el derecho romano qué se contrapone al sujeto? la cosa.

Una contribución que ayuda a ampliar dicha dicotomía la hace Martin Heidegger (1889-1976), pues su obra se sustenta bajo tres tesis fundamentales de la relación del ente con el mundo: “1) la piedra (lo material) es sin mundo; 2) el animal es pobre de mundo; 3) el hombre configurador de mundo” (Heidegger, 2007, p. 227). El animal es pobre en el mundo porque carece de aquello que el hombre posee como la palabra, el habla, el duelo, la verdad, la mentira, el obrar; por ello es incapaz de configurar el mundo. En Heidegger incluso se le niega al animal la capacidad de la acción, pues lo que éste hace “no es un obrar y actuar, como el comportamiento del hombre, sino un hacer, con lo cual estamos indicando que, en cierto modo, todo hacer del animal caracteriza el ser impulsado por lo impulsivo” (Heidegger, 2007, p. 290), ya que éste no está regido por la razón, por el pensamiento, por tanto, sólo le queda lo mecánico el impulso como un reflejo del instinto. Y es así como, a partir de la carencia del animal, “el hombre instaure o reivindica de una sola y misma vez su propiedad (lo propio del hombre que tiene incluso como propio no tener propio) y su superioridad sobre la susodicha vida animal” (Derrida, 2008, p. 36).

Desde esta visión de la subjetividad antro-po-céntrica, el hombre ha excluido al animal de “su mundo”, lo ha privado de “lo propio del hombre”, y se ha convertido en el “sujeto” que acciona sobre sí mismo y sobre los demás. Este sujeto nacería, según Derrida, desde el “pienso luego existo” de Descartes, ya que desde allí se prevee la fundación de un sujeto; el “yo pienso” kantiano que acompaña a todas las representaciones; el Dasein heideggeriano anclado en un “existo”; el “sujeto” de Lévinas (anfitrión o rehén) que es un hombre que se relaciona con el “prójimo”, con su igual por medio de un “nosotros”, a diferencia de un animal que es ajeno a toda ética; y el “sujeto” lacaniano, que está atado al inconsciente. Un “sujeto” que ha nacido para gobernar sobre el animal, *la bestia*, y ser su *soberano*.

Sin embargo, a pesar de que, entre el soberano y la bestia, se haya trazado este abismo infranqueable, la bestia (el animal) y el soberano (el hombre) están indiscutiblemente unidos el Uno por el Otro, la existencia del hombre depende de esa “cosa” que llamamos el animal y viceversa. La bestia y el soberano comparten un mundo, un mundo escindido: ¿Pero en este mundo quién es el Otro? se pregunta Derrida (2011, pp. 169-170) en una de sus disertaciones sobre la muerte y la “cosa”, refiriéndose a él como despojo, remanencia, cosa:

¿Qué es el otro — los otros — en el momento en que se trata de responder a la necesidad de hacer de *mí alguna cosa*? [...] El otro es, los otros son aquellos y aquellas ante los cuales y las cuales yo estoy desarmado, sin defensa, el otro es aquel que siempre podría, un buen día, hacer de mí y de mis restos alguna cosa, su cosa, cualesquiera que sean el respeto o la pompa, por vocación fúnebre, con los que trate esa cosa singular que se llaman mis restos.

El “otro” es entonces aquel que tiene la soberanía de hacer de mí “*su cosa*”, ya que éste está tan alejado de mí que no puede haber ninguna posibilidad de vínculo; y esta soberanía puede ser ejercida tanto sobre la vida como sobre la muerte, pues se puede ejercer incluso antes de que se “esté total, clara y distintamente muerto, es decir, que el otro, los otros, son también lo que puede no esperar a que yo esté muerto para hacerlo, para disponer de mis restos: el otro

puede enterrarme vivo, quemarme vivo, etc. Puede matarme estando yo vivo y ejercer así su soberanía” (Derrida, 2011, p. 170).

De esta manera, este otro al que yo soy tan ajeno, puede volverme cosa, su cosa, su propiedad y disponer de mí; incluso hacer de mí su “otro”, así como para el hombre el animal es ese “otro” al que hay que excluir del mundo humano. El soberano y la bestia son en definición el “otro” para el otro (para Derrida su gata se convierte en el “otro” —reconociendo su alteridad— cuando se percata que ésta lo está mirando, y a la vez éste se siente “otro” ante su gata, él es una “cosa” que es observada).

Sin embargo, la cuestión no es tan sencilla; para Derrida existe una gradación de “otros”, en la medida en que “cuanto más ‘otro’ es el otro, menos otro es” (Derrida, 2011, p. 183). Es decir que, si un “otro” me engulle vivo: por ejemplo, la tierra, siendo ésta un elemento ajeno a mi naturaleza es más extraño a mí; pero si el que me engulle es un animal, aunque es un “otro” diferente de mí, éste es más cercano, pues es un ser vivo como yo; pero si finalmente, me devora un caníbal, éste es un “otro” aún más cercano a mí puesto que es un hombre como yo (Derrida, 2011, p. 183). Así, el caníbal por su proximidad humana es todavía más “otro”. Por tanto, habría que subrayar que, la otredad que separa a un humano de otro es aún más infranqueable, especialmente porque esta otredad implica una pérdida de humanidad. De esta forma, ese “otro” que resulta ser también un hombre se convierte en *el más “otro” entre los “otros”*, un hombre que pierde su humanidad y puede ser nominado por sus congéneres como un “otro” animal, como una bestia o como un monstruo.

La cola humana o el continuum

El vestigio de la cola humana —el cóccix— que aún no desaparece pareciera rechazar todos los planteamientos de separación tajante entre el hombre y el animal vistos en el aparte anterior y, al contrario, pareciera querer permanecer como un señalamiento constante de la existencia de un *continuum*, de un paso que va y viene y pasa por el animal para expresar que el hombre no es más que otro ser viviente. Esa característica, la de “viviente”, es la que a partir

de los años sesenta empezó a funcionar más explícitamente como signo político en las ficciones literarias latinoamericanas, y a explorar “una contigüidad y una proximidad nueva con la vida animal” (Giorgi, 2014, p. 11). Lo animal empieza a señalar la existencia de un *continuum* orgánico con el humano que va desde lo material (la carne) a lo político (la jerarquía, el lugar), una nueva proximidad que, según Giorgi (2014, p. 12), señala un cambio cultural:

El animal, entonces, cambia de lugar en la cultura y al hacerlo moviliza ordenamientos de cuerpos, territorios, sentidos y gramáticas de lo visible y de lo sensible que se jugaban alrededor de la oposición entre animal/humano; y ese desplazamiento indica, quiero sugerir, una de las transformaciones más interesantes y más significativas de la cultura contemporánea.

Según esta postura, las transformaciones tienen que ver con una nueva clasificación de los cuerpos, con unas nuevas jerarquías que se producen en relación con economías de la vida y la muerte, unas nuevas asignaciones de lugar en la sociedad donde unos cuerpos no son reconocidos políticamente y por tanto pueden ser abandonados o sacrificados, y otros, por el contrario, son reconocidos políticamente y se busca su protección. La cuestión animal, según Giorgi (2014, p. 15), se transforma en la cuestión del viviente, se da un deslizamiento cultural para crear unas jerarquías entre “las vidas que se abandonan, que se reservan para la explotación, para la cosificación, o directamente para el abandono o la eliminación” y aquellas que son valiosas, se guardan, se protegen.

Estas distinciones remiten sin duda a la separación entre bios (vida del sujeto político) y zoé (vida natural, vida como objeto y no como sujeto), la vida nuda de la que habla Agamben en *Homo Sacer* (1998); lo anterior plantea una separación entre una vida reducida a cuerpo y una vida social y política, la primera, la vida del ‘viviente’ (en cuanto cosa, objeto) y la segunda, la vida del sujeto. Es decir, que estas separaciones están hablando de la existencia de una política de la vida que se ocupa en hacer distribuciones entre las vidas valiosas y las vidas reducibles, no prescindibles; política que dibuja a la vez una brecha y una línea que va del animal al sujeto, y donde habitan diversas formas “vivientes” que “trazan el umbral de la no-persona, el muerto-vivo, del espectro, o de la vida

reducida a su expresión mínima, la vida que se puede consumir, explotar, construir en cosa viviente, etc.” (Giorgi, 2014, p. 26).

Lo animal entonces se vuelve un “lugar común” desde donde se critica y se interroga la política de la vida, lo animal se usa en la cultura para cuestionar las distribuciones sociales y políticas con lo viviente, y para expresar estéticamente cuestiones sobre el poder, el control y la propiedad; un campo realmente fértil para la representación artística, en la medida en que lo animal se vuelve límite y brecha a la vez, dislocación y apertura, para la creación de “nuevos cuerpos” que dibujen un terreno donde habite el viviente, pero también donde pueda habitar el monstruo y otros tantos no reconocibles como humanos.

Al campo de lo animal como marco de esta tesis le concierne, entonces, el discurso político en dos sentidos: el primero, el de la de la vida-muerte del animal, donde el dar la vida o dar la muerte al animal se enmarca dentro un proceso histórico-político que pone en lugar protagónico el poder, y el segundo, el de la de la jerarquización del animal como forma de representación de un ordenamiento social, donde la distribución podría señalar tres clases de personajes: los “otros” que representan la vida plena dentro de la sociedad; los “otros” que representan la vida reducida a lo animal o a la cosa, y los “otros” que están más allá del umbral de lo humano, aquellos que han sido arrojados fuera, excluidos. En cualquiera de los casos unos siempre serán los “otros” de los otros.

Caterva zoomorfa

Teniendo en cuenta el anterior panorama, las obras escogidas para este estudio se seleccionarían, entonces, bajo diferentes criterios, el primero, y más obvio, que al interior de su dramaturgia estuvieran presentes las figuras o imágenes de lo animal; este requerimiento incluía tres clases de representaciones: aquellas presentes en la dramaturgia ya sea por nominación o por metáfora literaria (cuando se dice del otro que es un animal), por identificación o representación animal (cuando el otro es efectivamente un animal) o por cuerpo mimético (cuando el personaje asume formas animales o se metamorfosea). El segundo requerimiento, que estas dramaturgias desarrollaran algún aspecto del

campo animal que esta tesis se había propuesto desarrollar —los referidos anteriormente en el marco teórico—. El tercero, que las obras fuesen escritas o creadas en los últimos veinte años (1996-2015), y el último, que el grupo de obras constituyese una muestra lo suficientemente amplia y diversa para que permitiera representar la dramaturgia colombiana.

Es así como se escogen dieciséis obras y diez de sus puestas en escena, para un total de veintiséis fuentes de investigación, los textos dramáticos pertenecen a once dramaturgos en total y una creación colectiva del Teatro La Candelaria, siete autores de la ciudad de Bogotá, tres de Medellín y uno de Cali, así estuvieron representadas las tres ciudades más importantes del país³. Se podría decir que los autores hacen parte de tres generaciones diferentes, a la primera pertenecen aquellos que desarrollan su dramaturgia a partir de los años ochenta y noventa: Fabio Rubiano, Carolina Vivas y Victoria Valencia; a la segunda aquellos cuya producción empieza a finales de los noventa e inicios del siguiente siglo: Enrique Lozano, William Guevara Quiroz, Erik Leyton, y Felipe Vergara, y a la tercera un grupo de destacados creadores jóvenes cuya producción empieza a partir de la primera década del presente siglo: Juan David Pascuales Morales, Andrés Santiago Merchant y Juan Camilo Ahumada.

El trabajo de estos autores contemporáneos de alguna manera retoma una relación cercana con el imaginario animal que ha permanecido siempre al interior de la cultura colombiana. Antes, en la época precolombina donde el animal era visto como dios o como un ser natural, parte del cosmos y la naturaleza; después, en la época de la independencia y la república donde aparecen los monstruos fantásticos de las leyendas morales producto de la simbiosis cultural y religiosa, como la famosa patasola, “una figura con una sola pata que termina en una pezuña de bovino” (Ocampo, 2001, pp. 39-41). Y finalmente, en las primeras violencias del siglo XX, donde los imaginarios vuelcan el signo animal en el “otro”

³ Corpus: Ahumada, Juan Camilo. *Hienas beben brandy* (2014), Guevara, William. *Bizarro* (2010), Leyton Erik. *Como la lluvia en el lago* (2013), Lozano, Enrique. *Otra de Leche* (2008), *Transmigración (Los lobos no van a la guerra)* (2015), Merchant Santiago. *La cabeza del pato* (2014), Pascuales Juan David. *Manual de zoofilia para el obrero trotskista* (2013), Rubiano, Fabio. *Cada vez que ladran los perros* (1997), *El vientre de la ballena* (2012), *Labio de Liebre* (2015), Teatro La Candelaria. *Si el río hablara* (2013), Valencia, Victoria. *Pernicia niquitao Una verónica en la cara* (2008), *De monstruos y martirio* (2015), Vergara, Felipe. *Coragyps Sapiens* (2013), Vivas, Carolina. *Gallina y el otro* (1999), *Donde se descomponen las colas de los burros* (2014).

que ejerce el poder para crear alias con los cuales identificarlo, apodos como: “cóndor, gavilán [...] el lobo, caballo grande, el ovejo, el perro [...] pantera negra, perrazo, zorro” (Uribe, 1990, pp. 107-111).

Sin duda, los anteriores antecedentes encuentran una voz en los imaginarios animales de finales del siglo XX e inicios del XXI que hoy se encuentran encarnados en imágenes de perros, hienas, lobos, vacas, conejos, cerdos, hormigas, moscas, gallinas, peces, ballenas, yeguas, ratas, cocodrilos, panteras, cervatillos, liebres, patos, zopilotes, galtos, monstruos brillantes, hombres con cuernos, mujeres aladas, mujeres-ardilla, hombres-cuervo, garras, picos, mandíbulas feroces, chillidos, zumbidos, revoloteos y ronroneos. Imágenes que conforman el universo zoomorfo de esta tesis.

La senda del animal

El interés por investigar el número creciente de representaciones de carácter animal y, más específicamente, las figuras o imágenes de lo animal en las obras dramáticas contemporáneas obliga a hacer una indagación de tipo metodológico que aleja este estudio de los análisis dramatológicos, semióticos, actanciales o teatrales más conocidos, y lo guía al encuentro del planteamiento mitoanalítico de Gilbert Durand. Estudio que parte de la mitocrítica (análisis crítico de un mito) para llegar al mitoanálisis, el cual consiste en descubrir cuáles son los mitos patentes o latentes que atraviesan o sustentan un determinado momento histórico-cultural a través de un análisis de los imaginarios y las imágenes que se desprenden de él. Al hallar una particular riqueza del método en el análisis figurativo, se emprende la tarea de encontrar su aplicabilidad en la dramaturgia; es así como, de la mano de Fátima Gutiérrez y su libro *Mitocrítica* (2012), se descubre su aplicación a los estudios literarios, y de allí se traduce al estudio de las dramaturgias escogidas, lo que quiere decir que se da una adaptación de la metodología durandiana a la crítica e interpretación teatral.

Siguiendo las huellas de Durand, se empieza a realizar el primer nivel de figuración, el análisis de las estructuras simbólicas, que consiste en extraer las imágenes de lo animal en cada una de las obras, develar su carácter simbólico y

seleccionar el conjunto de símbolos más relevantes, para luego hacer una clasificación de las imágenes encontradas y, por último, interpretar esa suerte de animalia dentro de universos significantes (el contexto en el que reside la imagen), que para este caso involucra una lectura socio-histórica respecto a la época en la que se enmarcan las obras. Una vez realizado este trabajo se empieza el segundo nivel de figuración, el análisis de la estructura mitémica, que consiste en la extracción de los mitemas, los motivos o metáforas redundantes, que brindan los textos, para luego examinar la situación de los personajes y el espacio —los decorados míticos, según Durand—, y llegar a una adaptación del método para aplicarlo al análisis dramático estableciendo relaciones entre los personajes y la acción, y finalmente estudiar la evolución de los personajes en relación al espacio y al tiempo.

Al llegar a este punto se obtiene un gran panorama de toda la dramaturgia escogida y se empieza el trabajo de decantación e interpretación que correspondería al estudio mitoanalítico en sí, allí se agrupan los mitemas hallados, los transversales a todas las obras como: la animalización o anulación del sujeto, el otro como representación del mal, la perversión del héroe o la soberanía radical y la metamorfosis del hombre. Estos ejes sirven como líneas temáticas de desarrollo interpretativo, y los mitemas más específicos (unidos a una o varias dramaturgias) son los que configuraron los apartes o capítulos de la tesis. De manera que la construcción de los capítulos se realiza gracias al desarrollo de los mitemas y la aplicación en sí de todo el análisis hecho previamente, al ir contrastando lo hallado con las corrientes de pensamiento de la época y la teoría en torno a lo animal; lo anterior lleva finalmente a descubrir el mito latente de la época, fin que persigue el mitoanálisis.

La primera parte de la tesis titulada *Las criaturas del hombre-bestia o hacia un bestiario teatral colombiano* está dedicada a hacer una clasificación e interpretación de las figuras animales encontradas en las obras a manera de *bestiario*. Este último está planteado por dos divisiones importantes, por un lado, las bestias (que hablan de una bestialidad natural) y por otro los monstruos (que exponen una bestialidad anormal). Los capítulos de las bestias presentan las figuras del sacrificio, la domesticación y el estado salvaje, y los capítulos de los monstruos sacan a la luz las figuras de lo ingobernable, lo macabro y lo mítico. La

segunda parte de la tesis, titulada *Geografías del exilio y la exclusión*, está dedicada a los hallazgos encontrados en relación con los mecanismos de representación de las figuras en las obras y está estructurado bajo dos temáticas, la primera el cuerpo y, la segunda, el hábitat o espacio del animal, como forma de estudio de una *Zoopoética*. *El cuerpo animal un territorio inestable* analiza los mecanismos visuales de representación como la hibridación, el mimetismo, la metamorfosis, el resto y el espectro, y *El hábitat animal o las zonas de excepción* estudia los diferentes espacios en los que habitan las figuras animales, entre ellos: la ciudad, el bosque y el matadero. Y finalmente, las conclusiones más allá de notar los principales hallazgos de la tesis exponen los descubrimientos realizados en torno a los mitos de época hallados, fin esencial de la metodología escogida.



PARTE PRIMERA BESTIARIO

1. LAS CRIATURAS DEL HOMBRE-BESTIA O HACIA UN BESTIARIO TEATRAL COLOMBIANO

Como animales hemos fracasado
y como hombres somos una existencia tensada,
estamos entre la naturaleza y los monstruos -prodigios-
Adolfo Vásquez Rocca (2014, p. 1)

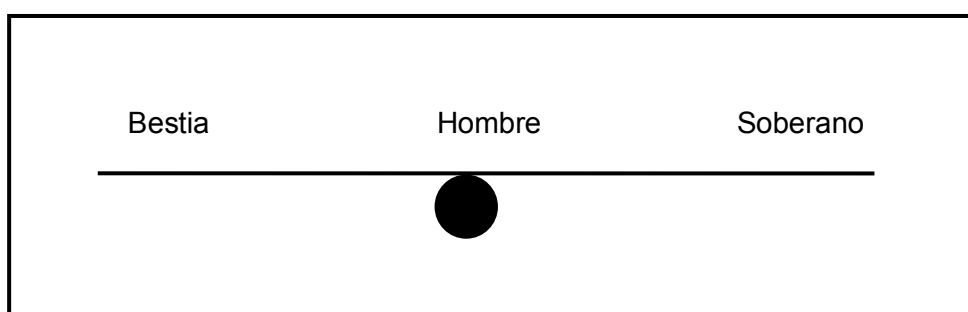
En la introducción tuvimos la oportunidad de situar la problemática de este trabajo en la limitofía de lo animal como punto de interés, la imagen del hombre-bestia que representa la otredad que separa a un humano de otro. Y, de la mano de Derrida (2011, p. 183), encontramos que esa otredad es la más infranqueable, ya que ésta involucra un menoscabo de lo considerado “humano” como característica primordial del hombre. El estudio de esta limitofía, que lleva a pensar en la idea del caníbal (el devorador de congéneres), se amplía en esta primera parte de la investigación para pensar en las derivas de ese estado voraz, de ese estado “cárnico” en que se encuentra el hombre actualmente, y de esta forma, poder comprender los fenómenos que habitan la brecha abierta entre lo animal y lo humano; el espacio mundo gobernado por el más “otro” entre todos los “otros”, el Otro -hombre- unas veces bestia, otras soberano.

Estas dos figuras, la de la bestia y la del soberano, parecieran estar en polos distintos y, bajo una mirada antropocéntrica, se podría decir que la bestia es el animal y el hombre el soberano, y por tanto se hayan separados por este profundo abismo que separa al uno del otro; sin embargo, hoy, bajo el enfoque del presente estudio, podemos decir que la bestia y el soberano son dos caras de

un mismo ser que es el hombre, o más bien, son dos caras de “ese otro ser que es el hombre”. Ese ser que según Derrida (2010, p. 37):

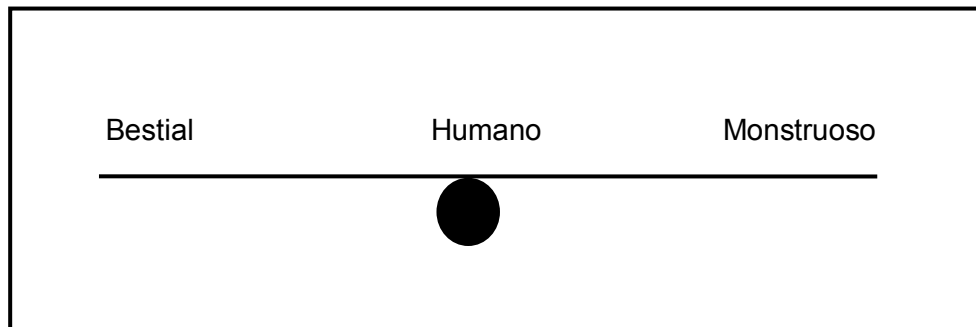
Explica y engendra una especie de fascinación hipnótica o de alucinación irresistible que nos hace ver, proyectar, percibir como en los rayos X, por debajo de los rasgos del soberano, el rostro de la bestia; o, inversamente, si prefieren ustedes, sería como si transparentara, a través de la jeta de la bestia indomable, una figura del soberano. Como en esos juegos en donde se trata de identificar una figura a través de otra.

Una y otra figura representa una amenaza el uno para el otro, una amenaza con que cohabitan irremediamente ya que uno alberga al otro y viceversa, y esta amenaza es aún mucho más grande porque los dos como apunta Derrida (2010, p. 37) “están fuera de la ley o ‘sin ley’ o por ‘encima de las leyes’”; el soberano es quien dictamina las leyes y la bestia no tiene leyes (claro está, más allá de las naturales). Este hombre que recibe la influencia o el dominio de uno u otro, forma parte de una trinidad indisoluble y aterradora bestia-hombre-soberano. Una trinidad que convive en equilibrio precario, como en un balancín, donde el hombre permanece en el centro intentando encontrar el equilibrio entre una y otra fuerza.



Una trinidad donde, cómo lo veremos más adelante, la mayoría de las veces el hombre se diluye en una u otra de las dos figuras: la bestia o el soberano. De esta forma esta tensión, es la responsable de ese terror nocturno del hombre, de esa pesadilla en la que él puede llegar a convertirse en un ser de naturaleza bestial, ya sea normal o monstruosa (anormal). En una bestia tosca: un no-

hombre, un cuasi-hombre o un infra-hombre; o en un ser monstruoso y aterrador: una especie involucionada, devoradora, barbárica y abyecta.



De esta forma, lo humano está en constante riesgo de perderse entre lo bestial y lo monstruoso. Sin embargo, ya sea que el hombre se deslice a un lado u otro del balancín, este parece erguirse siempre por encima de lo animal, ya sea excluyéndolo o abrazándolo. Según Derrida (2010, p. 47), el hombre político, por un lado, se nombra superior a la bestia dominándola y sometiéndola, excluyéndola de su mundo, y por otro, se figura a sí mismo como la bestia, como “animalidad, incluso bestialidad (distinguiremos asimismo ambos valores), ya sea una bestialidad normal, ya sea una bestialidad monstruosa y a su vez mitológica o fabulosa”.

Estas dos caras contradictorias entre sí, una que rechaza la animalidad y otra que la abraza, son las caras de un hombre-bestia, ambas dan cuenta de lo bestial en el hombre, lo bestial como lo natural y lo bestial como lo monstruoso. Los dos rostros, el de la *bestia* y el del *monstruo*, son entonces las figuras que acompañarán al lector a encontrar las representaciones que hacen parte del imaginario animal de lo político que ronda la dramaturgia contemporánea colombiana. Metáforas de ese otro ser que también es el hombre, “el hombre político superior a la animalidad y el hombre político como animalidad” (Derrida, 2010, p. 47).

1.1 Las Bestias: los animales que cargan al hombre

él, el jefe [...] no guarda el ganado sino para devorarlo,
con el fin de comérselo salvaje y glotonamente,
a dentelladas, violentamente...

Derrida, 2010,31

El caballo, la yegua, la mula, el buey, el búfalo, y muchos otros animales han sido conocidos como animales de carga, sin embargo, todos los animales son animales de carga, ellos cargan al hombre, cargan el peso del hombre, el peso de lo que se denomina lo humano. El hombre ha nominado al animal como el “otro” para poder autodefinirse, para reafirmar su humanidad, y al mismo tiempo elevarse por encima de lo que considera, lo animal, lo bestial, lo no-humano. De esta forma, el animal, la bestia, carga sobre sí al hombre, que, nombrándose soberano gobierna sobre ella, la somete, domestica, entrena, usa o mata. Ella ha sido a través de los siglos quien lo provee de abrigo para proteger su piel desnuda, le brinda alimento, transporte, le ayuda en los trabajos rudos, le ofrece incluso momentos de placer y goce. La bestia sostiene la vida del hombre mientras éste se nombra a sí mismo soberano sobre la vida de ésta y dispone de ella para su propio beneficio.

1.1.1 Las bestias sacrificiales o el tercero en juego

Las bestias e incluso el hombre mismo han sido desde tiempos inmemoriales objeto de sacrificio. Una de las principales bestias que se han dispuesto para el sacrificio ha sido el cordero, pero también tenemos a la cabra, el carnero, la tórtola, los pichones de paloma, los becerros, y muchos otros más dependiendo también de la cultura. ¿Pero por qué se ha de ofrecer un sacrificio? La visión judeo-cristiana en las sagradas escrituras dice: “Así será que cuando llegue a ser culpable de cualquiera de estas cosas, confesará aquello en que ha pecado” (Lev 5:6); de ello podemos deducir que el sacrificio se debe hacer cuando

alguien ha pecado, es decir cuando alguien ha ofendido a Dios, actuando en contra de sus leyes y realizado alguna clase de agresión o malestar a otro hombre de su comunidad. Es decir, el sacrificio es entonces una forma de evitar la venganza o la violencia de aquel que ha sido ofendido y pasar esa violencia a un tercero que no es reconocido como miembro de la comunidad; de esta manera, “cabe concebir, por ejemplo, que la inmolación de unas víctimas animales desvíe la violencia de algunos seres a los que se intenta proteger, hacia otros seres cuya muerte importa menos o no importa en absoluto” (Girard, 1972, p. 11). En pocas palabras, el sacrificio es otra forma de desplazar la violencia acumulada para evitar una nueva violencia al interior de la comunidad que se protege; paradoja que hoy se hace cada vez más visible, tan solo hay que asomarse a la ventana de las guerras humanitarias, para darse cuenta como se sacrifican cientos de vidas “por el bien de la humanidad”. Las formas de sacrificio son diversas, veamos un ejemplo recurriendo nuevamente al pensamiento judeo-cristiano:

(6) Traerá también al SEÑOR su ofrenda por la culpa, por el pecado que ha cometido, una hembra del rebaño, una cordera o una cabra como ofrenda por el pecado. Y el sacerdote le hará expiación por su pecado. (7) Pero si no tiene lo suficiente para ofrecer un cordero, entonces traerá al SEÑOR como ofrenda por la culpa de aquello en que ha pecado, dos tórtolas o dos pichones, uno como ofrenda por el pecado y el otro como holocausto. (8) Los traerá al sacerdote, el cual ofrecerá primero el que es para ofrenda por el pecado, y le cortará la cabeza por la cerviz sin arrancarla. (9) Rociará también de la sangre de la ofrenda por el pecado al costado del altar, y el resto de la sangre será exprimida al pie del altar; es ofrenda por el pecado. (Levítico 5: 6-9)

Estos versículos explican que el sacrificio no solo incluye el acto de matar, sino que este acto va acompañado del derramamiento de sangre y la utilización del fuego: la sangre derramada simbólicamente se convierte en símbolo de la limpieza del pecado, de la expiación de la culpa que evita la violencia sobre el o los sujetos causantes de la primera violencia; y el fuego como elemento primordial del holocausto (recordemos que la palabra holocausto viene del griego *holos=todo* y *kaustos=quemado*), el quemarlo todo, es decir quemar todo el cuerpo hasta sus huesos, es también símbolo de la expiación, de la limpieza de

la culpa a través del fuego, innumerables ritos en diferentes culturas se sirven de esta simbología del fuego para expiar —sacar fuera de sí o sacar de la vista de los otros— “sus culpas”, es decir sus violencias contra otros.

La violencia ejercida de uno contra otro, como una cadena sin fin, no encuentra otra salida sino la de posarse sobre un tercero, una víctima sacrificial, una víctima indefensa; indefensión que en estos tiempos posmodernos no está centrada en un aparato teológico como en épocas anteriores, cuando la víctima sacrificial mediaba entre la ira de un dios y el hombre sacrificador, cuando la víctima estaba indefensa ante el poder divino. En esta época el aparato teológico como sugiere Girard (1972) ha sido sustituido por un aparato político: la violencia misma. La víctima sacrificial está entonces indefensa ante la misma violencia, ante una operación de recambio “colectivo que se efectúa a expensas de la víctima y que actúa sobre las tensiones internas, los rencores, las rivalidades y todas las veleidades recíprocas de agresión en el seno de la comunidad” (Girard, 1972, p. 15), como una especie de “solaz de paz” colectivo, hasta que exista una nueva ofensa.

Anodinas y cobardes

La víctima sacrificial ha de ser según el anterior pensamiento una bestia indefensa, separada de su propio rebaño, o una paria que no cuente con respaldo alguno para ser objeto válido de recambio, por ello una bestia anodina y además cobarde ha de ser una víctima perfecta. En la obra *Gallina y el otro* de Carolina Vivas, obra que nace del “testimonio de víctimas de masacre, en situación de desplazamiento” (Vivas, 2005, p. 6), encontramos a una de las bestias sacrificiales que aparece como una víctima indefensa, la anodina y cobarde Gallina. Ella es llamada a ser el personaje principal, ya que “muchos de los testimonios decían que los verdugos antes de disparar o degollar ponían a “bailar a las gallinas” o hacían escoger a sus víctimas entre bala o “torcedura de pescuezo” (Vivas, 2005, p. 6). Según la misma Vivas (2005, p. 7), “estos juegos verbales”, mediante los cuales los verdugos reducían a sus víctimas a la condición de animal rural y hablaban de torcerles el cuello (forma en que normalmente se

mata una gallina en este país), hicieron que escogiera esta metáfora para contar la historia. Así, Gallina cumple su rol de testigo que relata una masacre, una de tantas que ha sufrido el país.

Gallina es descrita por su autora como un ser “anodino”, “un animal enfermo de mansedumbre e impotencia” (Vivas, 2005, p. 9), ella posee las características vitales para ser una víctima sacrificial, ya que ella “se puede herir sin peligro, pues no habrá nadie para defender su causa” (Girard, 1972, p. 21). No sólo su impotencia la condena sino también su falta de pertenencia, de importancia para la comunidad, el hecho que sea “un bien del que se puede prescindir”. En Colombia la gallina como animal rural simboliza con bastante cercanía a la víctima campesina, por ello Gallina se convierte en “una analogía justa” (Vivas, 2005, p. 7) de las víctimas del conflicto colombiano, o en palabras de Vivas, una analogía de todos los que no tienen “nada que ver con un conflicto que está pasando y que sin embargo nos toca y que finalmente queramos o no, terminamos siendo las víctimas” (Vivas, 2000). Es decir, Gallina representa perfectamente al tercero —la víctima sacrificial— llamado por su indefensión a unirse al trio macabro del sacrificio (guerrilla-paramilitarismo-campesinado).

La gallina es símbolo también de cobardía, “gallina” es alguien cobarde, y si “tiene carne de gallina” es porque está muerto de miedo, o como dice Vivas, “enfermo de impotencia”. La enfermedad de la impotencia es entonces la enfermedad de la víctima sacrificial. Gallina es un animal cobarde que no responde a un ataque, y esta no respuesta la lleva a otra asociación, ella como animal que no tiene la capacidad de responder, deja ver a la víctima campesina como una bestia despojada de aquello que es propio del humano, la respuesta⁴; Gallina representa así a aquellas “bestias enfermas de impotencia”, que no pueden pronunciar una palabra en su defensa. Sin embargo, la justa paradoja de la representación está en que Gallina es la testigo que cuenta en detalle todos los hechos —asesinatos, violaciones, torturas— mientras representa a aquellos que no tienen voz.

⁴ La antropogénesis construyó dentro de su discurso la diferencia entre la respuesta, la cual implica una responsabilidad y está mediada por el pensamiento como producto de lo humano, y la reacción, la cual solo es dada por un impulso, más no por un pensamiento. Así el animal solo reacciona, no tiene la capacidad de emitir respuesta alguna.

Gallina es una madre, una madre ejemplar, un símbolo de cuidado y protección maternal, como se suele decir “es toda una mamá gallina”, y por ello empolla sus huevos con dedicación, vigilándolos celosamente, inclusive durante sus cortos periodos de sueño; pero a pesar de ello, no es capaz de protegerlos, la enfermedad de la impotencia no le permite dejar su carácter de víctima y la lleva a ceder ante el hombre que se aprovecha y le roba sus huevos, sus hijos, mientras ella “queda destruida y canturrea bajo un doloroso lamento acompañándose de su pianola” (Vivas, 2005, p. 13).

Mis huevos maduran
y no sé lo que trama Telmo.
No dice nada
ni siquiera pregunta
sólo se los lleva (Vivas, 2005, p. 13)

Bajo el contexto de este análisis se puede vincular este doloroso lamento al sufrimiento de las madres de la guerra en Colombia, quienes pierden a sus hijos ante manos extrañas, sin poder decir una palabra, indefensas, bajo fenómenos como el reclutamiento forzado de menores para las filas de los grupos al margen de la ley. Incorporación ilegal que según el informe de la Defensoría del Pueblo (2014) para el año en curso era de diez niños, niñas y adolescentes por mes, “sin embargo, la cifra puede ser más alta si se tiene en cuenta que la mayoría de estos hechos son perpetrados en zonas rurales, donde las víctimas no tienen oportunidad ni garantía de acceso a la justicia”. Y, por otra parte, puede remitir a la desaparición y muerte de jóvenes por parte del Ejército Nacional para ser pasados por insurgentes; como ejemplo de este último fenómeno está el caso de las Madres de Soacha⁵ que perdieron a sus hijos a causa de las ejecuciones extrajudiciales de población civil perpetradas por el Ejército Nacional de Colombia

⁵ Las madres de Soacha, son un grupo de mujeres, de una población cercana a Bogotá, la capital del país, que han trabajado incansablemente desde el 2008, para obtener justicia para sus familias y para sus hijos asesinados por el Ejército de Colombia y presentados por éste como guerrilleros muertos en combate. Estas ejecuciones extrajudiciales acaecidas de 2004 a 2008 se dieron como fenómeno de la presión a las fuerzas militares para obtener “buenos resultados”, cifras de bajas de guerrilleros cada vez más altas, la maquinaria de la guerra: mayores resultados significan “más eficiencia” y por ende mayores recursos o privilegios. Las Madres de Soacha en su campaña, han sido amenazadas, hostigadas y sometidas a vigilancia con el fin de acallar su movimiento.

ocurridas de los años 2004 a 2008⁶ y conocidas como los “falsos positivos”, nombre dado según la jerga militar que expresa con la palabra “positivo” una baja o muerte de un insurgente, así un falso positivo es una falsa muerte de un guerrillero. Estos hijos desaparecidos y asesinados alrededor del país son las víctimas sacrificiales por excelencia, su indefensión hace que se conviertan en los “números” de muertes de insurgentes que los soldados deben cubrir como trabajadores de la máquina productiva del ejército. La violencia represada, “la que los soldados no han podido cubrir”, no había podido ser satisfecha, por tanto, ésta debía encontrar unos objetos de recambio, que para el caso fueron los polluelos de Soacha y del resto del país.

Esta violencia inenarrable, encuentra a través de Gallina una voz, ya que ella tiene la capacidad de ver durmiendo, tiene el poder del vaticinio, ve el futuro. Esta capacidad que la une a una simbología de carácter psicopompo, a la adivinación y los conjuros, y la hace un animal mediador con el mundo de los muertos, también es una estrategia dramática para narrar lo inenarrable, poniéndolo en un plano espacio temporal lejano (el sueño), para luego ir acercándolo a los ojos del espectador, mediante una escena “real” y así contener el choque de terror. Mediante esta capacidad de ver durmiendo es como Gallina logra narrar la violación de Zarca —la chiquilla de la obra, hijastra de Telmo el trabajador campesino de la familia— y su propia muerte a manos de un “feroz gallo que la destroza con sus espuelas, haciéndola volar una y otra vez” (Vivas, 2005, p. 12), imagen de sacrificio que se retoma al final de la obra cuando ella aparece muerta colgada de un fusil.

“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” (Pulecio, 2012, p. 58), por ello en la obra, Gallina también simboliza lo femenino violentado, la mujer violada, ella ha sido montada por un “sucio gallo

⁶ Algunas de ellas con ayuda de grupos paramilitares como sucedió en la Gabarra, Norte de Santander, cuando alias Mauricio (paramilitar), ordena a sus subalternos que recojan a 4 muchachos los uniformen, les pongan chalecos y proveedores, y los dejen a merced de los soldados para que les disparen. <http://www.verdadabierta.com/victimas-seccion/asesinatos-colectivos/5384-la-lista-del-holocausto-paramilitar-en-norte-de-santander>.

viejo que se atrevió a montarme, cuando no era su tiempo” (Vivas, 2005, p. 24), por esto rechaza el huevo producto de la violación e intenta picotearlo iracunda diciendo: “Cualquier cosa podría surgir de él/ un pollastro negro/ o hasta un cuervo” (Vivas, 2005, p. 24). En la puesta en escena se aprecia un huevo de tamaño descomunal (ilustración 1), tan descomunal como el acto que lo creó, quizá por ello para Gallina la vida en él habrá de ser negra, funesta, o quizá salga de allí un cuervo, animal llamado a ser psicopompo, a conducir a los hombres hasta la muerte, ¿cómo su padre? Tal vez un paramilitar viejo y senil.⁷



Ilustración 1: *Gallina y el otro*. Dirección: Carolina Vivas. Umbral Teatro. 2001. Fotografía Gabriela Córdoba.

Esta metáfora también se hace presente en la segunda escena llamada “Pesadilla”, Gallina sueña siendo atacada y vejada en una gallera, ella no está sola, esta con Zarca, las dos son atacadas, y cientos de hombres gritan emocionados como si se tratase de una pelea de gallos y la voz de un locutor narra a manera de evento deportivo:

⁷. Bouchard, Jean -Guy. Terror oculto: L'Évocation de la terreur ou l'enfer des desplazados colombiens dans *Gallina y el Otro* de Carolina Vivas. 2014.pág.32.

La coge por la cintura/ ella se defiende/ pateo iracunda, asustada/ semeja un insecto de tierra en agua [...] un manotazo le revienta la boca/ y la chiquilla rueda/ la cara húmeda de sangre y piedras [...] 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!... (Vivas, 2005, p. 12).

Este sueño premonitorio, que luego se hace realidad en la ficción de la obra con la violación de Zarca, y que es revelado a través del testimonio de Gallina quien emite los mismos textos en una especie de *déjà vu* trágico, recoge la asociación Gallina-mujer-Zarca, ampliando la metáfora a todas las mujeres en el conflicto, jóvenes, viejas, niñas, que han sido objeto de una violencia sexual a manos de los diferentes actores armados —guerrilla, paramilitarismo, ejército, policía—. El abuso sexual⁸ como forma de silenciar o castigar, o simplemente como trofeo de guerra es una práctica que alcanza índices escandalosos, y que a pesar de ello no alcanza a ser abordada efectivamente por el gobierno colombiano.

Por ello el tema de la falta de justicia en estos casos se ve reflejado en la dramaturgia del conflicto, tal es el caso de la obra *Manual de Zoofilia para el obrero troskista* de Juan David Pascuales; una obra que fusiona “la realidad con la fantasía [...] con el objeto de desacralizar las ideologías políticas, ya sea del *establishment* o las de otras orillas” (Lamus, 2013, p. 21) y que refleja la nación colombiana “en clave farsesca, con personajes y personificaciones de animales, cosas o entidades abstractas” (Lamus, 2013, p. 21); donde vemos a Fufi, una gallina “regordeta de carnita blanca” (Pascuales, 2013, p. 237), quien acude desconsolada a la justicia para denunciar a Kikirixí, un agresivo gallo-gato llamado a ser personaje principal de la obra, quien la ha violado infligiéndole “a su cuerpo todas las atrocidades sexuales contempladas en el Manual de zoofilia publicado por Editorial Jarry” (Pascuales, 2013, p. 237); pero el juez “promiscuo municipal” y “miope” (Pascuales, 2013, p. 237), viendo “lo buena y provocativa que está Fufi”,

⁸ *Hablan las sobrevivientes. Violencia sexual contra las mujeres*. Texto de Amnistía Internacional 2011. En https://grupos.es.amnesty.org/uploads/media/HABLAN_LAS_SOBREVIVIENTES_VIOLENCIA_SEXUAL_EN_COLOMBIA.pdf

se burla de la denuncia y la condena a ella en lugar de al culpable Kikirixí. El juez se aprovecha de su indefensión y la condena al horno, para comérsela. El juego del lenguaje que aprovecha la connotación de la palabra *promiscuo* para describir al juez municipal privilegiando esta función legal sobre otras —competente, privativo, legislativo, ordinario, etc.— critica claramente la falta de justicia y la miopía que ella —la justicia— sufre en este momento respecto a los casos de violencia sexual contra la mujer; que según el Observatorio de Memoria del Conflicto (OMC) (2017, p. 474) a corte de 20 de septiembre de 2017 son el 91,6% de las 15.076 víctimas de violencia sexual reportadas en el conflicto armado colombiano, cifra que da cuenta solamente de aquellos casos que han sido denunciados, ya que este es uno de los delitos que menos se denuncia a “causa la revictimización de quienes lo sufren”⁹.

En Fufi aparece nuevamente la indefensión, no hay nadie que abogue por esta víctima sacrificial, ni siquiera la misma justicia, que en lugar de protegerla la revictimiza. La simbología en Fufi está más ligada a la sexualidad femenina: cuando “el estómago del juez ruge; acto seguido reflexiona. [Y] entonces al horno la condena [diciendo] Oh exquisita gallina” (Pascuales, 2013, p. 237), allí es evidente que no solamente Fufi no recibirá justicia, sino que también será “comida” por el juez, y enviada al horno. En Colombia el verbo “comer” es sinónimo de sexo, así que esta relación comida-sexo es aquí obvia:

La antropología ha comprobado una y otra vez que son muchas las culturas que establecen asociaciones rituales y verbales entre comer y tener relaciones sexuales y en ese sentido, el caso colombiano no es ninguna excepción. Sin embargo, en algunas de las masacres perpetradas por los hombres del camuflado, estos establecen una asociación semántica entre comida, sexo y muerte” (Uribe, 2004, p. 95)

Su condena al horno es una imagen importante en dos sentidos: el primero, el ya visto a nivel sexual, y el segundo, el del horno como lugar de muerte, el fuego como expiación, medio del que hablábamos al principio. Recordemos los

⁹ Informe Delitos contra la integridad y la libertad sexual de las mujeres en el marco del conflicto armado colombiano. Red Nacional de Información. 2013. Pág. 3.

hornos crematorios del holocausto Nazzi, que, por ejemplo, para el caso de Auschwitz, fueron la tumba de entre 1'000.000 y 1'500.000 judíos; y los mismos hornos crematorios del conflicto colombiano, los cuales aún no se han determinado en número, sin embargo, los cuatro documentados por testimonios dan cuenta de 560 personas¹⁰. Para el caso de Fufí, la condena al horno más que un problema de racismo se refiere a una condena a muerte por atreverse a decir la verdad, por denunciar una violación ante las autoridades. La denuncia en el conflicto es vista como una agresión, señalar a alguien, es convertirse inmediatamente en el “otro” a quien hay que callar, el denunciante se convierte en un peligro para “la paz” de la comunidad, y en un extraño en su propio territorio.

Aunque el problema de Fufí va aún más allá, no solamente ella es una delatora, sino una gallina-mujer delatora, lo que la pone en un estado mayor de vulnerabilidad, ya que, en primer lugar, él es un gallo, el macho, y ella la gallina, la hembra, y en esta sociedad mayoritariamente machista “la mujer siempre ha de estar en un lugar inferior al del hombre”, y en segundo lugar, según el juez “que un gallo anhele ser gato puede no ser extraño en este tiempo de guerras, cirugías, constelaciones y hormigas” (Pascuales, 2013, p. 237), pero que una gallina se atreva a delatar sí lo es. Es decir, el accionar de Fufí está fuera de lo común, es un total “desacato” acudir a la justicia, cuando *la guerra* es la madre de la violencia, *las cirugías* hacen que los rostros cambien constantemente, donde nadie sabe finalmente quién es el “otro”, ni a que bando pertenece, donde el panorama de impunidad es tan amplio como las constelaciones, y el número de casos como el suyo, es tan abundante como hormigas en un hormiguero.

¹⁰ En la Web de Verdad Abierta, la página de la revista Semana y la Fundación ideas para la Paz, respaldada por diferentes organismos que investigan el conflicto armado en Colombia, entre ellos el Centro de Memoria Histórica, un documento titulado *La lista del holocausto paramilitar en Norte de Santander*, fechado a 22 de julio de 2014, expone que el comandante paramilitar en Villa del Rosario, Alias Hernán (Armando Rafael Mejía Guerra) se hizo tristemente célebre en el país por ser el primer paramilitar que habló de la existencia de unos hornos donde sus hombres incineraban a sus víctimas y las que le enviaban otros comandantes “paras” del área metropolitana. En: <http://www.verdadabierta.com/victimaseccion/asesinatos-colectivos/5384-la-lista-del-holocausto-paramilitar-en-norte-de-santander>

La inexistencia de estadísticas oficiales fiables y el temor que rodea la denuncia de estos crímenes hacen muy difícil evaluar el alcance real del problema. Las estadísticas disponibles no indican con claridad los casos de violencia sexual contra mujeres y niñas que podrían estar relacionados con el conflicto armado. En 2010, el Instituto Nacional de Medicina Legal y Ciencias Forenses realizó 20.142 exámenes de posibles casos de violencia sexual, frente a 12.732 en 2000. Sin embargo, sólo 109 de estos casos fueron clasificados como relacionados con el conflicto, lo que pone de relieve la invisibilidad de estos crímenes. Incluso cuando la mujer reúne el coraje necesario para denunciar un caso de violación o de violencia sexual, éste rara vez se investiga efectivamente¹¹.

La gallina como víctima sacrificial que representa a las víctimas del conflicto también se encuentra en la obra *Labio de Liebre* de Fabio Rubiano (2015), una obra que trata sobre la memoria y que hace una alegoría irónica a Colombia llamándola un paraíso, el país más feliz del mundo, como lo siguen reflejando las encuestas del *Barómetro Global de Felicidad y Esperanza en la Economía*¹². Una obra que, como apunta el mismo Rubiano en el libro *Teatro Petra, 30 años*, habla de:

Un país donde vivía uno de los asesinos más temidos del mundo, con miles de asesinatos sobre sus hombros. El hombre es capturado y condenado a la máxima pena que había en ese país: el destierro. Antes de irse, expone que las razones que lo llevaron a cometer sus crímenes eran para defender la institucionalidad y la vida en su país. [durante su condena llega a verlo una familia] una de las tantas que el hombre asesinó, [...] no llegan para molestarlo ni para insultarlo, ni para cobrar venganza, sino para servirle y acompañarlo en esa soledad y lejanía. [Y a pedirle que] haga algo sencillo: un ejercicio de memoria [recordar sus nombres y ponerlos en la lista de las víctimas] (Petra, 2014, pp. 44-45).

En *Labio de Liebre*, Yirama, la gallina, es decapitada en un juego macabro de sus victimarios:

¹¹ No hay justicia para las sobrevivientes de violencia sexual en Colombia. Comunicado de prensa de Amnistía Internacional de 21 de septiembre de 2011. En <https://www.amnesty.org/es/press-releases/2011/09/no-justicia-sobrevivientes-violencia-sexual-colombia/>

¹² Un informe presentado por el Barómetro Global de Felicidad y Esperanza en la Economía, el cual se realiza anualmente en 68 países y explora las expectativas, visión y creencias de 66.040 personas.

GALLINA: Había un juego que a ellos les gustaba: lo llamaban la carrera de la gallina sin cabeza. La cogían a una, la sacudían y le gritaban; y cuando una ya estaba muy alterada le cortaban la cabeza de un tajo. Las gallinas corremos cuando estamos asustadas, ¿y a qué gallina no le da miedo que le corten la cabeza? Uno sale a correr, y mientras corre ve la cara del señor que le quitó la cabeza, porque él tiene la cabeza de uno en la mano de él. (*Se acuesta de medio lado y mueve las piernas como si corriera*) Al final uno se cae de medio lado, y las patas siguen moviéndose como si uno siguiera corriendo. Y eso es lo que más risa les da (Rubiano, 2015, p. 13).

Un juego entre el poder y la indefensión, porque ella misma dice: “¿Y a qué gallina no le da miedo que le corten la cabeza?”, declarándose indefensa, su cobardía nace de la indefensión para combatir a su enemigo. Yirama en la obra es una metáfora directa de las víctimas, pero no sólo de las víctimas femeninas, sino también de las masculinas; de los decapitados (otra forma de muerte de la gallina), esto lo comprendemos cuando La Liebre, uno de los personajes de la obra, el hermano menor de la familia llama a su hermano Yirama Sosa:

LA LIEBRE: (*Corren para no alcanzarse, tumban cosas.*) Yo era media jeta, ahora usted es sin jeta completa. ¿Quién es el engendro ahora ah?, ¿Quién es el espantajo ah? A usted le quitaron la cabeza como a la gallina: Yirama... Yirama Sosa.

HERMANO DE LA LIEBRE: Vuelva a decirme así y se atiende ¿oyó?

LA LIEBRE: Con mi cabeza por lo menos no jugaron fútbol. Búrlese, búrlese ahora. (*Trata de quitarle la cabeza.*)

HERMANO DE LA LIEBRE: No me vaya a quitar la cabeza, después es muy difícil volvérmela a poner. (*Inmoviliza a su hermano con una llave. LA LIEBRE logra soltarse, y sale de la casa. A SALVO.*) Ahora cada vez que me descuido me quita la cabeza y juega fútbol. Así como lo hicieron ustedes (Rubiano, 2015, pp. 24-25).

Rubiano a través de su particular humor negro, muestra mediante un juego infantil de seguidillas y peleas “tontas” entre hermanos, la crueldad de un acto atroz en el que Yirama Sosa, el hermano mayor fue convertido en una de las “gallinas” con las cuales los victimarios, en este caso los paramilitares, después

de decapitarlas jugaron fútbol con su cabeza. Este juego de la gallina sin cabeza no solamente es un juego macabro conocido, sino una práctica de guerra extendida en el país, quizá de ellas, la más documentada ha sido la ocurrida durante la masacre del Salado¹³. Práctica que reduce al hombre a la condición de este animal rural, un animal “hecho para el sacrificio”, como lo dice un victimario cuando una sobreviviente le pregunta por sus acciones:

No, no pasa nada, eso es como uno...las gallinas...un animal es un ser vivo, tiene vida...Y entonces cuando uno las mata, o sea cuando uno se las va a comer pues les quita la vida. Y entonces, igual es un ser humano, también tiene vida lo mismo que los animales. Matar un ser humano, una persona, es como matar una gallina. Eso es como matar un animal (Uribe, 2004, p. 96).

Todo este universo simbólico de la gallina como víctima sacrificial deja ver a este hombre-gallina que es reducido a ese estado de animalidad, de indefensión, para poder ser “comido”, incinerado, violentado, degollado, decapitado: sacrificado. Este procedimiento de animalización “no solo rompe con el tabú que prohíbe matar al prójimo, sino que deja sin respuesta la apelación [...] al sentido humanitario del asesino (Uribe, 2004, p. 97)”, del soberano que se ha nombrado regidor de la vida.

Brutas e ignorantes

La víctima sacrificial es de por sí sagrada, pero esta está atada a su cuerpo, a lo profano. Esta atadura que la une a las pulsiones y a los bajos instintos se muestra claramente en las bestias brutas que se distinguen por su necesidad, su

¹³ La masacre de la población de El Salado fue perpetrada entre el 16 y 19 de febrero de 2000 por las AUC al mando de Jorge 40. Allí según testimonio del jefe paramilitar Enrique Banquez Martínez, quién acogido al proceso de negociaciones entre el gobierno nacional y las autodefensas unidas de Colombia (AUC) confesó a la fiscalía que “jugaron fútbol” con las cabezas de las víctimas en la plaza del pueblo. Un Testimonio de un sobreviviente de Cacarica también confirma el hecho de la práctica: “Uno de los paramilitares le mocha la cabeza con la macheta. Luego le cortan los brazos en dos, las dos piernas a la altura de las rodillas. Y empiezan a jugar fútbol con su cabeza. Todas y todos lo vimos” En: <http://www.verdadabierta.com/la-historia/2129-doce-paramilitares-fueron-guias-del-ejercito-en-la-operacion-genesis>

torpeza, su rudeza y su falta de consideración y civilidad, además de su ignorancia. Dentro de estas bestias encontramos a Chusco, un cerdo compañero de granja de Gallina en la obra de *Gallina y el otro* de Carolina Vivas; su mismo nombre Chusco, remite a una persona poco inteligente, que tiene modales ordinarios y chabacanos, esto junto a la simbología del cerdo asociada particularmente a la ignorancia, como lo recuerda el proverbio de Mateo 7:6 “...Y no echen sus perlas a los cerdos, no sea que las pisoteen”, está indicando que Chusco representa en la obra a aquellos tildados de pensar poco y obrar por sus instintos, lo vemos en el cuadro titulado “He puesto un huevo inmenso”, donde Gallina protege su huevo del cerdo, ya que, según ella, “el animal es garoso y como poco piensa cree que es para él, que quizá es un regalo de Telmo” (Vivas, 2005, p. 25). Chusco también representa las pasiones mundanas, “los deseos impuros, de la transformación de lo superior en inferior” (Cirlot, 1994, p. 126), la lujuria y obscenidad cuando se burla de Gallina jadeando libidinosamente mientras ésta relata la violación del gallo viejo hacia ella. La falta de razón, la tosquedad y la impulsividad de chusco son cualidades que refuerzan la animalidad presente en este personaje, él es una especie de “máquina regida por sus pulsiones”, o como diría Descartes (1982, p. 89) en su *Discurso del método* de 1637, en él la naturaleza es la que guía sus acciones según lo determinen sus órganos, tal como lo hace un reloj, que funciona sólo por el mecanismo de sus ruedas y resortes.

Según la descripción de su autora, él “es un cerdo amigo de Gallina y nacido para ser víctima” (Vivas, 2005, p. 8); quizá porque él —como cerdo— es el animal de granja que se cría única y exclusivamente para el sacrificio. Este rol de víctima sacrificial de Chusco se ve continuamente en la obra gracias a las vejaciones que le hace su dueño y la misma Gallina; por ejemplo, en la huida de Telmo del pueblo por el ataque paramilitar: en el viaje Chusco gruñe porque va incómodo y “Telmo iracundo, sin dejar de conducir, lo golpea con un palo... Chusco lanza un chillido agudo y Gallina complacida, ríe a carcajadas” (Vivas, 2005, p. 10), más adelante Gallina le lanza un picotazo en un ojo y éste queda ciego y grita de dolor, ante la respuesta del pobre chusco por la agresión de Gallina este no recibe ninguna compasión de su amo, al contrario, éste le pega

nuevamente y Chusco “llora contenido, es un lamento sordo e impotente” (Vivas, 2005, p. 11).

En otra escena vemos que Telmo le trae a Chusco un bote de alimento, el cual éste traga con demasiada avidez y por esto derrama la comida, entonces Telmo toma un “chuzo hirviendo y quema la jeta del animal que pega un berrido desgarrador y huye a ocultarse...Cerdo gruñe impotente y adolorido” (Vivas, 2005, p. 20); ante esto Gallina no lo ayuda al contrario se burla de él y se jacta de no ser un cerdo, le pide que no dramatice y que no llore, “que los cerdos no lloran” (Vivas, 2005, p. 20). Aquí es obvio que no sólo se enfatiza en Chusco como víctima, sino que éste es humanizado a través de la frase “los cerdos no lloran”, que equivale a la expresión popular utilizada ampliamente en el país “los hombres no lloran”. Chusco aquí no sólo es una víctima, sino que representa a las víctimas hombres, a los campesinos inermes en el conflicto, que, por el hecho de ser hombres, se les niega incluso el desahogo del llanto.

Dentro de esta misma impotencia, vemos también en la escena de la violación de Zarca, la niña campesina, como Chusco es humanizado cuando “gruñe suplicando clemencia para la Zarca” (Vivas, 2005, p. 31) y luego lanza un berrido, un lamento que desaparece, como si tuviera que tragarse el llanto. Chusco al igual que Gallina padece la enfermedad de la víctima sacrificial, la impotencia. Él se encuentra impotente e indefenso ante los agresores que llegan a su territorio, y al mismo tiempo sufre una violencia moral que le imponen los suyos al negarle la posibilidad del llanto.

El hecho que él, como metáfora animal del hombre campesino, no pueda llorar también da cuenta de la animalización que sufre el campesino, pues el llanto es una de las cualidades que configuran “lo propio del hombre”. El llanto, como aclara Derrida (2011, p. 163), junto a la palabra, la razón, la experiencia de la muerte, el duelo, y muchas otras cualidades más le son negadas al animal por el pensamiento antropocentrista; de ahí que el no poder llorar deja a este campesino en el terreno del animal. Igualmente, las características de bruto e ignorante remiten al estereotipo que ha sufrido el campesino desde el siglo XIX y que ha pasado del indio al campesino por línea directa. Por ello la metáfora de Chusco como el campesino impotente ante la violencia del conflicto armado es aquí eficaz.

Bondadosas, inocentes e impuras

Según Girard (1972, p. 303) las cualidades de la víctima sacrificial se equiparan a las de un “buen” héroe en la tragedia, y para que éste pueda polarizar las pasiones es importante que posea una doblez, un buen héroe no es enteramente bueno o enteramente malo, son necesarias tanto la bondad como la maldad. Por su parte la bondad le permitirá al espectador identificarse con el héroe, y para este caso con la víctima sacrificial, porque tanto ella como el héroe han de tener una semejanza con los miembros de su comunidad. Mientras que, contrapuesta a esta característica identificatoria debe haber también una diferencia, una “maldad”, una “falla trágica” que vuelva inoperante la bondad como empatía, y permita al espectador entregar la víctima al horror y a la muerte. Una de las bestias que cumple estas características contradictorias es La Liebre, uno de los personajes de la obra *Labio de Liebre* de Fabio Rubiano, él es un niño-liebre, “es un joven con labio leporino” (Rubiano, 2015, p. 2), o “con el mal del conejo” (Rubiano, 2015, p. 7), llamado realmente Granado Sosa. La simbología de la liebre y el conejo en Colombia, a diferencia de otros países, se asimila, por esto en la obra se transita de uno a otro animal sin diferenciarlo, la liebre/conejo se caracteriza por simbolizar aspectos contradictorios, la agilidad, la ternura, la bondad, la inocencia, pero también la lujuria, el desenfreno, la concupiscencia, puede ser tanto bueno como malo, tal como salta el conejo yendo de un lado a otro (Chevalier, 1986, p. 647). Expresiones coloquiales como “hacer conejo” que significa realizar una estafa y huir sin poder ser atrapado, hablan de la agilidad del conejo, o “hacerlo como conejos” que se refiere al desenfreno sexual dan cuenta de esa duplicidad. La liebre parece unir simbólicamente polos opuestos, ella puede ser tanto héroe como víctima, por ejemplo, la luna representada por una liebre es para algunos negros del África y de América, un animal héroe y a la vez mártir (Durand, 2004, p. 300).

La Liebre, esa bestia-personaje de la obra *Labio de liebre*, representa a este héroe-víctima. Él, quién al inicio de la obra se presenta sólo como un joven obsesionado con su rasgo particular, el labio leporino o labio de liebre, pero que más tarde revela que es un niño asesinado cruelmente, se convierte en la metáfora animal del héroe-víctima sacrificial. La liebre es un niño campesino de

apenas siete años, inocente, asociado a las liebres “porque para todo el mundo las liebres son buenas y dulces” (Rubiano, 2015, p. 6), ha sido víctima de la violencia del grupo paramilitar a cargo de Salvo. Su sacrificio es muy significativo, ha sido un mártir que ha soportado las innumerables burlas por su defecto, ha sido atacado brutalmente con machete y enterrado vivo. Este sufrimiento es el de un héroe que puede asimilarse simbólicamente al sufrimiento de Cristo o Buddha. Con relación a este último, según las narraciones Jataka (historias de nacimientos del Buddha), en una de sus vidas Buddha como animal “siendo un conejo, se lanza a un fuego para servir de comida a un sabio famélico” (Lopez, 2010, p. 120). En este sentido el lanzarse al fuego, el martirio de la cruz y el padecimiento de ser enterrado en vida pueden interpretarse como acciones de un héroe-víctima.

La Liebre le dice a su madre mientras escupe tierra: “¿Cómo nos vamos a ver en el cielo si nos están enterrando vivos aquí?” (Rubiano, 2015, p. 63), esta imagen deja ver ese carácter de mártir en suplicio, él está siendo enterrado vivo, tratado como despojo aun estando vivo. Él está en un espacio liminal, está entre la vida y la muerte es conocedor de los dos mundos, así este conejo cumple con la función mítica de intercesor “entre este mundo y las realidades transcendentales del otro” (Chevalier, 1986, p. 646), tal como se da con otras culturas, por ejemplo, entre los algoquingos quienes tienen como dios al gran Conejo Menebuch, poseedor del secreto de la vida, el que a pesar de ser un animal débil lucha por una civilización del hombre, él es el intermediario entre el mundo sagrado y el terreno, una especie de mesías, por esto más tarde durante la cristianización éstos lo asocian a Cristo, dador de la vida (Chevalier, 1986, p. 646). En este sentido, el personaje de La Liebre es un muerto que transita entre mundos (que no descansa en paz) y viene al espacio de los vivos a interceder por él y por las otras víctimas para que su asesino (Salvo) recuerde su suplicio y muerte y lo ponga a él y a su familia en la lista-memoria de todos sus asesinatos. Esto lo vemos con bastante insistencia en la obra, cuando él aparece constantemente viniendo de la muerte para incidir en la vida, en la memoria de Salvo, como en la escena primera cuando La Liebre aparece para recordarle a Salvo “Yo era el niño. El niño leporino del que usted se acuerda soy yo. (*Salvo trata de tomarlo por un brazo, pero La liebre lo esquiva.*) Sigo siendo ágil” (Rubiano, 2015, p. 11), y

después de esto regresa nuevamente a la muerte, desapareciendo con la agilidad del conejo. De esta forma regresa una y otra vez para derrotar como héroe el olvido de Salvo.

¿Pero dónde está la “falla trágica” de la que habla Girard en *La Liebre*? Su falla está relacionada con la simbología de fecundidad y fertilidad del conejo, la gran capacidad para la procreación, la cual es tomada para este personaje como falta, como lujuria y deseo irrefrenable, muestra de su ser irracional. La Liebre como parte de esta familia de campesinos pobres se describe como un conejo más de la maleza, refiriéndose a las asociaciones hechas por Salvo y su grupo paramilitar respecto al campo como maleza y al pobre como conejo: “Liebre: Yo había oído que era una maleza llena de conejos, y que nosotros éramos como conejos porque no hacíamos sino reproducirnos y parir más pobres” (Rubiano, 2015, p. 42). La asociación que hace Salvo parece describir de forma estereotipada al pobre como una plaga y al campo como un lugar de poco valor. De esta manera la “falla trágica” de *La Liebre* está en su potencia reproductiva, ya que con ella él contribuirá a producir más pobres. La Liebre representa entonces al campesino pobre, él es un pobre más, uno de tantos que nacen cada día para poblar el bosque-campo colombiano, y para servir de héroes-víctimas sacrificiales de la guerra.

Inermes, dóciles y mansas

Docilidad y mansedumbre son dos cualidades que están unidas a la aceptación de la víctima sacrificial, la no resistencia a su destino, y la aceptación de que su muerte finalmente restaurará el orden y pondrá fin a la primera violencia. Estas características son las que identifican a otra de las bestias colombianas, Vaca, ella es un personaje, que pareciera ser secundario en la obra *Labio de Liebre* de Fabio Rubiano, pero que sin duda juega un rol de representación muy importante; ella es una vaca que toma la vocería por todas las demás vacas de su grupo, para explicar la situación de su muerte y la de todas sus compañeras a manos de Salvo el paramilitar protagonista de la obra, que funge como arquetipo:

VACA: Cuando vimos a Don Salvo, nos alegramos, sabíamos que él era muy amigo de Don Alirio o sea que íbamos a volver y nos iban a cuidar veterinarios. (*Levanta la cola y algo sale*) Don Salvo llegó y comenzó a matar una y otra, pensábamos que era como un calmante, como un nuevo producto para desinfectarnos, o para reanimarnos. Nada. Nos mató [pág. 19].

Este grupo de vacas que habían sido robadas a Don Alirio, su dueño, incautamente confían en Salvo, pensando que después de tanto sufrimiento iban a ser cuidadas, pero Salvo las mata una por una indiscriminadamente apuntándoles en la cabeza con su pistola; sin embargo, estas vacas como su simbología lo dice son extremadamente dóciles y pacientes, y sobre todo mantienen una actitud de cumplimiento voluntario hacia las peticiones del hombre, su confianza en él es tal que ni siquiera viendo caer a sus compañeras reaccionan y siguen esperanzadas en la posibilidad del buen actuar de éste.

La vaca aquí se presenta como símbolo de la madre nutricia primigenia, lo que remite a la mitología de los Vedas, en donde ésta baja a la tierra para nutrir al hombre con su leche, brindar salud y fertilizar la tierra con su estiércol y su orina, o a los mitos germánicos donde es una “nube hinchada de lluvia fertilizadora que cae sobre la tierra” (Chevalier, 1986, p. 1043); así Vaca, como símbolo dador de vida, está esperanzada en retornar a su hogar para seguir en armonía con el hombre, siendo esa madre nutricia que el mundo occidental utiliza como fuente infinita de aprovechamiento: su leche, su piel, su carne, cuernos, pezuñas, etc., pero no se da cuenta que, para este hombre en particular, este paramilitar, su extrema docilidad y paciencia son grandes defectos que merecen el desprecio por su vida.

ROXI: ¿Cómo se matan 400 reses?

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

ROXI: 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.

ROXI: Una masacre... (Rubiano, 2015, p. 19).



Ilustración 2: Obra *Labio de Liebre*. Teatro Petra, 2015. Recorte de fotografía. Foto Juan Antonio Monsalve.

Para Salvo Las Vacas no reaccionan, no se percatan de lo que sucede, son inertes e inermes. Esta simbología de la vaca en sentido negativo está muy arraigada en Colombia, donde la docilidad se vuelve sinónimo de pereza, inactividad, y falta de reacción, prueba de ello son las expresiones coloquiales utilizadas con frecuencia: “ya se echó como una vaca” (llamándole a alguien perezoso, vago), “parece una vaca” (refiriéndose a alguien que no reacciona o no se percata de lo que sucede alrededor). Por tanto, la asociación negativa que hace Salvo hacia las vacas como seres inertes y faltos incluso de la reacción natural es comprensible.

¿Pero quienes son realmente estas vacas? ¿Qué representan en la obra? Salvo da la clave cuando, en la escena titulada “Pérdida del control”, él está viendo en la televisión una escena pornográfica y de pronto los sonidos orgásmicos se

“transforman en gritos ya no de placer sino de dolor humano mezclados con bramidos de bueyes y mugidos de reses” (Rubiano, 2015, p. 14), estos gritos de dolor humano remiten a una masacre, la masacre a la que se refiere Roxi, y la mezcla de sonidos humanos con los bramidos del ganado, habla de la representación de un hombre-res, un hombre-res sacrificado. Lo anterior clarifica la metáfora animal que está llamada a cumplir esta imagen de la vaca en la obra, ella representa a toda su comunidad, sin distinciones, por esto la imagen sonora del ganado como conjunto y la imagen visual del personaje vestido como un hombre campesino y cabeza de vaca, lo masculino y lo femenino unido, un todo (ilustración 2). Ella en la obra es la asociación de un hombre-res como comunidad;

de una comunidad campesina vista como ganado, como un grupo de reses, “un conjunto de bestias agrupadas, vigiladas, dominadas [...] bestias de consumo, bestias de cría” (Derrida, 2008, p. 283) que mueren indefensas a manos de uno de los actores del conflicto, los paramilitares.

Esta comunidad que ha sido foco del exterminio recuerda inmediatamente a las dos masacres de campesinos a manos paramilitares y ordenadas por el entonces jefe paramilitar Fidel Castaño, una ocurrida en Macayepo (Bolívar) en octubre del 2000 y la otra la una ocurrida en Pueblo Bello (Antioquia) en enero de 1990, las dos con la excusa de vengar el robo de unas vacas. En la masacre de Macayepo ochenta paramilitares asesinan a doce campesinos a garrote y a piedra, y en la de Pueblo Bello los paramilitares entran al pueblo con la orden de matar una persona por cada una de las cuarenta y tres reses robadas por el grupo guerrillero de las FARC, allí sesenta paramilitares secuestraron a cuarenta y tres personas las sometieron a terribles torturas y las asesinaron. En uno de los parlamentos de Salvo podemos encontrar una referencia diáfana en la obra del motivo de la masacre: “SALVO: Estábamos dándole una lección de dignidad a la insurgencia. A Don Alirio Costera le robaron cuatrocientas cabezas de ganado, las ubicamos, pero ya no se podían devolver, don Alirio dio la orden de que las sacrificáramos” (Rubiano, 2015, p. 18). La lección a la insurgencia a la que se refiere la obra y la ocurrida en la realidad a las FARC efectivamente se convirtió en un sacrificio, los paramilitares en lugar de ejercer la violencia sobre las FARC, escogen a una víctima sacrificial, en este caso Las Vacas, es decir, la comunidad campesina, para vengar la primera violencia. Esto es claro en las palabras del entonces teniente del Ejército Nacional Fabio Enrique Rincón Pulido¹⁴, uno de los encargados de la región, ante la pregunta de lo que pasó en la masacre de Pueblo Bello: “En Pueblo Bello cambiaron vacas por gente”.

¹⁴ *En Pueblo Bello cambiaron vacas por gente*. Boletín del Centro Nacional de Memoria Histórica CNMH. 22 de enero de 2015. En línea: <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/noticias/noticias-cmh/en-pueblo-bello-cambiaron-vacas-por-gente>

Apocadas, creyentes y traidoras

“Existe una jerarquía de víctimas sacrificiales que es completamente universal y, cosa extraña, cada uno de nosotros puede verificarla porque subsiste en el fondo de nosotros mismos y no requiere ninguna explicación” (Girard, 2012, p. 31): hombre, animal y planta, de mayor a menor. Hasta el momento las bestias sacrificiales mencionadas han estado en el campo, junto al hombre, pero no cercanas. ¿Qué pasa cuando estas bestias son mucho más cercanas al hombre? ¿Cuándo se acercan a la categoría del humano? ¿Cuándo en ellas aparecen características como la fe y el honor? ¿Cómo opera allí el mecanismo sacrificial? Esto ha de verse a través de algunos personajes de la obra *Cada vez que ladran los perros* de Fabio Rubiano (1998), una obra que plantea un mundo de muerte y terror exacerbado, y que “ofrece una experiencia del caos y del sufrimiento trascendido estéticamente” (Lamus, 1998, p. 101); en él sus habitantes, perros y hombres, sufren el terror y la devastación que ha traído una plaga que convierte a los perros en “Nuevos hombres” mediante un proceso de metamorfosis; estos nuevos hombres, son seres agresivos, de naturaleza salvaje, son una horda agresiva, sin leyes, ética, ni moral, por tanto el mundo conocido hasta ahora sucumbe a su paso.

En la escena número dos titulada “Risas”, y dentro del grupo de víctimas, están dos perros, uno se llama “Viejo” y es el abuelo del otro llamado “Perro”; el joven le cuenta aterrizado al abuelo las atrocidades que los Nuevos han hecho en el pueblo, le cuenta que han arrasado con todo, incluyendo a la madama, su burdel, su perro a quién reventaron a patadas, y a la familia del amo; su terror enfatiza su carácter de indefensión, se encuentra apocado, no es quien solía ser.

PERRO: Tengo miedo. Me dijiste que los perros no sentíamos miedo, pero no puedo detener el temblor de las patas traseras. Mira, mira, me estoy orinando y no es para marcar mi territorio. Es la forma que toma el pánico. Me estoy derritiendo. No quiero ser perro. ¿De qué sirve tanto pelo si estoy muerto de frío?, me traspasa la piel. Mis dientes son filudos, pero ya no sé morder (Rubiano, 1998, p. 21).

Perro está en pánico, no puede reaccionar, ya no puede morder, ha perdido su naturaleza, su reflejo dominante de devorador, ha perdido su identidad simbólica asociada al mundo de la batalla (Chevalier, 1986, p. 819). Él ha perdido su valor y fuerza guerrera, es un “perro sin dientes” al que no se le puede llamar fiero. Igualmente, Perro ha perdido toda esperanza, incluyendo la fe en los dioses y héroes perros: “no existe Cerbero ni Anubis ni ningún perro de siete cabezas que nos cuide. Sólo estamos nosotros... y ellos. [...] Cerbero no existe, abuelo. Miré hacia todos lados, esperando que llegara para conducirlos a todos de camino al infierno, y no llegó” (Rubiano, 1998, p. 21). La fe que antes había puesto en Anubis, el dios egipcio representado con cabeza de perro y que conduce las almas al mundo de los muertos, y en Cerbero, el Gran Perro de tres cabezas protector del Hades, que impide que salgan los muertos y entren los vivos (y quien para él también es un conductor de muertos), se ha perdido, él ya no cree en sus dioses.

Por otra parte, la angustia y el terror de este perro crecen cada vez más cuando se da cuenta que ha sido afectado por el “virus” y está empezando su metamorfosis para convertirse en “Nuevo hombre”, pues ya no solamente no puede morder, sino que se le está olvidando ser perro: “Ya no corro tan rápido y siento cosas que no sentía: asco de olfatearte el culo para reconocerte, vergüenza de montar a una perra si otros me observan. Ayer una perra en celo era perseguida por cuatro perros. Supe que estaba en celo por eso, porque la perseguían, y no porque sintiera su olor” (Rubiano, 1998, p. 23); incluso está olvidando como ladrar: “Hace rato no puedo hacerlo. ¡Ah!, ¡ah!, ¡ja!, ¡ja! ¡No puedo! Me comienzan a salir dedos. Mira, ya casi sin pelo, tengo la lengua más corta” (Rubiano, 1998, p. 23). Finalmente, su terror lo lleva, como contradicción, al acto más valeroso, y a la vez más horroroso, de ofrecerse a sí mismo en un acto trágico de inmolación como víctima sacrificial: decide salir de su escondrijo para ser pateado hasta la muerte por los Nuevos antes de convertirse en uno de ellos, algo a lo que le tiene más terror que a la muerte: “Salgo a que me pateen. Lo vi. Quedar inerte. Un perro muerto sucio de tierra, hinchándose por el sol. Es mejor terminar así que caminando erguido, matando y riéndose con los dientes. Voy para allá” (Rubiano, 1998, p. 23). Lo interesante aquí es que la víctima escoge por ella misma su condición, se ofrece a cambio que otros perros u hombres vayan a ser sacrificados por él mismo cuando se convierta en Nuevo hombre.

En esta misma obra en la escena séptima titulada “Adagio” están otros dos personajes perros “Cien” y “Diez”, ellos son víctimas que “saben desde el principio que van a morir de manera terrible: serán quemados vivos en este lugar donde son encerrados. Pero Cien transforma este lugar de muerte en lugar de sueño” (Camacho, 2010, p. 363), de relato mítico, como forma de fuga del horror de la realidad que se acerca bajo su patas, el fuego. Cien narra a Diez una historia fundacional que habla de la simbología del perro como héroe civilizador y originario, y además un héroe pirógeno.¹⁵ El perro en diferentes culturas es presentado “como señor y conquistador del fuego, e igualmente como antepasado mítico” (Chevalier, 1986, p. 818). Tanto los perros como los lobos aparecen en diferentes mitos de origen de pueblos como el turco, el mongol y el amerindio, por ejemplo: Xolotl, creador de la nación Alcohua, es el dios perro del ocaso, de los espíritus y el fuego, en el Alto Nilo, al igual que en Nigeria el perro roba el fuego y lo pone a disposición del hombre, en Borneo el perro le enseña al humano la técnica del fuego, y en las Islas Carolinas, el dios trueno presentándose en forma de perro les regala a los hombre el fuego (Chevalier, 1986, p. 819). El ser fundacional que describe Cien es un creador mucho más poderoso que los mismos dioses griegos, a quienes obligó a convertirse en animales: “Zeus en un cabro, Apolo en un cuervo, Dionisio en una cabra, Hera en una vaca blanca, Artemis en un gato, Afrodita en un pez, Ares en un oso y Hermes en una grulla” (Rubiano, 1998, p. 53). Según él, ninguno en perro, porque el perro es su descendiente directo: pues este ser —el “más grande de lo que alguno haya visto” (Rubiano, 1998, p. 53), cuyos brazos gigantes abarcaban varias leguas, muslos formados de serpientes enroscadas, una “cabeza de asno bestial” (Rubiano, 1998, p. 53) que tocaba el cielo, alas enormes que podían cubrir el sol, mirada de fuego, y que “escupía rocas inflamadas” (Rubiano, 1998, p. 53)— había procreado a Cerbero, su antepasado máximo, con una copula bestial en la que su miembro cinocéfalo expulsó “semen con fuego y rocas hirviendo” (Rubiano, 1998, p. 54) dentro de su esposa, la mujer más hermosa, mitad mujer, mitad serpiente.

¹⁵ La palabra pirógeno, viene del griego pyros (fuego) y geno (engendrar, producir). Los héroes pirógenos nos traen mitos que nos hablan de traer el fuego como inicio de la vida, este héroe es engendrador y manipulador del fuego como símbolo de vida.

Según este relato, Cerbero es para los perros un semidiós, nacido del gran creador, y es quien “conduce las almas al infierno. Ahí está: afuera. Para defendernos, devorar a los intrusos, los desertores y los cobardes que huyen. Nadie ha vencido a Cerbero” (Rubiano, 1998, p. 54). Para Cien este relato mítico cumple dos funciones: la de la evasión y la de la fe como signo de esperanza, algo equiparable al rezo antes de la muerte, la esperanza de una salvación divina; Cien, no solamente espera que lo salven sus dioses, sino que a través del fuego puedan él y Diez obtener la inmortalidad. Sin embargo, esta evasión no está funcionando para Diez, quién está aterrado ante la idea de la muerte.

DIEZ: ¿Volvieron con el fuego?

CIEN: El perro lleva el fuego en la punta de la cola.

DIEZ: Muchos han muerto quemados desde la cola hasta el hocico.

CIEN: Se tornan rojos, les crecen alas y obtienen la inmortalidad. Perros eternos.

DIEZ: No quiero ser inmortal.

CIEN: Ya es muy tarde. Vamos a arder (Rubiano, 1998, p. 54)

Mientras Cien sigue sumergiéndose en la mitología pirogénica de sus antepasados mediante explicaciones sobre la existencia de una purificación a través del fuego que lleva a la inmortalidad, y de la imagen de perros míticos que se tornan rojos por el fuego y se vuelven eternos —escena que remite a la filosofía taoísta sobre la inmortalidad y a la figura china del Perro Celestial (T'ien k'eu), que siendo un perro amarillo compañero del Gran Venerable, se vuelve efectivamente rojo, le salen alas y se vuelve inmortal—; Diez se “asfixia” cada vez más con su realidad y su terror, narrando la masacre de su “raza” por esta fuerza civilizadora y bárbara que lo arrasa todo gracias a su conocimiento y manejo del fuego. Así los dos perros van en sentidos opuestos cielo e infierno, evasión y realidad. La muerte de Cien plantea *une belle mort* que “permite al mismo tiempo, paradójicamente, a ver lo bello en el terror” (Camacho, 2010, p. 363), mientras que la de Diez se presenta como la exacerbación del pánico.

Cien escucha los sonidos de la música, los nocturnos de Chopin, una música de piano que brinda un atmósfera etérea, melancólica, evocativa que contrasta con la crueldad de la realidad que están viviendo los perros, y que

dramáticamente “crea una atmósfera todavía más siniestra para mostrar el espectáculo que los “Nuevos hombres” inventaron para sus víctimas. Se trata de otra referencia que recuerda los campos de concentración, cuando los nazis ponían la música durante el exterminio de sus víctimas” (Camacho, 2010, p. 366), a este preludio de la matanza le sigue el calor bajo sus patas, el terror intenta entrar a su mundo de evasión por tanto él intenta con fuerza retornar a su narración mítica pirogénica, pero esta vez no es celestial es más terrena, más mundana, habla de una simbología sexual, de la relación, perro-fuego sexualidad: “Un perro repartió el fuego a una aldea de hombres; al terminar descansó sobre un trozo de madera donde estaba sentada una mujer... la madera se prendió, la mujer se puso a llorar y dijo al perro: —Tú me has deshonrado, ahora debes desposarme” (Rubiano, 1998, p. 55); esta narración mítica que remite al descubrimiento del fuego por medio de frotamiento y a la vez al ‘fuego sexual’ de la cópula, y que James Frazer atribuye a la cultura de Nueva Bretaña,¹⁷ es para Cien una lucha entre lo etéreo a lo cual quiere asirse y lo mundano, entre la evasión y la realidad, hasta que esta última lo envuelve inexorablemente.

CIEN: Salta, más arriba, salta. Ya pronto nos saldrán alas para escaparnos.

DIEZ: Como los buitres que nos están esperando.

CIEN: No los mires. No salto más.

DIEZ: Tampoco yo.

CIEN: Mírame.

DIEZ: Estás ardiendo.

CIEN: También tú.

DIEZ: Estás brillando.

CIEN: Tú también. Mariposas enamoradas del fuego, volviéndose fuego.

DIEZ: ¿Lo que nos pasa es una historia?

CIEN: Sí. No vale la pena. Nadie la va a contar. (Rubiano, 1998, p. 55)

Esta historia, la de la cosmogonía perruna, y su historia, la de los perros, una historia de héroes-víctimas pirogénicas, no podrán ser contadas porque no

¹⁷ En el libro *Myths of the origin of fire* y retomado por Chevalier (1986), mito que en la obra aparece como intertexto.

habrá nadie que sobreviva para contarlas. Ellos, tal como en el cuento de los tres perros de Suzanne Comhaire-Sylvan en *Les contes haïtiens*, sucumben al fuego; pero no podrán resucitar como en el cuento de Comhaire, ni tampoco les saldrán alas y se convertirán en inmortales como lo hizo el Perro Celeste chino como lo esperaba Cien, pues finalmente los dos terminan por reconocer que están solos y que su historia es otra historia más de violencia, de catástrofe, “dónde la imagen heroica desaparecerá ante las circunstancias reales de los perros” (Camacho, 2010, p. 364) y dejará al lector/espectador frente a la barbarie de la guerra.

En la cuarta escena llamada “Sarna” aparece otro personaje perro, su nombre es “Cero”, él cumplía la labor de vigilante y defensor de la casa de su amo y de las mujeres de éste (madre e hija) cuando llegaron los Nuevos a atacar su hogar, él no pudo cumplir su labor de protección y fue dejado vivo junto con su amo, mientras las mujeres fueron asesinadas. Cero representa en esta escena dos simbologías completamente contrarias: por una parte, la de la fidelidad pues no abandona a su amo a pesar del ataque de los nuevos hombres y de su alta probabilidad de perder la batalla como defensor de la familia, pues según él “Habrían hecho falta diez perros más para detener a los asesinos” (Rubiano, 1998, p. 37); y por otra parte, la de traidor para su amo, pues este último considera que lo ha traicionado al no defender a sus mujeres. Por ello su amo lo arroja fuera del “seno” del hogar, y lo condena a vivir amarrado a un árbol para ser comido vivo por la sarna que cubre su cuerpo. Esta traición remite al caso de Dios y el perro citado tanto por Hannah como por Chevallier, refiriéndose al mito procedente de Asia y Europa del Este, donde el perro, compañero de Dios en los cielos, lo traiciona, ya que Dios lo había dejado encargado de proteger el cuerpo del hombre mientras este regresaba con el alma para insuflársela. Entonces el perro, que en ese entonces era lampiño, dejándose tentar por el diablo a cambio de un abrigo de pieles, deja que éste llegue hasta el cuerpo del hombre, y así el diablo despoja al hombre de la piel cornea que le había dado Dios para su protección. Cuando Dios se da cuenta de la traición del perro lo condena a la servidumbre del hombre y lo maldice diciéndole: “Sufrirás siempre de hambre, roerás huesos y comerás los restos de la comida de los hombres, quienes te molerán a palos” (Harva, 1959, p. 85). Un castigo similar y aún más cruel recibe Cero por la traición al amo:

CERO: (...) Me amarró, el día siguiente a aquel en que mataron a sus dos mujeres. Jamás volvió a acercarse a mí. Nunca regresó para mirarme me. Si lo llamaba con aullidos, mandaba a alguien a que me callara: con trozos de comida o con chorros de agua. Mi pelo mojado, mis vejigas reventadas y mi población de ampollas, eran vestido de un espectro nada parecido a los perros caseros que corretean con los niños (Rubiano, 1998, p. 36).

Este encadenamiento como castigo y su suplicio remite a Prometeo quién fue castigado por Zeus por haber entregado el fuego a los hombres, encadenándolo a una montaña en el Cáucaso, donde un buitre voraz le devoraba el hígado cada día y en la noche le volvía a crecer para hacer su suplicio eterno (Graves, 1985, p. 177). Este sufrimiento eterno es también el sufrimiento de Cero, él considerado como un traidor por su amo y castigado por ello, representa al mártir en suplicio, su extremo dolor tanto corporal como emotivo por ser tratado de esta forma tan inhumana por su amo, hace de él la imagen del mártir que sufre infinitamente hasta su muerte:

CERO: Cuatro años duré tapizándome de pústulas, arrancando con dientes y uñas veloces las capas y capas de carne que picaba hasta llegar a la piel más primitiva, cercana a los huesos, manjar de moscas y hervidero de gusanos [...] El metal estaba soldado a mi cuello. La cadena era también perro. Se estaba pudriendo conmigo, hasta el final. Cuando el corazón dejó de bombear sangre sarnosa, ella también reventó (Rubiano, 1998, p. 35).

Su martirio parece ir, al igual que el de Prometeo, hasta la eternidad, pues éste le habla a su hijo desde la muerte pidiéndole venganza. No obstante, en sus últimos momentos la imagen de mártir se transforma, porque él empieza a cambiar y a desear la muerte de su amo; retomando así la simbología del traidor; sueña son soltarse y morder con sus mandíbulas los testículos o el cuello de su amo, y al no lograrlo porque le llega la muerte, le encomienda al hijo que luche su batalla: "Como un príncipe danés, tienes que vengar el honor de tu padre. Afla los dientes y cobra con sangre la sangre" (Rubiano, 1998, p. 37). Este príncipe danés, al igual que Hamlet el otro príncipe danés shakesperiano es incitado por

su padre desde la muerte para vengar su muerte, pero a diferencia del fantasma del Rey padre de Hamlet que se aparece en una pieza, el perro rey danés se muestra como una suerte de desechos putrefactos, como carroña deseada por los buitres que ha servido para hastiar a las hienas. Una imagen de carnicería total, que a la vez que llama al asco pide conmiseración por el destino de Cero, el mártir perro.

Dispuestas, impulsivas y voraces

Necesidad, impulso y deseo son algunas de las palabras que aparecen cuando es necesario referirse a la sexualidad. Todas estas remiten al estado bestial regido por la naturaleza, la bestia busca con avidez el acto sexual como impulso natural de sobrevivencia, de sobrevenir al tiempo y permanecer en él genéticamente. Para poder satisfacer esta voracidad sexual necesita poseer al otro, a su congénere, algunas veces bajo la “legitimidad” del consentimiento social y otras no. Este acto natural conlleva de por sí una violencia, por ello Girard (1972, p. 225) asegura que “la sexualidad forma parte de la violencia sagrada [y que], al igual que todas las demás prohibiciones, las prohibiciones sexuales son sacrificiales; cualquier sexualidad legítima [cualquier unión marital] es sacrificial” en el sentido que esta sexualidad o violencia se ejerce contra un sujeto de fuera de la comunidad, ya que no se permite una sexualidad legítima al interior de la misma, esto sería incestuoso, peligroso y destructor, el incesto es una prohibición. De este modo la violencia que entraña la sexualidad, puede ser benéfica o sacrificial en el anterior sentido, la violencia natural ha sido desplazada hacia un foráneo, un tercero; “la violencia regulada del sexo, al igual que la de la inmolación ritual, está rodeada de un auténtico cordón sanitario” (Girard, 1972, p. 226).

Por lo anterior, existe una especie de beneplácito hacia aquellas bestias regidas por lo sexual; en este estudio el perro y su femenino la perra son los receptores de esta aceptación, aunque con diferentes matices. Tanto el perro como la perra son símbolos de promiscuidad; sin embargo, se leen diferente: en la cultura colombiana las expresiones coloquiales “ser perro”, es decir ser promiscuo, es visto como connatural a su ser de macho, mientras que en la mujer

el “ser una perra” es un hecho reprochable, ser una perra es ser una prostituta como lo consigna el mismo diccionario español. Los machos tienen en diferentes culturas la “aprobación social” para ejercer la violencia sexual fuera de su comunidad, y por lo general las hembras, las perras, regidas simbólicamente por lo sexual, actúan como objetos del deseo del macho, objetos sexuales, que han de recibir la violencia sacrificial del intercambio violencia-sexo.

En la obra *Cada Vez que ladran los perros* de Fabio Rubiano (1998), tenemos a Novia una perra que ha sido escogida como objeto sexual, objeto de violencia; pues al parecer ella está dispuesta naturalmente para ello, su descarga de olores incita a los perros a copularla, pero su voluntad no está de acuerdo con su naturaleza, por ello dice “si pudiera detener la descarga de olores para no excitarlos lo haría, pero es mi naturaleza, la misma naturaleza que manda obedecer la voluntad de una hembra cuando ésta no quiere un macho” (Rubiano, 1998, p. 47). Ella es una perra con voluntad, una bestia con voluntad, ¿pero si históricamente a las bestias no se les ha dado la cualidad de la voluntad?, entonces se puede decir que ésta es la metáfora de una mujer-perra hecha objeto sexual. Ella es una perra vieja de pechos secos, que es atacada brutalmente por toda una manada de perros que se turnan para copular, pero este “encuentro sexual” es antinatural para un perro, porque ellos según Novia: “fueron pacientes, no atacaban siquiera a los que se quedaban pegados. Sólo me atacaban a mí cuando me rehusaba. Qué vergüenza. No eran perros... Como si fueran personas, como nueve hombres que esperan su turno ante una puta” (Rubiano, 1998, p. 47). Los miembros de esta jauría se comportan como hombres al esperar pacientemente en lugar de pelear por la hembra como sería natural en el perro; con estos hombres-perro agresores no solamente aparece la simbología sexual asociada a lo que Dominique Zahan (1960, p. 70) llama la glotonería sexual del hombre, sino que aparece el acto antinatural de montar a una vieja y enferma, lo que permite ver una jauría más humana que animal y en dónde al parecer Novia no es un objeto del deseo, sino un objeto de rivalidad: un deseo de violencia que puede estar más impulsado por la rivalidad con un alter, por el deseo de humillar y denigrar al enemigo, que por el objeto del deseo mismo; “el sujeto desea el objeto porque el propio rival lo desea [o lo posee]” (Girard, 1972, p. 152).

Lo anterior remite a la violencia sexual como arma de guerra, como expresión de superioridad y de sometimiento del otro en el conflicto armado colombiano. La escena habla de las violaciones de la guerra como forma de dominio, pues “Dante”, un personaje en otra escena dice: “éramos nueve. La obligamos” (Rubiano, 1998, p. 61), confirmando que eran unos hombres-perro conscientes de la negación de Novia al acto sexual. Y no es de extrañar la sorprendente similitud de la escena con el relato de un soldado en la segunda guerra mundial descrito por Johanna Bourke (2009, p. 11) en su libro *Los violadores*:

“Los chicos se la están follando por turnos” recordaba uno de los participantes, añadiendo, “era como una manada de animales, ninguno se da vuelta, ni nada. Simplemente hicimos cola y nos la follamos”. Mientras este soldado “tomaba su cuerpo por la fuerza”, sus compañeros, armados hasta los dientes, estaban inmóviles, mirando.

Estas dos escenas la real y de la ficción teatral se refieren a la violencia sacrificial ejercida por el otro; sin embargo, en la escena de Rubiano aparece algo aún más inquietante, la violencia recibida del seno de la comunidad, de la familia, Rubiano habla de las violaciones del incesto, esto es claro cuando novia dice: “siguieron, siguió mi hermano, siguió mi padre” (Rubiano, 1998, p. 47); el peligro y la destrucción sobre la que advierte Girard cuando la violencia del acto sexual se da al interior de la comunidad, está presente aquí, diciendo que este relato de guerra no se trata de una guerra foránea, se trata de una guerra al interior de la comunidad, una guerra entre hermanos, una guerra civil que se desarrolla en el mismo seno de la sociedad colombiana.

El panorama que devela Novia frente a su violación es aterrador y al mismo tiempo heroico, ya que muestra también la simbología guerrera del perro-perra: la escena habla de su lucha por no permitir la copulación, ella quiere ser una hiena “con la vagina obstruida” (Rubiano, 1998, p. 47), ella desea tener la voracidad y las mandíbulas potentes de la hiena para luchar contra ellos, que no se detuvieron en ningún momento a pesar de verla desangrarse; habla de la defensa feroz de

la víctima pues ella decide a pesar de su dolor sacrificarse para poder vengarse de por lo menos uno de ellos:

NOVIA: [...] Estaba caliente, lo apreté, contraí los músculos, lloré, lloró, nadie miró, los demás habían terminado y se dejaban adormecer por el sol. Apreté más, trató de voltearse pero cualquier movimiento aumentaba su dolor, y apreté más. Mi vagina era una prensa dentada. Así me defendía, cobraba por mi dolor; apreté hasta que se separaron los cuerpos (Rubiano, 1998, p. 47).

A través de la imagen de la vagina dentada aparece aquí el instinto mordedor y fiero del perro: la mandíbula dentada del perro, el terror de las “fauces armadas de dientes acerados, lista para triturar y morder” (Durand, 2004, p. 88) se traslada a la vagina, a la que le salen dientes para cercenar el miembro de su agresor. Esta imagen de la “vagina dentada y temible”, presente en algunos mitos como en el mito de los “indios matacos según los cuales las mujeres poseen dos bocas, una arriba, la otra —la vagina— abajo” (Durand, 2004, p. 122), está hablando de la voracidad desgarradora del perro, y también del poder de lo femenino, de la sexualidad femenina; ya que esta “vagina dentada” no solamente posee el poder de desgarrar, sino también el poder de engullir, de la contención de lo masculino.

No obstante, la utilización del espíritu guerrero de Novia, ella muere por la brutalidad del ataque, ya que tiene la columna partida: “porque los perros aprendieron a violar, las perras a vengar” (Rubiano, 1998, p. 48). Estas imágenes de perros violadores y perras vengativas plantean la existencia de unos perros que ya no son perros, que han perdido su naturaleza y desobedecen a las leyes de ésta, porque aprendieron las costumbres de los hombres: la violación y la costumbre de utilizar a las hembras como objeto sexual, lo que refuerza aún más la imagen metafórica de Rubiano de la aparición de una especie de virus que infecta al animal de “lo humano”, entendiéndose aquí “lo humano” como la barbarie, la inhumanidad del mismo hombre.

Otra bestia en esta misma obra, una perra llamada “Madre”, es quizá la más indicada para hablar de este virus que convierte a los perros en hombres. En este personaje, como en otros de los que se hablará más adelante, aparece la

imagen de la madre paridora, fértil, pero esta vez unida a la simbología de voracidad del perro. Ella es una madre perra que está siendo juzgada por haber asesinado a su última camada ante el temor de contagio del virus, ella que ha tenido cinco camadas de cachorros sanos y fuertes, decide matar a los últimos cachorros y devorar sus entrañas, porque según ella, estaban destinados a morir a manos de las “bestias”; la cercanía inminente del peligro, las luces del fuego que “se había extendido y los gritos y los aullidos y los llantos eran la prueba de que regresaban” (Rubiano, 1998, p. 65) las “bestias” y con ellas el virus y la enfermedad. Esta madre paridora que devora a sus cachorros hasta dejarlos “como cascarones abiertos al sol” (Rubiano, 1998, p. 65) se convierte en la imagen del perro devorador de cadáveres, una imagen que invita a juzgar este hecho como aberrante, pues una madre perra que asesina y devora a todos sus hijos sanos es algo inconcebible y antinatural, ya que éstas sólo matan o abandonan a su suerte a los que nacen enfermos. Sin embargo, ella se presenta como una madre que ama a sus hijos, tanto, que decide matarlos antes de evitarles el sufrimiento que les harán padecer las “bestias”!, o la deformación ocasionada por el virus que los convertirá en nuevos hombres, o la misma muerte, explicando: “Nadie mataría a mis hijos. Únicamente yo” (Rubiano, 1998, p. 65). Esta madre a la vez devoradora y amante de sus hijos plantea una encrucijada moral, ¿es víctima o victimario? Esta encrucijada que para algunos puede ser irresoluble, para ella es clara, está actuando según su naturaleza: “Devoro a mis hijos antes de verlos convertidos en otra cosa que no sean perros” (Rubiano, 1998, p. 66), para ella el virus de la metamorfosis ya está lo bastante extendido, es inevitable que sus hijos lo contraigan, por tanto, ellos ya están irremediabilmente destinados a la “deformidad” que trae la naturaleza humana, a la metamorfosis que acaba con el ser perro, por ello deben morir, “es la costumbre con los que no van a vivir. ¿No?” (Rubiano, 1998, p. 65). Ella está actuando según su naturaleza animal.

Madre como asesina de sus hijos remite —como lo apunta Sandra Camacho en su texto *Una madre entre Hécuba y Medea* (2010)— a estas dos madres: en primer lugar, a Medea (sacerdotisa de Hécate, la diosa “perra negra”) quién asesina a sus hijos por vengar por la traición de su amado Jasón que se casa con Creúsa y la abandona, Medea como hija sacerdotal de la “perra negra”

es voraz, mata a sus hijos, devora su propio amor por ellos y por Jasón y lo utiliza como venganza. No obstante, hay una diferencia entre estas dos madres, aunque ambas actúan por su instinto y las mueve el amor, Medea actúa por venganza mientras que Madre devora a sus hijos como mecanismo de protección hacia ellos, para salvarlos de una muerte peor. En segundo lugar, está Hécuba quién recibe la advertencia de los adivinos que debe asesinar a su hijo Paris recién nacido, ya que éste será el destructor de la ciudad, pero a pesar de ello no lo hace y por ello termina cumpliéndose la profecía; a diferencia de Hécuba, Madre no recibe una premonición, ella sabe por experiencia propia que si sus hijos viven se convertirán en bestias asesinas y acabarán con lo que aún quede en pie, por ello, y a pesar de su amor y tristeza representada por la leche de sus pezones, “ocho ojos rotos llorando lágrimas sucias por sus hijos sin entrañas” (Rubiano, 1998, p. 65), decide acabar con sus vidas como una especie de compromiso con su ser de perro; “el amor de madre queda anulado por el futuro que pone en juego su propia especie y sus obligaciones para con ella” (Camacho, 2010, p. 71).

En uno argumento distinto, Madre discute la glotonería sexual de la bestia invasora como un arma de procreación guerrera capaz de posicionar la nueva raza como superior. Según Madre: “Nos dejan vivas para que nos fecunden los infectados, los cobardes... (*Con la mirada traza un círculo de trescientos sesenta grados*). 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” (Rubiano, 1998, p. 66). Bajo esta visión, estas madres perras son la imagen de las mujeres madres-reproductoras, o en otras palabras productoras de hijos para la guerra, la naturaleza utilizada en pro de la degradación, y del utilitarismo. Lo femenino, la sexualidad al servicio de la industria de la guerra.

La ambivalencia del actuar de Madre y de todos los argumentos que da en su defensa dejan, según Camacho (2010, p. 70), al lector/espectador entre el horror de ver a una madre devorar a sus hijos y la compasión de ver a una madre abandonada en un mundo de guerra y muerte. Sin embargo, es precisamente este abandono de los suyos, el juzgamiento de sus congéneres —como si ésta ya no perteneciera a la comunidad, como si fuera un Otro— lo que la hace una víctima sacrificial: “¿Quién me juzga? ¿El padre? ¿Los fantasmas de los perros estrangulados, calcinados y colgados en hilera? ¿Me condenan a muerte?”

(Rubiano, 1998, p. 67). Los suyos la condenan y ella lo acepta, no sin antes tomar una posición heroica y guerrera diciendo que una vez colgada, con los pezones goteando y con el cuello roto, va a dejar los ojos “muy desorbitados para mirar a los sedientos acercarse a hurtadillas. Sobreviviendo sin dignidad a costa de los muertos” (Rubiano, 1998, p. 67). Esta madre de Rubiano no solamente representa a las madres paridoras de hijos para la guerra, sino que se vuelve un símbolo de la lucha del pensamiento femenino sobre el masculino y de lo complejo del actuar en la guerra; donde puede ser mi otro “Yo” (el yo mismo) quien actúe por instinto y se acoja a la violencia en pro de su defensa o de la defensa de los suyos, o en defensa de un posible exterminio de lo que considera su comunidad, su sociedad.

Inmaculadas, ingenuas y hospitalarias

La expulsión del seno de la comunidad de la víctima sacrificial, como se ha dicho antes, es el mecanismo utilizado para ofrecer a una víctima en sacrificio, para apaciguar la violencia que se gesta al interior de la misma comunidad. Por lo general, y especialmente en contextos de conflicto y violencia, la víctima es un alguien que represente poco valor, que no sea considerado parte de la comunidad o a quién se le han sido negados sus derechos. Como lo indica Girard (1972, p. 20), “en la mayoría de las sociedades primitivas, los niños y los adolescentes que todavía no han sido iniciados tampoco pertenecen a la comunidad; sus derechos y sus deberes son casi inexistentes”. Algo similar sucede con las mujeres quienes en distintas culturas son consideradas más un bien que un miembro de la sociedad, son intercambiadas por animales, o por bienes, esto las convierte en “chivos expiatorios” apropiados para el intercambio sacrificial. Ellas pueden ser expulsadas para ser ofrecidas en sacrificio como forma de aplacar el apetito del monstruo de la violencia que asecha con acabar con la comunidad. Este es el caso de “La ballenita” uno de los personajes de la obra *Pernicia Niquitao. Una Verónica en la cara* de Victoria Valencia (2008). Una pieza que habla de la violencia contra las mujeres, en una sociedad derruida, donde el vicio, la pobreza, la muerte y la agresión reinan campantes. La ballenita es una niña de trece años víctima del tráfico sexual en esta ciudad de Pernicia; su madre ha vendido la

virginidad de La ballenita por cincuenta mil pesos a Fredy conejo blanco, un hombre-niño asesino y violador de mujeres. La madre de La ballenita la ha ofrecido a este monstruo, la ha expulsado de su seno y la ha dado como ofrenda; se puede interpretar esta expulsión como una forma de calmar este monstruo violento, pero también podemos ver que en esta ciudad la mujer es un bien canjeable, vendible y manipulable, inclusive por las mismas mujeres, que parecen aceptar esta condición. La ballenita no se opone al trato hecho por su madre, inclusive parece querer hacer del hecho un ritual de paso de niña a mujer:

LA BALLEINITA: tengo el vello que me cubre lo que hay entre mis piernas como usted lo quiere. Largo crespo i sin tocarlo con jabón. [...] Busqué un tendido que distendí sobre la tierra inventé una alcoba con luna para dos. Tirito en la intemperie para que usted me vea, para que usted me sienta para que usted me toque [...] Me muero de la risa espero que traiga la bolsa para ponerse en el tomin i que tenga las manos limpias (Valencia, 2008, p. 6).¹⁸

Ella prepara el encuentro, improvisa con sábanas un lecho al aire libre, inventa paredes en la oscuridad y le ofrece hospitalariamente su cuerpo. Ella renuncia a sí misma, abdica a ser dueña y soberana de su cuerpo para dejarlo, en palabras de Derrida (2010, p. 115), “a manos del huésped que se torna soberano”. Mediante la hospitalidad la soberanía se desplaza, siguiendo también a Derrida (2010, p. 289), “de mí al otro —yo me convierto en súbdito sometido al otro, pero es el otro el que es soberano —”. Esta hospitalidad de La ballenita le da todo el poder a Fredy conejo blanco, quien lejos de entrar en el juego fantasioso de La ballenita arremete con toda crueldad en una muestra de realidad, esto es para él un trato, un negocio y él es el que está a cargo:

CONEJO BLANCO: estése quieta. Estése muda. Estése extática

LA BALLEINITA: ¿así? Está frío

¹⁸ Las formas escriturales de Valencia, como se podrán ver a lo largo de esta tesis, son muy particulares y rompen con la forma tradicional narrativa para crear un lenguaje poético. La falta de puntuación en las frases, la repetición de palabras, parlamentos que pasan indistintamente de una a otra voz diferentes, el cambio de la “y” por la “i”, frases cortas, aparente sensación de sinsentidos, etc., permiten al lector/espectador marcar unos ritmos propios, que muchas de las veces acompañan a una sensación de angustia temporal o “agonía poética” como lo llama Camacho (2014, p. 81).

CONEJO BLANCO: le duele

LA BALLEENITA: ¿i si me besa?

CONEJO BLANCO: bam bam

LA BALLEENITA: ¿i si me abraza?

CONEJO BLANCO: está gorda.

LA BALLEENITA: ¿i si me dice?

CONEJO BLANCO: tiene seco el hueco

LA BALLEENITA: Ni una gota de agua ni una lagrima para esta ofrenda. El sol escupe sombras i en la intemperie permanezco quieta

CONEJO BLANCO: no la beso ni la toco. Estése quieta. Estoy arrecho.

LA BALLEENITA: Las sirenas se vuelven humanas cuando logran el amor de un príncipe

CONEJO BLANCO: ¿i las ballenas? (Valencia, 2008, pp. 7-8)

La crueldad del acto y la ingenuidad de la niña son dos polos opuestos: él, indolente, impone su deseo, la posee y la humilla; ella, cálida, intentando convertir este acto atroz en un cuento de hadas de sirenas y príncipes, soportando el mundo que le ha tocado vivir. Aquí se puede ver que la metáfora animal de la ballena es utilizada en su sentido negativo por Fredy conejo blanco para despreciar y rechazar a La ballenita y sus fantasías de cuento de hadas; él opone la imagen de la sirena esbelta y voluptuosa a la de la ballena unida a la expresión popular de “estar como una ballena”, es decir gorda y poco atractiva, logrando de este modo una irrupción sádica de la realidad que rompe de forma cruel la fantasía. La ballenita es llamada a dar su ofrenda de manera brutal para evitar la furia del monstruo, para cumplir con “la sustitución victimaria que se despierta en los hombres cuando la cólera se apodera de ellos y, por una u otra razón, el objeto de esa cólera resulta intocable” (Girard, 2002, p. 202).

Luego del acto La ballenita abandona su hospitalidad y sigue su curso como víctima sacrificial, retoma su poder y pone en evidencia a Fredy conejo blanco y su treta para lograr saciar su deseo incontenible de lujuria:

LA BALLEENITA: Cuando mi mamá sepa que usted le dio un billete de cincuenta mil falso por mi primera vez lo va a ir a denunciar con la policía. *Conejo la golpea la golpea la golpea la golpea hasta que la ballenita cae.* (Valencia, 2008, p. 8).

Esta usurpación momentánea del poder del otro pone en evidencia los crímenes de Fredy conejo blanco y pone en grave peligro a La ballenita. Ella ha expuesto no sólo este crimen sino los anteriores; esto es claro cuando ella dice que su madre lo denunciará por primera vez, lo que hace asumir que las otras veces no lo ha denunciado. Esto amplía la sed de violencia de este monstruo quien la ataca ferozmente, y le da veinte tiros, la escena es una caza de ballena en la que se puede ver a La ballenita luchando por sobrevivir, por sobrevenir una y otra vez a los tiros: “la ballenita se tira la lanzan se cae la tiran se lanza se cae” [...] “La ballenita: de rodillas intento llegar hasta la ventana para pedirle ayuda a mi abuela. Usted espera a que me pare. Un quemón en la cabeza. Otro en la nuca. Mientras caigo la ciudad apaga todos los foquitos” (Valencia, 2008, p. 9). La muerte de La ballenita es una muerte marina, oleadas de vida y de muerte, hasta que el gran pez no puede soportar más el peso que le ha tocado llevar y sucumbe: “bam bam la ballenita se tiró en el mar ya extática sonrío distendida con su vestidito azul campana regurgita el océano desde su tráquea bombea la última imagen es del príncipe i sonrío” (Valencia, 2008, p. 10), una muerte que pone en relieve la inmensidad de este mar de muerte, el derramamiento de sangre, la pérdida de la inocencia de las niñas colombianas, y la impotencia frente a este monstruo de la violencia, un monstruo inclemente y difícil de saciar.

La ballenita encarna aquí no solamente a la mujer violentada, víctima del hombre, y de una cultura machista que ve a la mujer como objeto sexual y como mercancía, como un animal al servicio del soberano, si no que representa a todas las niñas abusadas sexualmente, violentadas y asesinadas a quién la sociedad deja a su suerte frente a este mundo de la guerra. La obra de Valencia refleja mediante un lenguaje poético una realidad que de otra forma sería inenarrable; en Colombia las cifras de estos actos de violencia sexual contra los niños, en efecto, son aberrantes:

De acuerdo con la cuantificación aproximada entre 2008 y 2012 se registraron en el marco del conflicto armado por lo menos 48.915 víctimas de violencia sexual menores de 18 años, 41.313 niñas y 7.602 niños, en 1.070 municipios de los 1.130 existentes en el país, lo anterior implica que cerca de 27 niños, niñas y adolescentes han sido agredidos sexualmente a diario en el territorio nacional en

el marco del conflicto armado, durante el período referido. Esto es 365 más registros que aquellos contenidos en las cifras públicas del Registro Único de Víctimas.

En 2012 por lo menos 13.230 niños, niñas y adolescentes fueron víctimas de violencia sexual donde el agresor fue un actor armado y tuvieron acceso por lo menos a algún tipo de registro en los sistemas de información oficiales; de estos 2.412 son niños y adolescentes y 10.818 son niñas y adolescentes (Hurtado, 2014, p. 7).

La violencia sexual contra las niñas y los niños tiene diferentes caras, la ballenita permite ver algunas de ellas la de la violación, por ejemplo, pero también la de la esclavitud sexual y la de explotación sexual, que proviene muchas veces no de un extraño sino de la propia familia. En 2013, precisamente, se dio un caso muy particular que puso a la sociedad frente a frente con este tema, y fue el de una madre, Margarita de Jesús Moreno, que vendió la virginidad de doce de sus catorce hijas: “Según su testimonio, la mujer esperaba que sus hijas cumplieran doce años para entregarlas a prostíbulos donde eran muy apetecidas por los clientes; algunas de las infortunadas niñas terminaron en la droga y otras como habitantes de calle. [...] La explicación de ella fue simple: Mis hijas son mías y su virginidad también” (Ponce de León, 2013). Otro caso muy notorio en Bogotá fue también el escándalo por la esclavitud sexual de niñas en el sector conocido como “la calle del Bronx”, allí según el exalcalde de la ciudad Gustavo Petro: “las niñas de los negocios del norte que consumen drogas y no pagan sus deudas. [Entonces] son llevadas a entregar servicios sexuales en el 'Bronx', forzosamente por las mafias. Eso se llama esclavitud” (Revista Semana, 2015). Tanto el testimonio de la madre como la del exalcalde son prueba que, en esta sociedad, enmarcada por un conflicto armado interno, la mujer y aún más la niña-mujer es vista como un bien comerciable; la edad, su indefensión e ingenuidad la ponen en el abanico de las perfectas víctimas sacrificiales, tal y como hemos comprobado en la pieza analizada.

Hasta aquí se ha podido ver una gran cantidad de bestias sacrificiales que traen una serie de imágenes de horror y de sufrimiento humano que “abren patéticamente la inmensa cuestión del pathos y de lo patológico, precisamente,

del sufrimiento, de la piedad y de la compasión” (Derrida, 2008, p. 43), y que dan cuenta del desplazamiento de la violencia acumulada a un tercero, a un otro que sirve de víctima de recambio, de víctima sacrificial. Hombres-gallina decapitados, hombres-cerdo violentados y sacrificados, niños-liebres mártires enterrados vivos, hombres-vaca asesinados como rebaño de ganado, hombres-perro héroes víctimas pirogénicas calcinados hasta los huesos o dejados en carne viva para afrontar su suplicio antes de la muerte, mujeres-perras objetos del recambio sexo-violencia, y niñas-ballenas golpeadas, abusadas y asesinadas, son la representación de un mar de víctimas sacrificiales que simbolizan a todos por igual: hombre, mujer, niño, niña, comunidad, campesinado, en suma, a la sociedad colombiana receptora de una violencia acumulada durante siglos, una sociedad enferma de impotencia, y perfecta víctima sacrificial por su calidad de abandono dentro de un Estado enfermo, agónico, inoperante, en donde cabalga airosa la impunidad. La violencia aquí se deja ver aterradora, brutal, absurda, incontenible, y como a los ojos de Girard (1972, p. 12), esta pareciera ser una fiera hambrienta a quién se le da a manera de engaño una víctima sacrificial para satisfacerla, ya que “sólo es posible engañar la violencia en la medida de que no se la prive de cualquier salida, o se le ofrezca algo que llevarse a la boca”; el sacrificio en estas piezas y en esta época donde Dios ya no es el soberano ofrece un sustituto, la violencia misma, que se eleva por encima de la víctima y la reclama como suya.

1.1.2 Las bestias domésticas: sometimiento, amansamiento y crianza

“Virtud es para ellos lo que vuelve modesto y manso: con ello han convertido al lobo en perro, y al hombre mismo en el mejor animal doméstico del hombre”.

Nietzsche (2007, p. 103).

La bestia doméstica es aquella que ha perdido lo más básico: la libertad. Aquella que ha entrado en el dominio del hombre para ser sometida, gobernada, y manipulada por él; para la bestia doméstica sólo existe el espacio físico y mental que el hombre como soberano le permite. Ella está bajo el *dominus* del hombre

para ser reducida únicamente a un simple medio para que éste obtenga “bienestar” y pueda preservar el *statu quo* que lo mantiene como dueño y señor del animal y del animal en el hombre, que lo eleva como soberano.

Para el filósofo alemán Peter Sloterdijk (2000, p. 79), el soberano es quien se dedica a la domesticación y la crianza de “rebaños de animales bípedos, implumes, sin cuernos y de raza pura”; rebaños de hombres. Es decir, es el hombre mismo como soberano quien se dedica al “amansamiento” de otros hombres para reducirlos a su condición animal y utilizarlos como fuerza productiva o como fuente de aprovisionamiento al servicio de su soberanía. Esta faceta del hombre convertido en la mejor bestia doméstica del hombre, este debilitamiento del animal en el hombre es lo que resulta, según Derrida (2008), en algo más productivo que el sometimiento del mismo animal salvaje. Pues es la domesticación y el adiestramiento del hombre (o en otras palabras la socialización humana), el convertirse en ganado, la más grande fuente de aprovechamiento para la sociedad misma y para el estado soberano. “No hay socialización, ni constitución política, sin principio de domesticación del animal salvaje” (Derrida, 2008, p. 116).

El principio que rige la domesticación es el pensamiento de apartar a la bestia de su salvajismo, de apartar al hombre de su ímpetu animal por medio de un “amansamiento”, pensamiento que se desarrolla a partir de los postulados de Platón, principalmente en el diálogo el *Político*, donde plantea la educación como forma de liberar al hombre de su barbarie, educación bajo la forma de domesticación y cría, educación como fundamento del Estado. De esta forma el hombre como ser social (como rebaño en términos de Platón) ha de ser domado y criado (por un pastor) para convertirse en un *bien* del Estado, de manera que éste lo sustente; *bien* en dos sentidos, bienestar evitando la violencia, la agresión, y bien en sentido productivo de generar riquezas para el Estado. Si la educación es pues, la domesticación y crianza de rebaños humanos para el bien del Estado, y si la política en palabras de Platón (1960, p. 357) “es el arte de criar hombres en común”, entonces educación y política comparten sus fundamentos y sostienen al soberano o al Estado soberano.

Bajo esta perspectiva del humanismo, el hombre animal, el hombre reducido, privado de su estado natural, es el centro vital para la supervivencia de

su misma sociedad y del soberano, es quien debe ser sometido, encerrado, manipulado, adiestrado, e inclusive mejorado en pro del bien común. Estamos hablando de un ideal de Estado gobernado por las letras, la cultura y hombres “virtuosos”, es decir buenos pastores, cultivadores de almas, pero ¿qué sucede cuando no está este ideal, cuando ha desaparecido?, ¿y cuando el estado que impera es la guerra y la barbarie?, ¿cómo se manifiesta la domesticación es una época como la del conflicto colombiano?, ¿Quién es el soberano, que se presenta como ser “superior, en su soberanía misma, a la bestia, a la que él domina, somete, domeña, domestica o mata?” (Derrida, 2010, p. 47), ¿cómo opera la idea del pastor que cuida del rebaño?, ¿de qué rebaños estamos hablando?, ¿qué pastor o pastores?, ¿cómo son estos procesos de amansamiento y crianza del animal y qué buscan?

Esclavas del placer

La doma es la primera parte de la domesticación, y ella consiste en apartar de la bestia lo salvaje, su natural deseo de huida, de libertad, de lucha, para luego adiestrarlo en las tareas que le sean útiles al hombre. Una de las bestias reconocidas como domesticables y que se ha convertido en pieza fundamental para el desarrollo del hombre, tanto a nivel social, como político y económico, y que además le ha servido tanto en la guerra como en la paz, es el caballo y su femenino la yegua. Caballos y yeguas han sido utilizados como unas de las metáforas animales más importantes para el hombre, éstas transfieren información significativa de la cosmovisión del mundo, la estructura social y el carácter de un grupo; por ejemplo los ejemplares pura sangre, son metáforas de status social, de prestigio, representan la alta clase y aristocracia, también el poder del dinero, y, por otro lado, la competencia masculina por excelencia, porque se cría en ámbitos principalmente masculinos, donde la presencia de la mujer es escasa o nula. Un caso particular de esta significación documentado en Colombia por el canal *Caracol* (2013) fue el rapto de Terremoto, el caballo de Roberto Escobar (hermano del narcotraficante Pablo Escobar), llevado a cabo por los Pepes (un grupo de narcotraficantes rivales) quienes ejecutan el secuestro,

asesinan a su montador, luego castran al caballo y lo retienen por cuarenta y cinco días, para finalmente abandonarlo en un barrio de Medellín en pésimas condiciones, con un letrero que decía: “le devolvemos el caballo al temible Roberto Escobar y hermano”. Así bajo una vendetta de narcotraficantes al estilo siciliano, este semental valorado en un millón de dólares, convertido en metáfora de poderío y estatus social, sirvió como medio para demostrar el poder del enemigo y el derrocamiento y la castración del poder del otro; una lucha de mafias que utilizó al caballo como símbolo de dominio y subyugación, para demostrar que quién posea al caballo y a la yegua posee un bien valioso y se le reconocerá como un gran domesticador.

El tema del dominio y la domesticación del caballo/yegua aparece como metáfora en la obra de Juan David Pascuales *Manual de zoofilia para el obrero troskista* (2013); una obra de carácter irreverente que plantea importantes interrogantes de índole ideológica y refleja el estado caótico del presente a través de personajes híbridos animales, cactus y falos parlantes, próceres desmitificados, y demás, los cuales habitan mundos regidos por el absurdo. Allí, dentro de estos universos está Ella, un personaje que en la escritura se presenta doble —Ella y Ella— pero que finalmente se puede entender que estas dos mujeres son una sola. Ella parece ser la sombra de Ella, su otro Yo. Ella, quien finalmente representa a todas las putas de la guerra, es montada cada día por los soldados. Ella es para el soldado una “yegua, un alazán lujurioso” (Pascuales, 2013, p. 231), es sensual, usa todo el tiempo tacones, tacones negros, blancos, rojos, y corsés, imagen que remite a la belleza y elegancia de la yegua, Ella es, además, un alazán lujurioso, un caballo de pelo rojizo; el rojo aquí como color de la pasión, del deseo carnal, se une con la simbología de la potranca, la potrilla, como imagen del desenfreno, fuerza y vitalidad, por ello para el soldado montarla representa poder, poderla tener, domarla, le da el status de domesticador.

Su doma ha sido forzosa, pues es hija de otra puta de la guerra. Ella fue hecha puta a la fuerza, cuando “un soldado triste se la comió por primera vez” (Pascuales, 2013, p. 232), instruida por su madre en el oficio, pues sus opciones eran el oficio o la muerte. Ella misma, la madre, le aconsejaba constantemente: “Gózalo o te jodes” (Pascuales, 2013, p. 232). Se puede ver en este texto que después de la doma viene la segunda parte de la domesticación, la instrucción, el

amaestramiento, que para el caso de esta relación madre-hija se da para que la joven aprenda a ser una buena puta. Aunque para un buen aprendizaje habría que tener una predisposición a la obediencia y al trabajo duro, características que, a Ella, como caballo, le son atribuidas simbólicamente según Hannah (2006, pp. 93-94). Obediencia y trabajo duro, versus el espíritu salvaje e indomable hacen de Ella, un buen ejemplar para ser subyugado y puesto al servicio de su amo. Ella como yegua, en su sentido más extendido, es un animal muy útil, empleado principalmente como animal de trabajo, carga y tiro. Es un animal fuerte y trabajador sin tregua, de allí la expresión coloquial “es una yegua” o “trabaja como una yegua”. Ella es un animal de carga: carga con los soldados cada día, carga con el recuerdo del padre asesinado por los soldados, con el de su madre asesinada por un soldado triste, carga con ella misma y con su otra Ella, carga con:

Los falos sedientos; siete o catorce por noche. ¡Siempre está Ella disfrutando cada falo [porque si no lo hace se jode! Ella la puta. [...] Siempre está Ella con falos en la boca, en la vulva, en el culo. Siempre está Ella, con semen en el cabello. [...] En la habitación está ella, siempre” (Pascuales, 2013, pp. 231-232).

Esta carga física y psicológica que soporta Ella representa el castigo, el encierro, el suplicio físico y psicológico como técnica de domesticación, el tormento que recibe aquel que ha sido domado y que no es más que el mecanismo de sometimiento del poder soberano que permite mantener al animal en este estado de domesticación, en la esclavitud del servicio; y, al mismo tiempo, representa la destrucción del hombre, una destrucción de sí mismo, de su esencia, de su naturaleza bestial, de su instinto de huida.

Ella también aparece en la obra como vehículo, como el caballo representa la fuerza vehicular inclusive entre mundos, recordemos por ejemplo al caballo alado Pegaso, vehículo entre cielo y tierra, quien hizo brotar la fuente Hipocrene del Monte Helicón (Chevalier, 1986, p. 213). Ella transporta al soldado a un “abismo húmedo” mediante una cabalgata desbocada, lo que remite claramente al simbolismo del caballo ctónico, que cabalga hacia el abismo, lo profundo, lo obscuro, lo incierto, pero también lo catastrófico. Según Cirlot (1994, p. 50), la

simbología de “la forma abismal posee en sí misma una dualidad fascinadora de sentido. De un lado es símbolo de la profundidad en general; de otro lo inferior”.

Esta cabalgata que lleva al soldado a “las regiones abisales [que] suelen identificarse con ‘el país de los muertos’” (Cirlot, 1994, p. 50), con lo desconocido, no es otra cosa sino la fuga de la realidad y el acercamiento a su parte bestial como catástrofe. Mediante su tránsito a un mundo de sueño ctónico por medio de esta cabalgata fúnebre, infernal, se “estructura moralmente la fuga y le da ese tono catastrófico que se encuentra tanto en Hugo como en Byron o en Goethe. El caballo [aquí] es isomorfo de las tinieblas y el infierno” (Durand, 2004, p. 78).

Por otra parte, Ella cabalga hacia el abismo ctónico, cabalga hacia el “país de los muertos”, pero también cabalga desbocada, es decir regida por el pánico, el cual está ligado a la pesadilla según Hannah (2006); así, la absurda represión de los instintos del caballo se libera por instantes y se vuelve algo terrorífico. Por otra parte, este desbocarse se asimila también a locura, la cual está regida por una divinidad psicopompa la diosa Hécate, “diosa de la luna negra y de las tinieblas, fuertemente hipomorfa, súcuba y pesadilla a la que Hesíodo convierte en patrona de los jinetes y señora de la locura, del sonambulismo, de los sueños y, especialmente, de la Empusa, fantasma de la angustia nocturna” (Durand, 2004, p. 80). Entonces, siguiendo el hilo simbólico, esta cabalgata que a primera vista pareciera tratarse de una figura que se refiere a la lujuria y a la sexualidad, a la “jugosidad” del sexo al referirse al abismo húmedo, en realidad está hablando del estado del personaje, un personaje enajenado, lleno de miedo, a quien se le ha reprimido su instinto de huida, pues no tiene otra opción que quedarse, “era eso o estar muerta” y en su estampida cabalga irremediabilmente hacia su propia pesadilla, hacia el carácter terrorífico e infernal del abismo acuático, hacia la muerte, representada en la pérdida de su instinto, la permanencia y la repetición de su trabajo como cargadora del soldado cada día.

Muy cercana a la anterior simbología se encuentra la idea de lo diabólico, Ella representa lo bestial, lo maligno para el soldado:

ELLA: Sus caricias no lograrían seducir a nadie, pero su odio sí.

ELLA: Montarla es como derrotar a un enemigo terrible.

ELLA: “Te odio”

ELLA: ... dice Ella a un soldado. [...]

ELLA: "Y yo te odio a ti, catre de Satán" (Pascuales, 2013, p. 232).

Ella representa para el soldado el "catre de Satán", el lugar donde descansa el demonio, la guarida demoniaca en la que no quiere caer, y al mismo tiempo representa al enemigo a quien quiere alcanzar y doblegar. La unión simbólica descansa entonces sobre la simbología de Satán que, según Chevalier (1986, p. 913):

Designa por antonomasia al adversario, arrogante y maligno [...] un ser profundamente malvado [...] espíritu del mal [...] es el Espíritu en involución, que cae en la materia; es la caída de Lucifer, el portador de luz [...] Su existencia, relativa por completo a la ignorancia humana, no es más que una desviación de la luz primordial que, oculta en la materia, envuelta en la oscuridad y reflejada en el desorden de la conciencia humana, tiende constantemente a hacerse día.

Ella es para el soldado el estadio de la oscuridad, la ignorancia y la involución, donde reside el mal, pero es también a través de quién puede llegar a destellos de conciencia, por eso le teme. Esto puede interpretarse en dos sentidos, el soldado la ve como el adversario a quien hay que derrotar, disminuir, dominar, el peligro de la involución (un estadio animal al que no quiere llegar); pero al mismo tiempo la ve como refugio, como abrazo del placer, como "catre" para desfogar su lujuria, como vía de escape, como medio para vivir una inconsciencia, un adormecimiento de la realidad.

El anterior análisis de la yegua a la que monta el hombre permite desentrañar una metáfora de domesticación muy particular pero muy extendida, la mujer forzada a ser prostituta, instruida en el oficio desde niña. La domesticación de la mujer traducida como esclavitud y explotación sexual de niñas y mujeres (especialmente adolescentes) en Colombia es uno de los flagelos más extendidos en esta época del conflicto armado en Colombia, ya que en "este contexto violento los grupos armados ilegales utilizan a estos niños y niñas víctimas para distintos fines, entre ellos la explotación sexual comercial" (ICBF, 2015, p. 15): por una parte, los grupos armados ilegales como, guerrilla y paramilitares, enlistan a las niñas y mujeres no solo para la lucha armada, sino

también para la explotación sexual, y por otra parte, se da la explotación sexual por parte de grupos de bandas que se dedican a esto como negocio comercial, como en el caso de las BACRIM (bandas criminales surgidas principalmente de los miembros de grupos paramilitares que no se acogieron al proceso de desmovilización y escogieron seguir delinquiendo) y las ODIN (organizaciones delinuenciales integradas al narcotráfico) en las grandes ciudades.

Por todo ello no es de extrañar que esta clase de domesticación aflore en las obras teatrales escogidas. Otro personaje que también expone esta clase de violencia contra la mujer es Cloe en *El vientre de la ballena* (2012 A), obra que plantea la problemática sobre la explotación sexual de niños, niñas, hombres y mujeres, el tráfico de órganos y de textiles, un mundo donde todo es comerciable. Cloe es una menor de edad de catorce años que escapa de una golpiza violenta de su padre y cae en una red de prostitución de menores donde:

Nuestras *niñas de compañía* deciden si están o no con los caballeros que las visitan. Hombres sanos que huelen bien. Nunca con aliento a alcohol. Siempre con preservativo. En nuestro historial no hay un solo caso de enfermedad de transmisión sexual. No hay una sola queja de violación. Las niñas a los catorce años ya tienen una fortuna y la posibilidad de vivir como ellas quieran, los niños también. Aquí no hay discriminación de género (Rubiano, 2012 A).

En este aparte de la obra Rubiano resalta las palabras “niñas de compañía” de manera ingeniosa para irónicamente entrar en el lenguaje del comercio sexual, y reforzando así la idea perversa de la niñez dentro de este comercio nefasto. Expone con un fino humor negro todas las supuestas ventajas que tienen estas niñas en relación a unas otras que no están protegidas por estas organizaciones criminales, protección, asepsia, fortuna y un falso libre albedrío, descripción que produce un choque en el espectador por la crudeza de la situación, especialmente en una sociedad predominantemente machista, cuando al final habla de la no discriminación de género, es decir que esta situación no es exclusiva de las niñas, sino también de los niños. A través de los pasajes de la obra se ve el amaestramiento en el oficio de la prostitución a que son sometidos los niños una vez captados por esta red; un ejemplo claro de esto lo ofrecen las palabras de

Cloe en la escena en la que es visitada por un supuesto cliente tiempo después de estar cautiva, cliente que en realidad es su padre y que ha entrado clandestinamente. Allí, ésta le ofrece sus servicios:

CLOE: Si quieres puedes ir desvistiéndote. (*El Oficial al escuchar la voz de su hija comienza a llorar. No puede parar.*) Debajo de la cama hay varios disfraces, de bombero, de policía, de sacerdote, del hombre araña, de bebé con pañal. Aquí tengo de enfermera, de puta normal con botas bizarras, de muñeco de felpa... ¿Me oyes? ¿Me oyes?

OFICIAL: Sí.

CLOE: No acepto relaciones sin condón, no acepto golpes ni fluidos de ninguna clase en la cara. Nuestra relación será monitoreada por intercomunicadores por seguridad tanto tuya como mía (Rubiano, 2012 A, p. 46).

Cloe ha sido domesticada a satisfacción, ha sido convertida en una bestia obediente, o como diría Foucault (2002, p. 121) en un sujeto obediente, sometido a hábitos, a reglas, a órdenes, a una autoridad ejercida en torno suyo y sobre él, a un sujeto que funciona automáticamente y no un sujeto de derecho. Cloe ha sido convertida en una máquina productiva, en un animal-máquina como en la teoría de Descartes.

Reproductoras de monstruos

En la domesticación los pastores, en términos de Platón, no solo utilizan a las bestias para las tareas necesarias para su bienestar, más bien, ellos “son ahora, no solo grandes carnívoros, sino grandes ganaderos que no solo guardan sus rebaños, sino que también los vigilan y dirigen su reproducción a gran escala” (Vásquez Rocca, 2011, p. 1). La reproducción de animal es una de las actividades más importantes del criador, ya que la renovación de los individuos en el “capitalismo cárnico contemporáneo” (término utilizado por Vásquez Rocca en torno a los postulados de Sloterdijk y su conferencia *Normas para el parque humano*) permite no solo la obtención “de carne fresca” sino que asegura tener los suficientes individuos para que la maquinaria de producción no se detenga.

Por ello, las bestias reproductoras tienen un lugar importante en la maquinaria de la guerra, por medio de ellas se obtiene el suficiente material para que ésta siga viva. Una de las bestias reproductora por excelencia y que fue vista en el apartado anterior es Ella, la yegua de *Manual de Zoofilia para el obrero troskista* (Pascuales, 2013), Ella pertenece a la categoría anterior y a ésta. La imagen de Ella en esta categoría está unida a la simbología de fertilidad de la yegua, a su cualidad reproductiva, no sólo para la cría de potros sino para la mulería; en la obra ella es una mujer-yegua muy fértil, ha dado a luz miles hijos, “Ella Tiene la piel seca; su sexo marchito... cómo víctima de mil partos” (Pascuales, 2013, p. 232). Ella es una máquina de parir; pare “pequeños niños llenos de llagas, monstruos enfermos” (Pascuales, 2013, p. 233), monstruos que hubiera sido preferible arrojar a los cerdos hambrientos, pare cuatro o siete pequeños monstruos por noche. “Ella es una puta vieja y sus hijos son cientos, tal vez miles” (Pascuales, 2013), pues empezó a parir desde niña. Su primer bastardo, el único que tiene nombre, Pablo, comanda el ejército de sus hermanos bastardos, asesinos de soldados, asesinos de sus padres. Ella es la madre de los monstruos parricidas de la guerra. Ella es el símbolo de la reproducción utilitaria de la máquina de la guerra. Los soldados van a su lecho cada noche a engendrar a los bastardos y ellos nacen para matar a los soldados, es la representación de la cadena de renovación de la vida/muerte en la guerra.

Ella al igual la Erinia Demeter¹⁹ engendra potros demonios de la muerte; Ella engendra bastardos, bestias asesinas, “monstruos enfermos” que matan a sus padres, matan a los soldados. Estos potros son la imagen psicopompa, el transporte hacia el submundo, la muerte. Estos pequeños “potros” nacidos solamente para ser comandados por el bastardo mayor (quién les ha contado como los soldados mataron a la madre de Ella) y ser ejecutores de la justicia infernal, tal como la Erinia que ciñe su justicia sobre los parricidas, representan ese mundo ctónico, oscuro, donde la luz no tiene cabida. Estos pequeños demonios de la muerte matan a quienes han matado a su familia, pero estos a quienes matan también son su familia. He aquí una clara metáfora de la guerra

¹⁹ La Erinia Demeter se transforma en yegua y se esconde entre los caballos del rey Onco, pero Poseidón quién la perseguía, se da cuenta y se transforma en semental, apareándose con ella, entonces ésta engendra dos potras demonios de la muerte. En otra versión de la leyenda, es el miembro viril de Urano, cortado por Cronos el tiempo, el que procrea los dos demonios hipomorfos (Durand, 2004, p. 79).

civil, hermano contra hermano, padres contra hijos, hijos contra padres, es el círculo interminable, la cadena sin fin que no se detiene, tal como lo aclara Ella:

ELLA: Los hijos de Ella disparan contra sus padres.

ELLA: La guerra no termina aún.

ELLA: No terminará nunca.

ELLA: Los soldados agonizan, mueren.

ELLA: Los hijos de Ella agonizan, mueren...

ELLA: En ocasiones la soledad.

ELLA: En ocasiones la muerte.

ELLA: En ocasiones la venganza.

ELLA: En la habitación está Ella, siempre.

ELLA: Siempre (Pascuales, 2013, p. 234).

El trabajo del poder soberano que maneja las bestias domésticas a su antojo es claro en su dualidad, por una parte, somete, domestica a la bestia reproductora, a Ella, y por otra parte deja libre el carácter bestial de sus hijos porque éste es el que permite que no se rompa el círculo vida-muerte de la guerra. En los hijos de Ella permanece el espíritu indomable del caballo del que habla Hannah, Ella le pasa a su progenie la semilla del instinto de huida, de lucha, de supervivencia, por ello estos monstruos bastardos, se desbocan y asesinan a sus padres.

Otra bestia paridora es Madre Loba, un personaje de Enrique Lozano en *Transmigración* (2015), obra que funciona como la metáfora de la guerra, en donde la muerte se apodera poco a poco de cada parte del bosque (el país-mundo), reduciéndolo a su mínima expresión, y donde este bosque está predestinado a desaparecer por la llegada del hombre de la guerra. Madre Loba es una loba humana, es “humana y paridora. Uno tras otro llegaban los niños. Blanquitos, negritos, marroncitos, amarillos” (Lozano, 2015, p. 17). Ella es la madre del lobo, el animal símbolo de “fuerza y ardor [...] una alegoría guerrera para muchos pueblos” (Chevalier, 1986, p. 653), es la nodriza (como la loba de Rómulo y Remo), la criadora que provee los soldados a los ejércitos; representa la fecundidad. Es una figura ctónica que pare hijos para alimentar la guerra, procreadora de “soldados grandes y fuertes que iban a destrozarse a sus enemigos,

a ser destrozados por ellos” (Lozano, 2015, p. 17). Cumple una función similar al personaje de Pascuales, Ella. Pero esta madre loba a diferencia de Ella sufre por sus hijos, llora y se lamenta por ellos. Madre Loba es también progenitora de la gran bestia “Lobo” y es engullida por ésta. Lobo es el único de sus hijos que no va a la guerra, porque a la guerra sólo van lobeznos, el nació para ser soberano, tal como lo expresa el siguiente texto:

MADRE LOBA: Uno nació lobo.

HIJA: Y los lobos no van a la guerra. (...) De lobezno a lobo lo transformó. Con su leche. Vio cómo sus músculos se templaban, cómo su carácter se endurecía, cómo sus fauces se ensanchaban, cómo su rabo crecía hasta convertirse en lobo.

MADRE LOBA: Feroz.

HIJA: Un lobo feroz que en cuanto tuvo el tamaño de un animal adulto, la engulló (Lozano, 2015, p. 18).

En el anterior texto es interesante ver cómo, el único hijo que logró convertirse de lobezno a lobo —más animal que hombre— no va a la guerra y permanece en su guarida para convertirse en el dueño del territorio, en la gran bestia que aprovecha su ferocidad para someter inclusive a los de su clase y a su propia madre, mientras que los demás niños-lobos de esta reproductora de la guerra van a la batalla a matarse unos contra otros. Aquí, la metáfora formula que aquellos que nacen para ser soberanos y convertirse en el símbolo del devorador nacen de la misma camada, es decir que, los soberanos fueron alguna vez uno de “nosotros”.

Una nueva bestia que engrosa la lista de estas reproductoras es Laa, una mujer de la obra *Hienas beben brandy* de Juan Camilo Ahumada (2014); esta dramaturgia retrata una hecatombe a manera de una tercera guerra mundial donde los vencedores, representados por cuatro perros-hiena cazadores, acabaron con todos sus oponentes e inclusive con los suyos y habitan un mundo de lluvia ácida atormentados por los fantasmas de sus víctimas. Allí está Laa, que es una de tres últimas “enfermas hembras de una población de miles de millones” (Ahumada, 2014, p. 7) y que es asesinada, Laa se identifica como una paridora de hijos para la guerra:

¿Te burlas de mí?
Te burlas de esta pobre madre que tuvo que parir.
Yo tuve un hijo y frente a tus ojos lo acuchillaron.
Yo parí un hermoso bebé que cayó baleado en una esquina.
De mí salió un hombre que fue quemado vivo.
Yo traje a la vida a un niño que estalló en pedazos.
¡Quiero secarme por dentro!
¡La humedad del cuerpo me hace vomitar! (Ahumada, 2014, p. 16)

El pasaje anterior habla de un número grande de hijos que han muerto en diversas formas, que evidencian la atrocidad de las tácticas de guerra, bombas, cuchillos, balas, fuego. Ella como madre paridora ha sido testigo de las muertes de sus hijos, y pide secarse por dentro dejar de producir estos hijos. Otro personaje de esta misma obra, Mujer, otra de las tres últimas mujeres es también otra madre paridora, ella le pregunta a Laa si recuerda haber llorado por uno de sus hijos muertos y ella le responde: “Y por todos los otros que fueron miles. Lloraste años enteros en las orillas de un río al que lanzaron a cientos de tus hijos” (Ahumada, 2014, p. 5). Al parecer, Mujer al igual que Madre Loba parió un hijo único entre los otros que se convirtió en una gran bestia devoradora, “un niño que asesinó a muchos. Se dice, que el niño daba miedo. Que verlo pasar era una experiencia terrorífica” (Ahumada, 2014, p. 4). Estas madres paridoras de *Hienas beben brandy* y de las anteriores obras son la metáfora de todas las mujeres madres de la guerra en el conflicto armado colombiano, en el que ven a unos de sus hijos morir día a día de forma cruel y a otros convertirse en bestias devoradoras que asesinan a los suyos. Esta maquinaria que produce hijos para la guerra es al mismo tiempo la que produce sus muertes, según el Grupo de Memoria Histórica a 2012:

El conflicto armado colombiano ha provocado aproximadamente 220.000 muertos. De estas muertes el 81,5% corresponde a civiles y el 18,5% a combatientes; es decir que aproximadamente ocho de cada diez muertos han sido civiles, y que, por lo tanto, son ellos —personas no combatientes, según el Derecho Internacional Humanitario— los más afectados por la violencia (GMH, 2013, p. 23).

Sin embargo, esta cifra sólo habla de los muertos resultado de enfrentamientos directos en la guerra, y deja por fuera otras muertes que se derivan del conflicto armado, pues se ha dicho que sólo una de cada diez muertes violentas se deriva de éste y al parecer la cifra corresponde a tres de cada diez muertes (GMH, 2013, p. 23). A junio de 2018 el panorama de las cifras que entrega el RUV empieza a cambiar; en él se registran ahora 997.544 muertes relacionados con el conflicto y de estas 11.761 entre 2013 y 2018, lo que evidencia la anterior existencia de un subregistro y los esfuerzos presentes por conocer la verdadera magnitud del conflicto que hasta ahora registra 8.346.422 víctimas totales, que incluyen todos los fenómenos de la guerra.²⁰

En la obra de Rubiano *El vientre de la Ballena*, de la cual ya hemos hablado antes, aparece precisamente una madre reproductora que forma parte de estas bestias domesticadas, y que aparecen como resultado de fenómenos que se derivan de este “Estado” particular del conflicto armado, donde la vida del animal-humano tiene valor en tanto produzca un beneficio económico para su amo y soberano. Estamos hablando del personaje de Elena, “la ballena, que es una niña con el vientre lleno de peces que la consumen por dentro. O eso le dicen. Pero no. Ni es una niña ni tiene el vientre lleno de peces. Es una mujer que se encuentra envuelta en una red de trata de niños, de vientres de alquiler y de tráfico de todo tipo, desde órganos hasta telas finas” (Venegas, 2013). Una mujer que al parecer tiene alguna clase de discapacidad cognitiva, y que es utilizada como reproductora de niños para ser vendidos en el mercado, ella y su vientre, que acoge a un bebe cada nueve meses, es quien da claridad al título de la obra, el vientre de la ballena que acoge la vida para protegerla y luego arrojarla indefensa al mundo, de la misma forma que “Jonás en el vientre de la ballena es el germen de inmortalidad en el huevo, en la matriz cósmica. La salida de Jonás es la resurrección, el nuevo nacimiento, la restauración de un estado o de un ciclo de manifestación” (Chevalier, 1986, p. 171). Sin embargo, esta ballena de Rubiano no lanza nuevamente la vida para lograr una restauración sino para ser aprovechada como carne y como mercancía.

²⁰ Cifras a junio 1 de 2018. Registro Único de Víctimas (RUV). Gobierno de Colombia. Unidad para las víctimas. <https://www.unidadvictimas.gov.co/es/registro-unico-de-victimas-ruv/37394>

Elena es en realidad una mujer entre treinta y cuarenta años, a quien su madre putativa, una experta criadora, acondiciona el pensamiento para que ésta crea que es menor de edad, una niña de seis años y que sus embarazos son solo problemas estomacales producto de la gula.

ELENA: Siento que alguien se mueve adentro

MADRE: Nadie se mueve adentro.

ELENA: Sí.

MADRE: Comida mal digerida.

ELENA: No. Es algo vivo. *(Pausa)*

MADRE: ¿Cuántos años tienes?

ELENA a: Treinta casi cuarenta.

MADRE: ¿Cuántos años tienes?

ELENA: Seis.

MADRE: Bien.

ELENA: Seis.

MADRE: ¿La edad fecunda de la mujer a qué edad empieza?

Elena: En promedio a los trece con la primera menstruación.

MADRE: ¿Cuántos años tienes?

ELENA: Seis

MADRE: No tienes nada adentro que se mueva.

ELENA: Sí.

MADRE: No.

[...]

ELENA: *(Se toma el vientre)* Me duele.

MADRE: Se quita pronto.

ELENA: No se me quita.

MADRE: Repite esto: Siento dolores en el estómago porque cometo el pecado de la gula.

ELENA: Siento dolores en el estómago porque... ¿cometo?

MADRE: Si, cometo, del verbo cometer.

ELENA: Cometo el pecado de la gula.

MADRE: Debes decirlo con más convicción.

ELENA: Siento dolores en el estómago porque cometo el pecado de la gula (Rubiano, 2012 A, pp. 7-8).

La madre cumple aquí el rol del pastor que instruye, que acondiciona, que manipula fácilmente al animal, para ello aplica formas de coerción y esquemas repetitivos que suprimen o reemplazan el libre albedrío. La madre está todo el tiempo utilizando el engaño y la manipulación para que su hija crea verdaderamente en esta historia absurda. La madre como pastor de esta niña-mujer-ballena busca modificar el cuerpo y por su puesto el pensamiento, así “el cuerpo es un objeto que se deja manipular fácilmente, es el blanco del poder, a él se controla y modifica según la situación” (Rojas, 2015, p. 7). Madre ejerce sobre Elena no solo la persuasión sino también la amenaza, la agresión y el control como mecanismos de domesticación:

MADRE: No pongas los codos sobre la mesa. (*Elena los baja de inmediato. Coloca los antebrazos en el borde*) Prepárame un jugo.

ELENA: No sirve la licuadora.

MADRE: ¿Por qué no sirve la licuadora?

ELENA: Porque tú la golpeaste ayer en la noche.

MADRE: No he golpeado ninguna licuadora.

ELENA: Creo que la golpeaste contra la pared ...

MADRE: No creas nada.

ELENA: Cuando la lanzaste contra mí y yo la esquive y la licuadora se estrelló contra la pared.

MADRE: Hubo una sobrecarga eléctrica.

ELENA: No lo recuerdo.

MADRE: Imagínalo.

ELENA: (*Cierra los ojos y los aprieta*) No puedo.

MADRE: La licuadora no sirve porque hubo una sobrecarga eléctrica.

ELENA: Sí.

MADRE: Repite: La licuadora no sirve porque hubo una sobrecarga eléctrica.

ELENA: La licuadora no sirve porque hubo una sobrecarga eléctrica.

MADRE: Muy bien (Rubiano, 2012 A, p. 6).

El control que ejerce la madre es estricto, Elena es una ballena encerrada en un acuario, no puede salir, no puede hablar con nadie, permanece cautiva, resignada a vivir en este submundo que es su casa y aprende cada día nuevas

lecciones para ocultar la verdad. Al final de la segunda escena, en la puesta en escena, ella repite fielmente su lección: “Es mentira señora. No estoy embarazada, como mucho y estoy gorda como una ballena. Es mentira señora. No estoy embarazada, como mucho y estoy gorda como una ballena. No puedes ver a nadie, no puedes hablar con nadie” (Rubiano, 2012 B, min. 30). Ella es una productora de bienes, los niños, apartada de la vida pública y reducida a la labor de reproductora.

Elena, a pesar que todos la creen tonta, es consciente de lo que sucede y se conduele de sus hijos, del primero que es una “estrella de la pornografía infantil en Holanda” y del último, al parecer asesinado por el Vendedor, el dueño de toda esta industria atroz; para ella su recuerdo es un tormento, aunque su madre le diga que lo que ella ha parido son monstruos, peces malignos que hacían nido en su estómago y que le romperían las entrañas si no eran expulsados: “¿Quieres que te lo introduzca de nuevo para que haga su nido en tu estómago y crezca comiéndose tu corazón, tu tráquea, tus ojos, hasta que asome su cabeza por tu boca?” (Rubiano, 2012 A, pp. 17-18). Elena deja ver claramente lo consciente que es cuando en un parlamento le pregunta al Oficial sobre el embarazo de su exesposa y le pregunta que parió ella: “¿Un tumor, un animal, un aparato, otra niña, un niño muerto?” (Rubiano, 2012 A, p. 27), claramente este parlamento es una crítica a la cosificación que están sufriendo estos niños, tratados como objetos, cosas útiles, simple mercancía. Para esta red hay muchas opciones para estos niños fuera de la esclavitud sexual, tal como lo dice el vendedor:

Los que quieran trabajar los podemos ubicar en alta mar, como operarios en fábricas, recomendarlos para la vida militar no formal según sea su orientación de izquierda o derechas, inducirlos en la minería o en el servicio doméstico. A los que aún no quieran trabajar y deseen seguir sus estudios, los ubicamos en familias extranjeras, con gentes de calidad y fortuna. [...] Venga, tráigalo. Si está sano hay una existencia digna para él. Si es un monstruo, tráigalo también, algo en él será de utilidad. Vivirá en otro cuerpo, pero vivirá (Rubiano, 2012 A, p. 46).

Estos niños son criados y domesticados para el servicio en fábricas, en la guerra como soldados, en las casas de los ricos como sirvientes, en la labor esclava de la minería, etc. Y son también criados para servir como carne para

quien la necesite. Para el caso de Elena, esta madre paridora, y de las otras que hacen parte de la red, sus hijos monstruos, no son unos monstruos asesinos como en los casos anteriores (Ella, Madre Loba, Laa y Mujer), sino son niños deformes, cuyas deformidades son causadas por problemas en la cadena de producción que exige a las madres un embarazo tras otro, estos monstruos en lugar de asesinar dan vida a otros seres moribundos. Una situación aberrante que hace parte de este mundo de producción en masa, de este “mundo cárnico contemporáneo”.

Al final de la obra Elena pone al descubierto toda la red y al mismo tiempo descubre a los ojos del lector/espectador otra bestia reproductora de monstruos, no ya una mujer sino un hombre, el Eléctrico, un joven tímido que es el encargado de preñar a las mujeres:

Elena es idiota y lisiada, tiene déficits y carencias. Elena fornicaba con el Eléctrico. Elena queda embarazada. Elena es asistida por un doctor en dientes. Elena da a luz algo que no es un tumor, los tumores no se envuelven en un cobertor estampado con el ratón de más audiencia en la franja infantil de televisión. Elena ya no es idiota. Tiene incapacidad para las instrucciones y proposiciones simples, pero sabe de poesía. Elena sabe que es un bebé, pero la Señora insiste que es un tumor. El Eléctrico se desmaya. Elena sabe de poesía, Elena no quiere que este bebé se pierda. Elena no quiere que esta leche se pierda (Rubiano, 2012 A, p. 62).

El Eléctrico es quien cumple el papel de semental para estas hembras, él ha sido domesticado y entrenado para este oficio, a él también le han hecho aprender la lección de cómo tratar a las mujeres, qué decirles y qué hacer para desarrollar bien su tarea:

(Cloe y el Eléctrico a lado y lado de la cama, Cloe lo mira, él parece que la mira. El Eléctrico mueve sus labios rápidamente, repasa el texto que lleva en sus manos.)

CLOE: ¿Tienes miedo? *(El Eléctrico no responde, sigue repasando.)* Te pregunté que si tenías miedo.

ELÉCTRICO: *(Lee.)* Tranquila.

CLOE: Estoy tranquila.

ELÉCTRICO: (*Lee.*) He estado preparándome para este momento. [...] (*Leyendo.*)
Antes que mi propio placer quiero que estés cómoda.

CLOE: Estoy cómoda, deja de leer, quítate la puta ropa. ¿No puedes por lo menos besarme?

ELÉCTRICO: (*Lee. Se equivoca de página.*) Tiene que quedarle claro que para ti la mujer no es un objeto... (*La mira.*) Perdón... (*Busca otras páginas.*)

CLOE: ¿Te gusto o no?

ELÉCTRICO: Sí. (Rubiano, 2012 A, pp. 31-33)

A él se le ha dado su propio libreto, el cual debe aprender y seguir al pie de la letra, él también ha sido reducido al papel de reproductor. En ésta y en las anteriores bestias reproductoras es claro cómo se llega a la domesticación a través de mecanismos de control, condicionamiento, sumisión e imposición del poder. Y es claro también, cómo para el caso de la obra *El vientre de la ballena* esta domesticación se refiere a la trata de personas, un flagelo que según el documental *Mercancía Humana* del Canal Capital (2010) no sólo incluye la explotación sexual, sino la laboral, la servidumbre doméstica, la esclavitud en todas sus facetas, así como la extracción de órganos; habla del ser animal-humano reducido a objeto de uso, a mercancía. Este problema en Colombia está bastante extendido, y para el caso de los niños las cifras son abrumadoras, sólo en Bogotá para el año 2010 se encontraron veinticinco centros de explotación sexual de menores, a pesar que el año inmediatamente anterior en junio de 2009 se había realizado la más fuerte operación contra la trata de personas en el país, la operación Cándida Eréndida (llamada así precisamente por el nombre del personaje de García Márquez que pasó de sirvienta a prostituta para pagar la deuda a su abuela desalmada), pero como dice una vocera de la Red Tamar, grupo que trabaja contra este flagelo, esta es una lucha de hormigas contra elefantes, se tiene un aproximado de 80.000 casos por año en Colombia de los cuales el 85% son mujeres, el resto hombres. Unicef asegura que en Colombia la violencia contra niños y niñas es generalizada y la califica como una pandemia, también indica que “la violencia sexual es tan frecuente en Colombia que probablemente continuará produciéndose incluso después de que se firme el acuerdo de paz” (UNICEF, 2016).

Criadoras de bestias

Dentro de la cadena de domesticación una figura importante es la de criador, quien probablemente fue antes una simple oveja y ha ascendido a pastor, se le ha dado el privilegio de conducir a otros como él, de conocer las técnicas de la domesticación, aunque sigue sirviendo a un poder soberano. De nuestra primera bestia criadora ya hemos hablado en el aparte anterior, el personaje Madre de *El Vientre de la ballena*, la Madre de Elena quien sirve al Vendedor y utiliza a su hija putativa como vientre de alquiler, la subyuga, la encierra, la maltrata y ofrece a sus nietos en venta; esta criadora al igual que la mayoría de ellos manipula la vida y sus procesos con todas sus nefastas consecuencias.

Otra criadora de bestias es el personaje Madre de la liebre en la obra de Fabio Rubiano *Labio de liebre* (2015), ella es una perfecta criadora ya que reproduce todo el esquema de servilismo que el campesino pobre o el desarraigado le tiene en Colombia al patrón o al hacendado; ella, Alegría de Sosa, está muy bien “educada” o diríamos condicionada a servir a su amo y como mujer al hombre. Ella como criadora de estos niños de la obra los obliga a saludar a su ejecutor paramilitar y a atenderlo con cortesía. Y culpa a su hija de ser una puta, de ofrecérsele a su padre desde niña y a Salvo, después que éste fue quien la violó y la raptó:

MADRE DE LA LIEBRE: [...] (A *La Niña*.) La oí mi amor, no moleste a Don Salvo. (A *Salvo*) Le dije que iba a regresar, volver.

MALA: Yo solo estoy viniendo a hacer el aseo.

MADRE DE LA LIEBRE: No sea mentirosa mi vida. (A *Salvo*) Me está diciendo puras mentiras esta niña ¿cierto? (A *MALA*.) Yo sabía que sumercé seguía viniendo. (Va hasta ella y le acaricia la cabeza.) Por lo que la niña fue puta, siempre fue puta, desde chiquita, pequeña.

MALA: (A punto de llorar.) Yo lo quiero mamá.

MADRE DE LA LIEBRE: Yo sé qué es lo que a usted le gusta. (La sigue acariciando. A *Salvo*, confidente) Hasta con el papá... (Rubiano, 2015, p. 21)

Madre de la Liebre es una criadora que reproduce al interior de su familia y comunidad la lección del hombre como soberano sobre la mujer y del amo sobre

el sirviente, además de la lección del servicio sexual de la hembra al macho. Ella replica los esquemas de servicio aprendidos en una sociedad primordialmente machista, como la colombiana, por eso culpa a la propia hija de ser puta, y no culpa ni a su marido, ni a Salvo de la violencia sobre su hija, situación que desafortunadamente sigue siendo común, niñas abusadas hasta por sus progenitores quienes creen tener el derecho de posesión sobre sus hijas. Ellas son un objeto, una posesión más, al igual que los otros animales de la granja. La reproducción de la dominación patriarcal expresada en esta obra, es reflejo de las estructuras patriarcales universales que subyacen aún en el país, y en las que, según Cagigas (2000, p. 311), a la mujer se le considera un objeto de pertenencia del hombre sobre el cual puede ejercer su dominación como algo natural, y en las que las mujeres muy a menudo consienten su subordinación e incluso defienden la conducta machista de los hombres. Es por esto, que en estas obras las criadoras de bestias son vistas como reproductoras también, ya no sólo de hijos sino de la política de domesticación que permite el amansamiento del animal desde su nacimiento y que busca “empequeñecer al hombre, conducirlo a su más mínima expresión de existencia dinámica” (Gutiérrez, 2016, p. 23).

Obreras de la carne

Dentro de las técnicas de domesticación también existe aquella que busca antropotecnificar la máxima condición humana, la inhumanidad: a aquel que ha de servir como pastor menor, guía de bestias también se adiestra tanto en el conocimiento de las técnicas de amansamiento del otro como en la técnica del adormecimiento de aquello que suele llamarse lo “humano”, el sentir empatía por el otro. Este adormecimiento de la empatía es lo que le permite realizar bien su trabajo y contribuir tanto a la producción de bienes como al mantenimiento del Estado soberano. Para estas bestias el animal-humano bajo sus pies es solamente cuerpo, carne que puede ser manipulada para cumplir con los deberes hacia el soberano. Un ejemplo de ellas es el Dentista en *El vientre de la ballena*, uno de los trabajadores de la red de tráfico de niños que, aunque es dentista, está encargado de recibir los partos de todos los vientres de alquiler. Él dice no sentir

ninguna clase de sentimiento por las mujeres o niños que recibe, según sus palabras, “no se involucra con las pacientes”:

DENTISTA: Las contracciones duran entre un minuto y un minuto y medio. ¡Más fuerte!

ELENA: No tengo fuerza.

MADRE: ¡La tienes!

DENTISTA: Está afuera. (*A la Madre.*) Corta acá. Conserva el cordón para el interesado.

MADRE: ¿Todo está bien?

DENTISTA: Completo. (*Lo pesa con las manos*) Tres mil cuatrocientos gramos.

MADRE: Grande.

DENTISTA: Normal. [...] (*Recibiendo de nuevo el bebé*) Hay que alistar comida. (*Carga al bebé y lo pone sobre la mesa de cemento. Le toma fotos con flash como lo haría un fotógrafo forense con un cadáver. La foto aparece en la pantalla del Periodista, es un bebé sonriente.*) (Rubiano, 2012 A, pp. 15-18).

Es claro que el Dentista no presenta ninguna empatía hacia Elena, sólo se dedica a desarrollar la técnica de su oficio guiándola, y en relación al niño, lo ve como mercancía, lo importante es que esté sano para poder venderlo, y por ello inmediatamente finaliza el parto, él empieza los trámites para distribuir la carne recibida, el cordón umbilical para quién lo ha encargado con anticipación, toma fotos de la mercancía que dan cuenta del estado y características de la carne humana, las cuales serán útiles para la venta. En la puesta en escena de la obra, al final de este cuadro llega Cloe, la niña hija del Oficial, quien ha escapado de su casa, ella les pregunta si allí reciben menores de edad, todos asienten al unísono. Entonces, el Dentista y el Vendedor —que ha aparecido para llevarse la “mercancía” — hacen bajar a Elena recién parida para darle el lugar a Cloe. La inhumanidad es chocante, Cloe es carne nueva y Elena, según el Vendedor ya no sirve, por esto en secreto él y la Madre habían acordado que con este último niño terminaría el ciclo de Elena y la sepultarían debajo del árbol (la matarían), donde sepultan la “carne muerta” y “los desechos”. Estos apartes de la obra ubican al Dentista como un obrero de esta industria de la carne, a él sólo le importa cumplir con su labor, que incluye, entre otras cosas, hacer la revisión

médica de las nuevas niñas, función que realiza con Cloe inmediatamente llega. Luego de pasar los exámenes físicos y como única condición para empezar su “trabajo” con la red Cloe pide que le quiten la virginidad:

CLOE: Cualquiera de los dos que me lo haga, por favor, que sea suave.

DENTISTA: A mí me encantaría, pero no me involucro con mis pacientes.

(Rubiano, 2012 A, p. 22).

Nuevamente vemos la respuesta inhumana del Dentista, él está entrenado sólo y únicamente para su oficio, no le es permitido tener ninguna relación o empatía con sus clientes. Esto es como un embrutecimiento del hombre, que no le permite siquiera la reacción natural del animal.

Otra bestia dentro de esta categoría es el Carnicero, personaje de la obra *Transmigración* de Enrique Lozano, este personaje es un experto en el descuartizamiento de toda clase de bestias, y es para el Lobo (otro personaje de la obra) “un carnicerdo, un carnicero cerdo”. En este personaje hombre-cerdo, efectivamente, aparece la simbología de la indolencia del cerdo, a él no le importan las “presas”, las cuales en un principio parecieran ser únicamente animales de cría y de caza silvestre, pero a través de la obra se puede descubrir que estas presas son de todo tipo incluyendo las humanas. Él está inmerso en un universo de guerra y violencia. No se siente culpable por despresarlas, pues se encarga de ellas “cuando ya están muertas. Lo otro se hace en el matadero [...] Llegan dos tipos de animales acá: las bestias de matadero y las bestias de caza. Los primeros se dividen en bovinos y porcinos, los segundos son impredecibles” (Lozano, 2015, p. 19), no le importa tampoco qué clase de bestias sean, simplemente es su trabajo, y él tiene “las tres virtudes del carnicero: pericia, experiencia y oficio” (Lozano, 2015, p. 20), aparte de la clarividencia que es la virtud que lo separa de los otros carniceros y lo deja en la cima del oficio. Él ha sido muy bien entrenado, conoce su oficio, es el más diestro, y al igual que el Dentista en la obra de Rubiano, no siente empatía por las víctimas, para él estas son carne. Sin embargo, cuándo la guerra lo compromete directamente, aparece en él una particularidad del cerdo que no había aparecido antes, el “abismamiento amoral en lo perverso” (Cirlot, 1994, p. 126), él cae en el abismo de esta práctica

amoral hasta hallar una satisfacción personal casi obscena en ella, poder hacer su trabajo a manera de venganza, cuando se da cuenta que el cuerpo que tiene en frente es el asesino de su mujer, un monstruo, un hombre-lobo, que había estado sembrando el terror en el bosque:

Lo dejaron caer en mi mesa de trabajo, sonrieron y me dejaron a mi labor. (...) No sufrí. Estoy seguro. El lobo. *Pausa*. Asqueroso. *Pausa*. Me miraba con amor. *Pausa*. El muy asqueroso. Como riéndose de mí. De mi infortunio. (...) Había comido más de lo que podía tragar el lobo de mierda. Más de lo que sus intestinos podían cargar. Lo primero que cayó de su vientre fétido fue una mano. Una mano humana. Blanca, tersa, de huesos largos y elegantes. Y en el dedo anular. Una argolla. Simple, delgada, con una incrustación de rubí. La argolla de matrimonio de mi mujer. Engullida. Mi mujer. (Lozano, 2015)

Aquí aparece el lado oscuro a nivel simbólico del cerdo, aparece el egoísmo, la inhumanidad, su domesticación le ha obligado a ser un obrero de la carne, entrenado en la indolencia, y de allí ha saltado fácilmente a la desinhibición de la que habla Sloterdijk (2000, pp. 32-33), uno de los dos grandes poderes formativos, la influencia inhibidora y la desinhibidora. La primera reprime el estado salvaje y la segunda lo libera, y las dos son usadas sabiamente por el poder soberano según su necesidad. Para el caso de Carnicero, la influencia desinhibidora de no condolerse del otro recibida en su amaestramiento, lo lleva más rápidamente a retornar a lo salvaje, a la satisfacción del acto:

CARNICERO: Y bueno, lo que pasó fue muy sencillo y rápido. Lo abrí. Abrí su panza hinchada. Protuberante. Tanteé el punto preciso para la incisión, justo donde termina el apéndice xifoides, del esternón. De un solo trazo tajé, escindí, corté y el interior abultado se desparramó. Lobo garoso. (Lozano, 2015, p. 21)

Durante una época de guerra las influencias que embrutecen, que llevan el retorno a lo salvaje son muy bien utilizadas por los grandes pastores, ya que para el pensamiento humanista existe “el convencimiento de que los hombres son ‘animales sometidos a influencia’, y que es por ello indispensable hacerles llegar el tipo correcto de influjos” (Sloterdijk, 2000, p. 33). Uno de los tipos correctos de

influjos durante la guerra es el influjo desinhibitorio, por ello una gran mayoría de bestias son entrenadas para desinhibir lo salvaje en lugar de reprimirlo, un buen ejemplo de ello es el soldado.

Uno y Otro son dos personajes que hablan de la desinhibición de lo salvaje, ellos pertenecen a la obra de Carolina Vivas *Donde nacen las colas de los burros* (2014), pieza que “trata sobre las desapariciones forzadas, frente a la cual se desarrolla la lucha de una familia por defender la vida y la integridad de sus miembros, mientras a la vez se plantea una oscura maniobra de fuerzas oficiales o grupos de poder para tergiversar el asesinato de un joven, atribuyéndole actos delincuenciales que nunca realizó” (Reyes, 2015, p. 746). Estos personajes, que por sus nombres —Uno y Otro— permanecen en una indefinición que apunta más bien a señalar la existencia de una multitud (son unos entre muchos), sirven como soldados a las fuerzas paramilitares que se han apoderado del pueblo y de la zona rural. Ellos son los encargados de asesinar a los que el soberano del pueblo, Don Casto, considera una plaga o traidores del pueblo, y también se ocupan de la muerte por encargo:

OTRO: Se les iba yendo la mano

UNO: ¿En qué?

OTRO: Es mejor no quemar tanta pólvora en gallinazos.

UNO: Combate es combate.

OTRO: No me haga reír.

UNO: Nos pidieron varios.

OTRO: Sí, pero no ancianos.

UNO: El viejo se atravesó.

OTRO: ¿Cuántos fueron?

UNO: Como catorce.

OTRO: ¿Con el viejo?

UNO: Sí.

OTRO: ¡Pobre pendejo! (Vivas, 2014, p. 8)



Ilustración 3: Personajes Uno y Otro. *Obra Donde nacen las colas de los Burros*. Dirección: Ignacio Rodríguez. Umbral Teatro. 2014. Foto: Marcela Córdoba.

En la puesta en escena dirigida por Ignacio Rodríguez con Umbral Teatro en 2014 (ilustración 3), estos dos discuten, y se agreden como fieras, parecen ser perros feroces en una coreografía frenética de culpas mutuas porque han hecho mal su trabajo: el encargo del ejército de conseguir cuerpos para hacerlos pasar por combatientes subversivos y así cumplir con la cuota exigida por los altos mandos. Ellos pelean no solamente porque han asesinado un número mayor al encomendado, sino porque han asesinado a mujeres, a un joven que pareciera no alcanzar los diez y ocho años y a un viejo, sobre todo este último, el viejo, resulta poco creíble para hacerlo pasar por insurgente, lo que sería un peligro para ellos si sus soberanos se enteran:

OTRO: Al patrón le gustan las cosas bien hechas y lo mismo al comandante.

UNO: Después de todo no estuvo mal, el viejo debe estar agradecido, todos los viejos quieren morir.

OTRO: Y quien va a creer que un viejo como ese...

UNO: Ya le dije que de ese muñeco me encargo yo y nadie supo nada.

OTRO: Yo me curo en salud, vótelo donde quiera, pero no voy a decir mentiras.

UNO: ¿Cuáles mentiras, huevón? Es callarse la jeta y ya. (Vivas, 2014, p. 10)

Finalmente, para ellos ese viejo, ese *muñeco* (como se dice en el argot popular a los muertos), es tan solo carne, y carne de desecho, la cual pueden votar en cualquier parte para evitar ser descubiertos, su oficio es cazar y proporcionar esta carne a quién la necesite, llenar el cupo que les han exigido:

UNO: ¡Vida hijueputa la mía! ¿Entonces todo lo hice mal o que es la vaina?

OTRO: No entiendo porque está tan alterado, cálmese.

UNO: La cosa era llenar el cupo.

OTRO: Pues sí, ¿no? Y tranquilo, yo reporto solo trece con este peladito.

(Vivas, 2014, p. 9)

En esta escena que claramente habla de los falsos positivos —una práctica del ejército colombiano ocurrida entre 2004 y 2008 mediante la cual se hacían ejecuciones extrajudiciales para elevar las cifras de eficacia (número de muertos) del gobierno contra la guerrilla (práctica de la que hablamos en el aparte anterior de bestias sacrificiales)— es notoria la intrincada red de mando, desde la comandancia del ejército, al soberano del territorio, a la comandancia de los grupos paramilitares y de allí a estas bestias que han sido domesticadas, adiestradas en técnicas desinhibitorias que les permiten anestesiar la consciencia y dar vía libre a la violencia y al desenfreno. Como las abejas cuando “dan rienda suelta a sus abejorros con vistas a permanecer en un estado de naturaleza guerrero, en una relación de astucia, de violencia, de explotación de la fuerza de los otros” (Derrida, 2008, p. 22). Estos personajes son los guerreros que aseguran que la maquinaria de la guerra siga funcionando.

Otros personajes guerreros o soldados que refieren a estas antropotécnicas de la guerra son A, J y E de la obra de Enrique Lozano *Otra de leche (material para armar en escena)* (2008), una dramaturgia enmarcada en el conflicto armado colombiano pero no ajena a la universalidad de la guerra, y como su nombre lo dice está constituida por pequeñas escenas que se arman a manera de un rompecabezas y que tomarán forma según su director, ya que no están conectadas unas a otras; “los fragmentos de la pieza se construyen en una situación límite: esas voces que hablan, hablan desde una situación extrema en la que ya muy poco queda por hacer” (Pulecio, 2012, p. 135). Víctimas y

victimarios son los testigos parlantes de los hechos que aquí se narran, todos ellos siempre desde una especie de anonimato ya que ninguno tiene un nombre y sólo una letra lo distingue del otro. En la escena titulada “El Filo” tenemos tres soldados, al parecer de la guerrilla, puesto que hablan “de creer en el país” de “creer en una filosofía”, A agresivo, amenazante, totalmente domesticado predica que los mandatos no se cuestionan, acusa a J de vendido y amenaza con matarlo. E igualmente domesticado está dispuesto a sapear, a delatar a su compañero. J quien parece pasar por un momento de despertar de consciencia, ha empezado a preguntarse sobre qué es lo legal y lo ilegal, ¿cuál es el juego aquí? Al parecer todos están encargados de cuidar a unos secuestrados, cuidan un botín de guerra. J ha empezado a pensar por sí mismo y esto es peligroso.

A: Este mariquita está sacando la mano.

J: Sacar la mano para dónde. No hay para dónde sacar la mano. [...] El filo es dónde nos movemos. Siempre con la legalidad a un lado y la ilegalidad al otro. Es una frontera muy angosta.

[...]

E: Este man se está mareando, hay que avisar.

J: Avisar qué. A quién le vas avisar nada si estamos solos. Lo que yo digo es que preferiría hacer las cosas de frente. No entiendo por qué tenemos que esconder lo que hacemos.

A: Porque es lo que hay que hacer y punto. No se pregunta más.

J: Sí, pero es que yo estoy aquí haciendo lo que hago porque creo en este país, porque creo que esta sarta de hijueputas que tenemos aquí encerrados son...

A: Callate, idiota.

E: Callate que alguien puede oír. (Lozano, 2008, pp. 215-216)

El hecho que J se esté cuestionándose a sí mismo y a los otros está haciendo tambalear la antropotécnica domesticadora desinhibitoria y sus métodos. “Según se considera comúnmente, son dos los procesos que permiten perpetrar acciones violentas en la guerra moderna son la ‘consciencia anestesiada’ y el ‘estado agéntico’” (Bourke, 2008, p. 13). En los anteriores parlamentos vemos cómo Lozano plantea un dilema entre los soldados completamente adiestrados que han llegado a anestesiar su consciencia y los que

no, lo cual resulta peligroso para ellos en dos sentidos, el primero, con respecto a sus jefes y la posibilidad de ser castigados incluso con la muerte, y segundo, a ellos mismos, ya que perderían también el privilegio de ser ‘agentes’, emisarios, es decir perder su “estado agéntico”, la posibilidad de no legitimar sus comportamientos brutales bajo el escudo de estar obedeciendo órdenes de otro, y en ese caso pasar a ser totalmente responsables de sus actos.

Junto a lo anterior y cómo otra técnica de amaestramiento tenemos la supresión del miedo a la muerte, el soldado debe llegar a aceptar la muerte como algo connatural a su oficio, él es una máquina de dar muerte, “el oficio de un soldado consiste en matar al enemigo” (Bourke, 2008, p. 9) y, por tanto, el morir hace parte del juego, el miedo a la muerte deja de ser importante, y “ya sólo queda la inercia” (Lozano, 2008, p. 219). Como lo exponen los personajes en la escena llamada “Misión”.

A: Sos un vendido.

J: No. Sólo estoy cansado. No más.

A: Sos un vendido como no he visto otro. [...] Puedo quebrarte aquí mismo.

J: Que sí, que sí, que ya lo sé. [...] No malgastés palabras. Vos también sabés que una bala en mi cabeza tampoco es algo que me preocupe particularmente. Ese miedo nos lo sacaron del cuerpo hace mucho. (Lozano, 2008, pp. 219-221)

En esta escena A y J están manipulando una bomba, están haciendo su trabajo, es otro día más, y mientras esto sucede J sigue inquieto con sus pensamientos, piensa incluso en fugarse, pero esto parece sólo eso, un pensamiento, una charla cotidiana de trabajo más que un impulso real, él sigue siendo un obrero.

J: También podríamos irnos, ¿sabés? Volarnos. Sólo estamos los dos. *Silencio.* ¿No creés que abajo se puede vivir de otra manera? *Silencio.* En serio, podríamos bajar. Sólo para ver. Uno nunca sabe, a lo mejor hay algo para nosotros.

A: Pues claro que lo hay, pendejo, más mierda. Es lo único que hay allá: montones y montones de mierda asquerosa y putrefacta. Callate y terminá lo que estás haciendo.

J: Ya acabé.

A: ¿Verdad?

J: Sí, verdad.

A: ¿Y va a funcionar?

J: Como siempre lo ha hecho.

A: Muy bien.

J: ¿Vamos?

A: Sí. (Lozano, 2008, p. 222)

El anterior texto habla del automatismo, ellos hacen automáticamente su trabajo, y lo hacen bien, para ellos es algo habitual, rutinario, esta técnica de lograr aislarse emocionalmente según las investigaciones de Burke es finalmente una forma de blindaje psicológico del soldado para permanecer intacto, sano mentalmente, tanto como se pueda. Por ello el adiestramiento les exige la repetición, la rutina, el hábito, y el actuar en masa, que evita el pensamiento propio. En el adiestramiento del soldado, según Jhon Fuller, militar y estratega británico que propuso estrategias de mecanización, “bajo ciertas circunstancias, la personalidad consciente del individuo se evapora y los sentimientos de todos los hombres se dirigen en una misma dirección” (Bourke, 2008, p. 91). Muestra de esta técnica de mecanización está en la última escena de titulada “Favor”, cuando J acusa a E de actuar mecánicamente y sin pensar:

J: Me callo, pero antes te digo algo. ¿Vos sabés vos qué sos? Vos sos un hijueputa títere. Una pendeja que dispara sin preguntar, un malparido monigote de carne y huesos que lo único que sabe es obedecer órdenes y no rechistar porque no tiene con qué hacerlo. De cerebro te dieron un maíz tostado. Un maíz tostado y podrido. Pendeja. (Lozano, 2008, p. 240)

Esta mecanización incluso del pensamiento deja ver la ignorancia en la guerra, es decir, ellos, como ovejas que siguen a unos pastores, ni siquiera tienen claro por qué luchan, el planteamiento de Lozano en esta escena es precisamente la inconsciencia del hombre y la inutilidad de la guerra.

J: Lo que yo pienso es que tiene que haber otra cosa. Lo que yo pienso es que no es posible seguir como lo estamos haciendo. Lo que yo pienso es que una guerra

se gana o se pierde, pero no se mantiene durante vidas enteras en un letargo soporífero que termina acabando la resistencia de todos sin llegar a nada. Lo que yo pienso es que tantos inocentes que han...

E: ¿Inocentes? En este hijueputa país nunca ha habido ni un solo hijueputa inocente, marica. Callate. Vos sabés que aquí desde la cuna uno sale culpable.

J: ¿Sabés qué? Callate. Vos también. Callate que no vamos a llegar a nada.

E: Me parece bien. Callémonos.

J: Me parece bien. Callémonos. (Lozano, 2008, pp. 240-241)

A lo largo de este aparte hemos podido ver cómo la bestia domesticada sirve al soberano para conservar el bien-estar propio y el Estado instaurado por éste; cómo el domesticar bestias y manufacturar hombres puede significar lo mismo, ya que el arte de la política y la educación o “cría de hombres” comparten los mismos fundamentos; cómo la doma, el adiestramiento y la cría de la bestia como procesos de domesticación son los que permiten la utilización de su cuerpo, de su carne, ya sea para el comercio, el placer o el sostenimiento del Estado soberano. Que, para el caso de las obras analizadas, ellas dan cuenta de todos estos procesos de cría y cultivo del animal humano para el servicio del soberano; y advierten la presencia de unos rebaños de bestias (sean ovejas según Platón o ganado según Sloterdijk) que pueden equipararse a la existencia de una población colombiana completamente domesticada ante sus soberanos, los pastores de la guerra. Así, en los textos se encuentran: bestias humanas reducidas a esclavas del placer; bestias reproductoras de hijos que van a morir en la guerra, productoras de carne de cañón o carne mercancía, carne objeto sexual, carne de trasplante; bestias especialistas en la cría y el adiestramiento de otras bestias, reproductoras también de una política de la sumisión; y bestias obreras de la carne, especialistas en la caza, la obtención y disposición de la carne, del hombre como despojo, deshecho del mismo hombre. Bestias que están atrapadas en el *domus*, la casa, el territorio, bajo el poder del *dominus*, el señor, el soberano que, según el contexto, podemos reconocer bajo diferentes caras: el ejército colombiano, las fuerzas paramilitares, la guerrilla, los grandes caciques de la tierra y las grandes fuerzas criminales como las BACRIM y las ODIN. Que estos bárbaros “pastores” utilizan sabiamente las antropotécnicas políticas para poder mantener la “ola de desenfreno o violencia desinhibida en

que vivimos” (Vásquez Rocca, 2011, p. 33); para “dirigir por el camino de la mansedumbre a un rebaño ya manso de por sí” (Sloterdijk, 2000, p. 77) y afianzar un modelo de sociedad que sigue los parámetros de la tradición occidental, una política que busca la domesticación del animal en el hombre mediante la fuerza, la coerción y la manipulación.

1.1.3 Las bestias salvajes o la resistencia ante el pie civilizador

El salvaje guarda celosamente un secreto,
durante muchos siglos ha sido el guardián de arcanos desconocidos:
posee las claves de la tragedia, oculta los misterios del cosmos,
sabe escuchar el silencio y puede descifrar el fragor de la naturaleza.
El salvaje ha sido creado para responder a las preguntas del hombre civilizado;
para señalarle, en nombre de la unidad del cosmos y de la naturaleza,
la sinrazón de su vida.
Roger Bartra (1992, p. 189).

En *El pensamiento salvaje* Claude Lévi-Strauss (1997) plantea la existencia de un pensamiento salvaje en contraposición a un pensamiento civilizado o moderno, donde este último busca la reducción de la experiencia a una significación precisa exacta, busca la síntesis, nombrar, hay un “afán por el determinismo”, por señalar lo macro. En contraste, el pensamiento salvaje especifica, aclara, considera el conocimiento inagotable, y está integrado al medio, estudia permanentemente y con detalle todo lo que lo rodea, aplicando un agudo sentido de la observación y la sistematización. Ejemplo de ello es el conocimiento de los indios tewa en Nuevo México (apuntado en el mismo libro), que distingue por sus nombres todas las clases de coníferas de la región, utiliza diferentes términos para cada parte del cuerpo de los mamíferos y las aves, para hacer la descripción morfológica de las plantas tiene cuarenta nombres y quince términos distintos para describir las partes de una planta de maíz (Lévi-Strauss, 1997, pp. 18-22). Este pensamiento salvaje estudia las relaciones entre la vida animal y vegetal, y señala lo que Lévi-Strauss (1997, p. 26) denomina la “micro-

perecuación", es decir, "no dejar escapar a ningún ser objeto o aspecto, a fin de asignarle un lugar en el seno de una clase".

Del examen anterior se advierte que al hablar de las bestias salvajes este escrito no se referirá al estado de bestialidad en relación a la barbarie, sino a ese hombre-bestia que está inmerso en "el salvajismo natural u originario" (Bartra, 2011, p. 185), que sigue las leyes de la naturaleza y que vive en un estado salvaje, natural, en contraposición a un mundo civilizado o moderno. El retorno de la mirada al salvaje en las últimas décadas en Colombia, tanto en las ciencias sociales y médicas como en la literatura, se ha dado a partir no de una visión indigenista que fija su mirada en los problemas del indio frente a la civilización y el problema de tierras como sucedió en la primera mitad del siglo XX, sino que pone su atención en el pensamiento salvaje, en el cosmos indígena y en el conocimiento ancestral como forma de hallar, según apunta Bartra (2011, p. 213), las respuestas a las preguntas del hombre civilizado, y de encontrar el porqué de la sinrazón de su vida.

Sabedoras y guardianas de secretos

La densa selva y el enmarañado bosque como lugares de la bestia salvaje están ligados a lo insondable, a la magia, a lo desconocido y a lo espiritual. A lo cual también está unido un ser originario —que bajo este retorno de la mirada a lo salvaje hoy se encuentra de nuevo vigente— el *chamán*, sabedor y sanador, poseedor de la cosmovisión milenaria. En la obra *Transmigración* de Enrique Lozano (2015) el chamán, habitante y conocedor por excelencia de lo desconocido para el hombre civilizado, se une simbólicamente a la ardilla para dar vida a una bestia natural y salvaje bautizada por Lozano como Ardilla madre. Ella remite a ese conocimiento arcano, ancestral del salvaje y al estado chamánico del "vuelo extático" en el cual este ser (el chamán) puede convertirse en animal y asumir sus poderes (Rodríguez, 2011, p. 153), ya que, en la obra el personaje Mujer del bosque se presenta ante los ojos de su hijo como una ardilla y asume los poderes de ésta, pasando a llamarse luego Ardilla madre. Ella es un

ser que no es del todo humano, pertenece más a la naturaleza que a lo humano, es una mujer-ardilla:

SOLDADO: [...] Era una persona especial mi madre. Una mujer que era casi humana. Casi casi, pero no del todo humana. Era otra cosa mi madre. [...] Y abro los ojos y la veo ahí, a mi madre que no es mi madre, es una ardilla, pero es ella, son sus ojos, los ojos de mi madre en la ardilla (Lozano, 2015, pp. 10-12).

Esta Ardilla madre (quién por diferentes lazos dramáticos se descubre que es la misma madre del Soldado, Hija y Profeta, y que a través de la obra se presenta bajo tres nombres diferentes, Mujer del bosque, Ardilla madre y Sibila) posee la sabiduría de la naturaleza y el poder de profetizar el futuro al igual que el chamán, es como su hijo lo dice, una especie de profetiza: “mi madre, era sibila. Una de las mejores. La gente venía desde muy lejos a pedir su consejo. (...) sabía cosas que nadie más sabía, conocía los secretos del mundo, los secretos de la gente, los secretos míos” (Lozano, 2015, p. 6). Ella también presagia la guerra, la ve venir, la conoce, por ello este personaje remite a la cultura celta donde la ardilla es símbolo de presagios para el futuro, y en donde Medb la “diosa insular de la guerra, la sexualidad y el territorio” (Green, 2001, p. 27) se sirve de la forma de la ardilla para moverse de forma sobrehumana en el campo de batalla, tal como lo hace Ardilla madre al visitar a su hijo durante el combate para advertirle que debe huir.

Esta madre, como la ardilla que recolecta y almacena frutos para los duros meses de invierno y escasez, simboliza la prudencia y la prevención para futuro, el conocimiento de lo que vendrá. Según el Profeta, ella les hablaba del porvenir a todos los habitantes del lugar; un bosque que paulatinamente y por efecto de la llegada de la civilización se iba convirtiendo en aldea; ella “les decía las cosas que vendrían, para bien y para mal, les traía un pedazo del futuro y se los daba en palabras que ellos podían entender” (Lozano, 2015, p. 5). Ella los previene sobre la guerra, pues parece ser la única que la puede ver llegar, los demás parecen estar ciegos o quieren estar ciegos frente a su llegada inminente, incluyendo a su propia hija.

HIJA: No hay guerra, mamá, no diga bobadas, sus hijos no están en la guerra.

MUJER DEL BOSQUE: ¿Entonces dónde están?

HIJA: ...

MUJER DEL BOSQUE: Por eso mismo. En la guerra. ¿Dónde más iban a estar? Cumpliendo con la costumbre antigua de ir a matarse. Todo hombre que se respete debe ir a matarse al menos una vez en su vida. Si no, no es un hombre. Puede ser otra cosa, pero no es un hombre. Los hombres van a matarse entre ellos, es así, es su naturaleza. ¿Qué vamos a hacer? Los hombres van a matarse y a recoger la leña, las mujeres criamos a los hombres. Para que vayan a matarse. Para que se vayan y no vuelvan. Pero como a mí no me quedan hombres, voy por la leña (Lozano, 2015, pp. 2-3).

Su conocimiento de la naturaleza del hombre es también claro en el anterior pasaje: ella describe como connatural al ser humano el instinto de depredación, la bestialidad innata, la necesidad primigenia por la lucha, y al mismo tiempo recalca la visión originaria de lo femenino y lo masculino, el hombre es el guerrero, el cazador y el recolector y la mujer es la madre, la criadora, en este caso de hombres que van a matarse a la guerra. Ella es una de las madres de la guerra en esta dramaturgia colombiana, es una madre que ve el futuro de una muerte segura para el Soldado, su hijo, y quiere aconsejarlo para que abandone la batalla, por tanto, aparece aquí la imagen del consejero, del conocedor del mal y de la muerte:

ARDILLA MADRE: Por qué se fue a la guerra, mijo, no sea pendejo. Levántese y váyase.

SOLDADO: No puedo, mamá, ¿no ve que estoy rodeado? Soy el último que queda, los demás ya petatearon.

ARDILLA MADRE: Por eso mismo, mijo, no sea pendejo, váyase antes de que petatee usted también (Lozano, 2015, p. 12).

Ardilla madre en esta obra parece estar muy ligada al conocimiento ancestral, hace parte de él, y como habitante del árbol puede viajar o transitar entre los “tres mundos (inferior, ctónico o infernal; central, terrestre o de la manifestación; superior, celeste)” (Cirlot, 1994, p. 78), y comunicarse hábilmente

en cada uno de ellos. En ese sentido, al igual que el árbol cósmico, puente entre el mundo inferior y el superior, ella es de alguna manera un ser natural y sobrenatural al mismo tiempo, “perteneciente a la tierra, pero de algún modo no de la tierra misma” (Crews, 2010, p. 42). Ella es la sabedora, la conocedora de los secretos del bosque, del futuro, es al igual que el chamán, un intermediario entre el mundo de los hombres, las manifestaciones superiores y la naturaleza; por ello también aboga por los recursos de la selva. Ella es la única que puede ver lo que sucede, la hecatombe por venir, sólo ella tiene los ojos de sibila, por ello advierte la caída del mundo natural ante la llegada de la civilización:

Cuando yo llegué acá estos bosques eran bosques, no los guiñapos de tierra arbolada de ahora. Los bosques eran hondos, sin fin. [...] Pero lo fueron rodeando los hombres, al bosque. Por el Norte fueron tumbando palmo a palmo álamos y pinos, llevándose la madera, quemando los deshechos, abriendo claros en el bosque, internándose donde ningún hombre debía haber llegado, tirando todo abajo, matando sus secretos, dejando entrar la luz. Luego llegaron por el Oriente, los hombres que venían del otro lado, de otro país, de un país sin bosques, los hombres que querían la guerra. Luego vinieron del Sur, del Occidente y los árboles dejaron de crecer, perdieron la esperanza, decidieron ceder su lugar a la locura humana. Y la guerra se armó (Lozano, 2015, p. 3).

El anterior parlamento narra poéticamente a manera de cosmogonía, la existencia de un antes, un principio armónico donde todo era naturaleza, incluyendo al hombre salvaje quien hacía parte de ella. Pero llegó el Otro, llegó la civilización, la modernidad, llegó la guerra, llegó otra clase de hombres de lugares donde ya no existían bosques, es decir, donde ya no quedaba nada de todo este conocimiento milenario. Y ese Otro acorraló al bosque desde todos los puntos cardinales y lo despojó de sus secretos, de su inmensidad insondable, talaron su sabiduría e impusieron la aridez, el reduccionismo, la locura y la guerra. Por lo tanto, esta Mujer del bosque, Sibila, y Ardilla madre, una especie de trinidad salvaje —a quien le sacan los ojos, y muere a manos de esta horda guerrera al no querer dejar el bosque, al negarse a abandonarlo—, representa la muerte y el aniquilamiento de toda esta sabiduría ancestral, el aniquilamiento de la bestia salvaje por parte del hombre civilizado; quien se muestra aquí bajo la figura de la

locura humana, que como una peste bárbara acaba con toda la naturaleza, mineral, vegetal y animal. La “locura humana” que Lozano critica a través de su texto se refiere a la incapacidad del mismo hombre de pensar en otro ser más que en sí mismo, una nulidad de un “pensamiento en común” que Jean-François Mattéi (2005, p. 65) discute como condición de barbarie, hundirse “en la idiotez del que permanece ciego y sordo a la razón común”.

Del examen anterior se advierte que la obra es una gran metáfora de la guerra, en la que Lozano creando vínculos con *Madre coraje y sus hijos* de Bertolt Brecht dibuja un personaje femenino que sufre por sus hijos en medio de una cruenta guerra; pero a diferencia de la madre de Brecht, la de Lozano no saca provecho del conflicto bélico, por el contrario, advierte a todos del peligro de la guerra y la violencia, advierte de la aparición de este Otro, un intruso que viene a arrasarse con este bosque-mundo-país —que bien podría referir a Colombia—, para finalmente caer víctima junto con sus hijos. La muerte de esta madre y sus hijos representa la muerte tanto de la familia, como del orden anterior, del orden primigenio de la sociedad, y el nacimiento de un mundo de aridez física y espiritual.

Sanadoras y purificadoras

Complementando el grupo de estas bestias salvajes que permiten echar una mirada al conocimiento y sabiduría milenaria aparecen en la dramaturgia colombiana unas bestias que representan el espíritu sanador y purificador de la sociedad; ellas son los chulos, gallinazos, goleros, zamuros, zopilotes o buitres, como son reconocidos mundialmente. Ellos aparecen en la obra *Coragyps sapiens* de Felipe Vergara (2013), una pieza que como apunta la investigadora teatral Marina Lamus (2013) “no mira un suceso particular de esta dolorosa guerra [colombiana], sino toda ella en su conjunto a través de dos personajes. Y para hacerlo introduce un animal-personaje: el zopilote, que se erige en un símbolo totémico a través del cual la muerte se transforma en vida y en amor”. Estos dos personajes son unos hombres-zopilotes, hombre y mujer, él Ulpiano, ella Reina.

Ulpiano es un hombre que vive en un reducto, en un lugar alejado del pueblo y de la sociedad, junto al río, es un amante de los zopilotes, los considera unos seres de paz, ya que, según él, estos no pueden matar a sus presas, no están equipados naturalmente para atrapar y matar a una presa, no están en este mundo para matar sino para limpiar, son unos purificadores:

ULPIANO: Tienen una capacidad única para eliminar bacterias y virus en la comida que ingieren. Contribuyen a reducir el contagio de enfermedades entre los otros animales. Esterilizan lo que digieren. Médicos. O casi. Al menos medicinales. Lo que nos recetó el médico. Papacitos, papazotes, zotes, zopilotes, benditos purificadores (Vergara, 2013, p. 183).

Según Chevalier (1986, p. 205), esta simbología del zopilote como purificador es dada porque se le “considera agente regenerador de las fuerzas vitales, que están contenidas en la descomposición orgánica y en los desperdicios de cualquier clase, o dicho de otra manera, como purificador o mago que asegura el ciclo de la renovación transmutando la muerte en nueva vida”. Y de esta manera lo ve Ulpiano, como un sanador, un purificador, una especie de mago que convierte la muerte en vida, por esto adula a los mayas llamándolos “gente sabia”, porque para ellos tanto el rey, *Sarcoramphus papa* (*Ch'om* para los maya), como el buitre negro, *Coragyps atratus* (*Kuch*), tienen una connotación celeste astral; y como devoradores de cadáveres “representan las fuerzas sagradas de la muerte, [...ya que son], seres indispensables para la vida, pues se ocupan de limpiar el mundo de la presencia de la muerte. Así, dialécticamente, el zopilote sería un ser sagrado protector de la vida” (De La Garza, 1995, p. 88).

Por otra parte, Ulpiano se presenta como un antiguo pescador del pueblo, y quien ahora es un pescador de muertos, de todos los muertos que bajan por el río, él los llama troncos, “eso es lo que son. Troncos. Troncos de cristiano. Decir cadáveres parece ambicioso. Otro eufemismo, si saben lo que quiero decir” (Vergara, 2013, p. 185). Él se dedica ahora en su pequeño reducto de animal salvaje, a pescar estos troncos, amarrarlos y ofrecérselos a los buitres para que se lleven la muerte en minutos. Él se considera a sí mismo también un purificador, un chulo, ya que ante la cantidad abrumadora de muerte que baja por el río

“alguien tiene que limpiar. (*De nuevo en un tono más práctico.*) Yo no sé nada. Yo limpio” (Vergara, 2013, p. 188), y, además, por esta misma acción también Reina lo llama polluelo de *Sarcoramphus*. Junto a él en la obra está una mujer que también se identifica con el zopilote, pues desde un inicio ella entra a escena emitiendo gruñidos y siseos, y danzando en círculos como él. Ella, Reina, es una hembra que viene en busca de “su rey”, el *Sarcoramphus papa*, el rey zopilote, lo que también podría interpretarse como que busca a una pareja. Además, para Ulpiano ella es una hembra zopilote que piensa:

ULPIANO: [...] Como en el caso de los gallinazos; por ejemplo, Cathartes es el orden, Coragyps, la familia, atratus...

REINA: Yo sé. No soy bestia.

ULPIANO: Nunca dije bestia. Chulo, gallinazo. Eso sí lo dije. De eso estoy hablando. Y es un piropo. No se ofenda. Ese sería su orden: chulo, no pájaro, eso es otra especie, ¿no? Su nombre de familia sería “hombre”. O humano, mejor, ya que usted es hembra. Homo, en todo caso. Ya no Homo sapiens sapiens sino, digamos, “Chulo sapiens”. Una chula que piensa. [...] O una reina. Cathartes sapiens. Como usted. Una mujer. Chula. (Vergara, 2013, p. 190).

De la anterior disertación nace el nombre de la obra: *Coragyps sapiens*, ellos dos son una especie nueva, unos zopilotes que piensan, unos hombres-zopilotes que han sido llamados para realizar este acto de purificación en esta guerra colombiana. Los que tienen la misión, según su simbología de buitres, de “triunfar sobre la muerte terrena y transmutar la podredumbre en oro filosofal” (Chevalier, 1986, p. 225).

Dentro de la taxonomía explicada por Ulpiano, él especifica que el orden de este animal sería chulo y no pájaro, él es muy insistente en diferenciarlos porque “los pájaros son una clase de gente, ¿entiende? Pájaros. No chulos, ni gallinazos, pájaros” (Vergara, 2013, p. 189). Aquí en este parlamento es claro que Vergara trae a su obra la referencia a “los pájaros”, los grupos de asesinos de filiación conservadora de la época de la “Violencia en Colombia”, quienes ultimaban a sangre fría a sus opositores los liberales, quizá porqué el panorama de muerte es comparable, los asesinatos y las masacres son las mismas ahora en la época del “Conflicto Armado”, cambian los nombres y las técnicas, pero el

accionar es el mismo. En esta obra no están “los pájaros” presentes, pero sí una fuerza comparable a estos: los paramilitares, quienes escogieron los ríos colombianos como: el Sinú, San Jorge, Cauca, Magdalena, Catatumbo, Atrato y San Juan para convertirlos en fosas comunes para sus víctimas, y a la vez en testigos de sus masacres. No hay duda de que estos troncos que bajan por el río son los cuerpos de estas masacres, por eso Ulpiano se refiere a estos “pájaros” como gente y los diferencia con vehemencia de sus amados chulos a quienes considera seres sagrados de paz. Así, por una parte, tendríamos a estos asesinos paramilitares, productores de muerte y, por la otra, a los chulos, seres originarios, sanadores, purificadores y seres de paz.

Seres que viven en una sociedad perfecta, una sociedad que al igual que la sociedad primigenia, es social y biológicamente ordenada, pues ellos “viven en grupos. Y se ayudan mutuamente. Cuando encuentran alimento abundante avisan a otros gallinazos. Recorren kilómetros si es necesario. Y por la noche, en familia, disfrutan jugando al final de una larga jornada (Vergara, 2013, p. 184)”. Por lo anterior, Ulpiano encuentra su relación con los chulos muy beneficiosa, él se considera parte de esta comunidad donde todo es “un gana-gana. Digerir la muerte. Y regurgitarla. Esterilizar. Purificar. Alimentar a nuestros polluelos con muerte vomitada. Con amor profundo. Evolución. Hacia el ‘Chulo sapiens’” (Vergara, 2013, p. 191). Una relación muy valiosa para una sociedad que a diferencia de la del chulo, es una sociedad de hombres y de “pájaros”, una sociedad que produce muerte, de ahí que el ideal de Ulpiano sea la evolución del hombre hacia un chulo sapiens, que pueda ser sanador y purificador. Una metáfora de salvación que promueve la aparición de un nuevo hombre que emprenda acciones para sanar las heridas del conflicto colombiano.

Consecuentemente con este pensamiento, Ulpiano expresa que su labor como hombre zopilote, es hacer visible la muerte a los ojos de todos, rescatar los cuerpos humanos que bajan por el río, amontonarlos en cientos para que el mundo reconozca la catástrofe, la vea, la olfatee, y ésta no desaparezca bajo el silencio; que estos muertos sean despedidos por los chulos frente a los ojos de los vivos, una especie de funeral tibetano donde el muerto es puesto en la cumbre de la montaña para que los buitres lo devoren y se perpetúe el ciclo de la vida. Todo esto como una forma de procesar la muerte, de hacerla propia y poder avanzar.

Sin embargo, Reina se opone a esta idea porque considera que no es la forma, pues el único que se está alimentando de la muerte y procesándola es él, y que todos, toda la sociedad necesita comer y procesar la muerte, por esto le dice a Ulpiano que todos y cada uno debe adoptar un muerto: “al menos uno. Usted también. Hacerlos nuestros hijos. Digerir la muerte... Y regurgitarla. Esterilizarnos, purificarnos” (Vergara, 2013, p. 201). Para ella la responsabilidad de purificación, de sanación debe ser de toda la sociedad, no basta con ver de lejos la muerte, no es posible permanecer en la indiferencia, es necesario adoptar cada uno un muerto, hacerlo propio, cargarlo, llorarlo, darle un nombre y una sepultura, brindarle un rito diferente para que los muertos dejen de ser cuerpo animal y retornen a ser hombres, y los vivos puedan evolucionar hacia el *coragyps sapiens*.

En consecuencia, estos dos hombres zopilotes, macho y hembra, en la narrativa de la obra, emprenden su labor entregando a cada persona asistente “un tronco” para hacer más vívida y de manera catártica la metáfora de la obra: la necesidad de evolución del hombre hacia el *coragyps sapiens*, un hombre animal, una bestia con la capacidad de digerir la muerte y poder seguir adelante. Lo que representa, por extrapolación, la necesidad que tiene Colombia de acoger a sus muertos, reconocerlos, ponerles nombre, reconciliarse con ellos, dejar atrás la indiferencia, y emprender el camino que cure las heridas de la guerra y evolucionar hacia una reconciliación.

Después de esto, Ulpiano y Reina terminan su evolución, su metamorfosis, en una danza de cortejo donde Ulpiano se pavonea tal como el rey gallinazo y Reina cediendo a sus pretensiones acepta a “su rey”; juntos emprenden el vuelo, como símbolo de la unión ideal del macho y la hembra zopilote que vivirán juntos de por vida, dejando en manos del público o del lector una fuerte reflexión sobre el conflicto colombiano y una propuesta de reconstrucción simbólica del cuerpo social.

Dicho en forma breve, estas bestias salvajes de la dramaturgia colombiana son la representación de una población (campesina e indígena) en la cual aún rige un pensamiento originario, de armonía con el cosmos y la naturaleza. Población que a causa de la guerra se encuentra sitiada por las diferentes fuerzas armadas enfrentadas en el conflicto, ya sea en los pueblos, las veredas o los

corregimientos indígenas. Estas bestias salvajes que se encuentran acorraladas en su territorio, en reductos de pensamiento salvaje, se niegan a desaparecer del todo de esta sociedad; ellas, arrinconadas por una fuerza guerrera que busca su aniquilación por encontrarlas extrañas y amenazantes para este mundo que ella desea implantar, aún cumplen una función de resistencia ante el embate de la civilización. Ante una visión de mundo occidentalizada en dónde el hombre se desvincula de la naturaleza, y pasa a ser el centro del mundo (individualismo), trae consigo la verdad absoluta, el dogma y el determinismo; en contraposición a la filosofía de las culturas ancestrales andinas e indígenas del país que tienen como centro la comunidad, la vida en armonía y se rigen por las leyes de:

IDENTIDAD: la naturaleza es un compendio de identidades diferentes, por tanto, hay que dejar ser y dejar crecer. Armonía es convivir en la diferencia.

PARIDAD: el uno es algo incompleto y sólo se complementa con su par, por tanto, aniquilar al otro sería aniquilarse a sí mismo.

PRINCIPIO DE LA COMPLEMENTARIEDAD: los contrarios se complementan para formar la Unidad, no se rechazan ni luchan por hegemonizar como en la filosofía occidental de la dialéctica materialista "*La lucha de contrarios*".

EQUILIBRIO: Todos los entes de la naturaleza deben tener la misma fuerza para que uno no gobierne sobre el otro, el desequilibrio trae la enfermedad, la locura, el mal social y los desastres naturales.

RECIPROCIDAD: Uno y otro comparten su energía vital.

ETERNO RETORNO: La vida es un eterno retorno, todo vuelve a su principio. La naturaleza se transforma, por ello muerte y vida son elementos que se equilibran.

ALTERNANCIA: después de la creación (Big Bang) le sigue la aniquilación (Big Crush), después del sístole le sigue el diástole, después de la vida le sigue la muerte [...] La evolución y la involución (*Entropía*), en el Biocosmos los dos se muestran en perfecto equilibrio. (Aedo, 2015)

Estas bestias salvajes representan el conocimiento ancestral y, en especial las bestias-personajes analizados en este aparte, encarnan dos aspectos muy importantes de ese conocimiento: la sabiduría y la sanación. Ellas dos como fuentes primordiales para emprender un camino de reconstrucción social que libere a la sociedad colombiana del peso de la guerra y del accionar de las fuerzas

violentas (paramilitares, guerrilla y fuerzas del estado) sobre la población, sus tierras, la naturaleza y la cultura. Fuerzas que para el periodo denominado por el informe del Centro Nacional de Memoria Histórica como el *gran éxodo forzado de la Colombia contemporánea* (Hernández, 2015, p. 87), determinado entre los años 1997 y 2004, fueron las causantes del desplazamiento forzado de 3'087.173 personas entre campesinado y población indígena, fenómenos llamados en el país como descampesinización y desarraigo étnico. El destierro de las poblaciones indígenas fue aprovechado para apropiarse de territorios colectivos ancestrales y denominados por la nación como “resguardos indígenas” para adjudicarlos a terceros, y fomentar la acumulación de tierras para los grandes “macroproyectos” (Hernández, 2015, pp. 348-349), proyectos que vieron la luz mientras grupos de familias indígenas llegaban cada día a los cascos urbanos en busca de refugio. Por una parte, los grupos paramilitares “provocaban desplazamientos mediante masacres, asesinatos selectivos, prácticas de tortura y sevicia, amenazas e intimidación”, por otra, la guerrilla desplazaba población ejecutando “ataques contra la infraestructura y bienes civiles, el uso de armas no convencionales como la siembra masiva e indiscriminada de minas antipersonal, los secuestros selectivos y masivos, y el reclutamiento de niños, niñas y adolescentes” y por parte de las Fuerzas Armadas Colombianas se dio el éxodo por “los bombardeos y ataques aéreos indiscriminados, erradicación forzada aérea y manual de cultivos de uso ilícito, controles de alimentos y tránsito, detenciones arbitrarias y enfrentamientos armados” (Hernández, 2015, p. 101) y por los ya mencionados antes “falsos positivos” que implican al Estado directamente. Lo anterior ocurrido solo en este periodo, ya que a partir de 2005 y tras la desmovilización de las fuerzas paramilitares de las AUC, el desplazamiento forzado continuo sin tregua y, por el contrario, se recrudeció por la aparición de “nuevos y mayores intereses económicos, públicos y privados, —ahora también foráneos— lo que se refleja en la continuidad de la expulsión de población civil entre 2005 y 2014” (Hernández, 2015, p. 123) que alcanzó la cifra de 2.996.196 personas, lo que suma para todo el periodo del conflicto armado colombiano la cifra de 6.082.369 desplazados.

El anterior panorama histórico se ve reflejado en las obras vistas: en *Transmigración* a través de la imagen de la tierra arrasada, la dispersión de la

familia, el despoblamiento ocasionado por la guerra y la muerte como poder devorador que anula la existencia, y en *Coragyps Sapiens*, a través de la imagen de una población sitiada —del reducto al que es conminado Ulpiano en su islote— por fuerzas asesinas que arrojan cuerpos muertos al río, y no permiten otro panorama que el de la muerte que se acumula ante los ojos de sus habitantes.

1.2 Los Monstruos: la evidencia de la anomalía

El monstruo durante siglos se ha constituido en una forma de alterización, y al mismo tiempo ha sido otra forma de señalar lo animal, lo bárbaro, lo bestial; pues la noción del monstruo, al igual que la del animal, han ocupado, “el espacio del otro radical, exógeno o endógeno, frente a lo cual lo humano, durante siglos ha pretendido definirse” (Antich, et al., 2011, p. 23). El monstruo posee una dimensión intensamente política puesto que no se enmarca en la norma, si no que por el contrario la desafía. Él “es el límite, el punto de derrumbe de la ley, al mismo tiempo la excepción que solo se encuentra, precisamente, en casos extremos. Digamos que el monstruo es lo que combina lo imposible con lo prohibido” (Foucault, 2007, p. 61). El monstruo es aquel que aparece en la sociedad como una anomalía, aquel que trasgrede las leyes, sean estas naturales, divinas o civiles, y se constituye en un problema de orden jurídico.

Según Foucault (2007, p. 68), la monstruosidad desde la época de la Edad Media y hasta el siglo XVIII era la mezcla: del reino animal con el humano, por ejemplo, un hombre con cabeza de animal; una mezcla de dos especies, un cerdo con cabeza de carnero; la mezcla de dos individuos, un hombre bicéfalo, o la cuestión del siamés; una mezcla de sexos, un hermafrodita; una mezcla de vida y muerte, un feto malformado que tendrá pocas horas de vida; y una mezcla de formas, un hombre sin extremidades. Todas estas mixturas significaban alguna clase de trasgresión a las leyes de la naturaleza; un problema de orden jurídico natural, ya que su mera existencia viola tanto las leyes de la sociedad como de la naturaleza.

Más adelante a finales del siglo XVIII y principios del XIX la definición de la monstruosidad cambia pues estos monstruos son vistos ahora como fallas,

imperfecciones de la naturaleza, y aparece “una monstruosidad que ya no es jurídico natural si no jurídico moral; una monstruosidad que es de la conducta y no de la naturaleza” (Foucault, 2007, p. 80). Una monstruosidad del comportamiento del ser humano; ya el problema no es de la mezcla, sino de una anomalía, una desviación, un vicio que trasgrede las leyes de la conducta y la moral, y, por tanto, esta monstruosidad pasa al terreno de la criminalidad plena. Hace su aparición la monstruosidad criminal, el monstruo moral.

En efecto, el criminal es quién no acata las leyes civiles, quien rompe el pacto social de la moral y el buen comportamiento cada vez que lo necesita, ya sea para satisfacer su propio interés o su necesidad. En el siglo XIX se distinguen dos tipos de monstruosidad aquella que aparece en el seno de la monarquía por el abuso del poder y aquella que viene del pueblo, de la sedición; aparecen como dos fuerzas de poder: la del señor y la del insurgente, poderes que dan muestra del despotismo de los señores y de la violencia del pueblo. Estas dos formas de monstruosidad hacen su aparición también en la literatura:

Por un lado, vemos al monstruo por abuso de poder: es el príncipe, es el señor, es el mal sacerdote, es el monje culpable. Después, en esa misma literatura de terror, tenemos también al monstruo de abajo, el monstruo que vuelve a la naturaleza salvaje, el bandolero, el hombre de los bosques. El bruto con su instinto ilimitado. (Foucault, 2007, p. 102).

Algunas de las figuras de este siglo que representan estas formas monstruosas son, por ejemplo: El Marqués de Sade, figura del exceso, el abuso, la perversión y el libertinaje, y la mujer de Sélestat, “que había matado a su hija, la descuartizó y cocinó el muslo con repollo blanco, en 1817” (Foucault, 2007, p. 103). Estos dos personajes de la historia representan las dos formas de monstruosidad criminal, la de la anomalía y la del problema jurídico moral del siglo XIX. Y en la literatura tenemos figuras como el vampiro, Drácula, que se alimenta de la sangre de los vivos, Frankenstein, el cuerpo siniestro creado por el hombre y la ciencia arrebatándole el poder de la creación a Dios, y el Dr. Jekyll y Mr. Hide, el poder científico que desafía las leyes de la vida y la ética. De esta manera la literatura moderna europea se encargó de dar vida a diversos monstruos que

luego hicieron parte del cine y del cómic, esparcieron esta imaginería del monstruo y permitieron la aparición de nuevos monstruos al otro lado del mundo con autores como Hawthorne y Lovecraft.

A partir del anterior desarrollo, ya en el siglo XX e inicios del XXI se da una “superpoblación” de monstruos en la literatura y el cine, desde seres deformes o locos, pasando por muertos vivientes, bestias míticas, ciborgs, aliens, hasta demonios y espectros. Asimismo, junto a estos monstruos fantásticos conviven también los monstruos políticos, especialmente aquellos que dentro del imaginario colectivo retoman la función del mal y la destrucción, los monstruos criminales, herederos y hacedores de las guerras de estos siglos. Y dentro de ellos, hacen su aparición dos figuras monstruosas del crimen: el asesino desinteresado, encarnado en el asesino serial, que en apariencia es un sujeto cualquiera, uno más de la sociedad pero que goza enormemente del crimen sin móvil. Y el asesino motivado, ya sea por el dinero o por la gloria divina, encarnado en las formas del sicario y del terrorista suicida y representados muchas veces bajo la forma animal, del lobo solitario. Unos y otros, monstruos fantásticos, míticos y monstruos políticos son el caldo de cultivo para los monstruos de la dramaturgia colombiana de la época del conflicto.

1.2.1. Monstruos Canallas: el dominio del *rogue*

La crueldad bestial es lo propio del hombre.

Derrida (2010, p. 48)

En la fauna teatral colombiana encontramos unos monstruos a los que llamaremos “canallas”, palabra que viene de inglés *rogue*, y que define al animal solitario apartado de la manada, asociándolo aquí a aquellos seres que se conducen como delincuentes, criminales, bandoleros, o, en palabras de Derrida (2010, pp. 37-38):

vulgares asilvestrados que hacen lo que les da la gana, que no respetan el derecho internacional, se mantienen al margen de la urbanidad internacional, violan la propiedad, las fronteras, las reglas y las buenas costumbres internacionales, y hasta el derecho de la guerra. [...] El “rogue”, ya se trate del elefante, del tigre, del león, del hipopótamo (y, más generalmente, de los animales carnívoros), [el “rogue”] es el individuo que no respeta siquiera la ley de la comunidad animal, de la manada, de la horda, de sus congéneres.

Estos monstruos son seres que actúan fuera de la ley, son soberanos en su territorio, y como soberanos son también quienes dictan las leyes. Uno de los animales que representa ampliamente a este *rogue* o ser fuera de la ley es el lobo, quien en su simbología negativa es sinónimo de salvajismo, de voracidad, de pecado, representa la fuerza usada sin discernimiento, y también encarna al guerrero enfurecido y despiadado (Chevalier, 1986, p. 653). Sin embargo, como veremos seguidamente, no solamente el lobo hace parte del grupo de “canallas” que amplían el espectro de estos temidos monstruos.

Perniciosos y perversos

Y conquisté la tierra prometida
y atravesé a filo de espada a Jenny a Jimmy y a Jefferson
y me preguntó el Señor que como eran los animalitos de esa tierra
y yo le respondí que eran gentiles y que casi no opusieron resistencia,
exceptuando uno que otro arañazo en mis brazos
que me propiciaron en el agite de la muerte.

Victoria Valencia (2015, p. 5).

El primero de nuestros monstruos perversos parece ser un lobo, un animal feroz o más bien un hombre-lobo-feroz, un animal voraz y solitario, un depredador que asecha a sus víctimas: pequeñas presas caperucitas para “comérselas” —es decir, violarlas— en medio del bosque. Nos referimos al personaje de la obra *De monstruos y martirio. Otras recitaciones del hombre feroz* de Victoria Valencia

(2015), una obra que nos habla de las atrocidades a las que puede llegar el hombre cuando se aparta de leyes sociales y morales y se proclama a sí mismo Dios y soberano de las “bestias humanas” que habitan su territorio. Este personaje que recita o narra sus hazañas de batalla o mejor de caza, es El hombre feroz, un monstruo depredador que asecha en los matorrales, hasta encontrar el momento perfecto para atacar: “Olfateo el camino que me conduce a las pequeñas bestezuelas. Me deleito con sus orines. Con sus excrementos. Y llego. Tengo la risa que me regaló la vida. Soplo. Soplo. Soplo. Soy el hombre Feroz” (Valencia, 2015, p. 2). Este monstruo lobo feroz que como en la fábula anónima de *Los tres cerditos* amenaza con “soplar y soplar y la casa derribar” para comerse a los rechonchos animalitos, también tiene su objetivo puesto en una choza donde habitan tres pequeños, “Una camada juguetona, aunque a la hembra ya se le puede montar macho” (Valencia, 2015, p. 2), a los dos machitos los agarra por los pies cuando intentan escapar y como experto cazador los cuelga boca abajo de su cinto. A la hembra le arranca la ropa, la golpea, la empuja, cae, se levanta, “la bestezuela chapalea”, se defiende, y él la golpea nuevamente en la cabeza hasta que le sangran los oídos.

Las anteriores imágenes demuestran que la cacería es para este monstruo el sumun del poder soberano, él se cree “Dios de la vitalidad. Del histrionismo. Del Narcisismo. ¿Quién me aborrece? Me escabullo por las hendijas de la institución. Mis pies comienzan a henchirse con el narcótico del poder. Soy un dios armado. Controlo el territorio. Sé que soy un hombre increíble” (Valencia, 2015, p. 2). Él se autoproclama Dios de este territorio, su coto de caza, reta a las leyes, a las instituciones, y se instala como soberano, un hombre lobo que está por encima de las leyes.

Sumado a este poder divino autoproclamado también posee el poder de la guerra, de la “ira majestuosa del guerrero”, él es un soldado de la patria henchido de fuerza, ira y valor, entrenado para proteger la patria del enemigo que como presas corren asustadizas ante su presencia. Él se define como un buen guerrero:

Soy el buen lancero que nunca olvidó su entrenamiento. [...] Soy el guerrero de la patria que amerita las medallas. Todas me caben en mi pecho preñado de esta respiración carnosa. Y golpeo a la hembra que osa voltear el rostro para suplicar.

Canto la canción que cantan los héroes cuando marchan a devastar pueblos enteros. Estoy contento Lancero. Mi profesión es mi orgullo. Mis pisadas son las de un hermoso dinosaurio. ¿Quién me espera? (Valencia, 2015, p. 2)

Dios y dinosaurio, omnipotencia e inmensidad, guerrero y héroe, fuerza y valor, este monstruo se ha sentado sobre un trono de supremacía inalcanzable por ningún otro; donde su diosidad configurada principalmente por el poder lícito de matar del soldado es para él un placer inigualable. Placer que no es exclusivo de este monstruo, sino que, como lo apunta Joanna Bourke (2008, pp. 22-39), en su estudio sobre las guerras del siglo XX, matar es uno de los placeres de la guerra para los soldados combatientes, y así lo comprueban sus testimonios:

La emoción que producía la destrucción era irresistible. Una bazuca o una ametralladora M-60 eran “una espada mágica”, “la Escálibur del soldado de infantería” [...] En Vietnam, otro soldado recordaba haberse sentido inundado de alegría cuando presa de una especie de furor enloquecido masacró una gran cantidad de enemigos: “me sentía como un dios, con todo ese poder fluyendo dentro de mí...Era intocable”.

Este placer es el inmenso goce de romper la ley moral más inquebrantable: el valor de la vida. Por ello, El hombre feroz narra el ataque a los niños, a quienes ha puesto el rostro del enemigo, como si fuese una conquista: “Y conquisté la tierra prometida y atravesé a filo de espada a Jenny a Jimmy y a Jefferson” (Valencia, 2015, p. 5). Por esto también la sevicia de su acto al infligir los más horribles castigos a los cuerpos, el martirio de los cuerpos es para él un goce que se equipara al placer de la danza: “Danzo. Danzo y elijo movimientos que me dotan de placer divino. Danzo mientras ellos cantan los horrores del martirio. Ahí les dejo derramadas las criaturas en el suelo. Me río. ¿Cuántas medallas me otorgará mi patria por ganar batallas donde extermino al enemigo?” (Valencia, 2015, p. 3). La risa de este monstruo es una risa irónica, él sabe como todo militar que las condecoraciones en la guerra son para los “héroes” más eficaces al momento de matar, la operación matemática de la milicia es que entre más muertes del enemigo (del otro visto como animal) se obtengan, más vidas de los

suyos (humanas) estarán a salvo. Lo que nos deja ante un vínculo innegable entre heroísmo y salvajismo, donde héroe y antihéroe parecen ser uno solo.

Esta ambivalencia del “héroe militar”, representada desde luego por este hombre feroz, es también producto de un aparato enorme que se llama guerra y que lo obliga a ser otro, ese otro a quien ya no le conmueve la muerte, ni los “cuerpos reventados. Sangre y pan. Sangre y carne. Sangre y sangre. Revoltijo. Humanidad” (Valencia, 2015, p. 4). Un héroe que lleva consigo “la violencia de su estirpe”, la especie humana y que ve en el enemigo el rostro y el cuerpo del animal, un animal que puede ser cazado y despresado como lo muestran las imágenes de las víctimas de este soldado:

Llegaron y lo voltearon. Estaba todo apuñaleado. Tenía dos puñaladas en la espalda. Tenía los ojitos por fuera. La lengua por fuera. El pescuecito todo torturado”. [...] “Ya sacaron el otro niño. Tenía un machetazo acá en la cabeza. Tenía el otro por acá y tres puñaladas en la espalda. También lo mismo. Todo torturado. Todo vuelto nada.” [...] “Y el otro cuerpo estaba acá. Ese era el de la niña. Estaba desnuda. Todo lo que era la vaginita todo estaba vuelto nada completamente”. [...] “También con los ojitos por fuera la lengua por fuera el cuello completamente amoratado” (Valencia, 2015, pp. 2-3)

Sobre el cuerpo del enemigo, convertido en cuerpo animal, se ejercen unas relaciones de poder que “lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos” (Foucault, 2002, p. 26). Esto es lo que vemos en las imágenes que nos brinda este aparte de la obra, cuerpos cortados, marcados, torturados, violados, cuerpos que revelan las relaciones de poder; que para el caso del Hombre feroz se convierten en su huella y lo unen con lazos metafóricos, pero también históricos, a un monstruo de la vida real de donde Valencia obtiene su inspiración: “el monstruo de Tame”, un asesino de niños en el municipio de Tame en Arauca. Éste último, el monstruo real al que refiere la obra, el subteniente del Ejército Nacional de Colombia Raúl Muñoz Linares, es precisamente delatado por las relaciones de poder que ejerce no sólo sobre su primera víctima —una pequeña niña de trece años a quien en 2010 asecha, ataca y viola—, sino por la forma perfecta en que cava las tumbas de los cuerpos de los tres “cachorros humanos”

a quienes asesina; por la manera en que dispone los cuerpos —sembrados boca abajo en dos tumbas de sesenta centímetros— y por los rastros de martirio: los tres cuerpos marcados por diversos machetazos, la pequeña de catorce años atacada, violada, y asesinada, su hermano de nueve años abusado sexualmente y asesinado junto con su hermanito de 6 años (Anon., 2010). Todos estos rastros del poder son la evidencia de un conocimiento de la antropotécnica de la muerte tanto en el Hombre feroz como en el monstruo de Tame, y son las pruebas de que estos monstruos son la personificación de un hombre-lobo, pues el “auténtico” “hombre lobo” es en efecto aquel que, como la bestia y el soberano, se sitúa o se encuentra situado “fuera-de-la-ley”, “outlaw”, por encima o a distancia del régimen normal de la ley y del derecho (Derrida, 2010, p. 90).

Otro de los lobos de nuestra dramaturgia es uno de los personajes de la obra de Enrique Lozano (2015) *Transmigración*, subtitulada *Los lobos no van a la guerra*, ésta tiene entre sus personajes a Lobo, un monstruo canalla que acecha agazapado en el bosque, y que es el único hijo de Madre Loba que no va a la guerra, pues ha nacido para ser lobo, para ser soberano, a diferencia de sus hermanos, todos lobeznos, enviados a la guerra como carne de cañón. Aquí se hace claro el espíritu del subtítulo de la obra: en este bosque (territorio-país) “que sigue ahí a pesar de la guerra, de las bombas, a pesar de la deforestación” (Lozano, 2015, p. 24), el lobo es el soberano, el *rogue* es quién domina, por tanto, no va a la guerra. Lobo, el personaje, es descrito como un hombre lobo que tiene en su cuerpo parches lampiños, donde se puede ver perfectamente una piel venosa; él es el señor y dueño del bosque, pues, según su madre, se hizo su dueño a la fuerza. Él vaga por el bosque como un gran devorador de hombres tragando “más de lo que podía tragar el lobo de mierda. Más de lo que sus intestinos podían cargar” (Lozano, 2015, p. 23).

Lobo, según Hija, quién es acechada por él, posee enormes ojos saltones de color rojo, sus fauces tienen unos colmillos grandes y de ellas “cae la saliva derramándose por su comisura izquierda” (Lozano, 2015, p. 16). Esta imagen terrorífica de las fauces del lobo que salivan de deseo por la carne, nos remite a la mitología occidental del lobo como animal feroz: “Temor de toda la Antigüedad y de la Edad Media, [...] y en el siglo XX, un símbolo infantil de miedo, pánico, de amenaza, de castigo” (Durand, 2004, p. 79). El gran lobo feroz y malvado del

cuento de *Caperucita Roja* de Charles Perrault renace en esta pieza como un lobo cruel, pero poco inteligente, sin artificio, henchido de deseo sexual y absolutamente directo, sabe lo que quiere, y lo deja claro:

¿Te has dejado tragar por un lobo alguna vez? No hay experiencia igual, mi amor, te lo aseguro, es una experiencia irrepetible, ¿te animas? ¿Quieres que te trague? ¿Has visto mis fauces? ¿Sabes de qué son capaces ellas? Observa bien estos colmillazos, nena, ¿te hacen salivar? Mira que si te quisiera engatusar no te hablaría con tanta franqueza, amor. (Lozano, 2015, pp. 15-16)

Este es el lobo feroz que viene a “comerse” a esta Hija-caperucita, a pesar que ella le advierte que ya no es una niña virginal (como la pequeña Caperucita), sino una mujer casada y desflorada; tiene mucho que ver con las interpretaciones de Caperucita roja hechas por Sigmund Freud en relación a que este acecho del lobo revela el apetito sexual del macho y coloca al “acto sexual como un acto de canibalismo en el que el macho devora a la hembra” (Volosky, 1995, p. 65). Esta escena de la obra, que se encuentra ligada al cuento infantil mencionado, nos remite directamente al acto atroz de violación y asesinato, a la agresión campante del hombre como soberano de la mujer en un bosque dónde sólo reina el canalla. Este lobo solitario es un predador sexual al asecho, es la representación del violador burdo, tosco y torpe; es la metáfora del acoso y la violencia sexual hacia las mujeres en un Estado en guerra donde rige primordialmente el criminal monstruoso.

Él y sus fauces devoradoras representan aquí el terror a la violación y, al mismo tiempo, representan el descenso al mundo de los muertos: la boca del lobo es asociada a la noche, a la oscuridad, a la caverna, al descenso a los infiernos; el lobo como divinidad infernal existe en varias culturas, Hades señor de los infiernos se viste con un manto de piel de lobo y el dios etrusco de la muerte tiene orejas de lobo (Chevalier, 1986, pp. 653-654). El lobo al igual que el perro tienen una simbología psicopompa, por ello, Lobo se convierte en el vehículo de muerte de Hija y de Madre loba, su progenitora. A su madre la engulle tan pronto tiene el tamaño de un animal adulto, y a Hija la devora en la oscuridad del bosque donde él es el soberano. Las partes del cuerpo de Hija son encontradas por su esposo,

el carnicero, en el estómago de la fiera, cuando ésta es llevada muerta a su mesa de disección. Esta última imagen del cuerpo devorado, convertido en bolo alimenticio, es una metáfora de la mujer violada, reducida, cosificada, utilizada para alimentar el ego del macho, sus ansias de poder y dominio. Es también una imagen de la hembra atrapada en el estómago del macho, tragada, poseída, anulada, restringida, en contraste con la libertad otorgada al macho en una sociedad predominantemente patriarcal. La licencia del canalla que sigue su capricho y propio deseo, y que se ha tomado el poder de hacer lo que se le antoje.

Aumentado el espectro de monstruos se puede ver otro canalla que tiene la licencia para actuar libremente y que funge como hombre-lobo, a pesar de que, es en realidad un pato. Su nombre precisamente es Pato, él es un “outlaw”, un depredador que no habita en el bosque sino en la ciudad, y a quién su compañero de operaciones llama cariñosamente lobito o lobo. Pato es un personaje de la obra *La cabeza de pato* de Santiago Merchant (2014), pieza que conjuga los lenguajes del cine y el teatro para traernos a escena un *thriller* centrado en la historia de un veterano policía llamado Gregorio Ramírez que busca descubrir una serie de asesinatos de trabajadoras sexuales en las zonas de tolerancia de la ciudad, y cuyo principal sospechoso es un hombre con cabeza de pato. Lo más interesante de este monstruo criminal es que es una especie de *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*: Pato, el perpetrador de los crímenes más horribles en las calles de la ciudad, es en realidad el alter-ego del policía secreto Gregorio Ramírez. Pato es la cabeza de toda una organización policial oculta que ha emprendido una tarea de limpieza social en la ciudad, la operación “cabeza de pato”, él es quién tiene licencia y libertad para hacerlo, él como otro de los guerreros de la patria, esta vez un policía, siente el llamado a ser el “héroe de la patria”, el llamado a salvaguardar el cuerpo de la república el cual es la sociedad misma, a protegerlo, según Foucault (1979, p. 103), “del contagio”, de la peste de ese “otro”: el extraviado, el indeseado. Esta es una especie de protección médica de la sociedad que por medio de la asepsia logra la eliminación de los enfermos contagiosos, los malhechores y los degenerados. En suma, de lo que es considerado basura, desecho; tal y como lo expresa Pato cuando asesina a Melba un travesti del Café Griego:

Esta sociedad es una porquería. Pero le tengo una buena nueva: quack, quack, quack!... de hoy en adelante todo va a ser distinto, vamos a cortar por lo sano. Vamos a ponerle el pecho a toda la basura. Va a nacer otra república, va a germinar la libertad, vamos a limpiar. No más tipos raros. No más vapor espeso. *(Apretando aún más el cuello de la griega. Ella hace los estertores justos de la asfixia fatal)* ¿Es que el mundo es tan pequeño como para que toda la basura llegue acá? Años y años aguantando la ferocidad de todos. Yo soy el pueblo, míreme a los ojos, griega de mierda. Soy esto que ve y esto que ve es real, la verdadera patria. (Merchant, 2014, pp. 34-35)

Él se ha vestido con el manto del héroe y ha empuñado la espada del salvador de la república, del orden y el mandato divino, para exterminar a los desviados, a los sodomitas, a los que violan las reglas de la moral y osan transgredir el plan de Dios que reza por la unión del hombre y la mujer; incluso siente el llamado a exterminar al “Otro extranjero” que viene a contagiar su peste a la sociedad. Para Pato sus “hazañas”, los asesinatos sistemáticos de prostitutas y travestis, son fruto de su osadía, de enfrentar la pérdida de eso que llaman el pudor, de aparecer desnudo ante el mundo, de ser “realmente uno mismo”, de romper con las leyes de la sociedad y la ética, de abrazar la violencia como parte de sí mismo, y acoger ese “otro” que lo habita. Otro, que, para el caso de Pato, se ha alimentado desde niño con una realidad que como “un hacha afilada” le estalló en el rostro, porque ha tenido que ver gente como Melba (el travesti asesinado) toda su vida, ya que él mismo, o mejor dicho su otro yo, Gregorio, es hijo de un travesti llamado Sisi Lobato.

Esta duplicidad, ese “otro” que habita a Gregorio es su parte bestial e inhumana, tal vez por eso lo atormenta, es como un peso que no puede soportar, un dolor de cabeza constante que lo lleva casi al vómito. Mientras la bestialidad que lo habita se regodea con la muerte, la sangre, las partes de cuerpos, las barrigas abiertas, Gregorio el “tipo promedio que se siente solo y va de putas” (Merchant, 2014, p. 16), es atormentado con las escenas que ve a diario:

Tanta barbarie, tanto hombre desmembrado con arma blanca en los mares y en las praderas, tanto cuerpo desnudo hecho trizas y tantos haciéndose los guevones. El estatus del terror (Bebe café). Tengo rota la cabeza. Me duelen los

ojos e intento buscar alguna salida. Busco por las cuevas, por las esquinas y no encuentro... no veo nada. Que agresivo es este mundo. Tanta hambre, tanta angustia y yo con mi dolor de pelo (Merchant, 2014, p. 20).

La convivencia de estos dos seres es una lucha constante, caos, suciedad, perversión, anarquía, agresión versus norma, deber y hombre social se debaten, en una lucha de fuerzas a manera de la cinta del *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. La transmutación es dolorosa para Gregorio, llora como un perro herido, es el “llanto de una bestia”, su mundo se vuelve al revés, percibe al “otro” como una herida purulenta; ese “otro” le es extraño, no lo reconoce, no acepta ser ese al que llaman Pato, hasta que Moncaleano, su compañero, le muestra las pruebas:

MONCALEANO: (*sacando un par de documentos*) entiendo que usted se sienta mal. Pero piense que la muerte es... universal y democrática. Más cuando existe por un propósito.

GREGORIO: usted es el pato, el asesino de esas mujeres.

MONCALEANO: yo no, generalísimo... yo no. ¿Cómo poder soportar la vida que llevamos? (*Silencio*)

GREGORIO: ¿De qué me está hablado?

MONCALEANO: siéntase orgulloso... usted es nuestro pato. [...] nuestros altos mandos le han encomendado liberar toda esta porquería.

GREGORIO: no le creo.

MONCALEANO: sí, generalísimo. Usted es quien ha barrido con la peste. Usted nos dirige.

GREGORIO: ¿soy el pato que ha desmigajado a esas personas?

MONCALEANO: Generalísimo Gregorio Ramírez. Aquí le entrego el informe (*le entrega los documentos*) (Merchant, 2014, pp. 41-42).

Ante las pruebas y enfrentado a su otro yo, Gregorio, como su tocayo Gregorio Samsa en la *Metamorfosis* de Kafka, termina por aceptar su mutación. Él es un ser doble, por un lado, es ese monstruo criminal henchido de honor por poder contribuir con la limpieza de la república, entusiasmado por la promesa de un ascenso y la gratitud de una buena paga, tres millones por cadáver, y, al mismo tiempo, el hombre común que viste de traje y hace parte de la vida social.

Finalmente, él el hombre escindido resulta ser uno abrazando su otro yo, el monstruo que lo habita: “Soy entonces un corrupto. Soy el pato que pica los ojos de los niños. El vientre de las mujeres. El sexo de los hombres. Soy...” (Merchant, 2014, p. 44).

En resumidas cuentas, este hombre-Pato que hunde su pico, para cortar, marcar, cercenar los vientres de las trabajadoras nocturnas de esta ciudad, es la representación animal del “canalla” que en esta sociedad colombiana utiliza el disfraz del “buen ciudadano” y emprende una cruzada para librar al país de todos aquellos a quienes considera parásitos, plagas o escoria. El monstruo administrador de la muerte, encargado del exterminio social, monstruo que pareciera ser invisible, ya que, aunque el número de casos es abrumador, nadie logra identificar al temido monstruo, a pesar que los señalamientos recaen sobre diversos actores: grupos de limpieza social, paramilitares, guerrilla, policía, ejército, entre otros (Centro Nacional de Memoria Historica, 2015, p. 151). La obra nos remite a casos como el del destacamento de *La Mano Negra* en los años noventa, un grupo de exterminio social que “presumiblemente lo componían agentes del F2 y la Policía, quienes desde temprana época sembraron de asesinato la localidad [...] Se les describe como personas vestidas de trajes formales de color oscuro, pero con el rostro cubierto por una capucha” (Centro Nacional de Memoria Historica, 2015, p. 237), y también nos remite específicamente al fenómeno de exterminio social de población LGBTI que tan sólo en el periodo 2010-2015 alcanzó en el país la cifra de 696 casos (Pérez, et al., 2015, p. 28). El mismo Merchant, reconoce que esta obra tiene como gatillo literario una investigación que hizo sobre el fenómeno en 2015, que tiene todo que ver con la realidad del país, y que es una suerte de homenaje a aquellas víctimas que realmente existieron, un buen grupo de ellas nombradas en la obra como una especie de aparte documental.

Otro canalla más de este selecto grupo es Fredy Conejo Blanco de la obra *Pernicia Niquitao Una verónica en la cara* de Victoria Valencia (2008). Él es un niño sicario y violador, un pequeño canalla que vaga por toda la ciudad; sopla en las esquinas, juega a la ruleta rusa; se llena la cabeza de pepas hasta que su cabeza estalla en un frenesí de sicodelia; se cree “arrecho [excitado por el apetito sexual] y con derecho” para tomar a cualquier mujer que se atravesase su camino,

un monstruo criminal que ha ido escalando poco a poco: “cambia el miembro por el puñal por el machete por el cuchillo o el revolver” (Valencia, 2008, p. 1); va por el camino sembrando muertes, dejando mujeres inertes en el piso. Una de ellas asesinada porque no cedió a sus deseos, no accedió a tener sexo con él:

FREDY CONEJO BLANCO: el bulto es ella la desconsiderada que no me abrió las piernas en la madrugada.

LA ABUELITA BITA I LA CIUDAD: pobre el conejo que tiene entre las piernas una estaca en horizontal i la desacomodada de ella no se la piensa guardar en la boca en la abertura que queda entre las ingles en la mano o en donde sea pobre de Verónica i sus blue jeans estrechos i sus tacones de hembrotta que van a abrirse junto con ella la desconsiderada contra la pared contra el puño entre el cuchillo mientras no se quiebre i cuando se quiebre i la hoja se le quede dentro se las va a tener que ver con el machete (Valencia, 2008, p. 2).

La “desconsideración” de Verónica por no ceder a la lujuria y desmesura propia del conejo (elementos simbólicos de este animal), por no complacer a este Fredy Conejo blanco la lleva a conocer realmente quién es ese canalla que se esconde bajo esa cara de niño, la lleva a una muerte sanguinaria y cruel, estrellada varias veces contra el muro de una pared, contra la acera, como “un bulto”, como una cosa, un objeto, sus dientes quebrados, golpeada, apuñalada trece veces y cortada a machete. Esta sevicia de Fredy conejo blanco se da porque Verónica se atreve a retar su soberanía, su derecho de posesión. Ella como mujer es su propiedad, derecho que no solamente él se adjudica, sino que la sociedad, representada aquí por La abuelita bita i la ciudad, le concede; esto en un doble juego de coro de lamentaciones, pero también de un juzgamiento que lleva implícito el pensamiento machista que avala la propiedad del hombre sobre la mujer. La sociedad cumple entonces el rol de cómplice de la violencia.

Complicidad que también está presente en la obra bajo el accionar de la madre protectora y encubridora, quién lo limpia para que no quede ningún rastro de sangre ni de pólvora después de haber asesinado a otra mujer: Ballenita, (personaje del cual ya hablamos en el apartado de bestias). La madre esconde el arma bajo su cama y limpia también el cuerpo de la víctima: “La peina. Por delante usted queda como una virgen. Por detrás queda como la que es una malparida

que se hizo dar dos tiros por metida. Mi mamá la lleva en un taxi para botarla en una manga pero termina llevándola hasta el edificio a donde llegan los carros que cargan los cuerpos” (Valencia, 2008, p. 9). Esta complicidad de la sociedad y la familia está dada porque ellas, al igual que el sicario, actúan bajo un código de contravalores que permite la impunidad del acto y da vía libre al desenfreno del canalla. Para él no existe ninguna regla, ninguna ley, él es el instrumento del mal, es la destrucción, es un todo poderoso: “Destapo cualquier orificio *bam bam* i no hay ojo de culo que se resista a mi barra de hierro *bam bam*. *Toc toc, aba la pueta a las buenas o a las malas que de todas formas la voy a matar* [...] este héroe tiene llaves que abren camionetas i penetran anos de niñas que no se dejan *si no se abren yo las abro bam bam*” (Valencia, 2008, p. 8). Él en su impunidad se siente como un “rinoceronte”, un animal poderoso, fuerte, enorme, imparabile e ingobernable, un auténtico canalla.

Ciertamente, toda esta violencia exacerbada no está lejos de la realidad colombiana, este asesino bajo la tinta de Valencia representa a todos estos monstruos criminales depredadores y abusadores de las mujeres, a la violencia de género. Además, los episodios narrados en forma poética en la obra han sido inspirados por tres casos concretos de la vida real; “lo que vemos no es nada diferente de lo que se ve en las calles de nuestros barrios marginales. Cada uno de éstos tiene un Fredy Conejo Blanco. Cada tipo de violencia tiene una madre que lo protege y esta madre somos nosotros mismos. [...] los cómplices del verdugo” (Montoya, 2013, p. 1). No hay duda que en general la obra dramática de Valencia se interesa por desnudar ante los ojos del lector/espectador temas como la violencia, la exclusión y la fragilidad del ser humano; por esto aquí, en *Pernicia Niquitao*, vemos como en un caleidoscopio una violenta realidad que se multiplica y pone en vilo el sentido de lo humano, remitiéndonos a la violencia cotidiana que revela las escalofriantes cifras de un promedio en Colombia de 2.6 asesinatos de mujeres por día para 2014, 2.2 para 2015 y 2.4 para 2016 (Lozano, 2016, p. 4).

Por otra parte, y volviendo de nuevo al monstruo, Fredy conejo blanco no sólo asesina por su impulso desenfrenado, también lo hace por dinero, él es un sicario que, según sus palabras, nació furibundo desde el parto, creció seco, está perdido y vacío, es un ángel exterminador; durante el día es un joven cualquiera y en la noche es el Otro, el asesino: “De día soy Fredy pero de noche soy conejo

blanco bam bam balas que te matan i te vuelven a matar i mi caballo bam bam negro bam bam puede volar” (Valencia, 2008, p. 5). Este pequeño canalla refleja el ánimo del héroe abyecto que llega cargado de resentimientos y de una poderosa fuerza de destrucción. Remite a los personajes del cineasta colombiano Víctor Gaviria:²¹ sicarios, prostitutas, drogadictos, hombres, mujeres y niños que viven en la exclusión, en un mundo donde los valores se invierten, donde “matar es un acto cotidiano. Y ya no hay bandera política o moral, sino una especie de codificación vaporosa y compleja, que desde un inconsciente colectivo dicta las leyes y comportamientos” (Castro, 2005, p. 147).

En el cine de Gaviria nos encontramos con que los personajes e historias de ficción tienen un muy estrecho lazo con la realidad, una de las razones principales es que sus actores son actores naturales, por ejemplo, para las películas *Rodrigo D: no futuro* y *La vendedora de rosas*, sus actores eran estos chicos pandilleros de las comunas de Medellín, y por tanto las películas se impregnaron de su propia experiencia y lenguaje. El mismo cineasta reconoce que ese personaje, el real, el niño pandillero, el sicario, es una fuente de inspiración que lo seduce y lo intriga: “ese muchacho de los barrios de Medellín que está como en un limbo cultural, pero que tiene, al mismo tiempo, una gran energía y una excitación por vivir. [...] pero con un desasosiego, una alegría por vivir enorme, una carga explosiva por vivir [...] con esa vitalidad total, del animal salvaje” (Ruffinelli, 2006, p. 1). Esta carga explosiva, esta vitalidad salvaje de la que habla Gaviria es el cordón umbilical que une a este personaje real de las calles de Medellín con la vida del personaje de Valencia Fredy conejo blanco, pues ella parece transcurrir en un segundo, todo en él es una obsesión, una compulsión animal, una hiperactividad exacerbada, su tiempo es el ahora, el tiempo angustioso de lo inmediato que le roba cada segundo a la muerte; tal como lo revela en el siguiente flujo de conciencia:

²¹ Víctor Manuel Gaviria González (Liborina, Antioquia, 19 de enero de 1955) uno de los cineastas colombianos más reconocidos nacional e internacionalmente, director, guionista, poeta y escritor. Su obra es reconocida por reflejar la realidad social del país, ganador de diferentes premios a nivel internacional. Sus películas: *Rodrigo D: no futuro* (1990), *La vendedora de rosas* (1998), *Sumas y restas* (2005) y *La mujer del animal* (2016).

De refilón veo la congestión en la Terminal de transporte bam bam salto escalones de cuatro en cuatro paro en seco sobre el puente peatonal le escupo la cara a la gorda que va babeando contra la ventanilla de ese bus flexiono mis rodillas cojo impulso vuelta de canela en el aire i caigo cagado de risa sobre la cola de un perro que hace la siesta chilla bajo escalones de cuatro en cuatro [...] ya le hice el trabajo a la princesa pum pum bam bam [...] caigo de puntillas i me impulso desde la espalda del niño que se amarra los cordones me desboco no hay nada que me pare en esta huida hasta mi torre [...] antes de la esquina i pum pum la iglesia de la reconciliación doy tres saltos una cabriola media vuelta otro salto i allá a lo lejos se oye un llanto otro salto i caigo en la plataforma del camión estacionado i sobre la chatarra realizo bruce lee los gestos de la hiena salto estallan pepeas sicodélicas en mi boca en mi cabezota de mueca inmortal salto llegué al castillo... (Valencia, 2008, p. 10)

Todo el accionar de Conejo blanco es desenfrenado, él es un bribón desenfrenado, *Débauche* en francés, lo que significa libertino, depravado, inmoral, indecente, lúbrico, impúdico, y al mismo tiempo es ágil, tiene la agilidad del conejo, es un bribón hábil en el escape, sus brincos constantes lo salvan de ser atrapado y le permiten llegar fácilmente a la protección de su cueva. Él parece ser uno de estos jóvenes de las comunas de Medellín retratados por Víctor Gaviria (2016) como productos del abandono social y estatal, arrojados a un mundo sin pasado, sin futuro, presos de un presente, jóvenes que encuentran la forma de vencer esa inmovilidad, esa parálisis del presente a través de la violencia. Lo que sin duda Valencia logra retratar a través de su texto mediante una escritura sin signos de puntuación que cambia constantemente de eje narrativo y que transmite una angustia constante. Tanto la hiperactividad de este héroe abyecto como la inamovilidad del presente, con estampas de situaciones, de palabras y frases que se repiten constantemente, parecen ancladas en el tiempo. Del mismo modo el lenguaje, la oralidad del sicario, es reconocible a través de los textos: el sonoro “pum pum”, el “hacer el trabajo”, etc. Su jerga y el argot de las comunas se encuentra impregnado de la localidad antioqueña, “hasta el punto de que incluso vamos reconociendo su sentido, su etimología, su sintaxis” (Castro, 2005, p. 147). La relación ficción/realidad está dada, Fredy es uno de estos jóvenes sicarios de Medellín ávidos de vivir la vida en un segundo.

lago de Erik Leyton (2013), una obra que narra en seis fragmentos el magnicidio de un importante político, y que nos permite, a través del monólogo, adentrarnos en cada uno de los diferentes puntos de vista de los testigos o involucrados en el hecho: Niña, Vecina, Forense, Senador y Matador. En esta obra, para el Matador su trabajo es equivalente al de cualquier otro “profesional”: “Era trabajo. Usted lo sabe. Un hombre honrado que hace su trabajo. El escritor escribe. El cocinero cocina. El vigilante vigila. Hacen su trabajo. Yo hice mi trabajo. [...] Fui ágil. Pulcro. Nadie sufrió. [...] sin vainas, sin pendejadas, la niña mirándome y yo disparando, un profesional. L-O J-U-S-T-O” (Leyton, 2013, pp. 96-98). En él no existe ninguna ruptura de tipo ético en su actuar porque el fin es conseguir dinero para algo muy básico: sobrevivir. Para sustentar su vida y la de una familia sin padres, donde la abuela sule a la madre y él sule al padre dando de comer a sus hermanos pequeños, una situación que lo pone a él al límite y a la abuela. Por ejercer esta tarea de proveedor, él se considera un hombre decente que lleva el “billete” para “comer tres veces al día. Como la gente decente. Soy una persona decente. Usted también. ¡ABUELA! Somos gente decente, abuela. Somos una familia. [...] Alguien tiene que traer de comer a esta casa DE MIERDA” (Leyton, 2013, p. 97). Esta justificación, al igual que la de reconocer al “otro”, en este caso al senador como un ‘hijueputa’ (porque eso le dijeron cuando lo contrataron) es suficiente para él, porque él como sicario está fuera de la ley, de las normas morales y éticas; sin embargo, no sucede lo mismo con su abuela, una mujer permeada por las normas sociales, quién reconociendo el monstruo criminal en su nieto se suicida.

La “profesionalidad” del Matador lo hace ver ante su víctima, el Senador, como una pantera, un animal rápido, feroz, agresivo e insaciable, un experimentado cazador que lo persigue lo acorrala y finalmente le da muerte. Por ello en el monólogo del Senador éste advierte que la ciudad se convierte en un desierto africano, en un terreno de caza donde él es el cervatillo y el Matador la pantera: “imagínese a la pantera más fiera de todas acechando al cervatillo, agazapada en los matorrales de la estepa lista para asaltar, se decide y arranca a correr detrás del cervatillo, lo alcanza, corre a su lado esperando el momento justo” (Leyton, 2013, p. 93). El senador se ve como un cervatillo; animal que, según Chevalier (1986, p. 287), es símbolo de velocidad pero también de temor;

por lo que se encuentra a sí mismo aterido ante su cazador, y se ubica como un espectador de su propia caza, su velocidad no le sirve de nada frente al territorio hostil donde se encuentra, “la ciudad como realidad salvaje” (Camacho, et al., 2011, p. 32), una estrecha calle, “una callecita de mierda”, no una autopista, no una amplia sabana africana sino una trampa de embudo con las que se atrapan los animales salvajes, sin salida, una presa fácil, una importante presa política atrapada en la red de la soberanía para la cual él es el otro-enemigo a quién hay que exterminar.

El senador-cervatillo ve en cámara lenta la caza, el retrovisor de su camioneta, la moto, las ruedas-patas de la pantera que se acercan, las zarpas del animal que salen para hacer el primer envión; la zarpa prensil del animal que en contraposición a la mano del hombre es la que tiene la aptitud de arrebatar. Se cierne sobre él el arrebatación de su vida, la zarpa lo arroja a la “experiencia de ser-arrebatado, aprehendido, sorprendido, asombrado, afectado” (Derrida, 2011, p. 151) por la pata del animal, que lo roza fallando en su primer intento y luego siente:

La respiración contenida del felino, ja, la piel peluda rozándome, las patas, el giro, el frío de la muerte que es más bien el zumbido del dolor. Ja, y todo eso en una centésima de segundo, en serio, lo vi todo muy clarito, la pantera que no cesa, que continúa en carrera, que corrige su posición, que se alista para atacar de nuevo (Leyton, 2013, p. 94).

Para finalmente acabar con su vida con una ráfaga interminable que deja la camioneta llena de esquirlas por doquier, “en el tapete, en las sillas, en el cuerpo, en la guantera, en el tablero, en los bolsillos, en el cerebro” (Leyton, 2013, p. 10), y su cuerpo colmado de balas, catorce balas en total, cinco de ellas en la cabeza. Este monstruo es un sicario-pantera, cazador experimentado, matador certero, que hace honor a su nombre, un asesino a sangre fría. Un sicario profesional conocedor del “arte” de matar, no un niño sicario desenfrenado que da sus “primeros pasos” en el oficio, este Matador representa a todos estos sicarios “profesionales” a los que se les encarga los asesinatos políticos de figuras del gobierno, periodistas, sacerdotes, líderes de izquierda, sindicalistas y

personalidades influyentes, los trabajos de verdadera incidencia en la vida del país, por esto son contratados como mercenarios de la guerra política, contratados por los diferentes actores armados desde los capos del narcotráfico, los paramilitares, hasta los políticos corruptos. Magnicidios que en las últimas décadas cobraron las vidas de Álvaro Gómez Hurtado (1995), Jaime Garzón (1999), Monseñor Isaías Cancino Duarte (2002) y Guillermo Cano (2012), entre muchos otros.

Del anterior análisis de este Matador-pantera podemos inferir que, él, al igual que Fredy conejo blanco, se encuentra disociado, es uno y “otro” al mismo tiempo, es el hombre “decente”, “trabajador” y proveedor de la familia y es el asesino frío calculador y despiadado. Por una parte, puede verse su animalidad, “su inhumanidad, y al mismo tiempo una especie de frontera moral dictada por su humanidad” (Camacho, et al., 2011, p. 35) cuando se percata que la Niña, hija del Senador, se encuentra en el carro; los dos Niña y Sicario se reconocen, gracias a la mirada, que como el caso de Derrida y su gata, es la fórmula por medio de la cual cada uno reconoce al “otro” en su alteridad, ella ve en los ojos del Matador a un hombre asustado, no al animal que ve su padre:

Quando lo miré, lo hice fijamente a los ojos. Él me miraba también, no hacía más que mirarme. [...] Él se debe acordar de mí, debe tener fija mi imagen de niña aterrorizada. Fue solo un instante, pero seguro que lo recuerda. [...] Lo sentí después, el miedo, y él tenía una cara de miedo que daba miedo. Cuando lo miré no había disparado. Pero un segundo después el techo del carro ya estaba rojo. Yo también estaba roja, y tuve el tiempo suficiente como para volverlo a mirar a los ojos. Él me seguía mirando. No apartaba la mirada de mis ojos. Tenía unos ojos lindos. [...] Grandes, negros, vivos, como los de un oso, llenos de miedo, llenitos de miedo, como los míos (Leyton, 2013, pp. 83-84).

La mirada del matador y el reconocimiento de éste de la Niña como un “otro” es lo que lo humaniza, lo atemoriza y lo pone en una ambigüedad ética; por una milésima de segundo deja de ser el Matador-pantera para ser hombre de familia, lo cual podría haber comprometido su “trabajo” y su “profesionalismo”. “El contraste entre la visión del padre [la de él mismo sobre sí] y la de la hija frente al Matador es un elemento que aporta complejidad a este personaje” (Camacho, et

al., 2011, p. 33). Él es un ser que muta constantemente de hombre a monstruo criminal.

Anarquistas, insurrectos y facinerosos

Estos canallas tienen por lo general una relación directa con la calle, la vía urbana es su patio de juegos, la red de conductos que comunica la ciudad es su lugar de acción, son corruptores de la calle, deambulan por ella. Ellos pueden robar, hacer desmanes, “practicar el tráfico de droga y parasitar, incluso desbaratar, en tanto que aprendiz-terrorista, las vías de comunicación normal, ya se trate de la aviación, del teléfono, del e-mail o de la Web. En una palabra, del ciberespacio” (Derrida, 2005, p. 87). Unos de estos monstruos criminales que hacen de la calle su dominio son los Galtos, unos seres híbridos que el dramaturgo David Pascuales (2013) nos describe en su obra *Manual de zoofilia para el obrero trotskista* como una especie rara y maravillosa, una combinación entre el gallo (de pelea), su espíritu masculino y belicoso y el gato, su agudeza, agilidad y destreza cazadora:

Pocos (hombres desafortunados) han tenido oportunidad de conocer a un galto. Más raro aún es encontrar un galto sobrio. Ningún galto es amigable, pues cuando han bebido una botella de vodka se les ha podido ver destrozando semáforos, rasgando rostros tiernos con sus picos frenéticos, desmembrando policías, incendiando bares y estaciones de tren, etcétera (Pascuales, 2013, p. 238).

Este híbrido hombre-gallo-gato se distingue por su personalidad combativa, agresiva, lo que nos remite a la simbología de belicosidad del gallo y con especial énfasis a la práctica de la riña de gallos donde “el hombre y la bestia, el bien y el mal, el yo y el ello, la fuerza creadora de la masculinidad excitada y la fuerza destructora de la animalidad desencadenada se funden en un sangriento drama de odio, crueldad, violencia y muerte” (Geertz, 1992, p. 345). Este ser se nos presenta como un destrozador de rostros jóvenes, de hombres, y especialmente de policías, como un canalla que utiliza su pico frenético como

arma para destrozarse todo posible vínculo con la sociedad, la ley y la ética. Un auténtico *rogue*.

Unos de estos gallos es Kikirixí un gallo de 1,47 metros de altura, de plumaje color naranja, fucsia y azul y de mirada desafiante, lo que nos remite a la simbología del orgullo y la soberbia del gallo (Macías, 2012, p. 337). Este orgulloso gallo parece ser un “gallito”²² hablando en términos coloquiales, lo demuestra su accionar irascible, pues solo lo tropiezan y ya reacciona exageradamente picoteando el ojo del desafortunado que le haya tocado en turno. Esta belicosidad aparece en su primer encuentro con Crash, ya que cuando se encuentran estos dos, éste le saca un ojo a su camarada como contraseña, lo mismo sucede cuando le picotea el ojo izquierdo a Umberto Eco por haberlo llamado equivocadamente “gentil”, y más tarde su violencia se extralimita cuando viola a Fufi, una gallina despampanante que se topa en la calle (personaje del que ya hablamos en el aparte de bestias). En su encuentro con Fufi la simbología del gallo fúrico se combina con la apabullante masculinidad e ímpetu reproductor, ya que éste cede a sus instintos, a sus “pecaminosos deseos” y se arroja sobre Fufi, infligiendo a “su cuerpo todas las atrocidades sexuales contempladas en el *Manual de zoofilia* publicado por Editorial Jarry” (Pascuales, 2013, p. 237). Esta imagen de atrocidad sexual obliga a entender que “el carácter belicoso está [aquí] relacionado con su mismo sentido de la propiedad que le lleva a considerarse señor del gallinero y de todo lo que contiene” (Macías, 2012, p. 329).

Por otra parte, él en su ser gato se nos muestra como el rey de la comodidad y flojera (Hannan, 1992, pp. 104-107), que tiene el tiempo para la relajación, la diversión, el ocio, la contemplación y el espíritu imaginativo. Frecuenta un bar en una estación de tren, amanece allí todos los días excepto el martes, porque el lunes no va, es alcohólico (como todos los gallos), goza declamando los enigmas de Hamlet y también las bondades del anarquismo, le encanta leer los postulados del anarcocomunismo de Kropotkin, y entretiene a los otros contando historias fantásticas y cósmicas. Nunca cacareó, pero sí ronronea los lunes sobre los tejados, y aunque su accionar es principalmente gallináceo, su voz es gatuna, y este aspecto del gato le permite jugar con el encantamiento, el

²² Se suele llamar ‘gallito fino’ (de pelea) a una persona agresiva, impulsiva, con alto sentido de la territorialidad y la rivalidad. Expresión frecuente en Colombia: “Ese tipo es un gallito fino”.

engatusamiento propio de su especie. El mismo Kikirixí se refiere a las cualidades mágicas de los gatos, utilizando las palabras de Lovecraft, “el gato es críptico, y cercano a aquellas cosas cercanas que el hombre no puede ver” (Pascuales, 2013, p. 237).

De la anterior faceta gatuna podemos asumir que él es un anarcocomunista o un comunista libertario y por tanto sus ideas, pláticas y discursos anti-estatales son un peligro para el Estado soberano, ya que promueven un mundo sin jerarquías donde no exista la propiedad privada y cada persona sea libre de producir y de satisfacer sus necesidades como lo desee haciendo asociaciones voluntarias. Por esto principalmente, pero seguramente también por todos los desmanes que ha realizado como galto, Kikirixí está condenado a la guillotina, él como insurrecto y facineroso es buscado por las fuerzas del orden, por los comandos de soldados-lobos, que llegan al bar para atraparlo; entonces la inutilidad de ejército a la que se refiere Crash, se enfrenta a la habilidad felina del galto y por su puesto esta última gana a grandes saltos.

Para ayudarnos a comprender un poco más la compleja naturaleza de los galto Pascuales a través de Kikirixí nos narra las aventuras de otro galto llamado Etcétera, quien parece ser el exceso de su especie; él lleva el símbolo de belicosidad al extremo ya que pelea violentamente consigo mismo “intentando acabar con su vida al tiempo que intentaba salvarla” (Pascuales, 2013, p. 238), al entrar internamente en fuertes confrontaciones políticas después de leer en la biblioteca un libro de Simón Bolívar, el libertador. Allí, frente a estas ideas, este galto se vio dividido entre dos pensamientos opuestos, de manera que sus ojos entraron en disputa y un ojo se volvió liberal y el otro fascista, “el ojo derecho enunciaba de forma categórica el espíritu liberal que subyacía en las palabras de don El Libertador, mientras el ojo izquierdo resaltaba los apartes mesiánicos del Simoncito” (Pascuales, 2013, p. 238); por lo que para evitar ceder ante el instinto belicoso del gallo decidió antes de aniquilarse a sí mismo, utilizar su sabiduría felina y turnarse para ver el mundo un día con uno solo ojo: “Así, un día Etcétera era fascista y se dedicaba a picotear sudacas y pordioseros, y otro día era un ciudadano que celebraba las bondades de la democracia” (Pascuales, 2013, p. 239).

La singularidad de este personaje, y su pensamiento político esquizo nos lleva a hacer una lectura también de carácter político: ¿A qué se refiere este constante cambio de ideología de un día a otro? ¿No nos está hablando Kikirixí y, a través de él, Pascuales de una crítica al cambio de bancadas o el transfuguismo presente y frecuente hoy en Colombia? Al parecer es este el caso, a esto nos remite tanto el comportamiento esquizoide de Etcétera como su solución al conflicto: utilizar un parche de “pirata”. Su visión parcializada, radical nos remite a la polarización que sufre el país, pero la mutación constante nos remite a la visión de un bribón criminal político, un criminal de cuello blanco que busca únicamente su propio beneficio, ya sea obtener ganancias de tipo monetario o trepar en nuevos escaños para ganar más poder. Lo anterior lo confirma la última frase de Kikirixí al afirmar que, el colmo del conflicto trágico de Etcétera ocurre cuando éste descubre “que su culo era comunista” (Pascuales, 2013, p. 239). Por supuesto aquí, luego de rendirnos al humor negro de Pascuales con suma complacencia, nos damos cuenta que efectivamente esta imagen va más allá del humor, y que toda esta narración sobre las aventuras de Etcétera es una crítica inteligente al debilitamiento ideológico del país y al transfuguismo político, mediante el cual los políticos se adhieren a cualquier causa o bancada, dependiendo exclusivamente de sus propios intereses o beneficios; por ello la expresión “su culo es de todos”, o mejor dicho del mejor postor.

Después de ahondar en la naturaleza de los galto, nos damos cuenta de que estos canallas a diferencia de los sicarios, por ejemplo, se nos presentan como lectores e intelectuales que están interesados en la política; por esto no es de extrañarse que los intereses ideológicos de Kikirixí el galto comunista libertario lo lleven a susurrar su “entrega a un ejército insurreccional”, su deseo de unirse a la guerrilla y a su causa. Por ello también, su encuentro secreto con Crash, quien, al parecer, antes fue un estudiante hippie que iba por el mundo caminando con “pies de paso sereno” y que ahora es un subversivo, que “calza botas del combatiente para continuar su marcha matutina por las trochas de lodo y sangre que llevan a la muerte” (Pascuales, 2013, p. 237); por eso los saludos en clave, y también la presentación de las hazañas de Kikirixí ante el dignísimo señor Cactus quien organiza una partida de ajedrez, partida que en realidad representa el juego de la guerra colombiana. Esta nos remite a la guerra en las ciudades y a los

grupos de milicias urbanas de la guerrilla que desestabilizan las ciudades y cometen atentados criminales, porque tanto Crash, como los otros dos personajes, los peones llamados Tim y Tim, se encuentran en la escena para cometer un ataque a las tres de la mañana, en una noche lluviosa, en una calle cualquiera, camuflados: Crash con un sombrero descomunal para evitar su identificación, y un Tim viste una cabeza de cucaracha y el otro una cabeza de hipopótamo (representación fársica de la estupidez del acto). Crash narra los hechos mientras los peones ponen una bomba en un banco, pero no logran encender la mecha, fracasan y huyen de la policía. Toda esta escena, que también cuenta una alianza entre los reyes para encontrar la paz, cuestiona las estrategias, las coaliciones, las condenas, en suma, toda la maquinaria de la guerra. Igualmente, permite ver dos caras de los insurrectos: algunas veces inmiscuidos en actos de guerra y barbarie y otras veces entregados al ocio y los placeres del “vino y la hierba”.

Uniendo todos estos indicios que arroja la obra se podrían hacer las siguientes preguntas ¿Finalmente todos estos personajes no pertenecen a la misma especie gáltuna? ¿Una especie dividida entre el espíritu bélico y el amor por la contemplación, el pensamiento político y el ocio? Se podría decir que sí, que lo que aquí aparece es una desmitificación de la lucha de las guerrillas urbanas, del llamado pensamiento libertario bolivariano y de los actos de “valor en favor del pueblo”, lo que nos permite ver estos actos canallas como la explosión de bombas, el “descuartizamiento de policías” y el arremeter contra las instituciones, como el accionar de unos monstruos insurrectos y facinerosos que han hecho de la calle su patio de batalla y su lugar para el juego grotesco.

Pero antes de abandonar por el momento a Pascuales, tomemos la última escena de su obra para ahondar sobre uno de estos monstruos que representa a todos estos monstruos criminales insurrectos salidos de las aulas de clase, Crash. Él en la escena “la pequeña historia de Crash” se nos presenta como militante urbano que ha prestado su casa para la preparación de un acto terrorista y que está siendo instruido en las lides de la preparación de explosivos por ello se debate entre su convicción y el miedo a perder una mano, no a “morir, que uno muere y descansa de tanta tristeza” (Pascuales, 2013, p. 260), sino a perder su mano, su humanidad, la posibilidad de acariciar a su novia, de amarrarse los

cordones, de pelar una naranja. Al parecer, su miedo a perder aquello que lo hace humano para convertirse en un monstruo asesino y su novatada en los trucos de la guerra urbana lo llevan a cometer un error fatal como aparece en la siguiente acotación:

Una explosión. Oscuridad. En la oscuridad se escucha un disparo. En la oscuridad se escucha la caída de un cuerpo. En la oscuridad se escucha... Luz: un cadáver y un hombre. El hombre saca un machete y corta una mano del cadáver. Oscuridad. En la oscuridad se escuchan pasos que huyen (Pascuales, 2013, p. 261).

El temor de Crash se hace realidad, pierde la vida y su mano por la causa o a manos de la causa, porque es uno de los suyos, un desertor, quien lo asesina y lleva como prueba la mano cercenada a las autoridades. La vida de este explosivista aprendiz termina trágicamente y su novia se lamenta por ello, lamento que más parece un clamor a la inutilidad de la pérdida de vidas humanas:

A correr piéseses. Inútiles piéseses que no fueron capaces de correr cuando debían. Piéseses hermosos agrietados por los años de guerra. Piéseses que erraron el camino. Piéseses que viraron a la izquierda seducidos de revoluciones de sangre y amor. Piéseses estúpidos que se alejaron de los jardines para caminar sobre cadáveres. Piéseses de un cadáver que se niega a huir. Piéseses culpables por traer a Crash a este destino (Pascuales, 2013, p. 262).

Esta es una queja a la inutilidad de la guerra a la pérdida de vidas de todos estos jóvenes que se unen a la causa de un grupo guerrillero o a una causa gremial o en suma “a los hijos de la revolución que murieron en vano por un pueblo que no merece nada” como lo expresa Pascuales (2013) en su dedicatoria, nota que también nombra, entre otros, al estudiante de la Universidad de Antioquia Gustavo Marulanda García, líder estudiantil que denunció la presencia paramilitar dentro de la universidad y que fue asesinado en 1999 por las fuerzas paramilitares AUC. Muerte reconocida en audiencia pública por Éver Veloza García, alias “HH”, quien justificó su crimen acusando a Marulanda de ser colaborador de la guerrilla del ELN (Anon., 2007).

Sin embargo, toda la historia de Crash, y en especial el siguiente texto: “Con tu mano escribiste un panfleto que nadie leyó y disparaste inútilmente contra el helicóptero que ametrallaba la montaña. [...] Con tu mano envuelta en papel periódico el traidor reclama hoy la recompensa. Con tu mano en su poder el gobierno celebrará como si la guerra ya hubiera terminado” (Pascuales, 2013, p. 262), remite de manera directa a un hecho histórico ocurrido en el país, la muerte del cabecilla de la guerrilla Iván Ríos,²³ de las FARC, quien es asesinado en 2008 por su jefe de seguridad Pablo Montoya alias “Rojas”, al verse seducido por la jugosa recompensa de hasta cinco millones de dólares que ofrecía el gobierno por la entrega de Ríos. Rojas asesina a su jefe mientras duerme, le corta la mano derecha y la entrega junto con su computador como prueba al Ejército Nacional, solicitando tanto la desmovilización del movimiento guerrillero como la recompensa prometida. Este suceso atroz causa un gran escándalo en el país, crea un boom mediático, y pone en posiciones encontradas a quienes celebraban la muerte del monstruo criminal, y quienes estaban aterrados por el acto de atrocidad cometido por el traidor; entre quienes pensaban que se debía entregar la recompensa para no “desestimular a los delatores” y quienes no, pues consideraban que esto sería avalar y promover el asesinato. A todo esto, las autoridades deciden “sabiamente” ordenar el pago de una recompensa de “dos mil cuatrocientos millones de pesos a Rojas y sus cómplices por la información suministrada, mas no por el crimen”, y le imponen la pena de 18 años y 9 meses por el asesinato (Anon., 2015).

23 Su nombre real era Manuel de Jesús Muñoz Ortiz, un universitario quien en su juventud hizo parte de la Juventud Comunista Colombiana, luego militó en el partido político Unión Patriótica pero cuando se inició el exterminio del grupo terminó uniéndose a las filas de las FARC. Era el miembro más joven del secretariado de las FARC, hacía parte de la Comisión nacional de relaciones políticas que era la encargada de asesorar a todos los miembros del Secretariado y que además establecía puentes de comunicación entre las FARC y las organizaciones sociales, sindicatos, movimientos políticos de izquierda y afines en Colombia y en el exterior. Rojas se convirtió en blanco de búsqueda importante a partir de su inclusión en la lista Clinton, señalado de ser dirigente de la producción y distribución de cocaína a los Estados Unidos.

Bárbaros y conquistadores

Todo el mundo percibe, en el ambiente, un
incomprensible apocalipsis inminente;
y, por todas partes, esta voz que corre:
los bárbaros están llegando.
Alessandro Baricco (2008, p. 12)

En la obra *Hienas beben brandy* de Juan Camilo Ahumada (2014), Breda, Conín, Grepo y Ancús son cuatro “bestias carroñeras con manchas en la piel”, cuatro “perros machos cazadores de tetas peludas”, son unos hermanos hiena, o al menos funcionan como hermanos, aunque según sus propias palabras se devorarían unos a otros si sintieran hambre; se consideran a sí mismos como la generación de humanos más evolucionada de la historia, lo que permite verlos como una especie de hombres hiena que han nacido a partir de una mutación. Ellos son los últimos cuatro sobrevivientes de una jauría de perros hiénidos entrenada en maneras militares y en el manejo de armas para exterminar a la humanidad. Ellos libraron al mundo de los seres que consideraban depredadores, los hombres y las mujeres. Y se sienten especialmente orgullosos de haber exterminado a las mujeres, ya que ellas como hembras eran las reproductoras de la raza; terminando incluso con la vida de sus hermanas, hijas, esposas, y con la de su propia madre. La imagen del perro funciona aquí bajo la simbología del héroe civilizador de la que nos habla Chevalier (1986, p. 818), un ser desbordante de vitalidad y energía que trae por lo general un nuevo conocimiento o una nueva civilización. Sin embargo, este perro no es el héroe extranjero que trae bienestar a la sociedad (el conocimiento del fuego o la agricultura) como sucede en mitos de las culturas antiguas, si no que su heroísmo consiste, según su visión de mundo, en salvar a la tierra de la mayor raza depredadora, el hombre.

Estos monstruos, como apunta Baricco (2008, p. 13), son mutantes que sustituyen un paisaje por otro, son una nueva especie nacida del seno de la sociedad, pero extraña a ella, como un tumor cancerígeno que trae consigo una "desculturización", una pérdida de las leyes que preservan y construyen la vida, para implantar un nuevo orden donde reina la muerte, el horror y el exterminio del

hombre. Para ellos su causa es encomiable, ellos son los salvadores del mundo, están salvando la tierra de la destrucción del hombre, por ello Conín, uno de estos monstruos, afirma: “Me tranquiliza también saber que puedo ser el último habitante de la tierra. Que la despoblamos. Que con la muerte de la reproductora matamos la reproducción y con ella aseguramos el futuro” (Ahumada, 2014, p. 13). La salvación de la tierra consiste entonces en el aniquilamiento de la raza humana para dar pie a esta nueva raza que viene a implantar una nueva visión.

En *Hienas beben brandy*, el planteamiento de esta horda bárbara de hombres hiénidos es como la de todos los bárbaros, la destrucción de lo viejo, de un antiguo orden para implantar uno nuevo, el suyo. Echar por tierra la anterior civilización para que sus muros derruidos sirvan de pedestales donde se asiente el nuevo edificio que tendrá balcones hacia el futuro:

Ir desmembrando cuerpos frágiles de ancianos anquilosados y retrógrados... Mira: ahí va un brazo... Doy una última estocada, una impecable estocada que abre un agujero de cinco centímetros en el cuello. Yo mismo, con las uñas pintadas de rojo Rouge, meto los dedos por el agujero y saco la lengua. La dejo colgando como una corbata. Como una bella corbata de piel de cristiano. Soy una femme fatal. (Ahumada, 2014, p. 14)

Es interesante cómo en este arrasarse con “los anquilosados” Conín (quien habla) sienta la necesidad de impersonar a una mujer, a una *femme fatale*, para lo cual se viste con vestido y zapatos de tacón y asegura que con ello hace un homenaje a su madre, poniéndola a ella y a la mujer en general como una fuerza destructora. Esta imagen de la *femme fatale* como una fuerza natural y salvaje, que lleva consigo el poder de la belleza, la seducción y la sexualidad, es al mismo tiempo la representación de la destrucción y la perdición. La energía sexual incontrolable de la *femme fatale* infunden miedo y atracción al mismo tiempo, el goce sexual es la perdición en la que se desea caer, pero al mismo tiempo es la destrucción porque representa una falta de control masculino, un sucumbir, un caer en las garras del monstruo.

Ella, la mujer, es el Otro al cual se teme, no solamente por lo ya mencionado, sino porque ella posee el poder de producir vida, por eso ella es un

peligro más grande aún que el hombre, ella puede reproducir el anterior orden. Quizá por esto la obra plantea la muerte de las mujeres con un detalle sádico que toca sensitivamente al lector-espectador y rebela el gran temor de la horda bárbara. Por ejemplo, la muerte de la madre de estos hombres-perro, a quién estos monstruos golpean hasta reventarle las vísceras y luego le desprenden la cabeza de los hombros para jugar con ella, acto que a Conín le produce risa: “Es divertido. No su muerte. Su cabeza desprendida del cuerpo, sirviendo de balón para jugar fútbol. (Risas) No puedo parar” (Ahumada, 2014, p. 11). La muerte de Ela que es baleada estruendosamente y su sangre esparcida por doquier, y la muerte de Mujer, torturada y descuartizada viva en una mesa de autopsia como una “vaca bípeda”. Esta última expresión devela el nivel de animalización a que es sometida la mujer, ella representa al ganado humano, a la mujer-vaca inerme (enunciada antes en el aparte de *las bestias*), “despresada” meticulosamente en trozos de diez centímetros de los pies a la cabeza bajo un rito de poder masculino que, como recurso técnico, pretende dos cosas: por una parte, “materializar una concepción masculina de mundo” (Ahumada, 2017, p. 7) que ejerce dominio sobre el cuerpo del animal hembra, y por otra, apuntar con el dedo a los procesos de tecnificación de la muerte, de la profesionalización del criminal en una sociedad decadente.

Siguiendo el hilo de la *femme fatale*, esta imagen de la mujer como encarnación del peligro para estos cuatro monstruos y para la civilización que representan, simboliza no solamente el peligro de la procreación, sino el de la igualdad y por tanto la usurpación del poder masculino, pues según la obra, ella en el régimen viejo tenía la posibilidad de equipararse al hombre en rango y oficio, lo que a ellos les parece inconcebible. Por esto, la narración de la escena “Sweet dreams” revela la destrucción de la mujer como una masacre de género, donde la fuerza demoledora de la horda se iguala en intensidad al miedo que representa la supervivencia de una mujer fatal, una “depredadora” del “nuevo y mejor orden”:

Una mujer quemada con ácido. La máquina. La sin alma. Unas piernas forradas en medias de malla. La falda corta. Soy el cuerpo con el que se enseña la sutileza de los cortes de los desmembradores. La mujer estallada. La mujer con el sexo cercenado. La mujer fiel. La mujer a quien se le prohíbe el placer. La cicatriz en

su sexo. La que se arrastra por el piso halada de su pelo negro y largo. La que no habla. Soy la que no habla. La que no expresa. No siento. No digo. Soy una máquina. Soy el sexo que recibe y escupe la fértil inseminación. La tierra yerma. La perra, la zorra, la loba que aúlla de dolor, que devora a sus hijos. Una máquina. Soy una máquina. Soy una puta. Una máquina que es la puta que es el trofeo empalado y entronizado en una calle. La mujer que usó el vestido de novia que le desgarró la piel. La hija del desterrado, la hermana del cadáver lanzado a los buitres. Una puta apedreada. Una mujer desfigurada. Yo soy la del sexo mutilado. Un cuerpo electrocutado. La piel destrozada (Ahumada, 2014, p. 30).

El exterminio, la anulación y animalización de la mujer en el anterior texto, como la acotación de la escena solicita, muestra un *striptease* de la mujer, no un desnudo erótico sino social. Desnudo que devela una extrema violencia contra la mujer que la mayoría de las veces se esconde, o se disfraza dentro de la contabilidad de la guerra colombiana, pero que en realidad da cuenta de un pensamiento patriarcal donde el hombre se nombra soberano de la mujer y gobierna sobre su vida; una vida que puede ser cortada, quemada, desmembrada, empalada, estallada, cercenada, silenciada, desfigurada, apedreada, desterrada, electrocutada, destrozada, o vuelta carroña. Así las diferentes violencias sobre la mujer se dan dentro y fuera del campo de batalla, y mayoritariamente dentro de su propia casa y su entorno. Además, la obra expone también el peligro que, para el nuevo régimen (en la obra), un régimen déspota y misógino, representa la mujer que lucha en la vida pública y el trabajo por su igualdad frente al hombre. Lo anterior, sin duda, refiere a una representación de la sociedad colombiana que fundamentada en el patriarcalismo universal vio el nuevo florecimiento de las luchas feministas en los años 1990 como una gran amenaza. Por ejemplo, el accionar del “Movimiento amplio de mujeres/feministas de Colombia”, que “incursionando por todos los espacios posibles: la calle, la plaza, el aparato burocrático administrativo estatal, las instancias de designación y de elección, los partidos, la academia, los organismos no gubernamentales y en una tupida trama de grupos, redes, asociaciones, locales, regionales, nacionales e internacionales” (Lamus, 2009, p. 126) se presentó ante la sociedad de tradición conservadora como una amenaza, bajo la cual la mujer fiel, hogareña y sumisa se convertía ante sus ojos en una mujer “insana”, “indecente” y peligrosa, una

mujer letal que trasgrede los principios morales de la sociedad imperante: una *femme fatale*.

En suma, este cosmos regido por Breda, Conín, Ancús y Grepo, los monstruos hiena que implantan un mundo agónico y desértico en el que incluso el agua está contaminada, y donde finalmente terminarán con sus propias vidas luchando entre sí por no morir de sed, no es un mundo donde la degradación esté “dictada por una forma de locura, sino que es la consecuencia de determinado modo de pensar el sentido del mundo: es el corolario de una lógica precisa. Discutible, pero precisa” (Baricco, 2008, p. 182). Es un mundo y una lógica que para el caso de Colombia representa metafóricamente la imposición del régimen déspota del paramilitarismo en diferentes regiones del país; régimen que tenía como bandera “refundar una nueva Colombia”.²⁴ Nuevo orden que como discurso político tenía algunos componentes ideológicos: su orientación anticomunista, la defensa de la propiedad privada y el derecho a la legítima defensa (Cruz, 2009, p. 89); sin embargo, en su discurso no aparece una ideología como tal, sino más bien una articulación para la creación de un antagonismo en la sociedad, la creación de un *enemigo* común, aquel que se interpusiera a sus intereses (la seguridad, la propiedad privada y un “tipo de Estado acorde con los procesos de globalización” (Cruz, 2009, p. 93)). Bajo esta visión antagónica del mundo, una en blanco y negro donde “los que no están conmigo están contra mí”, es que Ahumada construye la escena denominada “El nuevo mundo” llevándola hasta el paroxismo del exterminio total como crítica al pensamiento totalitario, donde finalmente no se puede reconocer un “enemigo en común” sino que todos resultan ser el enemigo del otro. Un “discurso inconexo, incoherente, raro, que acaba con todo el mundo, con los de izquierda, con los de derecha [... es] el exterminio despiadado, absoluto” (Ahumada, 2017) en el que un ejército de cientos de miles, con uniformes impecables y zapatos lustrosos, avanza como una horda bárbara sobre las ruinas de lo que fue antes la humanidad. Veamos, a manera de ejemplo, unas líneas de esta escena.

²⁴ Tal como lo consigna el texto del *Pacto de Ralito* firmado en 2001 en una reunión secreta citada por cuatro de los jefes de las AUC con 11 congresistas, dos gobernadores, tres alcaldes, otros funcionarios y caciques de la tierra en la región caribe colombiana.

Muertos todos los defensores del monoteísmo, de cualquier tipo de religión [...] Muertos todos los que dijeron, o manifestaron de cualquier manera que para determinada actividad preferían que la ejecutara un blanco o un negro. Muertas las personas de color, de cualquier color. Muertos todos los que dijeron, o manifestaron de cualquier manera que para determinada actividad preferían que la ejecutara un blanco o un negro. Muertas las personas de color, de cualquier color. Muertos los viejos, los conservadores, los cristianos, los ateos, los que insistan en afirmar que hay razas, los que defiendan una sola verdad y pretendan negar la de otros... (Ahumada, 2014, pp. 24-25)

Los últimos integrantes de ese ejército, estos cuatro monstruos perro, a quienes “les sabe a carne podrida la boca” por la cantidad de hombres a quienes han devorado, son, como se ve en la obra, los más eficientes y calificados en el oficio del exterminio, sus tácticas y técnicas nos remiten directamente al entrenamiento recibido por los paramilitares en campos especializados y bajo la enseñanza de instructores expertos traídos del extranjero; uno de los más conocidos el mercenario israelí Yair Klein (Calvo, 2008, p. 194). Las acciones sanguinarias de los monstruos de la obra de Ahumada: las decapitaciones, los cortes de corbata, los empalamientos, las ejecuciones y especialmente el descuartizamiento de Mujer a manos de Grepo y Ancús, donde con una motosierra cortan su cuerpo con extrema precisión hasta llegar a su cuello, nos remiten a esta antropotécnica de la muerte adquirida en esta clase de entrenamientos paramilitares. Una escena cruda que revela la barbarie a la que puede llegar el hombre, y que se acerca con temeraria certeza a una realidad que sobrepasa con creces a la imaginación, tal como lo revelan los hechos perpetrados por los paramilitares en estos campos donde, según Francisco Villalba (jefe paramilitar responsable de diferentes masacres), se les pedía a los soldados “probar su coraje” descuartizando campesinos vivos:

A mediados de 1994 me mandaron a un curso en la finca La 35, en El Tomate, Antioquia, donde quedaba el campo de entrenamiento [...] Eran personas de edad que las llevaban en camiones, vivas, amarradas [...] Las instrucciones eran quitarles el brazo, la cabeza, descuartizarlos vivos [...] A las personas se les abría desde el pecho hasta la barriga para sacar lo que es tripa, el despojo. Se les

quitaban piernas, brazos y cabeza. Se hacía con machete o con cuchillo. El resto, el despojo, con la mano. Nosotros, que estábamos en instrucción, sacábamos los intestinos (ACNUR, 2007, pp. 3-4).

Todas las acciones de los monstruos de *Hienas beben brandy* nos remiten directamente a ese “paraEstado”²⁵ creado en Colombia durante el auge de las fuerzas paramilitares Autodefensas Unidas de Colombia AUC (Ortiz, 2006, p. 143); una época cruenta y sangrienta que la obra dibuja como estática y agónica donde reina una visión déspota y patriarcal del mundo que lleva al exterminio total de la especie humana. Una visión similar pero apreciada bajo otro enfoque es la que brinda la obra *Cada vez que ladran los perros* de Fabio Rubiano (1998); en ella es también una horda bárbara la que lleva a la destrucción de la humanidad, sin embargo, la imagen del bárbaro en esta obra no aparece dentro de la comunidad, sino que llega de fuera, esta vez es la figura del *xeno*, el extranjero sin ley ni moral capaz de toda atrocidad que viene a crear la destrucción. En *Cada vez que ladran los perros* una turba de monstruos asesinos e incendiarios llamados “los nuevos” llegan a arrasarse una civilización de hombres y perros que vivían en armonía, y, a su vez, traen consigo el peligro del contagio, un virus que transforma a los perros en “nuevos”, que los lleva a metamorfosearse en una especie de hombre-perro. La mutación traída por el *xeno* hace que este “nuevo” hombre-perro adquiera las características físicas y bestiales del hombre, y, al mismo tiempo, conserve las características naturales y simbólicas del perro, su fiereza, su fuerza guerrera y devoradora.

La evolución de esta mutación se puede ver a través de los personajes de Ele-I, Baba, Isla y Dante, todos ellos perros que ya han sido alcanzados por el virus y están mutando. Los tres machos han sido partícipes de un atroz crimen en la escena denominada “Novia”, una violenta agresión sexual en la que ellos junto a otros seis perros obligan a la cópula a una perra vieja y enferma llamada igualmente Novia, acción que resulta antinatural para un perro, por el estado “no

²⁵ El paraEstado según William Ortiz (2006, pp. 95-98) es la desinstitucionalización del Estado, donde sus instituciones no solamente dejan de responder a las funciones para las que fueron creadas, sino que pierden su eficacia, se desnaturalizan y se pervierten. Perdiéndose así las instancias y aparatos del poder público de manera que el poder y la gobernabilidad se desplazan al control privado. Es una renuncia del Estado al monopolio de la fuerza legítima para cederlo a una fuerza paraestatal, lo que crea Estados paralelos.

apto” de la perra para procrear y porque en la naturaleza sería ella quien escoge al macho. Y, por su parte, la hembra, Isla, ha sido testigo indolente del acto. Los machos en esta escena representan entonces la simbología de la potencia sexual del perro (Chevalier, 1986, p. 819), pero bajo la mutación que los lleva a la glotonería sexual del hombre (Zahan, 1960, p. 70) y los hace acreedores de la capacidad bestial del hombre. Esta escena, descrita anteriormente en el apartado de *Bestias*, da cuenta de la transformación que sufren los perros y de las opciones que estos escogen para afrontar la mutación. Para el caso de Ele-i y Baba, la metamorfosis aún está incompleta por eso se debaten todo el tiempo entre qué acciones tomar, acciones de hombres o de perros:

BABA: Ya está muerta.

ELE-I: Escondámosla antes que lleguen ellos.

BABA: El olor atraerá las moscas.

ELE-I: Se la van a tragar.

BABA: Hace días que no comemos carne. (*Mira fijo a Ele-i*).

ELE-I: Es un perro, y nosotros también.

BABA: Ellos se la comerán.

ELE-I: Que ellos lo hagan. Yo no. (*Se marcha*).

[...]

BABA: ¿Me dejas solo?

ELE-I: Sí. (*Olfatea el aire*). Están cerca.

BABA: Tengo hambre.

ELE-I: Te comportas como un cerdo. Huye.

BABA: (*Sin escucharlo*). Si nos ven con el hocico entre sus vísceras pensarán que somos del lado de ellos.

Ele-i se marcha.

BABA: (*Solo*). Muerdo. (Rubiano, 1998, pp. 48-49)

El dilema en que se hallan los dos perros es uno de orden natural y ético, devorar a un congénere, comer o no la carne de uno de los suyos, instinto versus fidelidad moral. Aquí, es claro que el virus está atacando más rápidamente a Baba: por una parte, su hambre feroz de perro se une a la bestialidad del hombre,

y sucumbe al instinto depredador a pesar del llamado ético de Ele-i, quién lo recrimina diciéndole que Novia aún es uno de los suyos y, por tanto, no puede ir contra las leyes naturales de su raza. Por otra parte, él quiere salvarse y reconoce que para ello debe mutar, debe acogerse a las leyes, maneras y comportamientos del intruso que pronto será soberano, habitar mentalmente esta nueva civilización. Por ende, mientras termina su mutación busca camuflarse metiendo el hocico entre las vísceras de su víctima para pasar por uno de los “nuevos”. Uno y otro perro toman diferentes caminos: Baba el de la aceptación a la inminencia de la mutación, y Ele-i el de la resistencia que le pueda dar el tiempo; pero a pesar de su huida, para él la metamorfosis se cumplirá tarde que temprano.

En el caso de Dante, éste se opone con fuerza a la mutación a pesar de que es evidente que ella ya está haciendo efecto en él, y esto es lo que Isla quiere hacerle ver. Isla lo insta a copularla insistiéndole que deje libre su instinto y se pliegue ante su naturaleza sexual: “Tienes calor. Quieres acercarte y comerte el almizcle. Quieres montarme. Quieres tener tu lengua batiendo mientras me montas” (Rubiano, 1998, p. 60). Pero él está en una batalla personal entre el horror que le ha causado su acto anterior contra Novia, ya que, según él, la obligaron (no fue un acto natural, sino una violación) y su deseo de permanecer dentro de las leyes naturales de los perros, ufanándose infructuosamente de una ética perruna que ya no tiene: “todavía quedan perros que respetan a los cachorros y a las hembras. Es la ley” (Rubiano, 1998, p. 60). Ante esto, Isla hecha por tierra todas las intenciones de Dante acusándolo de haberse transformado ya: “Puedes montar a una vieja y enferma y no a mí” (Rubiano, 1998, p. 61), mientras éste para eludir la evidencia la contradice diciéndole que es ella quién se ha transformado ya: “No éramos nueve. Diez. Tú la décima. El décimo. Nos ayudaste a maltratarla. No hiciste nada. Sólo mirabas. Te gustó, ¿verdad? Eres más asesina que yo” (Rubiano, 1998, p. 61). Este enfrentamiento entre los dos sólo los lleva a sucumbir ante el inminente cambio, los dos contagiados ya con el virus sellan su transformación a través de una cópula humana cara a cara:

DANTE: Date la vuelta, levanta la cola.

ISLA: (*Se acuesta boca arriba*). Todavía eres un perro.

DANTE: ¿Y tú?

ISLA: Me llamo Isla. Me estoy volviendo otra cosa. Tal vez una mujer. ¿Puedes meterte por aquí? (Rubiano, 1998, p. 62)

Por su parte, los personajes Uno, Dos y Perro —príncipe danés— ya están completamente contagiados de la nueva visión de mundo, del nuevo orden que ha traído el extranjero, conocen las nuevas reglas, la armonía ha sido reemplazada por el caos y la guerra. Estos tres perros ya han completado su transformación a 'nuevos'. Los dos primeros reconocen que han adoptado rasgos que no les pertenecen, orinan de pie, han perdido el pelo, han aprendido a manejar el fuego y a asesinar, se sienten como ornitorrincos, se sienten extraños, sus rasgos no son ahora de una u otra raza, son una mutación:

UNO: ¿Alguna vez viste un ornitorrinco? [...] Me siento como un ornitorrinco.

DOS: No nos va a salir pico de pato.

UNO: Nacen de un huevo.

DOS: ¿Cuál es el problema?

UNO: Piensa...

DOS: *(Pausa)*. Pienso... *(Pausa)*. Más que antes... *(Pausa)*. Y me río... *(Ríe)*. Mira.

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

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

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

Dos: Ya no lo somos.

UNO: Todavía somos un poco. Mírate las orejas y los pelos y el largo de tu cola. *(Pausa)*. Como ornitorrincos. Como si nos hubieran armado de pedazos. (Rubiano, 1998, p. 13)

Ellos se reconocen como una especie nueva, extraña, como los ornitorrincos, por una parte: hombres que razonan, ríen, mienten y orinan de pie, y por otra, perros con pelos y cola. Ellos sufren las secuelas de la mutación que trae la barbarie: la falta de pertenencia ¿de dónde vienen? ¿quién los parió? No son de ninguna especie, no pertenecen a ninguna cultura, ellos han perdido su

identidad y se interrogan no sólo sobre quiénes son, sino sobre quienes serán, cuál será su siguiente mutación: “¿En qué nos transformaremos ahora? ¿En pescado? ¿En pájaro? ¿En serpiente? ¿En estiércol...? [...] Éramos perros, ahora no somos nada” (Rubiano, 1998, p. 15). Este último pensamiento de Rubiano nos deja ver la mutación de estos perros como algo continuo, inacabado, como si estos perros fueran a seguir mutando, y esta es, finalmente, la realidad del hombre. El hombre es en realidad un mutante, y la mutación es una fuerza incontenible y constante que transforma al mismo hombre y a las culturas, y según Baricco (2008, p. 210), sin ella el hombre estaría aniquilado, sería un dinosaurio en extinción.

Sin embargo, la mutación que nos plantea aquí Rubiano no pareciera para nada un avance, sino al contrario un retroceso a lo primitivo, a la horda salvaje gobernada por la pulsión animal y desgobernada de un alfa, una jauría de fieras que se excitan con el olor de la carne y de la sangre, que tienen el poder devorador del perro, y la bestialidad e inhumanidad del hombre. Este “retroceso”, el cambio radical que sufre esta civilización, las preguntas constantes de los perros sobre su presente y su futuro, y sobre los cambios que se están llevándose a cabo tanto en su cuerpo como en sus costumbres discute la mutación como un cambio de identidad, como un transitar desde la desafiliación social y política de una cultura a la afiliación a una nueva (Reina, et al., 2005, p. 27). Ello se ve más claro cuando Dos interroga a Uno (y así mismo) sobre su forma de actuar presente. Tal como se aprecia en el siguiente texto:

DOS: Porque matamos perros.

UNO: ¿Por qué?

DOS: Porque... (*Pausa*). La guerra.

UNO: No sé por qué lo hago. Me vuelvo algo que no sé qué es. (*Aúlla*).

DOS: ¡No aúlles! Ya no.

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

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

UNO: Comiste.

DOS: Un par de mordiscos. (*Pausa*). No sabía bien mi amo. (Rubiano, 1998, p. 14)

No hay duda que esta extrañeza de los perros frente a sus nuevas acciones está discutiendo una cuestión de identidad en tiempo de crisis, de guerra, de procesos de desestructuración social, ellos están poniendo en entredicho sus nuevos patrones identitarios en relación a quienes eran antes, se han dado cuenta que sin proponérselo están entrando en la mutación que implica en realidad un cambio de modelos identitarios, se han dado cuenta que han dejado atrás su antigua civilización para poder adaptarse al nuevo orden, mutar y ser otro más de esta nueva sociedad. Dos confiesa haber comido, haber sucumbido a las nuevas costumbres, reconoce haber dejado su antigua identidad para adquirir una nueva. Uno y dos se confiesan insensibles al dolor de sus antiguos hermanos de raza y a sus antiguos amos, insensibles a la muerte, insensibles el uno al otro, reconocen la desestructuración de sus antiguas “personalidades” y la aceptación de las nuevas, y por ello terminan peleando a mordiscos, hasta que Uno en el umbral de la muerte ríe (signo indiscutible de que ya es hombre) diciéndole a Dos: “Siempre supe que eras menos perro y más hombre que yo...” (Rubiano, 1998, p. 17). Su nueva identidad está forjada, ellos han adoptado las costumbres y naturaleza de los “nuevos”, ahora han aprendido a reír, han asimilado la risa, el rasgo propio del hombre.

Algo similar sucede en la mutación de Perro -príncipe danés-, quien disfruta y ríe de la patraña que ha inventado para su amo como forma de vengarse por la muerte de su padre perro Cero. Perro —príncipe danés— le ha mentado al hombre diciéndole que su esposa y su hija están vivas y al servicio sexual consentido de sus captores, para que éste salga en auxilio de las mujeres y muera. La risa y la venganza como rasgos puramente humanos son finalmente otra evidencia más de la mutación de estos perros en “nuevos”, del abandono de sus antiguos patrones identitarios. De hecho, el proceso final de mutación en la obra está representado por Nuevo, un antes perro, que ha sido atrapado y amarrado por Hombre para ser interrogado sobre su identidad. Nuevo, afirma caminar ya en dos patas, no gustarle las perras, saber reír, no servir a nadie, ya que nadie lo ata del cuello, sabe hacer fuego para asar su carne, asegura no ser ya un perro y estar

casi listo para caminar entre la gente, asegura haber concluido la reestructuración de su nueva identidad, le dice que los perros se extinguirán y que los otros vendrán por él porque ya es uno de ellos:

Van a quemarlo todo. Formaremos un circo con putas amaestradas. Construiremos un museo que exhiba miembros de perro. Abriremos una feria para que nuestros hijos los miren a ustedes dentro de una jaula comiéndose a mordiscos por el hambre... como si fueran perros. Tendremos una galería con urnas de vidrio donde se expongan sus pieles. (Rubiano, 1998, p. 42)

Esta escena no solamente nos habla de cuál es la nueva identidad de este “hombre nuevo”, de quien es realmente: un asesino insensible, un incendiario, un desollador, un destructor del “antiguo hombre” y del perro, sino que después que Nuevo ha amenazado todo el tiempo a Hombre con demostrarle en qué se ha convertido, éste se desata, y con él se desata el terror del contagio, de la muerte y de la debacle del mundo conocido hasta ahora. El contagio en esta obra nos trae el terror mítico actual del cuerpo asediado por la enfermedad y del cuerpo político asediado por una intrusión violenta del *xeno*: “Alguien o algo penetra en un cuerpo —individual o colectivo— y lo altera, lo transforma, lo corrompe. [...] Lo que antes era sano, seguro, idéntico a sí mismo, ahora está expuesto a una contaminación que lo pone en riesgo de ser devastado” (Esposito, 2009, p. 10). El riesgo biológico que representan los Nuevos en *Cada vez que ladran los perros* es uno de grandes proporciones, ya que ellos esparcen el virus de la inhumanidad, con el contagio lo que se pierde es la humanidad, se pierde la identidad del hombre, se corrompe el cuerpo individual y colectivo y se pierde la única facultad que podía distinguir al hombre de cualquier otro ser. Ciertamente, esta indefinición es la hecatombe humana, que en el texto de Rubiano se configura como una metáfora de la violencia que se esparce por toda Colombia a raíz de la guerra, dónde el “hombre antiguo” ha dado paso a un “hombre nuevo” dominado por la ira, la violencia y la venganza; por la inhumanidad.

De modo semejante a la llegada de esta horda de “Nuevos” en la obra *Cada vez que ladran los perros* se ve llegar una horda de “otros” en *Transmigación* de Enrique Lozano (2015); solamente que a diferencia del virus que llega

intempestivamente y sin avisar en la obra de Rubiano, en la de Lozano, *Mujer del Bosque*, una sibila, da el aviso sobre la intrusión. “Los bárbaros están aquí”, pareciera decir ella, al igual que Baricco en su libro *Los bárbaros: Ensayos sobre la mutación*; pero al igual que a la profetiza de la mitología griega Casandra que anunció la inminente caída de Troya, nadie hizo caso a sus visiones y simplemente se negaron a creerlo hasta que ya fue demasiado tarde. *Mujer del bosque* explica la llegada de los bárbaros, los hombres de la guerra, describe como ellos acorralan al bosque, su territorio, llegan del norte, del oriente, del sur y del occidente, y todo el mundo se viene abajo, la armonía anterior da paso a la violencia, a “locura humana”, como la llama el mismo Lozano.

Esta visión de la locura humana esparciéndose como una peste y acabando con la vida vegetal y animal, incluyendo la misma humana, es también una visión de contagio, del contagio que trae el bárbaro, el *xeno*; este es un cordón simbólico que une las obras de Rubiano y Lozano. Sin embargo, en *Transmigración* el lenguaje poético utilizado no nos permite ver estas hordas bárbaras como una materia fácil de asir, ellas están encarnadas por una figura alegórica de muerte, un Cuervo.

MUJER DEL BOSQUE: El oscurecimiento. El sol no se oculta, pero algo bloquea su luz directa. Eclipse. Cerrazón, lóbreguez, crepúsculo.

[...]

HIJA: Y entonces la veo. Veo la mancha. Como un reguero de tinta en el cielo. Que se expande. Impreciso. Sin propósito. Pero crece. No tiene otra cosa para hacer. Crece y sé que mi madre tiene razón. Es muy tarde. (...) La mancha en el cielo. (...) La mancha negra. Como un cuervo hambriento. Que baja por nuestros ojos. Y los cubre con su noche. (Lozano, 2015, p. 25)

Esta imagen nos remite a la simbología fúnebre del cuervo, del animal tenebroso que anuncia la desgracia y la muerte, que “sobrevuela los campos de batalla, acompañado por nubes oscuras” (Chevalier, 1986, p. 391). Su color negro que parece extenderse en el cielo como tinta negra, la oscuridad que trae consigo es también muy significativa: el negro es el color de la muerte, de la fatalidad manifestada, de la caída sin retorno, y de la oscuridad, que como la

noche “engendra igualmente el sueño y la muerte” (Chevalier, 1986, p. 753). Y, por último, completando la imagen está la idea del hambre, este cuervo hambriento trae consigo el poder devorador que acaba con la vida, el hambre de *xeno*, que quiere consumirlo todo. La guerra que se negaba a ver Hija está en su puerta, y la muerte cae implacable sobre ella.

La imagen del cuervo como la muerte que asecha y ataca durante toda la obra hace su primera aparición en la obra como un cuervo que planea en el cielo y cae en picada hacia la Mujer del bosque sacándole los ojos, es a la vez un arma de guerra y un mensajero de muerte, que se muestra inclemente y violento:

CUERVO: [...] De un picotazo limpio el derecho, por el ímpetu, y abriendo el buche lo paso adentro, a la oscuridad de mi vientre, a la negrura de mis entrañas, más burda y olorosa que la de mi plumaje. El izquierdo me cuesta más. Dos, tres picotazos. La lucha contra el cordón que lo ata al cerebro me toma un par de segundos. Los brazos de la vieja se agitan, se levantan y retuercen como espigas en el viento y luego caen, blandos, a ambos lados del cuerpo, resignados y flojos. Y yo aleteo, tres, cuatro veces, emprendo el vuelo con el ojo de la vieja colgando de mi pico. (Lozano, 2015, pp. 4-5)

La imagen brutal de muerte de esta mujer que se retuerce indefensa, no es otra cosa que una escena de guerra, donde este mensajero fúnebre al tragarse los ojos de la mujer y llevárselos al buche, a la negrura de sus entrañas, a la caverna del terror de la que habla Durand (2004, p. 230), en realidad está transportando a la mujer al sepulcro, está cumpliendo una función ctónica. Más adelante en la obra estas imágenes de guerra y muerte se tornan aún más violentas, simbólicas y crípticas cuando se vuelve realidad la profecía que Sibila le ha hecho a su hijo Profeta: “morirá cuando el cuervo te traiga mis ojos” (Lozano, 2015, p. 7); y para ello aparece nuevamente Cuervo convertido ahora en Hombre cuervo. Un hombre grande y robusto, que después de haberse tragado los ojos de la Mujer del bosque parece haber adquirido su don profético (virtud que también es asociada simbólicamente al cuervo). Así este Hombre cuervo puede ver más allá, incluso su propia muerte:

HOMBRE CUERVO: Traigo puestos los ojos de su madre.

PROFETA: ¿Puedo verlos?

HOMBRE CUERVO: Cómo no. Me sacó los ojos y se los hago tragar. Primero uno, luego el otro y entonces puedo verlo por dentro, ver su boca, su garganta, el esófago quemado, sus deseos y sus culpas, sus anhelos y profecías, mi muerte. Le doy un puño en pleno rostro que rompe su nariz. Él cae al suelo, yo me siento encima y le doy otro puño en el centro de su cara. Y otro. Y uno más. Y no paro hasta que mi puño ha convertido su carne, hueso, cerebro y pelo en una masa informe y grisácea. (Lozano, 2015, p. 8)

La violencia exacerbada de este Hombre cuervo nos revela la brutalidad de la guerra, la violencia, la locura del hombre está vuelta aquí carne, barbarie que “como ‘rasgo indestructible’ de lo humano, [es] una tentación siempre presente hasta en el rasgo de la civilización más refinada” (Marzano, 2010, p. 82). Una barbarie que se ensaña contra el mismo hombre acorralándolo para poner fin a su esperanza de salvación de una cultura agonizante:

HOMBRE CUERVO: Un soldado respirando su último aliento, rodeado por el enemigo, un soldado que cubre la boca de su fusil con su propia boca y hala el gatillo.

SOLDADO: Y nada. No hay munición. No hay nada. Excepto yo, aquí, rodeado y solo esperando un milagro que nunca llegará. (Lozano, 2015, p. 9)

La inminente muerte del soldado es la caída del mundo conocido, que cede su lugar a la bestialidad del hombre que ha llegado y se les ha metido por los ojos. Este mundo de incrédulos, que fueron invadidos poco a poco sin darse cuenta, que fueron llevados a la muerte lentamente —como en la parábola de la rana hervida que al ponerla sobre agua a temperatura ambiente e ir aumentando el calor se siente cómoda hasta que ya es demasiado tarde—, tuvieron que ser cegados por el cuervo para poder ver. Ellos como Edipo solamente pueden ver claramente cuando pierden los ojos, porque tienen una ceguera mental. Así mismo, la pérdida de los ojos como “ventanas del alma”, podría ser también la pérdida del alma, la pérdida de la comunicación con aquello que nos hace humanos. En suma, la insistencia metafórica de los ojos que son sacados y comidos por el cuervo en Lozano lleva a asociar esta ceguera con una indiferencia de la sociedad colombiana hacia la guerra presente, donde gran parte de la población

(principalmente en las grandes ciudades)²⁷ ven la guerra como algo lejano cuando en realidad ella está en las puertas de sus casas. Lo anterior nos plantea una crítica a la banalización o “normalización” del mal, a la falta de reflexión presente hoy en nuestras sociedades y especialmente en la colombiana, ya que, como asegura Arendt (2003, p. 172), el “alejamiento de la realidad y tal irreflexión pueden causar más daño que todos los malos instintos inherentes, quizá, a la naturaleza humana”.

Conforme a lo dicho en este aparte de los monstruos bárbaros podemos encontrar algunas características que nos hacen ver al bárbaro como el “otro”, el extranjero que ha venido de los confines del mundo o aquel que se ha alejado por cuenta propia de su civilización y trae la imposición de un nuevo orden del mundo; aquel que busca volver ruina la civilización anterior para poner sobre ella los cimientos de la suya. Que este *xeno*, que por lo general viene motivado por sus propios y desenfrenados deseos, trae consigo otra motivación, la de la realización de una transformación, una mutación que movilice al hombre. ¿Y hacia dónde? Pues hacia dónde él considere que se creará una nueva y mejor civilización:

Si una generación de mutantes traslada al mundo a vivir debajo del agua, estimulando el nacimiento de branquias detrás de las orejas, es evidente que, para ese mundo, desde ese momento en adelante, la jirafa ya no volverá a ser ese gran punto de referencia. El cocodrilo tendrá cierto interés. La ballena sería Dios. (Baricco, 2008, pp. 194-195)

Si bien la idea de mutación como mecanismo de avance civilizatorio puede ser reconocida como válida, este no parece ser el caso que nos trae la dramaturgia colombiana a través de las obras estudiadas y de las figuras de estos seres personajes que sufren una metamorfosis. Ellas por el contrario nos dejan ver la mutación como resultado de una intrusión o de un contagio viral que enferma al cuerpo de cada individuo y al cuerpo político con una violencia extrema. Bajo esta mirada la barbarie es vista como una furia rábica que reemplaza un mundo armónico por un mundo de guerra y caos; es la que lleva a

²⁷ El conflicto armado en Colombia se desarrolla mayoritariamente en el campo, fuera de las cabeceras urbanas y en territorios alejados de las grandes urbes, territorios en lucha de poderes de dominio de la tierra y sus recursos.

la sociedad a un retroceso, a una “desculturización”, dónde se avala la antropotécnica que posibilita la muerte del “otro” y empuja al país a vivir una época donde el paraEstado es la soberanía reinante. Época que nos podría remitir a la historia vivida por el país cuando las fuerzas paramilitares reunidas bajo el nombre de Autodefensas Unidas de Colombia AUC en franca lucha con la guerrilla, especialmente con las FARC, hicieron que el país se convirtiera en un Estado de paraEstados. Dónde los avances sociales que habían sido reivindicados por la nueva constitución colombiana de 1991 como la descentralización del poder, la democracia participativa, la primacía de las libertades individuales, el reconocimiento a la diversidad cultural y el trato igualitario son reemplazados por un “Estado” paralelo donde estos principios son obsoletos y la vida del otro ya no tiene ningún valor.

Déspotas y Despiadados

Retomando el pensamiento de Derrida (2005, p. 88) podemos identificar a algunos monstruos que, a diferencia de los primeros canallas vistos, no actúan solos, sino que están agrupados en regímenes canallocráticos, *rogue States*, “bajo un poder corrompido y corruptor de la calle, poder ilegal y fuera de la ley [...] en una formación organizada y más o menos clandestina, en un Estado Virtual, [...] es el principio del desorden en tanto que orden de la suplencia”. Esta sociedad de monstruos que actúa al margen de la ley y, por tanto, en contravía del Estado democrático soberano está claramente representada en las obras *Gallina y el otro* (2005) y *Donde se descomponen las colas de los Burros* (2014) de Carolina Vivas —piezas de las cuales hemos hablado anteriormente— y en *Si el río hablara* (Escobar, et al., 2013), una obra del Teatro la Candelaria que nos habla del exterminio en el conflicto armado en Colombia, del fenómeno de los NN (en inglés No Name), los sin nombre, especialmente las víctimas humanas asesinadas y arrojadas a los ríos durante el cruento periodo en que este fenómeno se extendió en el país —principalmente en los años 1990s—.

En *Si el río hablara* junto a los protagonistas dos NN, Poeta y Mujer, y Devota una señora que rescata sus cuerpos del río, tenemos también los

personajes secundarios Lobo Mujer y Lobo General que cumplen una función alegórica muy importante: representar al Estado canalla reinante. Al parecer, ellos son una pareja de lobos alfa que manejan una gran jauría, sus atuendos elegantes nos dejan ver que pertenecen a un grupo, a una “sociedad de lobos”. En Lobo Mujer su vestido de fiesta nos remite al lujo y a la moda, y en Lobo General su uniforme y formas militares lo ubican en un régimen castrense, en la cima de este régimen, aunque sigue las órdenes de los “doctores”, una fuerza superior que aparece solo tácitamente en la obra. Ellos como jauría de lobos imponen las leyes y obligan a los que están bajo su régimen a cumplirlas. Esto se hace evidente cuando Poeta después de tener una serie de sueños apocalípticos, que reflejan la terrible confusión mental en la que se encuentra tratando de descubrir quién es y dónde está, recuerda que él, en vida, era el encargado de la inteligencia de este grupo y era quien elaboraba las listas de todos aquellos quienes estaban en contra del régimen impuesto por los lobos para exterminarlos y era también encargado de hacer cumplir los mandamientos del régimen:

POETA: Ya he cumplido con los cuatro mandamientos. Elaboré una base de datos que contiene el nombre, la ubicación y la profesión de todas las personas que están contra nuestro proyecto. *Les entrega a los lobos unos papeles que estos observan cuidadosamente.*

LOBO MUJER: Muy buen trabajo, muy bien... *Lobo Mujer, entusiasmada, celebra y Lobo General la calla.*

LOBO GENERAL: A este póngalo de primero en la lista.

LOBO MUJER: No, los doctores dijeron que a éste.

LOBO GENERAL: Bueno, a los dos.

LOBO MUJER: Y miren a ver qué hacen con... ¿ya sabe: no?

POETA: Si señora, cumpliendo con el cuarto mandamiento se han realizado escarmientos colectivos y contundentes.

LOBO MUJER: Muy bien, muy bien... (Escobar, et al., 2013, p. 35)

Se hace evidente en el texto anterior que este Estado es una canalocracia con una estructura de mando definida; los “doctores” como una élite maquinadora de este Estado, los lobos como soberanos que imponen las leyes, las fuerzas de

dominación representadas en Poeta, y los “súbditos” atrapados en este territorio, y sujetos a los mandamientos de esta sociedad de lobos, los cuales implican la coerción de la libertad (como la ley de acostarse a la ocho de la noche) y la aplicación del castigo. Los escarmientos colectivos a los que se refiere Poeta son ceremoniales de escarmiento público, la aplicación de la llamada política del terror, que como veremos tiene un trasfondo real. En ella el cuerpo del traidor o infractor ha de ser expuesto, marcado, vejado, torturado frente a los ojos de los demás miembros de la comunidad como una forma de disuasión para quien se atreva a desafiar la soberanía del lobo. Soberanía que para este caso se une simbólicamente con el ardor y la fuerza del lobo como guerrero enfurecido y despiadado que “evoca una idea de fuerza mal contenida, gastándose con furor, pero sin discernimiento” (Chevalier, 1986, p. 653).

El régimen del terror impuesto como mecanismo de gobierno de la canallocracia es aplicado con severidad en el caso de las tres obras. Veamos algunos ejemplos. En *Gallina y el otro* El Moreno quien aparece en el pueblo “armado hasta los dientes” es el encargado de sembrar el terror vociferando mediante un megáfono toda clase de amenazas por las calles del pueblo: “¡Nadie corra que al que corra de pronto le caen plomos!” (Vivas, 2005, p. 29). En *Si el río hablara* Lobo General ordena a Poeta: “Ya sabe, como cocinando tortugas”, es decir le pide que la aplicación de los escarmientos debe ser lenta (a fuego lento) y “que nadie juegue a la Zirigüeya”, que nadie se escape o se esconda. Y En *Donde se descomponen las colas de los Burros* Don Casto el terrateniente que funge como soberano obliga a Poncodoro, el alcalde, a decretar el toque de queda en el pueblo y conmina a éste a “mandarle un mensajito al cura [porque] es un peligro, pregunta, dice cosas en el púlpito [...] pues al parecer no conoce el onceavo mandamiento [...] no te meterás en lo que no te importa” (Vivas, 2014, pp. 2-3), lo que sucede más tarde cuando encuentran al cura vuelto “sanguaza”. También el terror, la amenaza y el despotismo son claros en esta obra cuando Dolores, una madre campesina, se enfrenta a Don Casto después que éste se niega a permitirle enterrar a su hijo muerto, el cual fue acusado de guerrillero dentro de una operación de “falsos positivos”, argumentando que: “las normas son las normas” (Vivas, 2014, p. 19):

DOLORES: No se burle de mí. Los criminales son otros, no mi hijo, son ustedes que se tapan unos a otros la inmundicia, como tapa la caca el gato.

Casto se aparta, se detiene bajo el umbral de la antigua puerta del salón.

DON CASTO: No hay nada peor que una mujer altanera. Mi mujer era así, como de su temple. Un día le senté un bofetón que la dejé atontada.

DOLORES: ¡Se lo suplico!

DON CASTO: Le estallé las piernas a patadas.

DOLORES: Usted es un cobarde.

DON CASTO: La obligué a pedirme perdón de rodillas, desnuda frente a todos los peones y hasta allí le llegó el orgullo.

DOLORES: ¿Por qué me dice todo eso?

DON CASTO: Desde ese día, dócil como una perrita, complaciente como una puta y silenciosa como una tonta. *Dolores intenta salir, Casto le impide pasar.*

DOLORES: Creía que eran habladorías, pero no, usted es un hombre malvado.

DON CASTO: No me suba la voz, no me obligue a educarla; porque a mi mujer la quería, pero a usted ni la conozco. (Vivas, 2014, p. 19)

Dolores es amenazada por atreverse a enfrentar a Casto como soberano político y como soberano de género al acusarlo de la muerte de su hijo, a lo que él responde no sólo con la amenaza de violencia y escarnio público, sino que deja en claro que para él y para el Estado que él gobierna la mujer es un ser inferior, un animal al que hay que educar, reflejo del carácter patriarcal de esta canalocracia. Situación similar sucede en *Si el río hablara* cuando Poeta le grita a Mujer: “¡Respete! Póngase firmes. ¡Silencio! Mujer tenía que ser para hacer tanto escándalo. ¡Obedezca o la mando al hueco! (*Mujer intenta decir algo*) ¡Silencio! Cállese la jeta, perra. Un, dos, tres” (Escobar, et al., 2013, p. 25). Los mandamientos impuestos, los castigos, los escarmientos, el escarnio público, el exterminio, la anulación del otro, en suma, la imposición de la política del terror corresponde a la imposición de un “estado de excepción” en el que el poder del soberano gobierna y dispone sobre la vida desnuda, la vida natural, de los ciudadanos del pueblo.

Para estas canalocracias el estado de excepción es la regla, en él la *vida nuda*, la vida del animal es cercada, asediada, apartada, puesta en bando, y

exterminada.²⁸ En ellas a falta de un poder reconocido como mediador se instalan las leyes de las sociedades primitivas donde la administración de justicia se delega a aquel que se ha nombrado soberano y la venganza es una de las formas de justicia “el que la hace la paga”, se reconoce una “legalidad” ilegítima, pero se reconoce como fuerza de poder. Esto es lo que vemos en las tres obras: en *Donde se descomponen las colas de los Burros* donde se establece un Estado en el que están involucrados diferentes entes del gobierno, la ley, la milicia y la sociedad civil, y sin embargo es obvio que este Estado es un Estado paralelo a otro orden democrático al que apelan los personajes y el cual es inoperante. En *Si el río hablara* todos los que no comparten los mandamientos de la jauría de lobos son exterminados, forzados a cumplirlos o forzados a vivir bajo el terror y la amenaza; y en *Gallina y el otro* El Moreno y sus hombres han cercado al pueblo, obligado a sus habitantes a reunirse en dos grupos, han vandalizado el lugar, impuesto la “ley del plomo”, y con lista en mano se han dedicado a exterminar a todo aquel que esté contra su régimen.

MORENO: (Por el megáfono) Rogamos con amabilidad que salga la gente de las casas, de los locales... (Silencio) *Se detiene, mira a un lado y otro esperando respuesta.* ¿Será que se están escondiendo? No jueguen con fuego señores, todos, niños, viejos, damas, todos al parque o a la pista. No cierren sus puertas. Esta reunión no es fructífera para ustedes... Les vamos a dar plazo, porque este es un pueblo en donde se abastece mucha gente. ¡Nadie corra que al que corra de pronto le caen plomos! [...] Tan afortunados, la lista está medio mojada y no se ve bien. Veamos... El Diablo, alias el Diablo llamado el Diablo, venga para acá... *Nadie contesta.* Botalón, alias Botalón, llamado Botalón, que salga... *Silencio.* ¡Emperatriz Ruiz! (Vivas, 2005, pp. 29,35)

En estas obras estos Estados gobernados por monstruos canallas permiten ver personajes plurales tipificados, el pueblo, las clases sociales, las fuerzas de

²⁸ Hablamos aquí del concepto de la *vida nuda* de Agamben en *Homo Sacer I* (1998). La *vida nuda* - *zoé*- como la vida natural de todo ser viviente, la vida del hombre en su condición de viviente que se presenta como objeto y no como - *bíos*- sujeto del poder político. Ya que en estas obras y para estos Estados que estamos estudiando a través de ellas, la vida del sujeto - *bíos*- ha sido suspendida, el Estado democrático ha sido suplantado por un Estado totalitario.

poder, la iglesia, la aristocracia, etc.; ellos como la representación de unas estructuras sociales y sus interrelaciones dentro de un marco espacial específico, remiten, sin duda, a Colombia, subrayando así la función alegórica que cumplen estas piezas. Estos “estados de excepción” permiten leer —como en el aparte de monstruos bárbaros, pero un poco más en profundidad— la problemática de los Estados paralelos al Estado oficial, al fenómeno de los paraEstados en Colombia. Escenarios que reflejan el abandono del pueblo por el Estado colombiano, y la disolución del concepto de Estado en sus tres aspectos: Estado *tout-court*, Estado de Derecho y Estado Democrático. Así, respecto al primero el Estado *tout-court*, el territorio se ve atomizado en franjas de tierras divididas en paraEstados y gobernados por las tres diferentes fuerzas intervinientes: las Autodefensas Unidas de Colombia AUC, la guerrilla con sus dos grupos mayoritarios las FARC y el ELN y el narcotráfico (Ortiz, 2006, pp. 95-162). Respecto al segundo, el Estado de Derecho, la constitución colombiana y sus leyes son suplantadas por leyes y mandamientos nuevos dados por estas canalocracias, y en cuanto al Estado Democrático, el poder del pueblo es negado, vedado, no existe allí la voz del pueblo, solo la voz de sus soberanos. El Estado colombiano deja de responder a sus funciones, deja de ser eficiente y permite la aparición de estos “estados de excepción” (Agamben, 1998), donde, como lo muestran las obras, el hombre, la vida es reducida a una *vida nuda* y la masacre es una práctica “normalizada”. A través de estas obras podemos ver claramente el panorama del país durante la época del auge del paramilitarismo, donde los diferentes entes de la sociedad colombiana —como una sociedad de lobos— estuvieron involucrados: entes del gobierno, grandes tenedores de tierra y ganaderos, las fuerzas armadas colombianas y los paramilitares, estos últimos llamados a ejecutar la labor de combatir la guerrilla situación que se le había salido de las manos al gobierno central. Por ello, a pesar de su representación alegórica, encontramos referencias claras en las obras que nos llevan a ubicar su fuente histórica en masacres reales llevadas a cabo por los paramilitares, quizá las más presentes en la memoria, las ocurridas en El Salado (2000) y Mapiripan (1997).

El personaje de El Moreno en *Gallina y el otro* nos remite, por ejemplo, al paramilitar de las AUC llamado “Gallo”, que en la masacre de El Salado recorrió las calles del pueblo gritando y amenazando con sus armas a todas las

muchachas del pueblo hasta encontrar a Nayibis Contreras quién se presumía era la compañera sentimental de un jefe guerrillero, y al encontrarla la arrastró por el pelo recorriendo las calles hasta llegar a la cancha de fútbol, lugar donde habían reunido al pueblo, para apalearla, guindarla de un árbol y degollarla con las bayonetas de los fusiles; imagen que la une con la muerte del personaje Gallina que muere sacrificado en un fusil. La imagen de la obra del asedio de esta fuerza canalla y la negligencia cómplice de las fuerzas armadas del ejército colombiano al impedir el paso para que organizaciones como la Cruz Roja o cualquier otro auxilio llegara al pueblo referencian a esta misma masacre (Ruíz, 2008). Indicios de los métodos de ataque y el comportamiento de las AUC aparecen en *Sí río hablara* cuando el Lobo General pregunta: “¿El avión blanco y los camiones están listos? [y ordena] que comience la fiesta” (Escobar, et al., 2013) , recordando que tanto para El Salado como para Mapiripan los paramilitares llegaron en camiones y salieron en camiones; en El Salado usaron un helicóptero para disparar al pueblo y en Mapiripan llegaron desde el Magdalena Medio en dos aviones, para luego seguir el resto de camino en los camiones (Ruíz, 2008) (Anon., 2012). Junto a esto, está la intención documental de la obra al incluir en una de las escenas un video sobre incursiones paramilitares en el país cuando Poeta les entrega a los lobos un video de pruebas de las tareas encomendadas. Por su parte, en *Donde se descomponen las colas de los burros* encontramos las imágenes de los cuerpos y partes de cuerpos arrojados al río, que nos remiten a tal práctica y nos recuerdan también a Mapiripán donde “torturaron, desmembraron, desvisceraron y degollaron a unas cuarenta y nueve personas y arrojaron sus restos al río Guaviare” (Anon., 2009).

Por último, cabe mencionar que estos monstruos déspotas que abusan de su poder y crean Estados canallas en los cuales gobiernan sobre la vida, trayendo consigo el problema del soberano como “el poder más poderoso, el más alto, el más grande, la omnipotencia, la fuerza más fuerte, la capital o capitalización más eminente, la extrema monopolización de la fuerza o de la violencia –Gewalt– en la figura del Estado, lo superlativo absoluto del poder” (Derrida, 2010, p. 248), son los mismos que se presentan como los héroes salvadores, protectores de la patria y poseedores de la verdad. Una muestra de ello está en *Sí el río hablara* cuando los lobos utilizan expresiones como: “El juicio de la historia reconocerá la bondad

y grandeza de nuestra causa [...] Nuestro patriótico sacrificio. [...] Sentimos el corazón henchido de amor por tener un nuevo integrante en esta heroica hazaña” (Escobar, et al., 2013, p. 35). Estos parlamentos en los que estos lobos se ufanan de su patriotismo y sus hazañas son la muestra que estos Estados canallas, como apunta Derrida (2010, p. 250), siempre encuentran razones para justificarse, metiendo en razón a los menos poderosos, pero son ellos los que “se desbocan como bestias crueles, salvajes o llenas de rabia”.

1.2.2. Monstruos Macabros: el goce del *homo inhumanus*

Respecto a las influencias embrutecedoras, los romanos, con sus anfiteatros, sus peleas de animales, sus juegos de lucha a muerte y sus espectáculos de ejecución, tenían montada la red de medios para el entretenimiento de masas más exitosa del mundo antiguo. En los rugientes estadios de toda el área mediterránea, el desinhibido Homo inhumanus lo pasaba tan a lo grande como prácticamente jamás antes y raras veces después.
Sloterdijk, 2000, p.33.

El anfiteatro como un teatro de la muerte para los romanos es quizá la referencia más documentada que tenemos de rituales de la muerte donde lo macabro y lo obscuro se regodean juntamente, pero ese gozo del *homo inhumanus* del que habla Sloterdijk (2000, p. 33) no es exclusivo de la antigüedad, este disfrute de lo macabro es un goce del hombre en todos los tiempos incluso en los “bellos tiempos del humanismo”; y aún más en estos tiempos posmodernos donde aparece un nuevo *homo inhumanus*, dónde “in” ya no estaría unido a la negación o desconocimiento del sentido de lo humano, sino a un total y consciente desprendimiento, a una privación momentánea de esa humanidad que nos une a la ética y a la moral para hallar plácidamente un lugar donde el gozo ante al sufrimiento del otro satisfaga nuestros instintos más bestiales y abyectos. Muy bien asegura Michela Marzano (2010, p. 76) que “desde cierto punto de vista, se podría decir que cada época tiene los combates de gladiadores que se merece”, y por supuesto, esta época no es la excepción. Hoy por hoy lo espectacular ya no

pertenece solamente a ese circo de arena público, sino que se ha alojado y enquistado en las propias casas a través de pantallas enormes, ha accedido a lo privado con tanta fuerza que se puede inyectar por los ojos con solo activar una pequeña pantalla de un muy cómodo y portátil aparato al que llamamos móvil, y aún más, por una corta suma se pueden comprar unas gafas para acceder a la última visión en tercera dimensión de aquel espectáculo real o virtual al que antes no podías asistir sin tener que hacer un engorroso viaje. En esta era de la información instantánea, de la espectacularidad, y del circo de animales humanos encerrados y vigilados con cámaras para que los espectadores puedan ver de cerca la realidad (*reality*) en primera fila, tenemos la facilidad de presenciar a diario fieras luchando por sexo, por dinero, por poder, por fama, e incluso por su propia vida. Sí, precisamente, estamos hablando de la existencia hoy de ese nuevo *homo inhumanus* que se presenta ante nuestros ojos como un monstruo macabro capaz de gozar de los actos más atroces, de transformar la muerte en espectáculo y de convertir cualquier escenario en anfiteatro.

Banales, histriones y pantalleros

La espectacularidad siempre exige una preparación que implica encontrar los atuendos más adecuados, la escenografía y el ambiente perfecto, el aprendizaje o seguimiento de un guion, un histrionismo a flor de piel o en su defecto una actuación natural. Algunas de las obras donde encontraremos todos estos aspectos juntos es *El vientre de la Ballena* (2012 A) y *Labio de liebre* (2015) de Fabio Rubiano, de las dos ya hemos hablado anteriormente; la primera toca agudamente el tema del tráfico de niños y la segunda centra su atención en la memoria del conflicto colombiano. En *El vientre de la Ballena* Rubiano utiliza como mecanismo de meta-representación, y a manera de parodia, un programa televisivo, un *reality show* en el que los personajes son juzgados; éste se titula *El televidente es el fiscal*. En el texto dramático aparece una escena titulada “las vírgenes” donde Madre y Elena están en el camerino preparándose para el show, las dos se visten como vírgenes, la primera, para intimidar a Elena con posibles castigos divinos sí ésta se atreve a declarar en su contra y revelar todo lo

concerniente a los vientres de alquiler. Y Elena astutamente se disfraza para utilizar como escudo a la virgen diciendo que es la virgen quien habla y no ella. Las dos hacen uso de la fe católica para su propio beneficio y conveniencia, de esta manera este “vestuario” se vuelve parte del espectáculo, lo que agrada finalmente al periodista y decide ubicarlas en lados opuestos del “set” como en la disposición de un ring de lucha.

La “virginalidad” de Madre y Elena que de alguna manera influenciará a la opinión pública, se une en intención a la imagen de pulcritud y respetabilidad que utiliza Salvo en *Labio de liebre* para enfrentar las declaraciones ante el congreso por los innumerables asesinatos cometidos. En la escena “estrellato”, Salvo viste un vestido Armany y está descalzo, la escena expone el banal conflicto que se dio en los entes gubernamentales por la búsqueda de unos zapatos acordes a su vestido, ya que no podían presentarlo en botas de combatiente, y debido a que éste calzaba cuarenta y nueve, una talla muy difícil de conseguir en el país, esto se convirtió en una problemática. Y el colmo irónico del banal asunto llega cuando finalmente hallan los zapatos y se ven ante la encrucijada de escoger si serían Gucci o Ferragamo. Igualmente, la escena plantea como Salvo, el más grande asesino, es convertido en una estrella de los medios y sus crímenes empiezan a verse minúsculos frente a la “celebridad” que representa su imagen; la prensa que ha sido comprada minimiza constantemente sus crímenes, tal como lo revela el siguiente texto entre la periodista Roxi con Salvo como interlocutor:

SALVO: (*Violento*) ¿Permitieron que dijeran que habíamos matado 3000?

ROXI: Pero hay otras que sólo hablaron de 300 o 350. ¡Estábamos trabajando!

SALVO: ¿Fotos?

ROXI: Del gran Salvo Castello, sí.

SALVO: ¡De los muertos!

ROXI: Muchas.

SALVO: ¿Niños?

ROXI: Pero subversivos. (*Timbra su celular.*) 20 escoltas mínimo conformaban el esquema de seguridad de Salvo Castello. Y una Hummer.

SALVO: Cuatro. Blindadas. Necesito que lo refuercen poniendo personal en cada una de las puertas del auditorio, no quiero que se cuele nadie aquí con fotos de su familia a hacer escándalo (Rubiano, 2015, pp. 28-29).

En este diálogo se hace evidente la manipulación que Salvo está haciendo a los medios para obviar las apabullantes cifras de muertes y los “errores” cometidos con las muertes de los niños (lo que alude de nuevo a los falsos positivos); estos sucesos y, en general, el personaje de Salvo nos remite a los procesos de la llamada justicia transicional mediante la cual los paramilitares se reintegraron a la sociedad colombiana. Y, si bien el mismo Rubiano dice que su intención nunca fue hacer una analogía con este personaje, sino que él representa a todos los criminales, es inevitable encontrar en Salvo Castello una referencia al paramilitar colombiano Salvatore Mancuso, principalmente por la procedencia italiana de su nombre, que, de Salvatore, “el salvador”, pasa a ser Salvo, “el salvado”. ¿De qué? Quizá de afrontar una justicia más severa. La escritura de Rubiano en los textos aquí arriba mencionados devela una dura crítica a la banalización de los hechos ocurridos por parte del gobierno que debió juzgarlo, y a la corrupción que penetró los medios de información; es también una crítica a la trivialización de las noticias que buscan obviar el horror y la muerte que está tras estos monstruos macabros, y dar preponderancia al espectáculo, a las luces, al vestuario, etc., al circo mediático.

De igual modo, dentro de una sociedad hipócrita y poco reflexiva como la descrita en la obra, Salvo nos remite a Eichmann, el monstruo que encarna la banalidad del mal descrito por Arendt, en *Eichmann en Jerusalem* —libro que Rubiano reconoce fue un punto de partida para la escritura de la obra—. En *Labio de liebre* Salvo se presenta como un pobre empleado que simplemente cumplía con su deber:

SALVO: Nos presentan como monstruos.

MADRE DE LA LIEBRE: ¿Y qué son?

SALVO: Empleados.

MADRE DE LA LIEBRE: Empleados de quién si usted era un líder.

SALVO: También tenía que rendir cuentas, y dar reportes, y llevar una contabilidad, y hacer pedidos, y llenar formularios, y completar formas, y presentar en Excel los balances de cada trimestre: número de logros, unidades neutralizadas; y esperar mis vacaciones, y pelear por mis cesantías, y dejar que me descontaran lo del seguro.... Un empleado. (Rubiano, 2015, p. 60)

Él, al igual que Eichmman, dice ser un empleado que cumple con su trabajo y parece “carecer de motivos, salvo aquellos demostrados por su extraordinaria diligencia en orden a su personal progreso. Y, en sí misma, tal diligencia no era criminal” (Arendt, 2003, p. 171). Salvo inclusive hace un llamado a la conmiseración por lo arduo de su trabajo al decir que en las masacres de las vacas le tocaba hacer hasta ochocientos disparos en media hora, lo que le causó una especie de enfermedad laboral, una tendiniditis paralizante en los dedos. Situación que causa un choque emocional al lector-espectador ante el humor negro que despliega la frase. Sin embargo, toda esta ironía a la que acude Rubiano nos pone frente a la diferencia real entre Eichman y Salvo, este último no es el “simple empleado” que cumple diligentemente con su deber teniendo como máxima la perfecta ejecución de sus labores y la complacencia de sus jefes, no es alguien que pueda llegar a banalizar el mal por el hecho de carecer de un espíritu reflexivo. Él no carece de motivos. Por el contrario, logramos percibir el cinismo de este personaje cuando su faceta de empleado corriente se cae al hablar de haber realizado las masacres por el bien de la patria, por exterminar el mal. La banalización del mal acaece aquí más por la “normalización” de sus acciones criminales reduciéndolas a la “simple muerte de animales”, por la “técnica de mecanización” del soldado de la que nos habla Bourke (2008, p. 91) que le permite aislarse de su accionar. Él no quiere reconocer la muerte de la familia campesina que lo atormenta en una especie de purgatorio personal, pero sí admite la muerte de unas vacas —que como vimos en el apartado de Bestias representan a la comunidad campesina—, de este modo él “normaliza” sus actos quejándose porque lo van a juzgar por unas “putas vacas de mierda”, por la muerte de unos animales. Tal banalización del mal, tal normalización de la muerte del animal le permite alejarse de la realidad y protegerse así mismo del despertar de la conciencia anestesiada. En *Labio de Liebre* los “buenos deseos” de Salvo de salvar la patria se ven enfrentados a la muerte macabra por degollamiento, al cercenamiento de cabezas y al enteramiento vivo de sus víctimas; enfrentamiento al que finalmente sucumbe cuando decide ponerles nombre a estos animales, es decir reconocerlos como hombres, poner los nombres de sus víctimas en una

lista, y emitir la polémica palabra “perdón”,²⁹ que más que ser la petición de un perdón a la sociedad parece configurarse como una necesidad imperiosa del personaje de calmar el despertar de su conciencia. Él se reconoce así mismo como el salvador de la patria y a la vez como el monstruo perpetrador del mal. Él es finalmente sólo un hombre, un hombre como todos los demás, un hombre con la capacidad de ser bestial: hombre y monstruo al mismo tiempo.

Retomando el argumento de la espectacularidad de estos monstruos macabros, en la puesta en escena del *Ventre de la Ballena* (2012 B) se encuentra el ejemplo justo, en ella Rubiano logra mezclar las últimas escenas de la dramaturgia textual para llegar a la meta-representación del espectáculo *El Televidente es el Fiscal*, dándole mayor énfasis a lo espectacular del acto. Allí el oficial mismo encara el rol del periodista conductor del programa, que abre el episodio con una fanfarria televisiva y una presentación:

OFICIAL/PERIODISTA: el televidente es el fiscal, usted vota. Usted decide. Recuerda vota, uno, culpable, dos, no culpable. Nuestros invitados: doctor Hurtado especialista en partos y servicios sanitarios, el Eléctrico, violación, inseminación servicios generales, la Madre putativa, sospechosa de violación y tráfico de niños, el Vendedor Víctor Quesada, dentro de sus múltiples delitos los más representativos son: violación, tráfico de niños, tráfico de órganos, rapto y tráfico de textiles. Estamos en *El televidente es el fiscal*, usted es el televidente usted es el fiscal (Rubiano, 2012 B, 1h6min).

Dentro de la presentación cada uno de los acusados ha ido dando el número asignado a su personaje y aconsejando (manipulando) al televidente que vote por la opción dos, no culpable, y de esta manera salir impune, a lo cual le sigue otra fanfarria. Y, a pesar de que Elena y Cloe han sido catalogadas como víctimas, también tienen asignado un número ya que “estaban enteradas de todo”, incluso el mismo Oficial, acusado de golpear a su hija, recibe un número. Lo que nos indica que, de alguna manera, todos los involucrados tienen algún nivel de culpabilidad. Luego de esta presentación y de su respectiva fanfarria y aplausos,

²⁹ La obra concluye con la palabra “perdón”, hecho que en la presentación de la obra al público suscitó gran polémica en la sociedad colombiana quien reclamaba indignada por la “idealización del verdugo paramilitar como alguien susceptible de incurrir en un sincero y simplista arrepentimiento” (Roza, 2016, p. 53)

empieza el programa con una descripción de la escena del crimen por parte del Oficial quién detalla cada aspecto de una foto que tiene en su poder: el Vendedor drogado y desnudo, aún con un condón puesto, duerme junto a una menor de catorce años (Cloe) quien también está drogada, con ellos en la habitación está una mujer completamente alcoholizada (Madre) y en el piso está un bebé boca abajo, muerto (el bebé de Elena). Una escena sórdida que saca a la luz un mundo ominoso, depravado y transgresor, y que es expuesta a manera de *déjà vu* mediante un *tableau vivant* que ejecutan los mismos personajes implicados, para después empezar con los enfrentamientos en el *talk show*.

Por otra parte, aunque en la puesta en escena se condensan bastante los parlamentos para hacer más ágil el show, lo que resulta acorde a los tiempos de debate en la televisión, se dejan de lado algunas argumentaciones de los personajes que en el texto dramático amplían la gravedad de las acusaciones y traen consigo algunas críticas sagaces. Veámoslas. La primera acusación al Vendedor por el rapto, violación e inclusión de los menores en un mercado sexual es justificada por éste argumentando la existencia de un mundo en el que el sexo es un bien y una mercancía de primer orden, donde éste mismo es un *sex shop*, y los anuncios más cotidianos tienen connotaciones sexuales, el shampoo, unas gafas, etc., lo que significaría que él simplemente está ofreciendo un bien, una mercancía. Ante la segunda acusación sobre la muerte de los niños, éste argumenta que estaba haciendo un bien:

VENDEDOR: Fueron casos especiales: Criaturas que no hubieran sobrevivido bajo ninguna circunstancia. Y no lo llames asesinato. [...] Muerte natural anticipada. [...] Hay algunos que no tienen ni siquiera la capacidad física para levantar un arma y dispararse o para caminar hasta el borde de la ventana y lanzarse al vacío. [...] Reparar lo posible. Lo irreparable, es irreparable. [...] Eran monstruos. (Rubiano, 2012 A, p. 53)

Lo monstruoso para el vendedor es el hecho que estas criaturas no pudieran ser reparadas o servir para reparar a otro ser humano, y véase aquí la connotación de reparar en la acepción de arreglar un objeto, una máquina en desuso, etc., el hombre para él es una cosa, un bien, que puede ser usado en

beneficio de otros, o del mismo mundo económico. Las dos argumentaciones, aunque reprochables desde el punto ético, son acordes a la época en que vivimos, ellas acuden a la temporalidad del mundo consumo, del *homo economicus* donde todo es pensado bajo la premisa de costo/beneficio (Vásquez Rocca, 2013, min.8), y allí es clara la crítica de Rubiano a través de sus personajes. El sexo es uno de los mayores bienes de consumo y su industria es una de las más beneficiosas económicamente, por ello, para el Vendedor, su negocio se equipara al de la gran mayoría de industrias que acuden a utilizar la imagen sexual (sin importar si venden tan solo un cuaderno) para obtener mayor ganancia, pues todos están haciendo uso del mismo bien. Y, en relación con la vida, el cuerpo es también otra mercancía, por tanto, mientras éste sea productivo, es decir, mientras se pueda obtener de él algún beneficio vale la pena enfrentar los costos, por ello los cuerpos inservibles de los niños son residuos no reciclables; los niños “irreparables” son vidas que desechar. Son vidas “superfluas” tal como apunta Bauman (2005, p. 24), vidas desechadas por ser desechables, “cual botella de plástico vacía y no retornable o jeringuilla usada; una mercancía poco atractiva sin compradores o un producto manchado, carente de utilidad, retirado de la cadena de montaje por los inspectores de calidad”.

De modo semejante, frente a la última acusación al Vendedor, la muerte del bebé yacente cerca del él en la foto, éste tratando de eludir la responsabilidad, lo único que puede argumentar ante las abrumadoras pruebas es que ese no era su niño, que se lo habían cambiado por otro. Pero esto no es lo más interesante del episodio, sino el mecanismo por el cual Rubiano nos pone frente a otra faceta de la espectacularidad de hoy: la “realidad horror”. La que Michela Marzano (2010) define como una técnica mediática en la que la extrema violencia o el dolor extremo de un individuo es presentado al público sin ningún filtro más que la intención misma de lo espectacular, la propaganda o el gozo por el morbo. Esto sucede en la escena del interrogatorio cuando el periodista narra de forma descarnada el estado del cuerpo del bebé muerto:

PERIODISTA: En la superficie de la piel, debajo del pañal (área anal-genital) se encontraron larvas de la mosca de establo, así como de la mosca doméstica. A las moscas de esta última especie, les atraen tanto las heces como la orina. De

la cara se recolectaron larvas de mosca color azul botella, estas larvas son típicos huéspedes iniciales en cadáveres. Desde las etapas de desarrollo de las moscas, se calcula que el área anal-genital del bebé no se había limpiado desde hacía días y que la muerte ocurrió tan sólo de 6-8 horas antes del descubrimiento del cadáver.

[...]

OFICIAL: La dictaminación de la fauna lárvica, muestra la negligencia que ocurrió antes de la muerte.

VENDEDOR: ¿Negligencia?, ¿Negligencia?, ¿Negligencia? ¡Era el más higiénico!

OFICIAL: Aquí no se ve muy higiénico (Rubiano, 2012 A, p. 59).

La descripción del cadáver ya corrupto, lleno de larvas de mosca tanto en los genitales como en la cara, es una imagen macabra. Esta no es realizada por un forense, que sería lo más acorde a la situación, sino es hecha por el periodista, lo que nos remite nuevamente a la crítica aguda a los medios y los agentes de información; a la “prensa amarillista ‘de investigación’ a la pesca tanto de conspiraciones con las que poblar de fantasmas un espacio público ominosamente vacío como de nuevas causas capaces de generar un ‘pánico moral’ lo suficientemente feroz como para dejar escapar un buen chorro de miedo y odio acumulados” (Bauman, 2002, p. 44). Marzano en su libro *La muerte como espectáculo* (2010) se pregunta respecto al despliegue de imágenes aberrantes y macabras hoy (como las de las ejecuciones por parte de la Jihad —guerra santa— frente a una cámara, o, la de Sadam Husein colgando en su horca, la cual se difundió por todos los confines del mundo), si es necesario mostrarlo todo, y si quien ve estas imágenes está buscando informarse verdaderamente. Más tarde, en este mismo texto, reflexiona que, en estos casos el objetivo no es informar sino “pasar un buen rato”, divertirse frente a un espectáculo, que estos asiduos “mirones del horror” parecen anestesiados, han bloqueado cualquier sentimiento de compasión y se deleitan con el espectáculo del sufrimiento ajeno. Este panorama es el que nos devela la obra, la existencia actual de un mundo mediático amarillista cada vez más extendido que muestra sin ningún reparo cuadros de extrema violencia y sufrimiento, hurgando en las heridas con sevicia, en busca del Pulitzer del horror; y la existencia también de una sociedad ávida de esta entretención morbosa y escabrosa, que grita desde los palcos por más

sangre como en los tiempos del *panem et circensis*. Es claro que lo que nos plantea en esta escena la obra es otro de los aspectos de la “normalización” del mal, la insensibilidad humana, la pérdida de la facultad de sentir dolor, en este caso el dolor por el otro, la conmiseración de la que habla Marzano, la pérdida de la capacidad de sentir empatía.

Otro aspecto importante de la espectacularidad es el histrionismo, por esto se traen aquí a algunos de los mejores histriones de las obras: de *El vientre de la Ballena*, el Vendedor y sus secuaces, de *Labio de Liebre*, Salvo, y de *Hienas beben brandy*, sus cuatro personajes protagónicos. En el primer caso, el Vendedor, al ver que las evidencias en su contra por la muerte del bebé (quién según él se había suicidado) eran concluyentes, se arroja a llorar intensamente diciendo que él amaba verdaderamente a ese bebé y no podría hacerle daño, que él era “su madre sustituta, su cabra, su loba, su nodriza” (Rubiano, 2012 A, p. 57), y, más tarde, con gran talento confiesa su arrepentimiento, al igual que sus cómplices.

(Entran el Vendedor y el Dentista. Los reciben con aplausos.)

VENDEDOR: Sabemos que hemos causado mucho dolor y nos arrepentimos.

[...]

ELÉCTRICO: Yo también estoy arrepentido. Estoy dispuesto a reparar cualquier aparato eléctrico de sus hogares a mitad de precio.

DENTISTA: Soy un profesional, nunca toqué a ninguno de mis pacientes más que con la mano de Hipócrates. Sin embargo, prometo dejar la Odontología y especializarme en Ginecología y Obstetricia, para evitar futuros riesgos. Hablo dos idiomas. Voten por mí. El número 5 en sus pantallas. Llame ya.

[...]

MADRE: *(Se desmaya. Todos corren a auxiliarla. Se levanta. Sin fuerzas.)*

Lamento que todo esto haya terminado así. [...] *(A Elena. Conmovida.)* Solo quería darle un futuro a tus hijos. *(A la audiencia.)* Me ayudó mucho el ser una madrastra y no una madre. Nunca hubiera hecho esto con mis nietos de verdad. Tengo sentimientos (Rubiano, 2012 A, pp. 68-69).

Cada uno de ellos acude a la posible compasión o capacidad de perdón que pueda tener la audiencia y, con estrategias de seducción o persuasión

televisivas, ejecutan su “acto” de arrepentimiento y prometen la realización de acciones de reparación a la sociedad para poder quedar absueltos de sus crímenes; no hay duda que esto se traduce en una fuerte y sagaz crítica contra “el sentimentalismo y la manipulación de las emociones en los medios de comunicación” (Doménici, 2017, p. 117), que hoy es “pan de cada día”. Una situación similar se desarrolla en *Labio de Liebre*, en la escena en que Salvo pronuncia su discurso ante el congreso; allí la familia masacrada observa el video emitido por los medios (que al parecer han visto repetidas veces):

SALVO: *(Off)* El juicio de la Historia reconocerá la bondad y grandeza de nuestra causa. *(Mientras ven la televisión se ríen y empujan como adolescentes. Se burlan de todo)*

MADRE DE LA LIEBRE: Silencio. Lo de los enemigos es importante.

SALVO: *(Off)* Invitamos a nuestros compatriotas a rechazar a los enemigos de la convivencia y a silenciar definitivamente las armas para hacer más productiva y floreciente nuestra sociedad.

TODOS: *(En coro)* Este proceso, acompañado por la Iglesia, deberá convertirse con el esfuerzo de todos, en un camino abierto hacia la democracia. *(Se ríen emocionados por haberlo dicho bien)*

SALVO: *(Off)* Requerimos de un marco jurídico que nos permita a todos reincorporarnos a la vida civil, con las plenas garantías. [...] Seamos generosos a la hora de perdonar los errores ajenos y humildes en el altar de Dios y de la Patria, al pedir perdón por nuestras faltas. ¡Que Dios bendiga a Colombia! *(Aplausos cerrados en el televisor y en la familia)* (Rubiano, 2015, p. 32).

Como se puede ver, el discurso es un derroche de histrionismo, donde él, el mayor asesino del país, pide el silencio de las armas y, al mismo tiempo, el rechazo a los enemigos; habla de una sociedad floreciente y democrática; solicita a los escuchas que sean generosos perdonando los errores ajenos (los suyos), ya que él se ha atrevido a pedir perdón, que sean compasivos ya que la historia reconocerá su labor en favor de la patria. A través de su discurso, es evidente que no está buscando un perdón, sino asegurando sus “garantías”, su bienestar. Y que su pensamiento revela que, como apuntan Bauman y Donskis (2015, p. 20), el acabar con la “vida de un extraño sin la menor duda de que cumples con tu

deber y de que eres una persona moral es la nueva forma de mal, la forma invisible de maldad en la modernidad líquida, junto a un Estado que se rinde o se entrega completamente a esa maldad”. Otra declaración de perdón que permite ver una panorámica similar, donde la palabra “perdón” pierde su significado para hacer parte de una escena farsesca, es quizá la escena más audaz a nivel de crítica política que hace Ahumada al proceso de desmovilización paramilitar en el país en *Hienas beben brandy*. Allí las cuatro hienas protagonistas de la historia reviven mediante una meta-representación el juicio en el que fueron acusados por su genocidio. En ella cada uno asume un rol: Grepo, el juez, Conín, el secretario, Breda, el fiscal y Ancús, el acusado; Conín hace gala de un ingenio bufonesco al llamar a todos a la “celebración de la fiesta del perdón” repartiendo besos en la boca a los asistentes e increpando a Ancús a confesar para que la “sangre sea lavada con el agua del perdón, que todo lo olvida” (Ahumada, 2014, p. 38), a lo que Ancús responde:

ANCÚS: Soy la bestia de los Andes, El monstruo, El desollador, El empalador, El calcinador, El henchidor, El heridor, El hostigador, El humillador, Lucifer, El estrangulador, El destripador, Soy el que pacta con diablo, soy el que bebe la sangre de sus víctimas, soy el que come su carne, soy El Cocinero, El carnicero, El torero. ¡Soy el putas de aguadas! Y maté y comí del muerto y me envenené con su sangre y me morí para renacer. Porque la hierba que nace para ser maleza no ha de morir. Soy la bestia del apocalipsis, El anticristo, soy el que descuartiza, el que arroja partes al río, soy el pez que come de la carne descompuesta que baja por el río.

BREDA: ¡Qué bellas palabras!

CONÍN: Muy bellas, conmovedoras.

GREPO: Hubiera querido verte ejecutando las hazañas que mencionas, porque tus palabras me abren la imaginación a los paisajes rojos que nunca volvimos a ver.

ANCÚS: No se distraigan por mis palabras. Recuerden que deben ser tan severos como las circunstancias los obliguen a ser. No pueden titubear.

GREPO: El acusado es declarado culpable.

ANCÚS: Muchas gracias. Tengo hambre.

BREDA: Toma, sabía que ibas a estar con hambre, eres muy valiente. (Ahumada, 2017, p. 39)

La declaración de Ancús es la afirmación de un monstruo macabro que en lugar de buscar el perdón se ufana de todos y cada uno de sus crímenes, se siente un héroe, un dios, un demonio, un todopoderoso, él es “El putas de Aguadas”³⁰, es una grandeza ante la que los demás no pueden más que extasiarse y emitir un veredicto que resulta ser más formal que cualquier otra cosa; pues es más importante cumplir con el bienestar del acusado calmando su hambre y dándole una palmadita en la espalda por su valentía, que la gravedad de los hechos confesados. Toda esta escena nos remite, al igual que las escenas de los otros histriones en *El vientre de la Ballena* y *Labio de Liebre*, al marco de la *Ley de Justicia y Paz* (ley 975 de 2005) creada en Colombia por el gobierno de Álvaro Uribe para facilitar la desmovilización de grupos paramilitares en el país; en ella se destacan tres palabras que deberían ser los pilares de marco de ley: verdad, justicia y reparación. La primera corresponde a las declaraciones de los paramilitares en las cuales deberían confesar sus crímenes y los bienes adquiridos en su actividad delictiva; la segunda se refiere al accionar de la justicia que debería emitir las condenas, y la tercera a la reparación a las víctimas del conflicto. No hay duda que todo este humor negro y la ironía que contienen las obras de Rubiano y de Ahumada, con parlamentos en los que se puede reparar un crimen con “el arreglo de electrodomésticos” o se pueda “lavar la sangre de un genocidio con el agua del perdón y el olvido” corresponden a una posición crítica frente a las dinámicas y resultados de este proceso y a la expresión de un sentimiento de inconformidad, frustración y pesimismo que azota a la sociedad colombiana ante los escasos resultados de la ley después de diez años. Ya que, a pesar de que más de 50.000 crímenes fueron confesados por los antiguos paramilitares, las escasas 33 sentencias solamente dan cuenta del 6% de los hechos y sólo se han condenado al 4% de los agresores. De los 6482 cuerpos recuperados hoy, las declaraciones de los paramilitares sólo guiaron a cerca del 15%. De los 624 casos de violencia sexual documentados por la fiscalía, sólo se confesaron 135; si bien confesaron el reclutamiento de 2.574 niños menores de edad, el ICBF sólo recibió 1.000; los otros al parecer simplemente los enviaron de

³⁰ Un dicho colombiano de gran peso que hace referencia a la leyenda de las hazañas de un campesino caldense camorrero, vividor, enamorado y oportunista. Se hace referencia a este personaje como el mero mero mexicano o el as, el duro, el ducho o el hacha en otros lugares (Ocampo, 2001, p. 116).

nuevo a sus casas siguiendo directivas del gobierno. El nivel de corrupción que salió a la luz con 57 congresistas condenados por lo que se denominó “la parapoltica” es grave, sin contar que en la fiscalía permanecen más de 15.000 compulsas para investigar a políticos, militares, policías y otras personas que participaron o apoyaron a las AUC (Anon., 2015). Y así como estos son muchos los aspectos del proceso que dan cuenta de cifras que no llenan las expectativas de justicia y ponen en relieve una verdad a medias y una reparación que camina a paso de tortuga o simplemente no llega.

Negociantes y consumistas

El mundo de los negocios es un mundo competitivo, por lo que, según Andraka (2011, p. 33) en su manual de ventas, el vendedor debe, primero, “entender el personaje que está creando”, y segundo, tener la “tenacidad e inteligencia para implementar acciones y estrategias” que lo lleven a la venta de sus productos o servicios; lo que quiere decir que éste debe tener muy buenas capacidades para persuadir al comprador de adquirir un producto, y claro, bienvenido sea un poco de histrionismo para la creación de su personaje. Estas dos capacidades, la de persuasión y el histrionismo, acompañan al Vendedor en *El vientre de la ballena* nuestro monstruo más hábil en las lides del mundo consumo. Esto lo podemos ver principalmente en las escenas de la primera y segunda conferencia del Vendedor. Una de las armas de convencimiento que éste utiliza con frecuencia es la manipulación de la fe en Dios de sus posibles compradores, él describe en las dos conferencias historias de niños no deseados pero salvados por el designio divino, y presenta su encuentro con el primer bebé como un milagro mediante el cual él ha sido llamado a ser el “elegido”, el *seth* protector de los niños desamparados: “Y escucho ese llanto y encuentro al niño y toda mi vida se resuelve y digo a Dios: (*Mientras lo levanta del piso*) “Yo me haré cargo de este niño”. [...] (*Señala el coche que lleva*) Fue su coche, el primero de mil” (Rubiano, 2012 A, p. 44). Obviamente estas revelaciones divinas nada tienen que ver con la realidad (el macabro mercado de niños y órganos), sino que son una treta para hacer que los compradores sientan que están haciendo un bien y

puedan anestesiar su conciencia; la crítica de Rubiano aquí parece estar dirigida a todos aquellos quienes en nombre de Dios se aprovechan de su prójimo o se ocupan de lavarle el cerebro, tal como lo hace Madre con Elena al utilizar la figura de la virgen como imagen de auxilio y al mismo tiempo de castigo celestial.

En la puesta en escena se puede percibir el carácter doble, inescrupuloso y manipulador del Vendedor cuando éste se dirige a su audiencia en un atuendo impecable, con ademanes muy corteses y en tono muy afable para explicar por qué, según él, su obra es de carácter “humanitario”:

Ustedes dirán que de haber tenido alguna malformación lo hubiera dejado tirado y nada de esto hubiera pasado. No. ¿Acaso por tener una malformación esta criatura no tiene un corazón, un hígado, unos ojos sanos? ¿Por qué desperdiciar todo cuando solo está dañada una parte? Muchas criaturas de las que han llegado hasta mí han tenido retrasos severos, cuerpos fofos, mutilaciones, manchas... ¿Los he rechazado? No. Los he recibido. Ahora las retinas de alguno de ellos están en los ojos de un pianista, el hígado de otro vive en el cuerpo de un campeón de equitación, tenemos un banco de células madre en una selección única de cordones umbilicales. De no haber rescatado tantos bebés se hubieran perdido completamente. (Rubiano, 2012 A, p. 44)

Tanto sus maneras de abordar a la audiencia como el texto están cargados de un humor negro, irónico, mordaz mediante el cual Rubiano habla no de lo humanitario, sino de lo inhumano, y trae a la memoria a Jhonathan Swift y su texto de 1729 *Una modesta propuesta*, en el que éste explica en detalle una proposición para salvar la economía de Irlanda con el “aprovechamiento” de los niños pobres, los cuales deberían ser alimentados por sus madres con leche materna hasta la edad de un año y luego ser vendidos a las personas de “clase y fortuna” como “un alimento completo, delicioso y nutritivo, ya sea estofado, rostizado, horneado o hervido” (Swift, 2008, p. 7); por su puesto este texto se configura como una crítica satírica a las reformas sociales, políticas y económicas que enfrentaba el país para atender los altos índices de pobreza, y ajustarse a la teoría mercantilista de la época que se apoyaba en “la utilidad de la pobreza”, donde el trabajo humano era un bien económico, incluso el trabajo infantil (Wittkosky, 1943, p. 76). Así como la propuesta de Swift, el texto de Rubiano está cargado de una intensa

crítica al sentido de “lo humano” en una sociedad que ha pasado de proteger a quienes lo necesitan, para pensar, en el caso de Swift en su productividad, y en el caso de Rubiano en un mundo-consumo que devora cada parte del ser humano, creando un mercado de oferta y demanda de órganos, un mundo de tráfico de partes humanas, que no sólo produce utilidades, sino que realmente alimenta la vida de otros mediante los trasplantes. El cuerpo humano reducido a una cosa, a un objeto, a un bien de consumo.



Ilustración 4: Obra El vientre de la ballena. Teatro Petra, 2012. Fotograma.

En la escena que estamos analizando el Vendedor está acompañado de su principal secuaz, el Dentista. Este último mientras el Vendedor expone las bondades de su negocio exhibe la mercancía en un carro de compras de supermercado; dentro de él vemos muñecos de plástico que representan los cuerpos de los bebés junto con otras “mercancías” (Ilustración 4). El Vendedor cede el micrófono al Dentista y éste se convierte en una especie de voceador de tienda de ofertas:

El valor de un corazón de segunda mano instalado es de \$91.000 dólares. El costo del órgano es de \$13.750 con el correo incluido, mientras que el precio del médico es de \$15.000 y el del hospital de \$62.000. El valor de una córnea es de \$15.000. Una médula ósea en el mercado negro vale \$6.000. El costo de un trasplante de hígado es de 7.500 El valor de una proteína echa en las células del bazo que se utiliza para combatir las deficiencias del sistema inmunológico es de \$3.000. Por \$ 43.000 se trasplanta un par de pulmones junto con un trasplante de corazón.

Hay cadáveres a \$200 si provienen de indigentes de tierra caliente. (Rubiano, 2012 A, p. 45)

Para estos dos monstruos macabros, como dice Leonidas Donskis (Bauman & Donskis, 2015, p. 20), no hay “nada personal, solo negocios: he aquí el nuevo Satanás de la modernidad líquida”. Este leviatán posmoderno, que ha devorado la cercanía de un ser humano con otro, ha ocasionado que las relaciones interhumanas se diluyan en una especie de adiaforización (indiferencia moral) que deja el territorio libre para que las relaciones consumidor-mercancía lo colonicen. Estas nuevas relaciones están alejadas de los parámetros de la ética y la moral y en su lugar se miden por un equilibrio entre la oferta y la demanda de un producto (incluido, por supuesto, el cuerpo humano). Esto es lo que nos presenta el anterior texto emitido por el Dentista en la puesta en escena de Rubiano. Esta feria de órganos, aunque nos parezca algo espeluznante, simplemente nos pone frente a los ojos una realidad que cada vez es más “normal”; el avance de la ciencia nos ha permitido hoy ser más longevos, y el conocimiento de la “máquina humana” nos permite cambiar una pieza cuando esta está averiada; por ello como en el caso de todas las demás máquinas existe hoy un mercado en crecimiento de “cuerpo-partes”. Un mercado que refleja claramente el pensamiento posmoderno del mundo consumo y una de sus características principales, la obsolescencia: cuando un producto pierde su vida útil o no nos satisface simplemente se reemplaza por otro nuevo. De esta manera estos dos monstruos mercantilistas de Rubiano se vuelven prácticamente los esbirros de un ogro más colosal: el mercado global.

Acorde a lo anterior, vemos aparecer nuevos mercados a los que la insensibilidad del mundo líquido le ha abierto las puertas. En las obras *Donde se descomponen las colas de los burros* (Vivas, 2014) y *Si el río hablara* (Escobar, et al., 2013) que tratan el conflicto armado en Colombia, podemos ver claramente a estos monstruos “devoradores del hombre”. En la primera obra, la escena “pescadora” plantea que la existencia de una demanda por cuerpos a los cuales dar sepultura ha creado un mercado macabro pero rentable; allí vemos un personaje llamado Concepción, una mujer madura que sentada dentro del río y armada con una red y un palo largo que tiene en la punta un gancho de carnicería

se dedica a pescar cuerpos humanos del río para venderlos a quién los necesite. La mujer canta canciones con voz muy aguda para atraer a las almas que vagan por allí y así sus cuerpos vengan a ella. Esta mujer nos remite a las sirenas mitológicas que “seducen a los navegantes por la belleza de su cara y por la melodía de sus cantos, luego los arrastran a la muerte para devorarlos” (Chevalier, 1986, p. 948). Sin embargo, los navegantes de esta obra ya están muertos, nuestra sirena solo se encarga de devorarlos, en el sentido que termina de quitarles la poca humanidad que aún conservan para convertirlos en mercancía.

CONCEPCIÓN: Esto ya no tiene nombre, ya no tiene dueño. [...] Eso es cierto. Este río y yo le traemos lo que necesite.

PEDRO: ¿Para cuándo?

CONCEPCIÓN: Estamos en subienda, de pronto en la tarde.

PEDRO: Que sea varón. Se lo ruego.

CONCEPCIÓN: Vamos a ver qué cae.

PEDRO: ¿Cuánto?

CONCEPCIÓN: Ya le dije: depende. (Vivas, 2014, p. 12).

La necesidad de los hombres y mujeres del lugar por vivir el duelo de sus seres queridos desaparecidos ha creado una demanda y ésta ha sido aprovechada por la pescadora que vio la oportunidad de entrar al mundo del mercado supliendo esta demanda con un producto que estaba a la mano, los “peces” que bajaban por el río, y que como ella dice estaban en subienda. Este nuevo mercado ha sido creado por un mundo que transita de un pensamiento humanitario, que pretende devolverle la humanidad al cuerpo animalizado por medio del rito de la muerte³¹, a un pensamiento mercantilista, que valora este cuerpo en cuanto a su valor de mercado. Por esto, en esta escena, tanto el comprador Pedro, quien acude a “hacer el negocio” con las “buenas intenciones” de llevarle a su mujer un cuerpo para que ésta pueda realizar los ritos de muerte

³¹ Recordemos que el duelo es otro de los “propios” del hombre del que habla la teoría antropocentrista, el hombre a diferencia del animal tiene la experiencia del duelo, del cadáver y la sepultura, una experiencia de carácter simbólico.

a su hijo, como la vendedora Concepción, ya han entrado al nuevo mundo de consumo que ve al hombre como un objeto canjeable, comprable, consumible.



Ilustración 5: Escena “La subasta”. Obra: *Si el río hablara*. Teatro La Candelaria. Foto: Carlos Mario Lema.

Por su parte, en la obra *Si el río hablara*, la décima escena llamada “la subasta” nos revela la lucha bárbara de la población con el ogro del mercado global que está entrando al país a devorar al hombre. Esto lo vemos en la puesta en escena en dos espacios distintos: un espacio poético, el de Mujer, que sufre con el recuerdo de la hija que le fue raptada y a quien busca desesperadamente durante toda la obra, un espacio de pesadilla ambientado con una música intrigante pero amena; en él un subastador y dos exhibidores de artículos, usando máscaras y vestidos elegantes, venden partes de cuerpos humanos tratados como obras de arte (Ilustración 5). Esta subasta cuyas ganancias serán destinadas a la “Fundación hagamos las paces. Lleva una pieza de otro cuerpo en tu corazón” no es más que una representación farsesca del paso de las riquezas nacionales de manos de los campesinos a las manos del gran ogro del mercado multinacional. Una especie de representación del *back stage* del conflicto armado colombiano, dónde se comercia y adjudica al mejor postor la tierra y la riqueza colombiana. Veámoslo:

SUBASTADOR: Hagan sus ofertas, señoras y señores, aprovechen este baño de la historia y el arte de nuestro país. [...] Una cabeza. Fue ultimada con palos y piedras. Esta pieza la tengo en una salida de 4500 hectáreas de tierra. “La serpiente no se mata por la cola sino por la cabeza”, decían los antiguos. 4600; si, allá, 4700. 5000 hectáreas de tierra, y se cierra. [...] Ojos. A la propietaria de estos miembros se le sindicó de ver más allá de lo permitido. Los tengo en una salida de 5700 palmas africanas... Observen como ha quedado registrada en su mirada el momento de horror que padeció minutos antes de morir. 5.800, 5900 y 6000. Se cierra. La mano. Somos el único país del mundo en el que un presidente ha recibido una mano por correo.³² Esto le da valor agregado. Iniciamos con 3500 barriles de petróleo. Esta mano es el trofeo que atestigua la muerte del enemigo o amigo, según sea el caso. 9000. Busco 9500 barriles, allá los tengo. 10000, vendida. (Escobar, et al., 2013, pp. 37-38)

Cabezas, senos, manos, ojos, patas de vacas y hasta la muñeca “rayito de sol”, son ofertadas como joyas que hacen parte del museo macabro del conflicto armado en Colombia, son piezas del arte más bárbaro de nuestra historia reciente, ellas representan las muertes de miles de colombianos, sin distinción alguna, a quienes el gran ogro del mercado global despojó de su vida para apoderarse de la tierra; pero no para establecerse allí como los antiguos bárbaros, sino para demoler “los muros que impedían el flujo de los nuevos poderes globales fluidos” (Bauman, 2002, p. 17).

Como vimos en apartes anteriores, *Si el río hablara* revela diferentes aspectos de las masacres perpetradas por paramilitares y los cuerpos de sus víctimas —los NN— arrojados al río, junto a esto, en esta escena de “la subasta” la obra hace una crítica audaz a estos poderes globales, ya que, como resultado de las masacres y el desplazamiento de los campesinos, las grandes extensiones de tierra despojada fueron a parar a manos de empresas multinacionales de diferentes sectores, entre ellos el minero y el agropecuario, que las destinaron para su explotación. De esta forma, los sobrevivientes derrotados por el gigante

³² Este texto se refiere a uno de los episodios histórico con más recordación en el país, y al cual nos referimos anteriormente en el apartado de monstruos canallas. El del paramilitar apodado “Rojas” quien asesina a su jefe paramilitar, le corta la mano y la entrega a las autoridades como prueba para recibir la recompensa prometida.

monstruo global y sus secuaces tuvieron que ver sus antiguas tierras convertidas en extensos cultivos de palma, soya y maíz. Esta escena de la obra nos revela ese panorama oculto del conflicto del que poco se habla; los intereses económicos que mueven los hilos de la política y la economía. En Colombia, como lo registran diferentes informes de ONGs, entre ellos *Reconquista y despojo en la Atillanura* de SOMO³³ e Indepaz³⁴ (2015), durante el conflicto armado se registran compraventas masivas de tierras tanto a empresas nacionales como a multinacionales agroindustriales y mineras; territorios que pasaron de manos de la propiedad individual o colectiva —resguardos indígenas—, de ocupantes de baldíos del gobierno y territorios indígenas ancestrales, a manos de estas empresas y multinacionales de manera fraudulenta; ya que este paso involucra el despojo de la tierra y el éxodo forzado de los dueños y ocupantes de la tierra. Como resultado se da un acaparamiento de tierras para cultivos extensivos y explotación minera. Entre las diferentes empresas señaladas de participar en la “subasta” de tierras están Cargill una multinacional de cereales estadounidense nacida en 1865 que actúa en 65 países y “controla el 90% del comercio de granos, bebidas y alimentos en el mundo”, y que adquirió 52.574 hectáreas en el Vichada (Anon., 2013), y la italo-española productora de aceite de palma africana Poligrow que, según la Comisión Interclesial de Justicia y Paz (2015), adquirió cerca de 79.817 hectáreas en Mapiripán-meta. Los diferentes informes sobre este fenómeno no sólo dan cuenta las empresas involucradas sino de las estrategias jurídicas utilizadas por éstas para hacerse fraudulentamente de las tierras. Veamos a manera de ejemplo representativo del fenómeno en el país, el informe de SOMO e INDEPAZ (2015, p. 30) que centra su investigación en la multinacional Poligrow y su accionar en la región de los llanos orientales, el cual saca a la luz tanto las estrategias de “fraude jurídico” como las empresas involucradas en este caso:

³³ Stichting Onderzoek Multinationale Ondernemingen (SOMO). El Centre for Research on Multinational Corporations (SOMO) es una organización dedicada a la investigación en temas sociales, ecológicos y económicos y, al mismo tiempo, hace seguimiento a las corporaciones multinacionales para analizar el impacto de estas en las comunidades y el medio ambiente.

³⁴ El Instituto de Estudios para el Desarrollo y la Paz (INDEPAZ) es una organización colombiana, que trabaja en la formación y la investigación en temas de desarrollo y paz.

- Creación de personas jurídicas del mismo grupo empresarial (“interposición de personas jurídicas”): Grupo Sarmiento Angulo –Corficolombia (Mavalle S.A., Organización Pajonales S.A., Plantaciones Santa Rita S.A.S, Hevea de los Llanos S.A.S, TSR20 Inversiones S.A.S y Hevea Inversiones S.A.S)¹⁴¹, Grupo Cargill – Black River Asset Management (Cargill Trading Colombia, Black River S.A.S, Cargill de Colombia y Colombia Agro S.A.S)¹⁴² y las brasileras Mónica Colombia, Agroacaxias, Monicol y Tilava del Grupo Empresarial Mónica Colombia, cuya existencia no fue reportada a la Superintendencia de Sociedades.¹⁴³
- Constitución de holdings empresariales y sociedades en países considerados como paraísos fiscales o con jurisdicciones favorables a inversiones extranjeras¹⁴⁴: Ingenio Riopaila Castilla S.A propietario único de Asturias Holding S.A.R.L., con sede en Luxemburgo, del que hacen parte las sociedades españolas Agropecuaria Segovia S.L, Inversiones Agrícolas Toledo S.L, Agroindustria Ibiza S.L, Inversiones Agrícolas Málaga S.L., e Inversiones Agrícolas Asturias S.L. ¹⁴⁵
- Conformación de fiducias en entidades financieras: 10 empresas vinculadas al Grupo Aliar - Contegral (Agropecuaria Visión, Agropecuaria San Martino, Agropecuaria Futuro, Agropecuaria Valores, Entrehogar, Premex, Proyectos La Fazenda, Inversiones Arar, Concesionaria y Prollanura) constituyeron un encargo fiduciario al Banco Helm Trust para que esa entidad adquiriera predios de propiedad de Agualinda, representada por la cónyuge de Víctor Carranza. En esos predios englobados bajo el nombre de El Brasil, el Grupo Aliar en calidad de comodatario implementa el Proyecto La Fazenda.¹⁴⁶
- Constitución de empresas en Colombia con igual razón social que las matrices en paraísos fiscales, desde las cuales se giran recursos que ingresan como inversión extranjera. Las 10 empresas denominadas con el nombre del predio seguido de Wood o Timberland Holdings Limited en Colombia y Antioquia Wood Holdings Limited y VM Timberland Holdings Limited en Islas Vírgenes.¹⁴⁷

El anterior panorama se da en todo el territorio colombiano, y se concentra especialmente en las regiones más azotadas por el conflicto armado, lo que no hace más que confirmar la entrada de este mundo global donde se rompen los linderos del nacionalismo para que fluyan los mercados; pues Colombia —dada su inestable situación— no es más que otro de los 78 países que hacen parte del informe de acaparamiento global de tierras emitido por la organización GRAIN en

2016 (p. 5). Informe que da cuenta de 400 proyectos de acumulación de tierras a nivel mundial a 2012, y que señala que 35 millones de hectáreas de tierra están en manos de las multinacionales como resultado de la globalización.

Es importante señalar que en Colombia desde 2010 se han llevado diferentes demandas sobre el acaparamiento y extranjerización de tierras, se presentaron 15 demandas a 2013, cinco fueron admitidas, otras cinco estaban en calificación, una fue rechazada y cuatro estaban pendientes de entrega de información, y a agosto 2015, la justicia aún no ha emitido fallos (Comisión Interclesial de Justicia y Paz, 2015).

Bromistas y parranderos

Lo lúdico y lo festivo son dos de los aspectos más importantes de lo macabro. ¿Y entonces por qué los monstruos macabros colombianos no habrían de divertirse? Claro que sí, estos monstruos adoran el juego, las chapuzas, el baile y la música. Dentro de los juegos o bromas las más referidas en la dramaturgia analizada son el fútbol con cabezas humanas como balones y la carrera de la gallina decapitada. De estas prácticas de “sangre y arena” que también podrían hacer parte del circo romano ya se ha hablado antes, pero veámoslas desde otro punto de vista. Ellas hacen parte de la “diversión de la guerra”, en la que todo comportamiento humano se retuerce, toca los límites y se desborda, abriéndole paso a lo macabro que se instala descaradamente. La tragedia y la comedia, lo sacro y lo profano, lo serio y lo jocoso ya no se diferencian, los diques se rompen, y la risa de la broma macabra irrumpe sin encontrar pared que la detenga, por esto ella es estruendosa, contagiosa y descarada. Esta risa es la que encontramos en *Hienas beben brandy* cuando en las acotaciones Breda *ríe descaradamente* y Conín *contagiado* explica que es muy divertido recordar la cabeza de su madre “desprendida del cuerpo, sirviendo de balón para jugar fútbol. (*Risas*) No puedo parar” (Ahumada, 2014, p. 21).

El disfrute que proviene de la broma macabra también está presente en *Labio de Liebre* donde el hermano pequeño siempre está queriendo burlarse de su hermano mayor quitándole la cabeza para jugar fútbol, tal como lo hicieron

Salvo y su grupo de monstruos cuando asesinaron a toda su familia. Esta broma, que al parecer es recurrente entre los hermanos, es presentada en la escena seis a través de un juego de escondidas donde el mayor, al parecer, se oculta en la nevera:

Después de un momento, de la nevera cae una cabeza, es la cabeza del Hermano de la Liebre. Salvo da un pequeño grito. Una mano sale de la nevera, toma la cabeza y la entra de nuevo. El Hermano de la Liebre sale de la nevera. Está terminando de poner su cabeza en su lugar, busca donde esconderse [...]

HERMANO DE LA LIEBRE: [...] Es que ese hermano mío es cansón, toda vez quiere tumbarme la cabeza mía y eso después es una bregadera para que cacen las costuras y las arterias (Rubiano, 2015, pp. 23-24).

Esta broma macabra del hermano pequeño y su disfrute aparece aquí, según Rozo (2016, p. 77), como una naturalización de la violencia dada por el hecho que ellos ya están muertos y, por tanto, se encuentran “más allá del bien y del mal, no tienen problema en reconocer abiertamente las situaciones más terribles, pues éstas pertenecen a una dimensión que ellos ya no habitan”. Sin embargo, esta broma aprendida por La Liebre en su anterior vida no deja de tener todo el peso simbólico de lo macabro. Una cabeza humana que cae de una nevera, rueda por el piso escindida de su cuerpo, luego es recogida por Salvo y en pocos segundos arrebatada de éste por una mano que sale de la nevera y la reclama como suya, produce la risa en el espectador, pero ¿De qué ríe éste? Sí, claro, de la ironía que carga la representación teatral, pero más allá de esto, evidentemente ríe de lo macabro del acto, de lo ilógico, de lo esquizo: su risa es una risa macabra. Las risas de Breda y Conín, la de Salvo y su grupo de monstruos, y la de La Liebre —e inclusive la del público—, aunque en diferentes planos, son risas del goce macabro.

El monstruo bromista es un ser que goza con el sufrimiento extremo del otro, y aun cuando Marzano (2010) se cuestiona frente a un aparente auge de estos monstruos y del goce macabro hoy, debemos apuntar que, al parecer, estos han estado presentes en todos los tiempos y en todos los confines (monstruos macabros futbolistas hay en los ejércitos talibanes, en las cárceles de Brasil, en el Cartel del Golfo en México y hasta en dos borrachas adolescentes rusas que

decapitan a un indigente y juegan el partido de su vida (Moran, 2013)), aunque es innegable que ahora se puede conocer su existencia y sus bromas más fácilmente. Si bien, también es cierto, como señala Bourke (2008, p. 44) en su estudio sobre tres de las guerras más importantes del siglo XX, que las bromas macabras con cadáveres son más comunes en los conflictos bélicos, dónde el hombre se permite “placeres rabelesianos al profanar con estrépito los cuerpos de los enemigos muertos”, ya sea adornando o peinando sus cabellos, poniendo cigarrillos en los labios de una cabeza decapitada o una galleta de perro en la boca a un esqueleto, o, para el caso de la dramaturgia estudiada, jugando fútbol con las cabezas. Quizá estos placeres de la guerra de los que habla Bourke se dan porque están dentro de un marco donde la excepción es la regla, y lo imaginario y lo real se funden; donde el goce macabro es, en cierta forma, permitido como mecanismo de supervivencia moral y liberador de las tensiones; así, la risa macabra es “una risa que ‘lacera y abrasa los labios del que ríe, para cuyos pecados no puede haber remisión” (Bourke, 2008, p. 47), es la risa del trasgresor. Este espacio que se yergue como un lugar para lo excepcional puede ser equivalente al del carnaval, en el cual se transgreden las normas vigentes, se rompe con lo sagrado, se da vía libre al exceso y a la profanación, donde todo está permitido y el público es un cómplice que ríe a rabiar. De esta forma la plaza pública del carnaval se equipara al campo de batalla, e incluso, siguiendo a Bourke (2008, p. 44), “la matanza misma podía interpretarse como una situación carnavalesca: el equipamiento de combate, los rostros pintados [...son] los equivalentes marciales de las máscaras del carnaval”.

Este lugar de excepción del “carnaval de la muerte macabra” es la plaza pública perfecta para los juegos de sangre de los monstruos bromistas, juegos como el de la “gallina sin cabeza”, el preferido por Salvo y su ejército de monstruos en *Labio de Liebre*, quienes ríen viendo correr a Gallina decapitada, y luego cuando ésta “se cae de medio lado, y las patas siguen moviéndose como si uno siguiera corriendo” (Rubiano, 2015, p. 13) ríen aún más. Estos soldados del grupo de Salvo, al igual que Breda, Conín, Ancús y Grepo en *Hienas beben brandy* gozan del espacio “excepcional” del carnaval de la muerte que les permite invertir todo orden moral, toda norma, traspasar el umbral de lo sagrado —la vida— para caer en el exceso. Jugar con lo hiperbólico que intensifica el cuerpo real al mismo

tiempo que lo niega y con esta contradicción crea el mundo de lo improbable (Blair, 2005, p. 4). Mundo carnavalesco del cual se nombran los “reyes momo” para abrir las puertas al goce dantesco, a la fanfarria y a la parranda.

Por ello, tanto en *Labio de Liebre* que ubica los hechos en “el país más feliz del mundo”, como en el universo de *Hienas beben brandy*, y también en el de *Si el río hablara* no podría dejar de estar presente la gran fiesta. Por ejemplo, en *Si el río hablara* Lobo general le pregunta a Poeta si “ya llegaron los músicos” y luego da la orden “que comience la fiesta” (Escobar, et al., 2013, p. 40); mientras que, en *Hienas beben brandy*, Breda recuerda que en el exterminio “tocaron gaitas y tocaron tamboras” (Ahumada, 2014, p. 24); y finalmente, en *Labio de liebre* la familia asesinada le pide a Salvo que les devuelva los instrumentos musicales que “tomaron prestados” para hacer la parranda mientras los asesinaban:

MADRE DE LA LIEBRE: ¡Shtt! (*Continuando, a SALVO.*) Entonces Don Salvo, para que por favor nos devuelva los instrumentos ya que aquí usted no los está usando.

SALVO: Yo no sé de música, y... no sé de qué reloj me habla, pero si quiere llévese este. (*Se quita el reloj que tiene en la muñeca.*)

LA LIEBRE NIÑO: Ese no es.

MADRE DE LA LIEBRE: (*Golpea a LA LIEBRE de nuevo.*) ¡Deje hablar al señor! (*Toma el reloj.*) ¿Y las gaitas?

SALVO: (*Responde por inercia. No entiende la situación, sólo responde*) No toco gaita.

MADRE DE LA LIEBRE: Yo no los alcancé a oír, pero como a los niños fueron a los últimos que mataron, ellos oyeron a los señores cantando y tocando (Rubiano, 2015, p. 17).

Este espacio de lo surreal y lo hiperbólico en las obras, de la parranda y el desenfreno, donde ruedan cabezas como pelotas de fútbol, corren gallinas sin cabeza por las plazas, y los victimarios tocan gaitas y tambores mientras ultiman a sus víctimas, nos habla del marco de un conflicto bélico real que dio paso al establecimiento de estos “estados de excepción” donde lo inverosímil y lo real comparten la misma mesa. Estados creados por los ejércitos de paramilitares en Colombia durante su época de poderío, tiempos en el que el carnaval de la muerte

macabra y el soldado “rey momo” eran los soberanos de la fiesta. Allí la broma y la risa macabra, la música y el baile, la fiesta y carnaval hacían parte de los “placeres de la guerra”. Como indica Martha Ruiz (2008) en su artículo *Fiesta de sangre*:

Las muertes se producían cada media hora. La gente estaba bajo el sol inclemente, de pie, viendo cómo se llenaba de cadáveres la plaza, y como los paramilitares festejaban su ‘hazaña’. Los paramilitares sacaron los tambores, las gaitas y los acordeones, y con cada muerto, hacían un toque. Era un ambiente de corraleja, donde las fieras tenían la ventaja y las víctimas estaban indefensas.

Estos festejos al son de los tambores y las gaitas, ocurridos en el tiempo-espacio histórico referenciado en las obras, dan cuenta de lo que Elsa Blair (2005) llama la desmesura y la teatralización del exceso en las muertes violentas en Colombia. Este carnaval real de la muerte tan excesivo para los colombianos; que parece ubicarse en el terreno de lo inverosímil y lo hiperbólico, “como si ocurriera en otra parte, o peor aún, como si estuviera ocurriendo sólo en los dominios de lo imaginario” (Blair, 2005, p. 5); corresponde tan cercanamente al universo ficcional de las obras vistas que, ambos marcos, el ficcional y el real, parecen abrazarse en una misma exageración que niega su realidad. De esta manera, estos monstruos bromistas y parranderos de la ficción de las obras dan cuenta no solo de un “estado de excepción” creado por los paramilitares, sino de una “sociedad de la desmesura” como la colombiana (como la llama Blair), y, además, son el espejo donde el hombre se puede ver reflejado cuando se permite gozar del sufrimiento del otro, cuando da rienda suelta al goce macabro.

Hasta aquí, hemos podido ver cómo todos estos monstruos macabros de la dramaturgia colombiana hablan de la existencia de un nuevo *homo inhumanus* que goza a rabiarse con el sufrimiento del otro, que tiene la facultad de desprenderse a voluntad de aquello que lo ataba antaño, la ética y la moral, para satisfacer sus instintos “carnívoros” más profundos y gozar como lo hacían los antiguos romanos en la época del *panem et circensis*. Estos monstruos se mueven como peces en este mundo líquido del mercado global, en el cual todo

es susceptible de ser comprado o vendido, incluso el mismo hombre, que pasa a ser una “cosa”, un “bien de consumo”. Un mundo que “normaliza” hasta los actos más atroces y abyectos; los banaliza, a tal punto que pasan a ser el entretenimiento de una sociedad que vive por y para el espectáculo. Se trata de unos monstruos macabros que son hábiles en el mundo del entretenimiento, ellos ponen en escena *reality shows* de carnicería humana para satisfacer a una audiencia ávida de una entretención mórbida. Son expertos comerciantes de carne humana que producen, venden, consumen y desechan a placer. Y son los reyes del carnaval de la muerte, diestros en la broma macabra, el juego, la música y el baile. Todos ellos: Salvo y sus ejército de monstruos en *Labio de liebre*; los cuatro perros-hiena en *Hienas beben brandy*; el Vendedor y el Dentista en *El vientre de la ballena*; los Lobos y el Subastador en *Si el río hablara*, y la sirena comerciante de cuerpos en *Donde se descomponen las colas de los burros* son la representación de un mundo que mide el valor de la vida sobre la proporción costo/beneficio, antaño quedaron las relaciones humanas, la conmiseración y las fronteras nacionales que buscaban salvaguardar la vida. Este mundo del nuevo *homo inhumanos* es un mundo líquido que “convierte en banalidad no el ineficaz bien, sino el propio mal” (Bauman & Donskis, 2015, p. 20), que esparce una peste que insensibiliza al hombre ante la moral y la empatía, y que ha borrado toda frontera —especialmente la humana— para dar paso al ogro del mercado global, el gran devorador de hombres.

1.2.3. Monstruos Míticos: la caída del hombre

Desde la antigüedad las diferentes civilizaciones han dado vida a monstruos míticos, que por lo general, son seres híbridos que combinan distintas naturalezas zoomorfas en un solo ser, como la Quimera que combina formas de león, el águila y la serpiente (ilustración 6); ésta última, según Chevalier (1986, p. 452), hace parte de los hijos del Tifón y Equidna en la mitología griega, junto ellas están Cerbero, el perro de tres cabezas que vigila el tártaro, el león de Nemea, la Hidra de Lerna, y el astuto dragón Ladon que tenía cien cabezas que hablaban

cada una en lengua diferente y que custodiaba las manzanas de oro de las Hespérides. También, junto a los monstruos míticos aparecen las historias de lucha entre ellos y el héroe trágico: Teseo que se enfrenta al Minotauro, Perseo a la Medusa, Hércules al león de Crimea y a la Hidra, etc.



Ilustración 6: *La quimera de Arezzo*. Museo de Arqueología en Florencia. Estatua de bronce encontrada en Arezzo Italia en 1553. Antiguo arte Etrusco, figura formada por león, águila y serpiente.

De igual forma, como mitos bíblicos dentro de los libros canónicos del judaísmo y el cristianismo aparecen las *bestias del averno*, monstruos híbridos también, pero que buscan un fin particular, la caída del hombre, su fin espiritual. Por ello, para Cirlot (1994, p. 99), estas bestias de carácter apocalíptico atormentan y tientan al hombre y representan principalmente el estancamiento en su proceso evolutivo espiritual. Una bestia del averno es Satán, monstruo que encarna el mal y se representa como el ángel caído, ya que antiguamente era uno de los ángeles de Dios. Esta figura mítica proveniente de las escrituras sagradas se encuentra tanto en el nuevo como en el antiguo testamento, e igualmente podemos encontrarla en escrituras apócrifas. Y hoy ha encontrado su lugar en la dramaturgia colombiana en la obra *Bizarro* de William Guevara, obra que se estudiará enseguida, no sin antes recordar el origen del mito antiguo del ángel caído.

Entre los ángeles caídos el más reconocido es Lucifer, “el portador de luz”, el ángel supremo, el más amado de Dios, que henchido de orgullo y queriendo

equipararse a él, creó una rebelión en el cielo formando una guerra de ángeles, que finalizó cuando Lucifer fue vencido por Miguel quién estaba siendo ayudado por Dios. Como resultado de su rebelión, el ángel es expulsado de los cielos junto con sus seguidores y arrojado al infierno. En otras interpretaciones, entre ellas la musulmana, el ángel se niega a adorar a Adán, quién ha sido creado a imagen y semejanza de Dios, diciendo que no adorará a algo que ha salido del vil fango, y, por tanto, por su desobediencia, Dios lo aleja de su seno. Lucifer alejado de la luz celestial pasa a habitar el infierno y toma el nombre de Satán “el adversario”. Así, según estas interpretaciones, la soberbia y la desobediencia son las faltas originarias del ángel caído (Cetini, 2012, p. 7).

Por otra parte, José Manuel Losada (2013, p. 1) plantea que de manera especial a partir del siglo XIX ha aparecido una nueva forma del mito que se desprende de sus orígenes históricos, religiosos y legendarios para alcanzar un carácter literario, siendo de esta forma una figura que puede expresar contradicciones y preguntas vitales del hombre como: el origen del universo, la evolución de los humanos o la trascendencia, y la caída puede representar no sólo la ruina moral o física de un grupo o individuo, sino la rehabilitación del hombre. Esta nueva forma del mito básicamente se desprende de la antigua en la idea de una posible redención. Para los antiguos el ángel caído está irremediabilmente perdido, ya que su mayor atributo mifológico es la libertad, el libre albedrío, y dado que:

El intelecto de los ángeles percibe los objetos universales en toda su profundidad y a ellos se aferra de modo inamovible. [...] Éste no es discursivo como el de los seres humanos, sino que conoce por intuición y de modo inmutable la verdad; por ello con libre albedrío se adhiere inamoviblemente al objeto que su voluntad elige, tanto bueno como malo [...] Dicho de otro modo, ningún ángel se puede retractar después de haber escogido algo, independientemente del carácter positivo o negativo de su elección (Losada, 2013, p. 4).

A partir del examen anterior del mito del ángel caído es posible introducir al ángel de la dramaturgia contemporánea colombiana, el Ángel sin alas, en *Bizarro* de William Guevara (2010). Este ángel que se encuentra en un mundo-infierno terrenal, se mueve entre las dos formas míticas examinadas. Ángel sin

alas es un ángel caído que quiere recuperar sus preciadas alas, es decir busca ser redimido, y para ello dice estar en busca de buenas acciones. Esta obra combina al héroe antiguo que lucha con monstruos híbridos recorriendo diferentes pruebas, al hombre que busca la redención y al ser alado, lumínico y mortífero a la vez, que busca volver al seno celestial. Por esto, dado las características de “viaje épico” de este monstruo mítico, lo descubriremos a través de su particular odisea.

La Equidna, Lilith o la Cazadora Roja

La primera prueba o tentación que se le presenta al Ángel sin alas es la presencia de lo femenino. En el cuadro titulado “La mujer de senos acolchados y alas de cuero oxidado”, el ángel narra sus encuentros con un monstruo a quién él llama la Cazadora roja, una secretaria compañera de trabajo:

una damisela sofisticada, muy sofisticada, de zapatos de tacón que hacían sonidos por el hall y por las calles en la noche [...] Sonreía siempre con su enorme boca roja de lindos dientes blancos de teclas de piano, haciendo esa risa cada dos segundos de la cual ya les hablé, un dos jijiji, un dos jijiji. No me dejaba concentrar. Yo quería ser un ángel y ella no me dejaba concentrar (Guevara, 2010, p. 5).

La concentración perdida del ángel no es la concentración en su trabajo, es la concentración en su fin de ser bueno y hacer el bien; esa mujer representa la tentación, el deseo, el pecado, la carne, la lujuria. Él la ve como una depredadora sexual que encanta a los hombres, una *femme fatale*, incluso narra haberla sorprendido haciendo el amor en el baño con uno de sus compañeros. Ella era sigilosa como una gata, quizá por ello era una excelente cazadora, siempre vestía con “ropa de pieles de animales que había cazado el día anterior: cebras, jirafas, tigres, leopardos” (Guevara, 2010, p. 5). Esta mujer monstruosa de piel roja, con vestidos que siempre resaltaban sus curvas femeninas y sus voluminosos senos, era la tentación para ángel y para todos los hombres que caían en sus garras. Ella era una cazadora de hombres, de hombres bestias

contemporáneos en una selva de cemento. Podemos decir que estos tigres, osos, leopardos, etc., que ella caza cada noche, no son más que hombres seducidos y despojados de sus pieles por esta mujer-demonio. La idea del despellejamiento de estos hombres bestias puede asimilarse en dos sentidos: uno, el contemporáneo, en el que ella es una “zorra”, una “perra” que les roba sus riquezas terrenales a estas “bestias” incautas y lujuriosas para vivir en la moda, el lujo y la extravagancia. Y dos, el bíblico, en el que el despojo de la piel es la pérdida de la protección divina, recordemos el pasaje en el que el diablo le roba al hombre la piel acorazada que Dios le había dado para su protección (Chevalier, 1986, p. 821). Es decir, el hombre sin piel, seducido por la carne y con la carne expuesta, sucumbe ante la maldad de esta mujer-demonio; una vez más la mujer es la responsable de la caída del hombre.

El Ángel sin alas dice estar orgulloso de no ser como los otros que ceden ante la depredadora sexual; sin embargo, la Cazadora roja se aparece un día en su apartamento y lo seduce, primero le muestra un seno y él recuerda los sueños que lo atormentan, sueños de senos que lo atacan picándole los ojos con sus pezones erectos para que él los abra, sueños húmedos ante los que él decide permanecer ciego. Él resiste ante la tentación que lo ataca. No obstante, esta vez es diferente, él está frente a frente con el demonio de la carne y éste lo atrapa en una especie de coito bucal parte bestial y parte impúdico, que lo deja asqueado y perplejo, como si hubiese sido víctima de una violación demoniaca:

ÁNGEL SIN ALAS: (...) y me besó, metiéndome su lengua partida en dos o posiblemente partida en tres, podría jurar que era partida en tres y sentí asco y no podía soltarme y no podía gritar. (...) Sentí su lengua de tres puntas tocando mi adentro, tocando mi adentro. Sacó su larga lengua, se retiró de mi boca y me entregó mi mano. Yo estaba asqueado y abierto por dentro y tuve ganas de llorar (Guevara, 2010, p. 7).

Este demonio sexual de lengua bífida, que nos remite a la Equidna; monstruo mitad mujer y mitad serpiente que “representa el deseo terreno vanidosamente exaltado frente al espíritu [...] símbolo de la prostituta apocalíptica, de la libido que quema la carne y la devora. [...] Es el fuego de los infiernos, el deseo excitado, perpetuamente insatisfecho” (Chevalier, 1986, p. 452); es la responsable de la caída del Ángel sin alas. Él había cerrado sus ojos al pecado, pero una vez cede a “probar la fruta prohibida”, accede a tocar al seno



Ilustración 7: recorte de *Les Très Riches Heures du duc de Berry* (Las Muy Ricas Horas del Duque de Berry), Folio 25v - El Jardín del Edén. Hermanos Limbourg, s.XV. Museo Condé, Chantilly. Francia.

acolchado de esta secretaria, todo cambia, ella se convierte en la Equidna, en la serpiente del árbol del pecado original, que engaña a los primeros hombres. En la zoomorfa Lilith que, como en *Les très riches heures du Duc de Berry* (ilustración 7) mitad serpiente, mitad mujer de hermosos cabellos largos y rizados, le ofrece a Eva la fruta prohibida. Ahora, él, traicionado por su primera culpa, la lujuria,³⁵ se obsesiona con la Cazadora roja, todo en ella le parece banal, cursi, bajo, vulgar: su risa, sus eternas conversaciones en el celular, probablemente con hombres que busca seducir, sus movimientos serpenteantes, etc. Le perturba la extrema humanidad de ella y quizá ahora la suya, los sonidos mundanos

que se desprenden de ella, incluso el correr de su sangre, así que la ahorca y se sienta a verla agonizar tomando un poco de leche; escucha encantado la melodía de la muerte, hasta que ella, la mujer agonizante, se convierte ante sus ojos nuevamente en el demonio tentador:

³⁵ Las cuatro culpas del ángel caído son la lujuria, la desobediencia, el orgullo y la soberbia, según Massimo Centini (2012).

Así que abrí los ojos y la mujer de uñas cortas, flotaba, con los brazos y con las patas de cabra caídas, flotaba, con sus alas caídas de cuero oxidado de no sé qué animal, flotaba, con su cabello caído de enredaderas venenosas que se movían solas, flotaba, y yo sabía que era el momento de hacer una buena acción. La música seguía inundando el lugar y yo sabía también, que ahí debía entrar la percusión con toda su fuerza. (Guevara, 2010, p. 5)

Esta imagen aún más demoniaca, en la que ella es un monstruo con cabellos de enredaderas venenosas, la Medusa hija de Equidna, de garras en lugar de manos, patas de cabra y alas de cuero oxidado, remite a una serie de relaciones mitológicas que se acercan aún más a la figura bíblica hebrea de Lilith. Veámoslas: según Erika Bornay (1995, p. 25), Lilith fue la primera compañera de Adán, que sin poderse entender con éste lo abandona para irse con un gran demonio y crear una estirpe demoniaca, por esto es referenciada en el *Zohar*³⁶ y en otras fuentes como “Lilith la ramera, la perversa, la falsa, e, incluso, la negra”. Y según Chevalier (1986, p. 648) ella es “la faunesa nocturna que trata de seducir a Adán y engendra las criaturas fantasmales del desierto, la ninfa vampírica de la curiosidad, que a voluntad pone o quita sus ojos, y que distribuye a los hijos de los hombres la venenosa leche de los sueños”. Esta ninfa vampírica se relaciona con la Lamia de la mitología grecolatina, la vampiresa que chupa la sangre de niños y jóvenes, y ella a su vez se asocia a la Empusa griega que cambia de forma a voluntad, y cuyos descendientes son criaturas humanas de la cintura para arriba, pero cuadrúpedas de la cintura para abajo con garras en sus brazos y pezuñas en sus pies (Chevalier, 1986, p. 626). En suma, todas estas relaciones y sus representaciones: la Lamia, que atrae a los viajeros enseñando sus senos, y la Empusa, que se metamorfosea a voluntad de hermosa prostituta a demonio silbante, parecieran reunirse en una sola, en Lilith, la seductora terrible que se representa algunas veces alada, y que traiciona a Adán y engaña a Eva. Todas estas características de Lilith, y las de las distintas figuras míticas que se asimilan a ella, llegan a la contemporaneidad para representar a la mujer perversa, seductora, devoradora y pervertidora del hombre.

³⁶ EL *Zohar* es el libro central de la corriente cabalística. Un texto de carácter espiritual que revela los misterios de la biblia.

De esta forma, la misma conjunción de simbolismos funciona para la Cazadora roja; ella es la vampiresa contemporánea, la *femme fatale* francesa, la seductora causante de la perversión del Ángel sin alas, por esto él, “que quería ser bueno”, decide arrojarla por la ventana y ver su estrepitosa caída contra el pavimento. Él, el hombre en el ángel ha sucumbido ante la mujer, la maldad de la carne.

Belial o el Hombre de zapatos clap clap y cuernos espiralados

La segunda prueba del Ángel sin alas es el encuentro con el Hombre de zapatos clap clap cuya principal característica es la arrogancia, se jacta de su poder y su fuerza, es también un hombre de gustos exquisitos, de buen vestir, elegante al cual más, el signo de la pulcritud, sus zapatos relucientes resuenan por todo el edificio. El Ángel sin alas lo admira, sigue sus pasos, se viste como él, quisiera ser tan fuerte como él, lo considera mucho más que un vigilante de edificio, lo considera un excelente cazador. El Hombre de zapatos clap clap es una especie de vigilante nocturno que protege a todos en el edificio de los cocodrilos y ratas que hay en el barrio, un vecindario muy peligroso. Sin embargo, el ángel también le tiene cierto respeto y miedo: “Más que un simple administrador, era un observador constante y meticuloso de la comunidad en la que vivíamos. La basura en su lugar, el silencio en su puesto, la distancia en su medida. Todos lo saludábamos con respeto, pues no había otra opción con él. Era impenetrable y tan seguro de sí mismo” (Guevara, 2010, p. 8). Ante esta descripción donde los habitantes “no tienen otra opción” que seguir las normas se deduce que esta vigilancia va más allá del deber. El ángel y los otros habitantes están atrapados en una selva de cemento llena de toda clase de alimañas y depredadores, y no encuentran otra forma de salvaguardar su vida que contratando a esta clase de vigilante, un exterminador.

Una vez vio entrar una rata en el 302, mi apartamento. Sacó sus llaves, abrió mi puerta asegurada, entró, sacó su pistola, se agachó frente a mi lavaplatos y disparó y sin mirarme ni dar explicaciones, salió y aseguró mi puerta. Yo limpié la

rata estallada de debajo de mi lavaplatos [...] Una noche un cocodrilo intentó entrar por la azotea [...] esperó al cocodrilo, cuando este lo vio, el cocodrilo abrió su jeta y el hombre de mangas remangadas, zapatos limpios y una pistola, le disparó en la mandíbula superior. El cocodrilo cayó adolorido mostrando sus 1.800 dientes (Guevara, 2010, p. 8).

Estas imágenes de ratas que entran a los apartamentos y cocodrilos de mil dientes que entran al edificio por la azotea permiten ver un vecindario bajo, peligroso, oscuro, un mundo de devoración, que, como el mismo Guevara (2017) apunta, nace de una serie de imágenes procedentes de la música y el cine que rondan su imaginario. La primera una imagen de una canción de Rosenvinge que habla de unos “cocodrilos que se comieron a su amiga”, refiriéndose a los mundos bajos y los “hombres malos de quienes hay que cuidarse”, y la otra imagen proveniente del cine en el que el protagonista de una película (cuyo título se escapa a la memoria de Guevara) sueña ser devorado por un cocodrilo. No hay duda que allí el imaginario animal de devoración está presente y está ligando a dos lecturas, una la del mundo bajo de la delincuencia y el mal terrenal, y otra a la de la simbología de la inestabilidad y el tiempo destructor (Durand, 2004, p. 82). De acuerdo con esto, la primera lectura aparece cuando, dos días más tarde del ataque del primer cocodrilo llegan otros tres cocodrilos a vengar a su amigo y atacan ferozmente al Hombre de zapatos clap clap; entonces, el Ángel caído acude en su ayuda y con el arma de éste da a cada uno un tiro en la cabeza. Allí entra a funcionar un mecanismo de humanización del cocodrilo que acude a darle características de animal gregario sin serlo, y a “pedir clemencia” al Ángel sin alas “cerrando su jeta y retrocediendo” como lo haría cualquier hombre; esta humanización es la que lleva a vincular a estos cocodrilos con sus fauces monstruosas capaces de tragar enteras a sus presas, con estos “hombres malos” de la canción de Rosenvinge, que andan en grupos, gavillas o bandas. Hombres-cocodrilos que hoy tienen en vilo los vecindarios de las grandes ciudades.

De la misma forma, la segunda lectura del imaginario animal de devoración se da cuando El hombre de zapatos clap clap agonizando le pide ayuda al Ángel sin alas, y la imagen de debilidad del ahora cazador cazado frente al poder infundido por las muertes que el ángel ha causado, hace que el Ángel sin alas se

sienta como el fuerte, el poderoso, “como el mismísimo Dios”, lo inundan el orgullo y la soberbia —otras de las faltas del ángel— y se niega a ayudarlo. El ángel cae, entonces, en su *hybris*, la arrogancia, al mismo tiempo que cae simbólicamente en las fauces devoradoras del cocodrilo, en el tiempo destructor que lo consume todo.

Y como resultado de la caída del ángel, se da la transformación del Hombre de zapatos clap clap que se metamorfosea en un demonio, y con ánimo de triunfo le dice al Ángel sin alas: “Eres como yo. Fuerte y Arrogante” (Guevara, 2010, p. 10). Este monstruo maligno, la segunda prueba del ángel, es representado como un híbrido de cuernos espiralados o caprinos que remiten al cabrón, con piel escamosa y ojos brotados que referencian a los lagartos y a la serpiente, madre de todos los males, y su pico de ave carroñera al animal necrófago. Simbología que lo vincula al mal y al mundo subterráneo. Su figura lo une al diablo y a satanás, las dos fuerzas del mal más referidas en la literatura; sin embargo, este monstruo metamorfo que solía ser el Hombre de zapatos clap clap parece ser el señor de la arrogancia, y es en esto que se puede distinguir de otros demonios para encontrar en él al mítico Belial, uno de los reyes del infierno, señor del orgullo y la arrogancia, llamado en Cetini (2012, p. 36), el gran príncipe, rey del mundo presente. Y quien, según Collin de Plancy (2009, p. 111), es un ángel caído, criado antes que lucifer, que indujo a la mayor cantidad de ángeles a hacer la revolución divina, es también, como el Hombre de zapatos clap clap, alguien dispuesto a socorrer a quienes se someten a él, y, aunque su alma es vil, su exterior es hermoso, lleno de gracia y dignidad. Este Belial de zapatos clap clap, a quién el Ángel caído admiraba e imitaba, se encuentra después del ataque de los cocodrilos en el piso, completamente a merced del ángel, y ante semejante panorama éste decide acabar con él y tomar su lugar:

Tarde, pero era el momento de hacer una buena acción. Sus cuernos rastrillando contra el piso currruuuffff currruuuffff currruuuffff fueron la armonía perfecta para que sobre él: clac puf, clac puf, clac puf, clac puf, clac puf...

¿Por qué quise ser como él? Siempre quise ser un ángel, pero me había equivocado de camino (Guevara, 2010, p. 10).

Después de asesinar al hombre demonio con cinco balas en la cabeza, el mismo Ángel sin alas se da cuenta que ha fallado, ha cedido a la segunda tentación: el poder. Esta prueba lo hunde más en una especie de involución, él ha sido seducido de nuevo, esta vez por las fuerzas negativas y el mundo inferior. Ahora puede ser lo que deseaba y convertirse en el rey del mundo terreno, esta clase de infierno selvático ciudadano habitado por bandas de hombres-bestias que devoran gente y monstruos infernales que devoran almas. Infierno que bien podría ser cualquier suburbio de ciudad asediado por el bajo mundo, dónde el alma del hombre está en constante peligro, luchando contra las fuerzas negativas que lo impulsan al mal moral, al mal actuar.

El leviatán o el Monstruo brillante

La tercera prueba del Ángel sin alas es el enfrentamiento con otra bestia del averno que irrumpe de debajo de la tierra para abrir una brecha y derrumbar el mundo del ángel. Esta bestia es un “un dinosaurio de color verde húmedo, con una cola serpenteante en oro terminada en punta de flecha, alas de zancudo, un cuello muy largo con verrugas de oro incrustadas y finas espinas en el dorso que terminaban en diamantes. Cada vez que se movía, de su cola de oro espolvoreaba arena dorada” (Guevara, 2010, p. 14). Este enorme dinosaurio remite al dragón del apocalipsis, al Leviatán. El monstruo del caos primitivo que en la cultura fenicia habita primordialmente las profundidades marinas, pero que, al igual que la serpiente vikinga Midgard también circunda la tierra, y representa la resistencia a Dios y evoca los impulsos primitivos del instinto y el inconsciente (Chevalier, 1986, p. 642). Tal representación es la que parece ocurrir aquí, este reptil gigantesco, de cola serpenteante, este Leviatán viene a la superficie a buscar el fracaso y la ruina psíquica del Ángel sin alas, por ello le ofrece la felicidad eterna si monta en su lomo, la riqueza, el poder, el placer y la constante lujuria. Este monstruo representa el abismo, la fuerza negativa de su propia naturaleza que lo arrastra a su tercera caída.

Por otra parte, este dragón también nos remite al “gran dragón” de la filosofía nietzschetiana, al áureo y escamoso monstruo que brilla espléndidamente sentado en su omnipotente poder:

¿Cuál es el gran dragón que el espíritu no quiere ya llamar ni dios ni amo? «Tú debes» se llama el gran dragón. Pero el espíritu del león dice «yo quiero». El «Tú debes» se halla apostado en su camino, como animal escamoso de áureo fulgor; y en cada una de sus escamas brilla en doradas letras: «¡Tú debes!». Valores milenarios brillan en esas escamas, y el más poderoso de todos los dragones habla así: «En mí brilla todo el valor de las cosas. Todos los valores han sido creados ya; y yo soy todos los valores creados. En adelante, no debe existir el ¡Yo quiero!» Así habló el dragón. (Nietzsche, 2007, p. 26)

Esta gran bestia del pasaje “de las tres transformaciones” en el libro Nietzsche representa el poder soberano (del Estado) que se impone sobre los deseos del hombre, este gran dragón, al igual que el monstruo brillante, representa un poder corruptor, una monstruosidad que ataca el espíritu del hombre para disminuirlo y anularlo, el brillo áureo de la gran bestia de Nietzsche se equipara al brillo del oro y los diamantes incrustados en la piel del Monstruo brillante; ambos monstruos ofrecen una protección y un bienestar que es solamente una fachada engañosa de una vida de aparente riqueza y felicidad eterna, pero que en realidad oculta la ruina moral y espiritual del hombre. Oculta una total renuncia a la libertad individual para vivir preso de poderes mundanos como la riqueza y la auto-complacencia.

El dragón monstruo (Estado) del que habla Nietzsche tiene sus raíces en los planteamientos de la figura de la filosofía política del *Leviatán* de Hobbes (1651). Esta última no es una bestia creada por Dios, es el monstruo-Estado, una bestia poderosa creada por el mismo hombre para gobernar sobre él y a quién cederá conscientemente sus libertades. El leviatán de Hobbes es entonces el Soberano antropológico que se equipara a los antiguos dioses en poder. Según Hobbes (1995, p. 264), él “es el rey de la arrogancia”, al igual que el Leviatán teológico sobre el cual Dios determina: “Nada existe —dice— sobre la tierra, que pueda compararse con él. Está hecho para no sentir el miedo. Menosprecia todas las cosas altas, y es rey de todas las criaturas soberbias”.

Si bien, este leviatán en Guevara, el Monstruo brillante, no está sujeto a una lectura filosófica política como un monstruo-Estado (como en Hobbes o Nietzsche), sino más bien a una lectura filosófica teológica del monstruo devorador del espíritu del hombre, se puede reconocer en él un eco de la tiranía de un “estado de las cosas”, de una sociedad de opulencia y apariencia, de una época histórica dónde el brillo del oro parece ser mucho más llamativo que la persecución de un alma virtuosa o un espíritu puro. El ángel sin alas cae irremediablemente por tercera vez no solamente por su debilidad ante la tentación del poder que le brinda el monstruo brillante, sino cae también a causa de un tiempo que le impone una riqueza mundana y un placer egoísta.

La virgen o la Mujer del vidrio enterrado

Dentro de la tercera prueba aparece también la figura de la mujer, pero esta vez es la figura del bien y la bondad, una mujer con ángeles en los ojos, buena, sensible y romántica que trastorna la sensibilidad del Ángel caído. Ella era una mujer que él encontró sobre la acera con un vidrio enterrado en su cabeza, vidrio que cayó cuando el ángel asesinó a la Cazadora roja. Él, prevenido aún por lo sucedido con la anterior mujer, decide ser cauteloso, pero la ayuda; ella en compensación le da un beso y él queda absolutamente enamorado, extasiado; nacen flores de colores a su alrededor, su tristeza se va y todo a su alrededor es un mar de dicha y tranquilidad, siente como si entrara a las puertas del paraíso. Este acercamiento parece ser una revelación divina, una especie de encuentro mariano donde todo se rodea de un aura especial, de un “esplendor celestial”, tal como lo narraron los niños que en 1935 vieron a la Virgen de Guadalupe en México. Así la mirada de ángeles en los ojos de la Mujer del vidrio enterrado puede compararse a la “mirada bondadosa que llena el corazón de gozo” (Gea, 2000) en los pequeños testigos de la aparición marina, y en otros que atestiguan tales encuentros. “La virgen madre de Dios simboliza la tierra orientada cara al cielo, que así se convierte en una tierra transfigurada, en una tierra de luz. De ahí su papel y su importancia en el pensamiento cristiano, como modelo y puente entre lo terrenal y lo celestial. lo bajo y lo alto” (Chevalier, 1986, p. 1076). De esta forma,

esta aparición virginal para el ángel es la oportunidad que había estado esperando, el puente entre este mundo lleno de banalidades, pecados y bestias hambrientas, y el añorado cielo.

Este éxtasis romántico experimentado por el Ángel sin alas aparenta ser la revolución del mito del ángel caído en la que, a partir del siglo XIX, aparece la redención del ángel gracias a la figura de la mujer, ejemplos de ello son: *La Dernière Incarnation* de Constant en 1846, en la leyenda “la despedida del Calvario”, cuando Jesús perdona al ángel caído, pero es María quién lo libera de la serpiente que le roía el corazón y la mata, y *La Fin de Satán* de Víctor Hugo en 1886, epopeya en la que una pluma de Lucifer salvada de la caída, de repente se anima y toma la forma de una mujer, de un ser de luz y va en su auxilio para que “muera Satanás y renazca Lucifer”. Sin embargo, la revolución mítica del siglo XIX se apaga cuando nuestro Ángel caído, el Ángel sin alas, aún incrédulo de tanta bondad, le pregunta a la mujer virgen la misma pregunta que al monstruo brillante “¿quién de ustedes me ofrece la riqueza?”, ella le dice “Dame la mano, no te vayas. Yo también te puedo dar riqueza. Con lo que yo te ofrezco, conseguirás lo que quieras, tendrás todo y más” (Guevara, 2010, p. 16). Ante esta respuesta, el ángel se lanza contra ella y brutalmente le saca los ojos; entonces, la mujer virgen se derrite como una vela de cebo mientras le da una especie de sermón espiritual sobre el amor verdadero. La cuarta falta angelical ha aparecido; el ángel ha sido desobediente ante el llamado de cielo; ha sido un incrédulo, no ha podido reconocer la bondad y el amor virginal de la mujer del vidrio enterrado, y sus bajos instintos han hecho que, ante la duda, prefiera remontar el lomo del Monstruo brillante para encontrar la riqueza anhelada. No sin antes darse cuenta que ha caído ante la tercera tentación, la riqueza, y que este Leviatán lo conduce a la ruina moral y lo aleja del sueño de ser nuevamente un ángel, lo aleja de la redención.

El irremediable pecador, Satán o el Ángel Caído

Como hemos visto en *Bizarro*, el Ángel sin alas dice querer recuperar sus alas a través de las diferentes pruebas, y desea hacer buenas acciones para

lograrlo, pero siempre se equivoca; persistentemente la gran facultad dada por Dios al ángel caído, su libre albedrío, y las faltas innatas a él lo hacen escoger el mal; su primera opción cuando decidió separarse del seno divino. De este modo, en *Bizarro* está funcionando el mito antiguo (aunque con algunas particularidades que veremos más adelante) y no el renovado en el siglo XIX; como se explicaba al inicio del aparte de monstruos míticos. El antiguo mito del ángel caído funciona bajo la idea que la primera elección del ángel caído es inamovible, éste no se podrá retractar de haber escogido el mal como opción. Mientras que, en la renovación del mito a partir del siglo XIX, aparece la idea de la redención del ángel, y con él la del hombre pecador.

La figura del ángel caído funciona también en *Bizarro* como representación del hombre pecador, de la maldad en el hombre como un instinto primitivo que lo impulsa a hacer malas elecciones y a dejarse seducir por las riquezas terrenas sobre las espirituales. Asociación que puede entenderse como una crítica al hombre contemporáneo que escoge las múltiples posesiones, la riqueza y la banalidad sobre la espiritualidad. Las caídas del Ángel sin alas como malas elecciones de su libertad de acción funcionan para él y para el hombre contemporáneo, ya que, desde que éste último se desligó del Dios que controlaba su destino quedó, al igual que el ángel, a merced de su libre albedrío; por esto, en la obra estos episodios de lucha de fuerzas hablan de lo “cárnico” en el hombre, de los instintos devoradores, que escogen un camino muchas veces antes que lo haga la razón. Así, el Ángel sin alas asesina a la Cazadora roja porque “necesitaba devolverle la visita”, vengarse; asesina al Hombre de zapatos clap clap, porque ansiaba su poder; acepta las riquezas terrenales del Monstruo brillante y asesina a la Mujer del vidrio enterrado (al amor verdadero), prefiriendo una falsa felicidad a una real, porque en este momento el “hombre ángel pecador irremediable” está dominado por sus instintos.

Tal parece que una constante ausencia de la razón acompañara al Ángel sin alas todo el tiempo, sólo un loco haría tales elecciones, por esto Guevara nos pone frente a una encrucijada cuando su ángel dice: “mi madre siempre pensó que yo estaba loco y que necesitaba un siquiatra. Siempre es difícil poner límites” (Guevara, 2010, p. 11). A este punto, nace el interrogante si todos estos monstruos del averno son sólo el producto de una mente trastornada, y el

monstruo ángel caído es simplemente un loco asesino despiadado que siembra muertes por doquier. Ya sea el Ángel caído, un ángel potencialmente bueno que desea la redención, Satán el demonio profundamente malvado y pecador irremediable o un asesino demente desenfrenado (aunque, la diferencia entre estos últimos parecería nula). Siempre estará el libre albedrío del lector-espectador para escoger un camino.

No obstante, más allá de la pregunta, ¿quién es el Ángel sin alas realmente?, las diferentes vías interpretativas llevan a leer en esta obra el tema de la locura del hombre contemporáneo —un hombre dominado por la carne y los instintos— en un mundo-infierno terrenal convulso, donde las ratas se adueñan de las viviendas, los cocodrilos nadan plácidamente entre los hombres, los dinosaurios caminan por las calles llenas de oro y diamantes en sus cuerpos. Un mundo lleno de caos y de bestias dispuestas a devorar el espíritu humano, y un hombre indefenso —abandonado hasta por el mismo Dios— que lucha instintivamente por permanecer a flote.

En suma, el imaginario de devoración presente en todos estos monstruos míticos, heredado seguramente por Guevara, como católico practicante, de la simbología judeo-cristiana, nos plantea un mundo dividido entre el bien y el mal, lo espiritual y lo terrenal, lo divino y lo profano, donde estas dos fuerzas están en constante lucha. Allí, el espíritu del mal es representado por el monstruo demoníaco, ya sea Satán, Belial, Lilith o el Leviatán. Monstruos híbridos siempre, lo que denota una naturaleza corrupta y cambiante. Dragones, serpientes, cabras, aves de rapiña y reptiles unen sus fuerzas simbólicas negativas para crear figuras aterradoras que inducen al hombre al pecado, exacerban sus instintos y lo hunden en la ruina moral. Esta animalidad representa a la vez las fuerzas exteriores negativas y la parte oscura del hombre que sólo desea satisfacer sus pasiones. En Guevara todo este imaginario entra en juego con su interés por las representaciones de este mundo infernal mítico en la pintura y la literatura para crear unas descripciones que de hecho se acercan al detalle en la pintura. Muestra de ello es el acercamiento a la pintura *La Tentación de san Antonio* de Véronèse (Ilustración 8), que, de hecho, él mismo expresa fue inspiración para *Bizarro*, donde la lujuria está conduciendo la mano de San Antonio a tocar su

“acolchado seno” y el diablo con pequeños cuernos lo tiene agarrado del pecho dispuesto a darle un certero golpe.



Ilustración 8: *La tentación de San Antonio*. Véronesè. Museo de Bellas Artes de Caen. Francia. 1552.

Conforme a lo anterior, para formular el influjo y la naturaleza del mal, Guevara escoge el mito del ángel caído, el mito de la culpa, que, según Losada (2008, p. 254), tiene dos dimensiones, la espaciotemporal y la moral que: “conllevan importantes tratamientos literarios: sin pretensiones de exhaustividad, podría decirse que las primeras implican las imágenes metonímicas (el infierno es el lugar del ángel caído) y las segundas las imágenes metafóricas (el ángel caído es la representación del mal)”. Respecto a las segundas, se puede apreciar en la obra a un personaje dislocado entre lo que quiere ser y lo que realmente es, héroe celestial y antihéroe demoniaco. Este antihéroe que termina asesinando hasta la riqueza más preciada, el amor, se presenta seducido por los placeres y vicios mundanos, la riqueza, la lujuria y el poder, y sometido ciegamente a su instinto,

que lo lleva a la involución y al mundo subterráneo. Él es realmente la representación del mal. Respecto a las imágenes del infierno, éste se presenta como un infierno terrenal atestado tanto de monstruos demoniacos como terrenales, devoradores del espíritu y la carne.

A través de estos dos conjuntos de imágenes, la del ángel y el infierno, Guevara nos plantea dos mundos paralelos, el simbólico del que hemos estado hablando, y el referencial, el cual plantea un mundo-infierno más cercano, el mundo contemporáneo, terrorífico y real, donde la violencia se presenta bajo la forma de monstruos metamorfos (hombres que se convierten en seres bestiales) ejecutores de la muerte. Mundo que no está lejos de una realidad de las calles hoy en las grandes ciudades, como, por ejemplo, en las colombianas donde la ley es dictada por las bandas criminales organizadas (BACRIM³⁷), y donde éstas literalmente usan los cocodrilos para desaparecer los cuerpos de quienes han sido asesinados, bandas que inclusive se bautizan con nombres de animales y monstruos míticos como: los zorros, los chinches, las arpías, etc.

La reescritura del mito del ángel caído en Guevara es una excusa literaria para hablar del estado del ser humano en la contemporaneidad, de una sociedad caótica, bestial y devoradora, abandonada y separada de Dios, separada de su espiritualidad. Como consecuencia, este ángel caído es en realidad un hombre caído, el hombre contemporáneo que parece ser un pecador irremediable, y parece haber perdido el don del discernimiento entre lo bueno y lo malo. Bajo esta perspectiva, si ángel y hombre son el mismo, Guevara, entonces, introduce algunas modificaciones al mito que aluden a otras dimensiones y permiten una lectura diferente. En primer lugar, y siguiendo a Losada (2008, p. 245), sí existe una “diferencia cuantitativa entre ángeles y humanos. tanto en la dimensión espacial como en la temporal: el hombre cae unos metros, el ángel cae unos ‘mundos’; el hombre cae durante unos años, el ángel eternamente”; entonces, en *Bizarro* esta diferencia parece exigua, ya que el hombre parece haber adquirido

³⁷ Las bandas criminales organizadas (BACRIM), son hoy producto de la delincuencia y el narcotráfico que se ha tomado las ciudades, muchas de ellas integradas por exparamilitares y exguerrilleros. La policía colombiana las ha catalogado de la A a la C, siendo las tipo A las más poderosas y con carácter transnacional, las tipo B que tienen un carácter más regional y su accionar está en el narcotráfico, la extorsión, el tráfico de armas y el contrabando, y las tipo C que tienen un carácter más local y se dedican al atraco, robo de vehículos y delitos menores.

la misma dimensión espacio temporal que el ángel y tener la misma posibilidad de caer “mundos”, al caer en el submundo de lo amoral viajando en el lomo del leviatán; de caer eternamente sin posibilidad de redención. Es decir, el hombre contemporáneo aparece como irremediablemente perdido en un mundo banal, mundano, lleno de riquezas materiales y maldad, el hombre no tiene la posibilidad de ascender, sólo de descender. Y, en segundo lugar, el hombre está también perdido porque ha sido abandonado por Dios —arrojado fuera de la protección divina— o éste ha abandonado a Dios. En cualquiera de las dos vías uno es el Otro para el otro, están apostados en lados contrarios, cielo e infierno-terrenal, seres de diferentes mundos, que no comparten la misma naturaleza, a pesar de que el hombre haya sido hecho a imagen y semejanza de Dios. Esta división del hombre y Dios corresponde a la misma división entre un hombre y otro cuando estos se plantan en diferentes orillas, cada uno es el Otro para el otro. Este ser Otro de Dios es hoy un ser portador de lo animal, de lo monstruoso, de lo maligno, de la voracidad espiritual y carnívora conjuntamente.



PARTE SEGUNDA ZOOPOÉTICA

2. GEOGRAFÍAS DEL EXILIO Y LA EXCLUSIÓN

Como se pudo observar en la parte anterior de esta tesis, la dramaturgia teatral colombiana contemporánea está cargada de un poder imaginativo capaz de develar todas esas “realidades” sociopolíticas presentes en la época del conflicto armado colombiano a través de una ficción basada en el animal y en la prolífica brecha que separa a éste del hombre (ese campo-universo de desplazamientos entre uno y otro). Habiendo llegado este punto de la investigación, se hace necesario abordar otro aspecto importante del análisis de las obras: la construcción dramaturgica del animal. Esto dentro de un plano que exponga el cuerpo animal y centre su atención en aquello que lo rodea y lo constituye; por tanto, cuerpo y hábitat del animal serán entonces las dos dimensiones que permitirán interpretar su visibilidad (la forma en que éste se hace perceptible, tangible a lo estético y a lo social).

Según Michela Marzano (2010, p. 64) “representar un objeto no significa únicamente copiarlo o convertirlo en imagen sino también darle un valor, animarlo; es designarlo como un ‘objeto particular’ atribuyéndole un sentido nuevo; es evocarlo, hacerlo aparecer, volverlo presente”. Por ello, es importante ahondar en esta cualidad del representar, en esa particularidad del personaje de la dramaturgia colombiana que encarna lo animal haciéndolo único. Y ella sería la forma en que esta escritura “desterritorializa al animal de sus marcos de referencia previos y lo reterritorializa en la ficción y el archivo como espacio autónomo” (Giorgi, 2014, p. 73). Esto significa, que por una parte, se ahondará en el mundo ficcional de los personajes, el cual da cuenta de una poética particular que dibuja al hombre contemporáneo en una crisis de identidad, en la que éste vacila “entre una humanidad vaciada, ahuecada y una animalidad intensa, desde

las que se distribuyen deseos, pulsiones y violencias” (Giorgi, 2014, p. 177). Y, por otra parte, se estudiarán las geografías del cuerpo y del espacio, las cuales evidencian una memoria que permanece como archivo del tiempo, y que retrotrae los acontecimientos de una época histórica colombiana que parece a la vez lejana y presente, el conflicto armado colombiano.

Los dos territorios el del cuerpo y el del espacio configuran la geografía sobre la cual se viajará para descubrir los paisajes de una dramaturgia que revela una persistente distinción entre las vidas valiosas y las vidas superfluas; que expone una dislocación entre la persona y la no-persona; que presenta la vida reducida, consumida, explotada, cortada, agónica; la vida inscrita en el umbral de lo animal. A través de los siguientes capítulos, esta tesis transitará por los caminos de la descripción de los personajes y las obras, sus ritmos, sus acciones y sus universos físicos, psicológicos y sociales para descubrir que tanto el cuerpo animal como el hábitat —su espacio vital— son lugares del exilio y la exclusión. Por un lado, el cuerpo como territorio de lo extraño, lo exiliado de las fronteras de lo humano, incluso de lo deforme o monstruoso; y por el otro, el hábitat como el lugar cercado o los extramuros: el alambrado, la intrincada y enigmática selva, el espeso bosque, el mar profundo o el río caudaloso, el inalcanzable cielo, incluso el matadero.

2.1 El cuerpo animal un territorio inestable

El cuerpo supone mortalidad, vulnerabilidad, praxis:
La piel y la carne nos exponen a la mirada de los otros,
pero también al contacto y a la violencia, y también son cuerpos
los que nos ponen en peligro de convertirnos en
agentes e instrumento de todo esto.
Judith Butler (2006, p. 52)

El cuerpo como territorio de representación en la dramaturgia contemporánea colombiana escogida, y que tiene como marco histórico la época del conflicto armado colombiano, es el espacio donde la metáfora de lo animal

sirve de mecanismo para hablar de una exclusión política, del exilio del mundo humano al que son sometidos algunos hombres, del abismo entre lo que definimos como sujeto y aquello que llamamos cuerpo, entre la persona y la no-persona, para hablar de la crisis del individuo, y con ello, la crisis de aquello que llamamos “lo humano”. El cuerpo animal como escritura plantea los límites y los cruces de lo humano, la pérdida o indefinición de aquellos límites que definen al cuerpo entre un territorio u otro, animal o humano, y crea nuevas siluetas que apuntan a un nuevo cuerpo, uno mutante, híbrido, metamórfico, un cuerpo abierto, inacabado, roto o repleto de potencias y fuerzas que impiden la identificación dentro de una u otra especie. Esa imposibilidad de identificación, ese estar entre los límites, es el juego ficcional que permite también hablar de aquello que parece inteligible o indiscernible a la cultura, de aquello que aparece opaco a la visión antropocéntrica que definía la naturaleza humana dentro de unos límites estables, y que hoy ha desaparecido. Es un empujar los límites de lo humano más allá, a la manera del monstruo creado por el hombre en *Frankenstein* de Mary Shelley que, aun siendo un ser hecho de materia humana, de pedazos de cuerpos y cerebro humano, no puede entrar al reino del hombre, permanece en un territorio incierto entre la ciencia, la aberración, el sacrilegio y la humanidad material. Este análisis de la escritura del cuerpo tanto en el texto como en la escena centra su atención en el tratamiento poético, en su visualidad y su sentido simbólico.

El cuerpo animal en esta dramaturgia recoge diversas formas de representación: híbridos, metamórficos, espectros, mutantes, restos. Cuerpos en diferentes estados: vivos, muertos, deshechos, en tránsito, etéreos o disformes. Por ello se ha querido aquí pensar esta multiplicidad dentro de una taxonomía que parece pertinente a las recurrencias de las imágenes y al tratamiento estético de los diferentes autores, ella es: *cuerpos bestiales*, aquellos que hablan de lo híbrido, lo metamórfico y lo mimético, *cuerpos rotos*, que tratan el cuerpo como resto, y *cuerpos espectrales*, que representan lo fantasmal, la remanencia y el eco animal. Todos ellos dan cuenta de la inestabilidad de “lo humano”, suponen una crítica al sujeto, y se inscriben en un lenguaje poético que problematiza la política de la vida y transita entre lo extraño y lo aterrador.



Híbridos





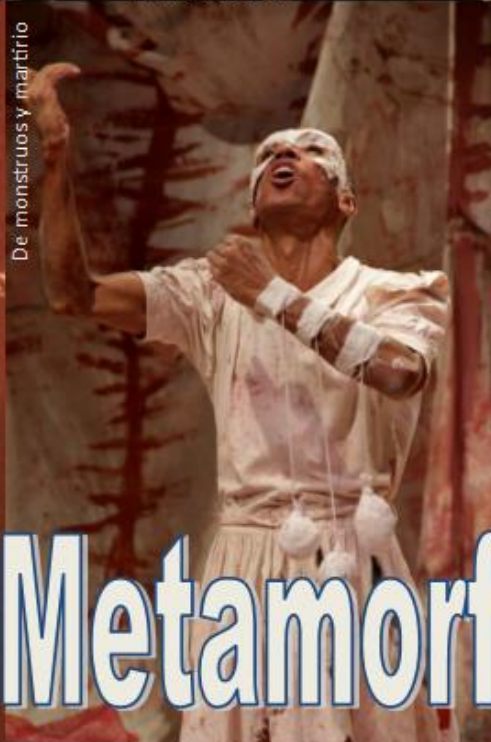
Labio de Liebre



Gallina y el otro



Hienas beben brandy



De monstruos y mártirio



Bizarro

Metamorfosis



Donde se descomponen las colas de los burros



El vientre de la ballena



Pernicia Niquitao

2.1.1 Cuerpos bestiales: hibridación, mimetismo y metamorfosis

El hombre-pato



Ilustración 9: Personaje: Pato. Obra: *La cabeza del pato*. Santiago Merchant 2014. Foto: El Santo Producciones.

El pato en el centro del espacio con una pala en la mano. Él, bien trajeado con su plumaje fino y tornasolado: una gama que desde el verde esmeralda abraza el azul y del azul al negro... “negro, azulado, tenso, infame y eso es todo”... es un pato. El cuerpo a medio sepultar realmente es una mano que emerge de la tierra como saludando al cielo: leve, “deseada y muerta” ... después de un tiempo, la mano llora. [...]

MANO: Vienen. Vienen?

(El pato entra al espacio nuevamente ahora con un arma de fuego en su mano palmípeda. Apunta s-u-a-v-e-m-e-n-t-e al centro de la mano.)

Pato: Quack! (*Disparo*). (Merchant, 2014, p. 1)

La anterior descripción hace parte de una especie de prólogo a la obra *La cabeza del pato* de Santiago Merchant (2014) titulado “ceniza”. En él se describe en detalle a este perpetrador de crímenes contra travestis y prostitutas que encarna la brutalidad policial ocurrida durante el fenómeno de exterminio social de la población LGBTI en los años 2010-2015 en Colombia, y de quién se habló a profundidad en el aparte de *monstruos canallas*. En la ilustración 9 se puede ver el personaje Pato en la puesta en escena de la obra realizada por el mismo Merchant en 2015; en ella se ve a un híbrido hombre-pato que viste con mucha distinción un traje completo, camisa blanca y unos zapatos lustrosos, su cuerpo es humano y su cabeza animal; y como la descripción literaria lo propone, la elegancia, la gracia y los colores llamativos que van desde el verde esmeralda al azul y el negro le brindan una belleza que contrasta con su feroz accionar: el asesinato cruel y despiadado. Este contraste se maximiza para la presentación del personaje en la puesta en escena, donde Merchant escoge el video como forma de representación efectiva (teatralidad) combinándolo con la presencia real en escena. Así, durante este prólogo vemos en el video cómo Pato, en medio de un paraje inhóspito que sólo tiene un pequeño árbol escuálido y seco de donde él cuelga una lámpara, termina de enterrar con su pala a un cuerpo del que aún resta por cubrir una mano que se mueve, y que parece agonizar, él la mira, le apunta con una pistola, el video se oscurece y se oye el disparo. Todo esto mientras una música de suspenso acompaña toda la escena. Este abre bocas de la obra ubica la puesta en escena en un lenguaje que combina lo cinematográfico y lo escénico (un lenguaje híbrido) y utiliza el género policíaco, el thriller y el cine negro como expresión estética. Lenguaje que permite señalar con agudeza tanto la alianza como el distanciamiento entre el hombre y el animal que habitan el cuerpo del personaje.

Aunque el hombre, Gregorio, y el animal, el Pato, habitan un solo cuerpo y han creado una alianza para acabar con toda aquella población que consideran “descartable” y “peligrosa”, ellos están distanciados, Gregorio no reconoce ser Pato sino hasta prácticamente el final de la obra. Pato es el hacedor de la limpieza social, el pulcro y elegante pato es quién se encarga de sacar “la basura” de la sociedad, mientras el descuidado y poco diligente agente secreto, el hombre simple “que va de putas” dice investigar los asesinatos. Los dos no se comunican.

La cabeza de pato maneja el cuerpo del hombre mientras este cuerpo es Pato; y mientras éste es Gregorio, el cuerpo humano parece estar dirigido sólo por *shocks*³⁸ que lo llevan en círculos mientras la mente se debate en un intrínquilis psicológico que le produce un fuerte dolor de cabeza. Esta escisión del hombre-pato es la que permite que se desate la bestialidad monstruosa del personaje, por esto durante toda la obra se puede ver a Pato asesinando salvajemente, a Uva, a la Gorda, a Melba, a Bertha. Primero se observa en el video como algo lejano, virtual pero posible, hasta que desaparece esa virtualidad y se vuelve real, palpable en la ficción de la escena. El Pato se sale de la pantalla para estar justo ahí frente a los ojos del espectador; sus últimos asesinatos no están mediados por la pantalla, y es allí donde la expresión del thriller obtiene su máximo efecto. A medida que Pato se acerca a la realidad también se acerca a Gregorio. Él es el *Mr. Hyde* oculto en el inconsciente de Gregorio, Pato representa la bestialidad del hombre desatada, aquella bestialidad que éste no quiere reconocer como propia, y la que al final termina por ganar la batalla:

GREGORIO: Soy el pato, Andreina. Cuando me desperté... ya estaba en el Infierno.

PATO: Por favor Gregorio, si a todos les pasa, todos quieren ser otro cuando están en suelo. Todos quieren desear la muerte del enemigo. Todos tienen un jodido pato poderoso en su cabeza. Usted simplemente se ha dejado llevar, usted sólo tuvo la fragilidad para ser quien no debería, pero...

[...]

PATO: El hombre no es verazmente uno, sino vorazmente muchos. (Merchant, 2014, p. 51)

Pato representa, como él mismo lo dice, el “otro” que habita dentro de todo hombre, y que en él se manifiesta como una bestialidad bárbara que le produce “ganas de quemarlo todo, de patearlo hasta verlo reventar. [...] ganas de acabar con los ladrones nocturnos, los asaltantes de bancos, los violadores de niños, los picadores de hombres. Esa fiebre por degollar a las putas” (Merchant, 2014, p. 50). La dualidad de este hombre-pato es entonces la dualidad de todo hombre,

³⁸ Según Lehman (2013, p. 346), “la compleja red de pulsiones, intensidades, corrientes y puntos de energía en la que coexisten desarrollos sensomotores y recuerdos corporales almacenados o codificados” en el cuerpo.

esta hibridez del personaje representa la dualidad del hombre, la bestialidad presente que puede desatarse en cualquier momento. En suma, la hibridez en *La cabeza del pato* representa aquí una animalidad insurrecta al servicio de un organismo policial corrupto que busca “limpiar la sociedad” de los indeseables (travestis y prostitutas) y una bestialidad vista como potencia violenta que habita al hombre. Hibridez que Merchant logra plasmar no solamente en el texto dramático sino en la puesta en escena a través de un lenguaje igualmente híbrido entre el cine y el teatro, y de un cuerpo virtual en tanto ficción, y en tanto cuerpo que desaparece, transita, para darle cabida a otro, animal o humano, Pato o Gregorio, Jekyll o Mr, Hyde.

El hombre-lobo



Ilustración 10: Obra: *Si el río hablara*. Teatro La Candelaria, 2013. Foto: Archivo Teatro La Candelaria.

En la puesta en escena de *Si el río hablara* el hombre-lobo es un ser híbrido de cuerpo humano y cabeza animal que representa a una comunidad de hombres y mujeres que ostentan el poder político, militar y social (ilustración 10). A los hacedores de la guerra colombiana y a los violentos que arrojaron los cuerpos sin vida de sus víctimas al río, situación histórica que evoca la obra. Ella, con vestido de fiesta, zapatos altos, guantes, cabello muy largo que le llega a la cintura y bastón, y él, con vestido completo militar, insignias castrenses, zapatos elegantes, gabán, guantes y una muleta, simbolizan no sólo el poder, sino la riqueza y el bienestar que éste brinda. Esta imagen de un hombre y una mujer lobo que se apoyan en una muleta y en un bastón pudiera, por una parte, interpretarse como una ironía que expresa la incompetencia de estos personajes para regir un país que sufre una guerra, un poder lisiado y cojo; pero por otra, la acción de estos hombres lobos de tomar el apéndice metálico que los sostiene (la muleta y el bastón) para transformarlo en un arma que escupe balas y entrar en un juego festivo que imita de forma alegórica la guerra, podría describir una hibridez que se basa en lo tecnológico, una alianza entre el hombre y la máquina. Esta interpretación toma fuerza al tener en cuenta diferentes imágenes de la obra en donde aparece la tecnología militar en primer plano, helicópteros que sobrevuelan, el cuerpo de una muñeca cubierto por maquinaria militar: tanques, metralletas, armas, etc. Esta sociedad tecnologizada militarmente plantea una unión hombre-máquina como mecanismo de poder para imponer leyes y ejercer dominación. De esta forma, se podría hablar de una doble hibridez, hombre-lobo-máquina, que representa aquí tanto el poder tecnológico del hombre, como el poder gregario del animal, que se unen para ejercer una soberanía devorada sobre su presa. El poder soberano ejercido contra todo aquel que se considere el “otro” absoluto y que atente contra el Estado establecido por la manada de lobos.

Por otra parte, la imagen de este lobo “vestido de oveja”, mimetizado de hombre aristocrático, que se incrusta en la sociedad humana, que se viste como ella y lanza confeti en los festejos sociales convierte la fiesta de la aristocracia en un festín de lobos y el discurso aristocrático en un dispositivo de legitimación del orden impuesto. Este poder corruptor de los lobos que promulga un discurso de exterminio dice seguir las órdenes de “los doctores” —de la patria—, quienes según la jerga política colombiana son los “sabios” y “conocedores” del bien

social. Así, la obra plantea la existencia de un poder detrás del poder, “los doctores” (el poder mayor) son los que poseen el conocimiento sobre los métodos de exterminio que se han de utilizar contra “los virus” sociales y el hombre lobo es el poder antivírico. No sería hilar demasiado el interpretar esta imagen como una crítica mordaz a la situación de conocimiento y permisividad sobre las matanzas paramilitares que tenían los altos mandos militares del Ejército Nacional, y detrás de ellos el poder ejecutivo (la aristocracia) que se hacía el de la vista gorda ante tanta atrocidad.

El hombre-perro



Ilustración 11: *Ornitorrincos*, puesta en escena de la obra *Cada vez que ladran los perros*. Director Fabio Rubiano. 1998. Casa del Teatro Nacional. Bogotá. Foto: Carlos Mario Lema.

La imagen de este hombre-perro en el montaje *Ornitorrincos* (1998) dirigido por Fabio Rubiano, una puesta en escena de su obra *Cada vez que ladran los perros* (ilustración 11), deja ver un híbrido con cabeza de perro y cuerpo de hombre. Sin embargo, a diferencia de las anteriores figuras híbridas, ésta nos es una cabeza maciza, es un esqueleto metálico de la figura de un perro que deja

ver por debajo la imagen del hombre. Este mecanismo de representación permite “percibir como en los rayos X, por debajo de los rasgos del soberano, el rostro de la bestia; o, inversamente, si prefieren ustedes, sería como si transparentara, a través de la jeta de la bestia indomable, una figura del soberano” (Derrida, 2010, p. 37). El frágil cascarón del perro parece perderse, desvanecerse ante la imponente figura del hombre; situación similar plantea la fábula, en la que, el perro, la bestia, ha sido atacada por una especie de virus rábico que no solamente lo contagia de un ansia devoradora de carne humana y animal (como los zombis del cine) sino que lo hace mutar para mimetizarse con la antigua raza humana, para aparentar “ser humano”. De ahí el doble juego de la imagen planteada por Rubiano: el nuevo monstruo metamórfico con apariencia de hombre se deja ver bajo la figura del animal natural, en cualquier momento romperá la vieja piel para “simular” ser un hombre, una naturaleza conocida. El hombre nuevo de Rubiano es un metamorfo que ha logrado una mimesis casi perfecta. El perro que se vuelve “ser humano”, no es un perro humanizado es un hombre inhumanizado. Y si éste ser es un hombre sin “humanidad” (el rasgo que define al humano), ¿qué es entonces?, ¿un retroceso, o mejor una degradación que lleva de vuelta al hombre al mundo de la naturaleza bestial, pero a esa naturaleza bestial que Derrida llama anormal, no natural, la bestialidad monstruosa y devoradora?, o acaso ¿una nueva raza de mutantes?

La degradación del perro, dada por el ataque de un virus que toma el control del cuerpo y lo altera para lograr su proliferación, parece darse por una contaminación del ambiente. Es un virus no identificado, no visible que parece invadir el cuerpo, sus células y fusionarse con el huésped inoculando un nuevo material genético que hace que el cuerpo del perro mute: se le cae el pelo, le empiezan a salir dedos, empieza a orinar de pie, etc., hasta lograr la apariencia física del hombre para mimetizarse por completo. El mimetismo aquí, como apunta Bhabha (2002, p. 116), siguiendo a Lacan, “es como el camuflaje, no una armonización de la represión de la diferencia sino una forma de parecido, que difiere de, o impide, la presencia, desplegándola en parte, metonímicamente”. El virus de la inhumanidad con su camuflaje logra parecerse al hombre, pero difiere de él en su esencia. La imagen de la naturaleza suplantada por este Nuevo hombre de Rubiano, que parece ser hombre, pero que no lo es, y que, como en

el mito del extraterrestre que para colonizar la raza humana se mimetiza y la destruye poco a poco apoderándose del cuerpo, está hablando realmente de una crisis de identidad que deja al hombre como un cascarón vacío, vacío de “sí mismo”. Un hombre sin humanidad, un hombre fuera de sí, como quien se mira al espejo y no se reconoce; este Nuevo hombre es un cuerpo irreconocible.

Finalmente, esta crisis de identidad del perro que se metamorfosea en un hombre que no es realmente un hombre, que no es nadie o nada, como lo afirma el personaje Uno: “Éramos perros, ahora no somos nada” [...] Como ornitorrincos. Como si nos hubieran armado de pedazos” (Rubiano, 1998, pp. 13,15), viene acompañado por un terror posmoderno, el contagio imparable, pues el virus de la inhumanidad, jugando un doble juego, ya no busca como colonizador que el colonizado sea un remedo³⁹ de sí, sino que ahora se camufla para pasar como el colonizado, la apariencia familiar lo hace parecer no peligroso; sin embargo, el peligro radica en ello mismo, en no poder distinguir el hombre corrupto por el virus del que no lo está. Es el pavor de no saber quién es el vecino en esta sociedad, en esta guerra, en este país, y en general el miedo de no saber quién es quién alrededor de uno, cuál es la frontera humana. Es también el pánico de algún día “no sentir nada” (como el personaje Uno) y “no ser nadie”. En síntesis, bajo la rúbrica de Rubiano el terror del contagio se extiende para liberar una visión fatídica de la expansión de la inhumanidad en el mundo.

El hombre-hiena

La obra *Hienas beben brandy* de Juan Camilo Ahumada (2014) propone una hibridez hombre-hiena que según la fábula ha sido el resultado de una mutación, una metamorfosis de los antiguos hombres en machos hiena; esta alianza animal tuvo como propósito la utilización de la potencia devoradora del animal para lograr el exterminio de la especie humana. El cuerpo de este ser es un cuerpo aún en tránsito, tal como lo dice el personaje Grepo, uno de los cuatro

³⁹ Cómo explica ampliamente Bhabha (2002) refiriéndose a la colonización británica, en la cual el hombre negro termina siendo “un remedo” del hombre blanco, sus costumbres y maneras, pero a pesar de ello sigue siendo el hombre negro, algo parecido, pero diferente, una mimesis del hombre blanco.

hombres-hiena, quien expresa que ya no cabe más en ese cuerpo, le han crecido más los dientes, las manos se le han ido cerrando y apenas puede sostenerse en pie (Ahumada, 2014, p. 27), y, además, teme estar en vías de una posible nueva mutación de hiena macho a hiena hembra, de lo masculino a lo femenino. Mutación que no podrá darse ya que esta alianza será no solamente la responsable de la extinción humana sino también de la hiénida, cuando uno y otro perro hiena se exterminen entre sí, y el último ejemplar muera de sed por la falta de agua.



Ilustración 12: *Hienas beben brandy*. Juan Camilo Ahumada. 2014. Foto: Proyecto 7 pecados.

El cuerpo mutante del hombre-hiena inscribe aquí la animalidad como desmesura, intensidad y violencia imparable, como potencia destructora. Los cuatro hombres hiena de la obra son los últimos sobrevivientes de su ejército, los asesinos de la especie humana, unos expertos ejecutores que decapitan, emplan, descuartizan y queman cuerpos humanos. Esta violencia bestial, que en el texto es desbordante, se muestra más sutilmente en la puesta en escena (ilustración 12), donde los personajes de cuerpos antropomorfos pero extrañados con vestuarios en cuero, accesorios metálicos y el “pelo pintado de amarillo con

manchas negras tratando un poco de acercarse a la hiena” (Ahumada, 2017), parecen estar habitados por una *kinesis* animal en la que la cercanía entre uno y otro es más un choque: “se saludan o se agreden lamiéndose, las miradas son hieráticas, perdidas, y todo el tiempo está presente la dispersión de lo animal, el estado de alerta los animales” (Ahumada, 2017), donde esta animalidad no busca plasmar la desmesura violenta que propone el texto, sino más bien ahondar en el estado psicológico de aquel hombre que aún reside como exiliado dentro de esos cuerpos mutantes.

A pesar de ello, la potencia destructora tanto en el texto como en el montaje da cuenta de unas tensiones intestinas donde todo está atravesado por el cuerpo animal desde el exterminio de la raza humana hasta la lucha entre los cuatro perros hiena por la última ración de agua. Alianzas y disputas se exteriorizan en el terreno de la animalidad para hablar de una violencia política generalizada, una violencia política sobre el cuerpo, sobre el “otro” que no comparte el mismo ideal de país (el disidente político), el mismo ideal de mundo e inclusive sobre todo aquel que considere un “otro” sin importar su ideología. Una violencia como forma de vida que en esta obra encarna los cuerpos que personifican el azote paramilitar, una fuerza paraestatal que en Colombia no solo combatió a la guerrilla, sino que hizo blanco a la población civil. El cuerpo mutante de estos perros-hiena asesinos en el texto de Ahumada es un cuerpo entrenado para la barbarie; su hibridez es inestabilidad y falta de certeza, su potencia animal es destrucción y muerte, y su mutación en lugar de cambio, de transformación, es borde, límite, incapacidad de seguir adelante, es desesperanza.

El hombre-conejo o el niño-monstruo

Fredy Conejo blanco, el personaje de la obra *Pernicia niquitao. Una verónica en la cara* de Victoria Valencia (2008), un niño sicario de un barrio bajo y agónico dentro de una gran urbe moderna, propone la imagen del cuerpo hambriento, atrapado entre la irracionalidad y el instinto sexual, un cuerpo insatisfecho, deseoso, exacerbado y necesitado. La hibridez de Conejo blanco está dada por sus acciones y su instinto; él es un hombre-conejo ávido de sexo,

todo el tiempo “posee mujeres frenéticamente”, está “arrecho”, “salta con su desnudez al viento en la velocidad del tren”, su instinto animal está todo el tiempo exacerbado, salta de un lado a otro de la ciudad para poseer y asesinar mujeres. La imagen del apacible conejo se pierde aquí para dar pie a la animalidad desenfrenada como potencia violenta.



Ilustración 13: Al fondo personaje Fredy conejo blanco. Obra: *Pernicia Niqitao*. Directora: Victoria Valencia. Grupo La mosca negra teatro. Medellín. 2008. Foto: Diego Galeano.

La hibridez en Fredy Conejo blanco es doble: es hombre y conejo, y es niño y monstruo. La imagen de timidez y ternura tanto del niño como del conejo se ven suplantadas por una violencia feroz y un accionar furibundo; lógica que también aparece como imagen en la puesta en escena (ilustración 13), donde al personaje vestido como un niño: con pantalón corto, camiseta, tenis y medias tobilleras; se le han añadido algunos elementos: una chaqueta grande de cuero, unos guantes

blancos y una camándula pintada sobre la camiseta⁴⁰, que extrañan la imagen y al mismo tiempo la inscriben en el contexto del monstruo asesino que necesita los guantes para no dejar huella y del sicario que irónicamente se encomienda a Dios o a la virgen para que le vaya bien en su “trabajo”. La imagen del niño que contrasta, entonces, con sus acciones en el transcurso de la obra, en las que ataca sin medida el cuerpo de La ballenita (personaje femenino), parece hablar también de un potencial mimético de este monstruo asesino que se oculta detrás del niño desamparado y marginal. La hibridez y el mimetismo de este personaje niño-monstruo sicario escrita bajo la imagen del cuerpo hambriento es el mecanismo estético utilizado por Valencia para representar una juventud exiliada, hambrienta e insatisfecha, habitada por un instinto puro e indomable, la de los suburbios pauperizados de la ciudad de Medellín; y al mismo tiempo, representar el cuerpo de esta comunidad proscrita, la cual vive en un automatismo dado por la pulsión y la necesidad. Aquí, hambre y pulsión sexual desbordada son la imagen de una potencia animal violenta e ingobernable.

El homo-monstrum

La pulsión animal ingobernable e irracional del anterior personaje de Valencia adquiere en *De monstruos y martirio. Recitaciones del hombre feroz* de la misma autora un nuevo matiz con el personaje de Raúl. Un personaje traído a la ficción teatral desde la realidad colombiana. Tanto Raúl, el hombre real, el Subteniente del Ejército Nacional, violador y asesino de niños, como Raúl, el hombre feroz de la ficción, son la representación del hombre convertido en monstruo. En la obra, el hombre feroz es un monstruo consciente de su monstruosidad, la reconoce y la acoge, en él la pulsión animal es violenta pero consciente. Él es el lobo feroz del cuento de Caperucita que asecha a los niños

⁴⁰ Se hace referencia aquí a la iconodulía, que según Luis Burgos (2014, p. 110) en su tesis *La religiosidad en la novela sicaríesca en Colombia*, es practicada por los sicarios, y donde se usan “los objetos de fe como las imágenes benditas y en variedad de presentaciones: tatuajes corporales, medallas, fotos, bordados, estampados en las ropas que aún poseen resonancias de las afinidades ocultas que residen en contenidos semánticos ancestrales, y son portados con orgullo por los sicarios como el ejecutor material del asesinato de Rodrigo Lara Bonilla, Darío Guisado quien llevaba una estampa de la Virgen del Carmen y un escapulario en su ropa interior”.

en el bosque para comérselos. Su cuerpo ha sido invadido por una violencia perversa, incontenible y patológica que goza con el asesinato: es el cuerpo de la ira y el placer morboso. Él, Raúl, quien se reconoce incapaz de compasión, dice ser un monstruo fabuloso y al mismo tiempo ser sólo un hombre:

Solo soy el hombre. Y el animal por el que intento hacerme pasar trata de huir decepcionado de mí. Acorralado en algún socavón de mi cuerpo Yo Raúl Lo pisoteo Lo desprecio. Lo espanto hacía la tiniebla. Él me busca y lame mis manos. Soy solo el hombre. Yo Raúl. (Valencia, 2015, p. 3)

Este cuerpo de la ira es consciente de haber acallado toda humanidad, toda ética y moral, en él la animalidad natural ha sido arrinconada, doblegada y anulada, para ser reemplazada por un animalidad antinatural, deformada, monstruosa. El monstruo ha arrinconado al hombre, o a lo "humano" en el hombre, para liberar su potencia destructora y violenta. "Nada nuevo, la violencia de la estirpe. Nada nuevo" (Valencia, 2015, p. 1). El planteamiento aquí es la existencia de una animalidad como potencia violenta que puede ser administrada a consciencia, una hibridez entre lo racional y lo irracional. Una existencia que surge, como apunta Mattéi (2005, p. 91), con la aparición del "hombre interior" como imagen de una naturaleza híbrida comparable a la de la Quimera:

Así, estamos en presencia de dos hombres distintos e incomparables: un hombre "exterior" (*éxothern*), de pura apariencia, y un "hombre interior" (*ho entós ántropos*), disimulado en el fondo del primero y articulado al león y a la bestia con varias cabezas. [...] La multiplicidad de las tensiones del alma, cuyas tres formas son los deseos pulsionales (la bestia con cien cabezas), el valor (el león), y la razón (el hombre interior), expresa simbólicamente la lucha interna de los principios que la constituyen y que, según el *Timeo*, son de origen cósmico y divino.

Esta naturaleza híbrida es la de Raúl, en la que la razón y el valor son anulados por los deseos pulsionales: "la bestia salvaje agazapada en el fondo de nosotros" (Mattéi, 2005, p. 91) se apodera del cuerpo del hombre. Esta animalidad monstruosa planteada por el personaje en el texto se percibe igualmente en la puesta en escena a través de lo que Chevallier (2012, p. 12) llamaría un cuerpo

coreografiado, en el que la concentración de la energía del actor está comprometida "por completo en lo que hace: nada más cuenta el presente —y es lo que da fuerza a su presencia—". Es una presencia como acción pura que permite ver una animalidad desbordada en saltos y giros, con los pies clavándose en la tierra y horadándola, abriendo surco, para macar su territorio, olfateando en cuatro patas, asechando y persiguiendo bajo una música de tambores que retumban invitando a la lucha o a la cacería. La animalidad exaltada hecha cuerpo da cuenta del impulso violento y condensado de la fiera, para luego dar pie a una danza más serena bajo los acordes del ballet, dualidad kinética que apoya el carácter esquizo del personaje; este juego se repite durante la obra como mecanismo de visibilidad del hombre monstruo mientras éste narra con frialdad extrema los detalles de sus aberrantes acciones.



Ilustración 14: *De monstruos y martirio*. Victoria Valencia. La Mosca Negra Teatro. Medellín. 2015. Foto: Liliana Ramírez.

Igualmente, la imagen del personaje en escena es híbrida entre lo masculino y lo femenino, entre el hombre monstruo y la niñez víctima; el actor hombre lleva un vestido de corte campesino color blanco, los pies descalzos y en su rostro una especie de antifaz con forma de machete, y, en la ilustración 14 colgando de su brazo aparecen tres “trofeos de caza”, mechones de pelo, que representan los tres niños; imagen que, según Valencia, nace como intuición al querer “imaginar a ese ser extremo con los niñitos colgados del cinto como conejos” (Valencia, 2018) —el militar inspirador de la obra—. El cuerpo Raúl, el único personaje en la escena, es un cuerpo habitado por múltiples voces, la del monstruo, la de la niña víctima, la del padre y la del forense que examina los restos, quienes hablan a través de él en diferentes momentos de la obra. Este cuerpo multiplicado también da cuenta de esa multiplicidad de las tensiones que habitan al “hombre interior” de las que habla Mattéi, la bestia feroz, el valor y la razón.

El homo-novum: la nueva raza

La advertencia de la aparición de unos hombres hibridados con alguna especie de naturaleza monstruosa, incierta, tal vez vírica, o creada quizá por algún dios iracundo para hacer notar que algo terrible pasaría con la humanidad, se había venido dando en la dramaturgia colombiana con el planteamiento de los hombres-perro en Rubiano y con el nacimiento de diferentes personajes que dibujaban seres de apariencia humana, pero de naturaleza monstruosa capaces de realizar los más abyectos actos contra el cuerpo del hombre. En el periodo del conflicto armado colombiano, época marco de estas obras, esta naturaleza monstruosa que ha logrado suplantar a la naturaleza humana e inocular el virus de la inhumanidad parece haberse extendido a un abundante número de personajes que mimetizados de humanos caminan tranquilamente por los universos de las obras, para entregarnos una visión del mundo donde el antiguo hombre da paso a uno nuevo, el cual, despojado de la ética, de la moral y del sentimiento de conmiseración se sumerge en la banalidad, en el mundo de consumo y en la autocomplacencia.



Ilustración 15: personaje Vendedor obra *El vientre de la ballena*. Dirección Fabio Rubiano. Teatro Petra. 2012. Foto: Laura Villegas.



Ilustración 16: personaje Salvo de la obra *Labio de liebre*. Dirección Fabio Rubiano. Teatro Petra. 2015. Foto: Andrés Gómez.

Tal es el caso de los personajes: el Vendedor en *El vientre de la ballena* de Fabio Rubiano (2012 A) (ilustración 15) que, camuflado como distinguido hombre de negocios de modales impecables, se dedica a producir y vender niños y fetos humanos como carne, como cuerpo-partes, venta de riñones, corazón, córneas, etc. Atrás quedó aquel ser que estaba atado a leyes morales y éticas que le impedían ver al ser humano como "almacén de abarrotos". Salvo, el personaje de *Labio de liebre* de Fabio Rubiano (2015) (ilustración 16), mimetizado de hombre de familia y ciudadano del común, vestido en la puesta en escena con saco de lana, pantalón, camisa y corbata, y, como toque discordante, unos elegantes guantes de cuero que le dan un aire de distinción; esta imagen, como apuntaba Bhabha (2002, p. 116), permite ver que la mimesis no es una copia exacta, sino que siempre hay un extrañamiento en el cuerpo colonizado. Salvo, también despojado de todo planteamiento ético y moral, reduce, animaliza y asesina a



Ilustración 16: personaje El Moreno obra *Gallina y el otro*. Dirección Carolina Vivas. Umbral Teatro. 2005. Foto: Gabriela Córdoba.

toda una comunidad campesina en aras de fundar una sociedad ideal, la suya. Y El Moreno en la obra *Gallina y el otro* de Carolina Vivas (2005) (ilustración 17), que "cargado hasta los dientes" y con un megáfono en la mano recorre las calles del pueblo dando órdenes de asesinato a diestra y siniestra. Este ser siniestro, que en la puesta en escena parece camuflado más bien de *boyscout* en viaje de excursión —vestido con un pantalón caqui de bolsillos, una camisa negra y boina, colgado al hombro un gran megáfono, al cinto una linterna auto-recargable y un pequeño

maletín de campaña en cuero— es un ser habitado por la “banalidad de los hombres ordinarios”; aquella de la cual, según Revault d’Allonnes (2010, p. 31), aparece “un mal radical, antes desconocido para nosotros”. Todas sus acciones y sus actitudes parecieran ser rutina; matar para él parece ser solamente un simple trabajo. Este *boyscout*, jefe de la expedición de la muerte, es uno de los hombres nuevos que presagiaba Rubiano, un cuerpo habitado por el virus de la inhumanidad. En general, la mimesis planteada en las anteriores obras es la mimesis de este virus colonizador que acaba con “lo humano” en el hombre y que se oculta sagazmente bajo una apariencia normalizadora y conocida, pero que oculta debajo a un devorador de otredades. El terror oculto del lobo bajo la piel de oveja.

En suma, los cuerpos bestiales son los cuerpos politizados mediante los cuales la cultura escenifica a través de lo animal sus angustias acerca del hombre, del ocaso de lo que se ha venido llamando "lo humano", de la crisis de la

"humanidad" como se había concebido. Las diferentes formas de representar el cuerpo bestial son mecanismos ficcionales que permiten visibilizar un nuevo cuerpo que emerge también como imagen de un nuevo cuerpo social. Toda esta "animalia marca un proceso de la cultura en el que las prácticas estéticas interrogan epistemologías y saberes alternativos sobre el cuerpo y sobre lo viviente en contextos históricos de creciente normalización y control biopolítico" (Giorgi, 2014, p. 244). Las escrituras de los dramaturgos reflexionan e interrogan un estado del cuerpo que no es definible, que no puede definirse como humano, sino que está siempre en una brecha. El cuerpo híbrido, el metamórfico y el mimético, son cuerpos indefinibles, en tránsito, cuerpos abiertos, cuerpos inscritos en un continuum.

En este mismo sentido, sus personajes dan cuenta de una mixtura de naturalezas muchas veces desconocidas o no reconocidas, de un sin sentido de su accionar en contra de la "naturaleza humana" o "de lo humano", de una pérdida de los mandatos sociales por los intereses personales o los deseos pulsionales, de una coexistencia entre un cuerpo interior y uno exterior. La hibridación en ellos es un borramiento de la identidad o una identidad en tránsito, difusa, indefinible, inacabada.

En estas dramaturgias, en primer lugar, lo animal se representa a través de diferentes clases de cuerpos, ya sea de cuerpos propiamente animales como Gallina y Chuzco (el cerdo), en *Gallina y el otro*; de cuerpos híbridos entre animales y hombres, como Pato en *La cabeza del pato*, de cuerpos animalizados gracias a una identificación mimética de movimiento o de camuflaje, como los personajes de *Hienas beben brandy*; cuerpos que se metamorfosean como los monstruos de *Bizarro* que transitan a voluntad entre un cuerpo humano y un cuerpo monstruoso; o los cuerpos miméticos que han logrado un camuflaje humano casi perfecto, como los Nuevos de *Cada vez que ladran los perros*. Y, en segundo lugar, lo animal se dibuja como condición, como estado del cuerpo a través de la imagen del cuerpo: escindido, mutante, hambriento, colonizado, etc. Mecanismos de visibilidad escogidos para metaforizar la situación del hombre contemporáneo colombiano, un sujeto inserto en un mundo agobiado por una violencia política y social generalizada, producto de un conflicto armado que no cesa, y atónito frente a una crisis de identidad fruto de la incertidumbre del tiempo.



Restos



2.1.2 Cuerpos rotos: el cuerpo animal como resto

Me consideré, en primer lugar, como poseedor de un rostro, unas manos, unos brazos, y toda esa máquina compuesta de huesos y de carne, tal y como aparece en un cadáver, que designé con el nombre de cuerpo.

Descartes (1977, p. 25).



Ilustración 17: *Feast of fools*. fotografía de Joel-Peter Witkin, 1991. Allen Memorial Art Museum.

¿Por qué habría de llamarse resto al cuerpo del hombre-bestia? Porque es aquello que permanece, que hace presencia, es parte de algo que fue, parte de un todo, es el eco de una existencia que resiste para convertirse en testimonio. Un trozo de piel, una extremidad, incluso un zapato, un jean, una camisa, una pluma, una uña nos brinda la imagen del resto. La dramaturgia centro de esta tesis está cargada de imágenes del resto animal, que como la fotografía de *Feast of fools* de Joel-Peter Witkin presenta al lector-espectador una iconografía del cuerpo mutilado, irreconocible, convertido en trozos de carne (ilustración 18) y, al igual que el trabajo de Christian Boltanski, en sus exposiciones de la serie *Monuments*, entre ellas *Canadá* (1988) y *Las Reservas y Dispersión* (1993), pone

en presente la tragedia de la muerte y del holocausto.⁴¹ Se trata de una estética que habla de la dualidad ausencia/presencia, sujeto/objeto, muerte/vida, realidad/ficción y que encuentra la forma de “decir el horror de la guerra” a través de imágenes de devastación y vaciamiento, donde las piezas de cuerpos narran las heridas y marcas de la violencia, no sólo sobre el cuerpo que fue, sino sobre su identidad, sobre la víctima y su familia que aún busca a un sujeto "completo".

El *cadáver* como resto es una de las imágenes más presentes en las obras, una muestra de ello aparece en la obra *Labio de liebre* de Fabio Rubiano (2015) a través de la imagen de Mala, la hija muerta de la familia campesina quién le ofrece a Salvo, su asesino, “aliviar sus necesidades sexuales” en lugar de que éste vea películas pornográficas, él aterrado, la rechaza:

SALVO: Lárguense.

MADRE DE LA LIEBRE: ¿Vio? Se lo dije. (*Le acaricia la cabeza.*) Cómo se va a acostar con este señor, así, toda blanca, mortecina, llenas costras, con tierra, oliendo a podrido (Rubiano, 2015, p. 22).

La figura de la muerte, del cadáver de Mala descomponiéndose, de la carne blanca, sin vida, mortecina, las costras y su olor pútrido son una polución a la cual Salvo no quiere someterse; ella su antes niña-mujer-amante, ahora se ha convertido en un cuerpo animal repulsivo. Esta descripción del cuerpo de Mala nos remite a la iconografía macabra que, según Massip (2002, p. 277), apareció como fenómeno después de la ola de pandemias ocurridas en Europa en el siglo XIV, y que, a partir de 1380 pone en relieve el arte de la muerte con imágenes de “la desolación, los gusanos, el aspecto torturado, la podredumbre de la carne, la desnudez del cadáver, con una morbosa complacencia [antes] desconocida”; que para el caso de Rubiano se expresa por medio de su particular humor negro,

⁴¹ Como explica Felisa Santos en su tesis de grado titulada *Memento Mori: Un recorrido por la memoria, el tiempo y el espacio en la obra de Christian Boltanski* (2002), estas obras nos remiten al genocidio judío: en *Canadá* el objeto protagónico es la ropa usada que se convierte en el referente de Auschwitz y el espacio llamado Kanada (en alemán) donde a los prisioneros del régimen Nazi se les obligaba a dejar sus pertenencias para luego éstas ser usadas en la economía alemana. La ropa también es protagónica en *Las Reservas* y en *Dispersión*, con la particularidad que en *Dispersión* la ropa se vende a precios absolutamente ínfimos y el público se convierte en una especie de comprador de rebajas de temporada, lo que finalmente se comprende como una metáfora del horror sucedido durante el holocausto judío.

mediante el cual nos trae la posibilidad de pensar a ese cuerpo mortecino en medio de un acto sexual. Esta misma iconografía macabra de la podredumbre y la descomposición se ve en la obra *Coragpys Sapiens* de Felipe Vergara (2013), cuando Ulpiano hace referencia al estado en que los cuerpos de las víctimas de la guerra aparecen en el río:

ULPIANO: [...] hinchado, los brazos partidos, el vientre morado y una cara que no parece cara. [...] Todos nos merecemos que nos miren al final, es justo; cuando vamos en camino a convertirnos en bultos de carne cada vez más fría y más rígida; cuando comenzamos realmente a oler y no precisamente a sudor. Oler lo que se dice oler. De verdad; cuando las bacterias que nos habitan nos consumen de una vez por todas, cuando nuestras carnes se hinchan y los fluidos buscan salir por cada orificio. Y salen. Y si terminamos flotando en un río y nuestra descomposición se acelera, entonces nos hinchamos y, navegando por la corriente por varios días con sus noches, nos convertimos en masas putrefactas. Y nadie quiere mirarnos (Vergara, 2013, pp. 191,197).

En el anterior texto Vergara añade una característica importante a esta iconografía macabra: la representación del cadáver irreconocible, de la cara que no parece cara. Esto, junto con la descomposición del cuerpo hasta una masa putrefacta inscribe a ese cuerpo-masa purulenta en un limbo humano/animal, orgánico/inorgánico, cuerpo/cosa y se convierte en la desfiguración del sujeto, en la desaparición de ese ser como parte de una sociedad. Pero al mismo tiempo esa ilegibilidad del cuerpo y del rostro que no permite la asignación de un nombre, se convierte en un mecanismo de visibilidad, al hacer posible que esos cuerpos putrefactos que “nadie quiere ver” sean la evidencia, el resto del hecho político de la masacre. El cadáver se convierte en el “resto orgánico que resiste, permanece, insiste y se obstina” (Giorgi, 2014, p. 203) como presencia en estas obras.

En estas dramaturgias la guerra no se representa directamente, está en el trasfondo, ya sea distanciada por un telón que sirve de mecanismo documental como en *Si el río hablara*, donde, por ejemplo, en la escena V titulada “Las piedras” (ilustración 19), mientras Mujer sufre con el recuerdo de su niña desaparecida, en el telón de fondo se proyecta un video en el que el cuerpo de

una muñeca con lágrimas en los ojos es el territorio de guerra de un batallón de soldados de juguete, y donde uno tras otro fotograma refiere los vejámenes sobre el cuerpo infantil; o tácitamente como en *Coragyps Sapiens* donde la guerra sólo aparece a través de las imágenes de los cuerpos sin vida que vienen por el río. Si bien es claro que río arriba se está dando una lucha, solo se puede conocer la dimensión de ella a través de los restos que se esparcen río abajo como evidencia de los procedimientos de eliminación; el resto corporal, entonces, no desaparece. Éste es precisamente el mecanismo narrativo que proponen estos textos: hacer visible esos cuerpos irreconocibles. La apuesta estética consiste entonces en “poner la materialidad del cadáver en el artefacto, de hacer que el cadáver se presente, se vuelva presencia, *tacto* en el sentido de Nancy⁴² —y en todo caso, que el resto orgánico se vuelva el signo de su propia ausencia—” (Giorgi, 2014, p. 204).



Ilustración 18: *Si el río hablara*. Teatro la Candelaria. 2013. Fotograma. Video el grupo.

En otros casos la exhibición del cadáver se presenta como la materialidad que da cuenta de una antropotécnica de eliminación que ha marcado unos

⁴² Giorgi se refiere al trabajo del filósofo francés Jean-Luc Nancy sobre el tacto, estudiado en el texto *El sentido del mundo*.

cuerpos como insignificantes y por tanto desechables, ejemplo de ello es la exhibición del cuerpo de Uva, uno de los travestis encontrado muerto en un parque en la obra *La cabeza del pato* de Santiago Merchant (2014, p. 6):

BERTA: Así le decían, era bien conocida y trabajaba por Los Pinos. La encontraron anoche, estaba rellena de hierba y animalitos. La columna partida por la mitad. Le tiraron piedras en la cara y el estómago, la ropa en piltrafas, le cortaron la ingle para meterla en un cajón, después la mearon.



Ilustración 19: *La cabeza de pato*. Santiago Merchant. Fotograma. Vídeo: El santo producciones.

El cuerpo sin vida aquí es expuesto en su vulnerabilidad, la columna partida por la mitad da cuenta de una fuerza dantesca que se ejerce por separar no sólo el eje de su cuerpo, sino por separar al cuerpo de su eje social, de crear un espaciamento entre este cuerpo y los otros. Entre el que pertenece y el que no, entre la persona y la no persona (en términos de Giorgi). Esta misma imagen de escisión, de margen, del ser lanzado fuera, desechado, la tenemos en el cadáver del personaje de la Gorda en la misma obra: “le abrieron la panza por la mitad y la dejaron tirada en la zanja del 40 [...] me la vejaron, me la dejaron hecha

pedazos” (Merchant, 2014, p. 22); la abertura de la “panza” del cuerpo de la Gorda en mitades remite aquí al trabajo del carnicero que parte en tajos y separa lo útil de lo que considera retal, porquería, esto para hacer una crítica al cuerpo humano vuelto carne animal y desecho, “residuo social”. Crítica que es señalada con más agudeza en la puesta cuando Merchant utiliza como mecanismo de representación un video en el que la muerte de la Gorda es figurada bajo la imagen de un cerdo abierto por la mitad y destripado, colgado de un gancho de carnicería, y dónde el mismo Pato funge de carnicero haciendo salir la sangre del cuerpo animal a borbotones (ilustración 20). Los “cuerpos animales” que aparecen “hechos pedazos” a los ojos del lector-espectador son el testimonio de la violencia ejercida sobre todo aquel que no es reconocido como parte de una sociedad, sino como su desecho; lo contaminante, “lo *inmundo*, lo que, en el mundo, no es de este mundo, y que rompe su seguridad. [...] Es la impropiedad, en nuestro mundo limpio y civilizado, de lo sucio, de lo desagradable, de lo repugnante” (Clair, 2007, p. 50).

Por otra parte, tanto el cuerpo de Uva yaciendo en un parque ya corrupto por animalitos, como el cuerpo de la Gorda abierto por la mitad y botado en una zanja, están fuera de lugar, han sido arrojados fuera de los límites donde yacen los seres humanos, han sido expuestos en toda su vulnerabilidad, para ser reducidos por la hierba que los devora o deshechos por las aguas hervidas de las zanjas, para ser borrados o, como dice Ulpiano en *Coragpys Sapiens*, sacados “fuera del todo campo de vista. De la existencia a la nada. O algo que se parece a la nada” (Vergara, 2013, p. 198). Para ser degradados, envilecidos y lanzados por las cloacas de las porquerías, de los desechos humanos, de la inmundicia, el “sitio en donde los hombres son considerados como *Dreck*, montoncitos de mierda, decían los nazis” (Clair, 2007, p. 12). No obstante, esta degradación, ese estar fuera de lugar vuelve a funcionar aquí como un mecanismo estético para visibilizar el cuerpo, para denunciar un aparato exterminador (el policial) y una política de violencia contra el cuerpo al que no se le reconoce ningún lazo social o jurídico, que para el caso de la obra sería el cuerpo LGBTI.

La otra imagen del resto que insiste en instalarse en esta dramaturgia colombiana contemporánea es la del *detritus*, la parte, el fragmento, el residuo de aquella masa sólida que avanza hacia la destrucción total, hacia la extinción. Una

fracción de aquello que antes era un todo y que podía llamarse cuerpo; muestra de ello son los troncos que bajan por el río en *Coragyps Sapiens*. En esta obra se puede ver cómo de la tramoya bajan restos de naturaleza, palos, musgos, líquenes, lo natural dentro de una creciente en un río cualquiera, pero lo inusual es que esos troncos que bajan por el río son cabalgados por gallinazos, y no son troncos de árboles, son troncos de humanos que vienen como parte de la “creciente” creada por la guerra como aparato de exterminio:

ULPIANO: [...] Los troncos. Troncos, ¿si saben lo que quiero decir? Troncos. De cristiano. Ni más ni menos. Troncos. Eso es lo que son. Troncos. Troncos de cristiano. Decir cadáveres parece ambicioso [...] Cadáveres. Restos. Los restos humanos que bajan por aquí son precisamente eso, restos. Despojos. Sobras. A cuotas: cabeza, tronco, rodillas, y pies... Pedazos de la guerra. Pero por lo general solo troncos. El resto es más difícil. Se queda varado debajo del agua, junto a la arena y las piedras. En el fondo. Mezclado con los peces (Vergara, 2013, p. 185).

Estos troncos humanos se equiparan a los troncos de la naturaleza, la madera y la carne, ya son solo fragmentos de algo que fue y que estaba vivo, son formas corporales rotas que viajan irremediamente hacia su extinción, hacia su descomposición en el fondo arenoso del río. Estos troncos de *Coragyps Sapiens* son despojos de lo humano, es la vida despojada de sus atributos, la vida reducida al resto, al detritus, a aquello que ni siquiera puede constituirse como un objeto con identidad: “No. Sin pies ni cabeza. Sin patas ni dedos. Sin huellas. Sin huevas. Sin nombres. Sin sombras. Así no más” (Vergara, 2013, p. 201). Esta indeterminación del cuerpo borra tanto su identidad como su historia, borra la existencia para pasar a la nada, a lo no ontologizable. La intención no es sólo “matar sino negar cualquier rastro de existencia a través de una enorme violencia. Enmudecer, acallar, desaparecer al otro, negarlo incluso como cadáver a través de su desmembración” (Vallejo, 2012, p. 207). Pero, por otra parte, esos pedazos de cuerpos, cabezas, troncos, pies, rodillas, que “estaban frescos, aún con sangre. [Y que] acababan de ser cortados con machetes y motosierras” (Vergara, 2013, p. 185) también hacen un llamado a la reconstitución del cuerpo; así, la imagen del cuerpo parece estar dispuesta en la imaginación a manera de rompecabezas para que el lector espectador haga el ejercicio ya no para

reconocer un cuerpo individuado, sino para reconocer el cuerpo del hombre como ser y como comunidad. Este cuerpo quebrado y esparcido exige otra recuperación de la forma, y es la forma de lo humano como género, la humanidad en el hombre es la que está rota en ésta y en otras obras como en *De monstruos y martirio* y en *Labio de Liebre*. Por ejemplo, en ésta última:

SALVO: Entró y me entregó este dibujo.

ROXI: (*Lo mira con la primera.*) Ay qué bonito, se ven las montañas y... (*Le da la vuelta.*) Mi familia: papá, hermano, mamá, brazo, cabeza, yo. Muy lindo (Rubiano, 2015, p. 30).

[...]

SALVO: Jerónimo Sosa. La cabeza en la fosa de la estrella, el cuerpo entre Concepción y la aguadita (Rubiano, 2015, p. 67).

En la primera parte del anterior texto se puede ver como el dibujo que el niño entrega a Salvo, es en realidad un retrato de los restos, esta familia que representa en la obra a toda una comunidad campesina víctima de la violencia paramilitar, es un rompecabezas de cuerpos que a la vez que pone en relieve la masacre y el descuartizamiento también hace un llamado a la reconstrucción de esa imagen del cuerpo humano, del cuerpo de la familia y del cuerpo de la comunidad campesina. Mientras que en la segunda parte los restos esparcidos de Jerónimo Sosa a kilómetros de distancia entre un pueblo y otro; ese “perdersse en pedazos, en fragmentos, [ese] dejar de ser Hombre para transformarse en dedo o lengua o en una mano cercenada” (Camacho, 2010, p. 174); en piezas desperdigadas a lo ancho de una geografía particular, permite también reconfigurar este hecho como un hecho común a diferentes comunidades, y ampliar el paisaje a un fenómeno de fragmentación más amplio, dónde el cuerpo de Sosa es, en suma, el cuerpo de toda una geografía nacional.

El cuerpo descuartizado, y con especial atención, el cuerpo decapitado se convierte en una imagen del resto que se repite en diferentes obras (ilustraciones 21,22) para hablar del cuerpo sin centro, sin identidad, al que se le ha quitado la propiedad de razonar y la posibilidad de decidir. “La acefalía no es un ‘puro cuerpo’; es más bien un puro borde, la invención de espaciamentos entre cuerpos

heterogéneos” (Giorgi, 2014, p. 261). La borradura del Yo, de la identidad, implica que este cuerpo puede ser cualquier cuerpo, su incompletitud y su anomia indica multiplicidad: él encarna a todos los cuerpos borrados por la violencia. Él representa el exilio de estas vidas marcadas como impropias y la orfandad del hombre reducido a ser solo carne. Como apunta Carnevali (2016, p. 5) mediante la acefalia el individuo pierde su forma, deja de ser una unidad:

Sin cabeza, el hombre pierde sus proporciones y se desvanece aquella unidad mente-cuerpo que era, en la filosofía medieval, un binomio esencial para la integridad del individuo. En la variación de la proporción canónica del cuerpo humano, debido a multiplicidad de formas o a ausencia de forma, el individuo deja de ser tal, puesto que ya no es una entidad única y unitaria.

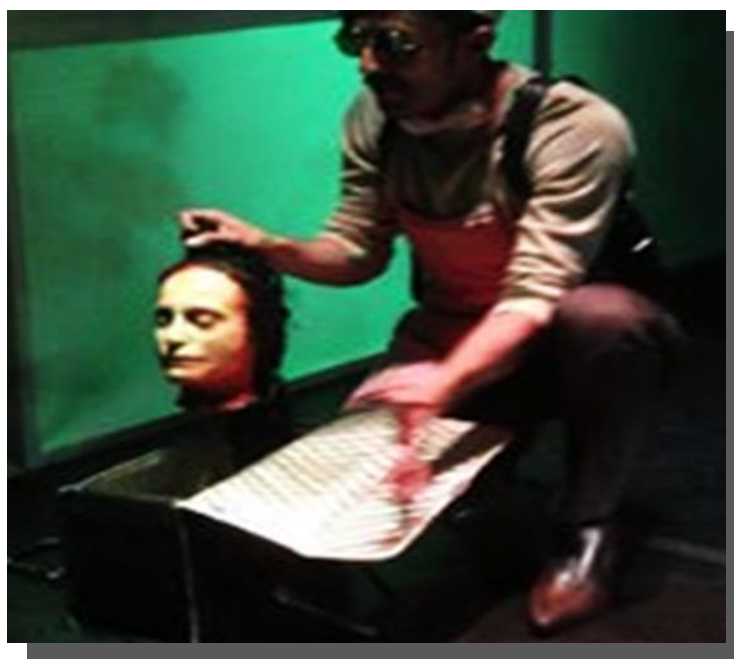


Ilustración 20: *La cabeza del Pato*. Santiago Merchant. 2015. El Santo Producciones.

Por esto, estas dramaturgias al renunciar a la figura del sujeto pretenden recurrir en su lugar a la huella del individuo, a lo que fue, al cuerpo vuelto trozo, sobra, o desecho como mecanismo de reconstitución del todo-cuerpo-humano que ha desaparecido por cuenta de la tanatopolítica, “de una violencia a la vez inhumana —en la medida en que exhibe ese límite de la posibilidad misma de lo humano— y demasiado humana” (Giorgi, 2014, p. 225).



Ilustración 21: *Labio de Liebre*. Dirección Fabio Rubiano. Teatro Petra 2015. Foto: Laura Villegas

El borramiento que pretende la política de la muerte con el cuerpo acuchillado, descuartizado, decapitado, quemado, corroído, es la conversión del cuerpo humano en cuerpo animal para quitarle su historia, para crear un vacío, un hueco, tal como lo expresa la obra *De monstruos y martirio* de Victoria Valencia (2015, p. 4) en voz de los niños violados, asesinados y descuartizados por Raúl, el subteniente del ejército:

nosotros somos huecos en la tierra y noche. Guerrero de la patria. Este es mi cuerpo. Extensiones nerviosas sobre una camilla de lata después de la exhumación. [...] Por mis labios emergen pájaros podridos. Las Raíces derraman el baldosín blanco donde se cruzan los pies. Se deslían por el desagüe expeliendo un último goce vital [...] Solo tendones y músculos ensangrentados [...] Carne y lodo.

Ese vacío, esa nada a la que es reducido el cuerpo se configura como la huella a través de la cual se lee la presencia, lo no visible del cuerpo es lo que precisamente hace visible al cuerpo. El hueco en la tierra donde permanecieron

los cuerpos de los niños en la obra de Valencia es la huella de la presencia, es la visibilidad de los cuerpos ante una sociedad que se empecina en no perder la memoria de los hechos violentos ocurridos en el país. Las ramificaciones de tendones y músculos deshaciéndose en una mesa forense y “expeliendo un último goce vital” son la imagen de la persistencia del resto como mecanismo estético de representación y significación en estas obras donde el cuerpo deshumanizado, irreconocible, vuelto carne, masa informe o despojo se convierte en el “terror trágico de la destrucción del cuerpo” (Rozo, 2016, p. 23), y por tanto de la destrucción del mismo hombre. Como apunta Viviescas (2006, p. 30), “Esta imagen, en la que del hombre no perviven sino fragmentos de una existencia a la que nadie ni nada ya da forma, es la imagen de un hombre fracturado, roto”. A la fragmentación del cuerpo corresponde la fragmentación del hombre.

En síntesis, la imagen del resto en estas dramaturgias es el mecanismo estético que busca llamar la atención sobre el cuerpo violentado; el resto es la evidencia del cuerpo que fue y de la violencia ejercida sobre él como hecho político. Es una presencia que se obstina en hacer memoria de una parte de la historia colombiana nefasta, el asesinato selectivo y las masacres en el conflicto colombiano, por esto el cuerpo muerto, el cadáver, se representa a la vez como territorio de guerra y como desecho, como una materia vulnerable que puede ser devorada incluso por el tiempo, reducida a la nada. La representación del cadáver está cargada de una iconografía macabra que destaca imágenes de descomposición de la carne, del cuerpo como materia irreconocible, como masa informe, así la desfiguración del cuerpo es la desfiguración del sujeto y la borradura del cuerpo es la borradura del sujeto. En el detritus, la parte, el trozo, el fragmento, el cuerpo roto, lo que está roto es el mismo hombre, y como afirma Viviescas (2006, p. 31), *l'éclatement de l'individu* [la fragmentación o estallido del individuo], representa la crisis del sujeto, su descentramiento, su impotencia para transformar la realidad presente.



Donde se descomponen las colas de los burros



Labio de liebre



Si el río hablara



Hienas beben brandy

Espectros



Labio de liebre



Si el río hablara

2.1.3 Cuerpos espectrales: la remanencia o el eco animal

A quien le importan tantos cuerpos, tantos restos extraviados.

A nadie. Si acaso, a sus deudos.

Si el río hablara (Escobar, et al., 2013, p. 36).

La imagen del *espectro* es otra especie de resto, pero este resto es más un eco, una evidencia no palpable; el cuerpo ha desaparecido, no es un cuerpo real, el resto reposa en el eco del cuerpo que fue y que se reconstruye a partir de la memoria. El espectro, antes cuerpo, tras haber pasado por un proceso de reducción y haber sido convertido en un no-cuerpo, en una remanencia bio-zoológica (el resto de una vida reducida a zoe), se expresa por lo general desde un espacio inasible, un limbo, para convertirse en testigo. La única razón para permanecer es impedir que muera la memoria, así como murió su cuerpo físico. Ellos, por lo general, vuelven desde la muerte para convivir con los vivos.

El tiempo del espectro es el de la desaparición, de la nada. Él se presenta en el mundo de los vivos para inquietarlos, asediarlos o cuestionarlos sobre los sucesos de su muerte. En la dramaturgia colombiana centro de esta tesis, estos espectros son muertos sin cuerpos, sin nombre (N.N.), fuera de lugar y sin sepulcro. Ellos hablan de la violencia ejercida por los diferentes actores del conflicto colombiano sobre la persona que ha sido nominada como vida insignificante, la vida que no merece ser vivida, ni llorada en el momento de su extinción. Y, ante la intención del desvanecimiento, de la desaparición, estas obras presentan el tema de la memoria como resistencia social.

La memoria está muy presente en dramaturgias que tratan el tema de la violencia paramilitar, obras como *Si el río hablara* (2013), *Hienas beben brandy* (2014) y *Labio de liebre* (2015). En la segunda, por ejemplo, se presenta a través del recuerdo de los hombres-hiena, Ancús, Breda, Conín y Grepo, quienes rememoran la imagen de sus mujeres y todas las “hazañas” que hicieron para exterminarlas. Y ellas, Laa, Ela y Mujer, las tres mujeres que “acompañan la escena desde la lejanía de sus muertes” (Ahumada, 2017, p. 37), permanecen en el limbo del recuerdo de ellos, un lugar extraño, tan árido como el lugar de los



Ilustración 22: *Hienas beben brandy*. Juan Camilo Ahumada. 2014. Foto: Proyecto Siete Pecados.

hombres, donde sólo existen ellas y sus recuerdos. En la puesta en escena éste está al fondo del escenario, en la trasescena, separado del lugar de ellos por un material plástico transparente (ilustración 23), donde ellas cuelgan las fotos de su pasado como trozos de su memoria. Este material plástico le quita la idea de un limbo etéreo para volverlo un limbo más cercano a lo terrenal, a lo sintético, a lo creado por la técnica del hombre, un inter-mundo que se comporta casi como un infierno o un universo de pesadilla; pues ellas allí reviven cada día sus muertes y la de sus seres queridos, permanecen como cuerpos sufrientes padeciendo los dolores de un cuerpo que ya no existe y de una memoria que las atormenta. Pero este recordar cada día el sufrimiento es aquí el mecanismo narrativo propuesto por Ahumada para impedir que la memoria sobre la violencia paramilitar en el país muera:

LAA: El cuerpo no deja de sorprender: un día duele aquí, otro día duele allá, un día no sientes nada en esta parte del cuerpo y al día siguiente esa parte se te revienta de dolor y gritas. Grito. Grito fuerte y no sé por qué grito cuando se me revienta de dolor el cuerpo.

MUJER: (*Fuma*) Quiero escuchar historias. Me estoy olvidando de todo.

ELA: El olvido es imposible.

LAA: Yo recuerdo con claridad (Ahumada, 2014, p. 4).



Ilustración 23: Poeta y Mujer. *Si el río hablara*. Teatro la Candelaria. 2013.
Foto del grupo.

Por el contrario, en *Si el río hablara* el tema de la memoria es planteado a través de la amnesia que sufren dos de los principales personajes, Poeta y Mujer. Ellos son dos N.N. cuyos cuerpos han sido arrastrados por el río y llegan a un lugar desconocido; él no recuerda nada, ella muy poco, que ha perdido a su hija y debe buscarla. Ellos son representados en la escena como seres escindidos: por una parte, sus cuerpos mojados, en mal estado y envueltos en ramas de árboles llegan a orillas del río, donde Devota los recoge para sepultarlos y darles un nombre, y, por otra, sus espectros vagan por las montañas tratando de encontrar la memoria que han perdido (ilustración 24). Así, la imagen del cadáver se presenta en el terreno de lo animal, lo meramente biológico, abandonado a la descomposición, y también en el de la cosa, lo superfluo, lo inservible, lo arrojado. Mientras sus espíritus vagan constantemente tratando de encontrar un recuerdo, una identidad y una pertenencia. Ellos, como en una especie de carrera de postas, encuentran en cada etapa un flash de su memoria, que se va reconstruyendo poco a poco, hasta que al final se reconocen, él, como un antes victimario, ella,

como una antes víctima. En sus anteriores vidas ellos estaban en lugares opuestos, ahora comparten el mismo espacio fantasmal y la misma tumba animal. Estos espectros sonámbulos que se descubren a sí mismos en situaciones indescifrables y perturbados por su conciencia no pueden más que seguir el camino de su extinción y reconocer su vulnerabilidad. De esta manera, en *Sí el río hablara*, ese cuerpo espectro inmaterial que se va construyendo, que se va llenando, que aparece vacío en un no-lugar y poco a poco va reconociendo su procedencia y su historia, y va recuperando su identidad, su pasado y su memoria, es el mecanismo mediante el cual los dramaturgos aluden a la reconstrucción de una memoria de país, fragmentada, con grandes vacíos y con signos de un Alzheimer temprano.

A diferencia de la anterior obra, en *Labio de Liebre* todos los espectros personajes conocen perfectamente quienes son, su historia y cada detalle de cómo acontecieron sus muertes, sin embargo, están varados en un limbo moral y jurídico, ya que ellos, víctimas de la violencia, no han sido reconocidos por su asesino Salvo dentro del proceso que a éste se le está llevando por sus crímenes, sus cuerpos no han sido hallados y por tanto no han podido ser reconocidos socialmente. Por esto, estos espectros sin tumba se presentan ante su asesino y deciden vivir junto a él hasta que éste, que sufre de una amnesia autoimpuesta, decida reconocerlos y decir dónde están sus cuerpos. Así, estos fantasmas animales se instalan en el apartamento de Salvo y aparecen y desaparecen de su vista de la manera más insólita, por ejemplo, cuando La Liebre entra al baño de Salvo y éste queriendo impedirlo, “*entra al baño armado de valor, busca, no hay nadie. Sale del baño. Habla fuerte para que lo escuchen. No sé cómo salió, pero no... no es bueno hacer esto... es una falta de respeto... [...] Se detiene y se calla. Escucha. Alguien desde afuera da golpecitos en la ventana*” (Rubiano, 2015, p. 13), es la madre del joven, otro espectro, que pareciera jugar pícaramente a las escondidas con Salvo. Los espectros animales lo asedian, entran y salen a placer y lo cuestionan constantemente. Ellos ocupan su televisor para ver una y otra vez la rendición de cuentas que éste hizo ante la justicia, en la que supuestamente pide perdón por sus “faltas”, pero en la que ha omitido la confesión de todos sus crímenes. Los espectros “*pelean por ocupar un puesto frente al televisor, no*

vemos la imagen del televisor, pero escuchamos el audio de un discurso de Salvo” (Rubiano, 2015, p. 32).



Ilustración 24: *Labio de liebre*. Fabio Rubiano. Teatro Petra 2015. Foto: Juan Antonio Monsalve.

En la ilustración 25 se puede ver cómo en esta escena Salvo, el único vivo comparte con todos los muertos el mismo plano de realidad: la vida cotidiana de Salvo; y, al mismo tiempo, los cuerpos fantasmales de los espectros habitan otro plano de materialidad, el de la conciencia de Salvo. Ellos están allí como eco de su conciencia dormida para exigirle su reconocimiento como humanos, como víctimas y como personas, están allí para recuperar sus nombres. Sus muertes no han sido ritualizadas, reconocidas socialmente, aquí no ha habido “lugar para el testimonio ni para el duelo; por eso la muerte animal es el paradigma, en tanto que muerte insignificante, la de la vida eliminable, abandonada, sin inscripción social ni política” (Giorgi, 2014, p. 154).

De esta manera, mediante el hostigamiento y las amenazas de los espectros de permanecer en la realidad de Salvo para siempre éste empieza a cuestionarse: “¿Los fantasmas existen? No, o sea que todo está en mi cabeza. ¿En mi memoria? No, todo lo borré. ¿Con quién estoy hablando? (*Mira alrededor*)

Conmigo. No me estoy volviendo loco” (Rubiano, 2015, p. 39), y finalmente cede ante el asedio animal para devolverles a los espectros la humanidad que reclaman:

SALVO: *(A Alguien del público)* Por favor apunte estos nombres y ubicación. *(Leyendo de su lista)* Granado Sosa. Kilómetro 11 por la salida a la Y. *(La Madre levanta la mano despacio como si fuera a decir presente)* Alegría de Sosa. Debajo de la casa quemada. *(El Conejo sale del baño y levanta la mano como si fuera a decir presente)* Jerónimo Sosa. La cabeza en la fosa de la estrella, el cuerpo entre Concepción y la aguadita. *(El Hermano sale de la nevera y levanta la mano como si fuera a decir presente)* Marinda Sosa. Cementerio central, como NN. *(Mala se baja de la cama y levanta la mano como si fuera a decir presente. Roxi deja caer algo. Salvo repara en ella)* Roxi Romero. En el linde de la finca de don Alirio y la mía.

MALA: ¿Y mi papá?

SALVO: A Don Pedro Nel Sosa... Se lo llevó el río. (Rubiano, 2015, p. 67)

Con la confesión de Salvo, aparece un nuevo fenómeno, él se ha convertido en el testigo de aquellos que no tienen voz. Su reconocimiento es doble: se reconoce como autor y como testigo de los crímenes. El vivo es el testigo del espectro, la imposibilidad del espectro de hablar por sí mismo en la vida de los humanos se da bajo la posibilidad de hablar de Salvo. El hablante es el testigo del viviente (la vida como zoe), el hombre el testigo del no-hombre, así se comprueba la dicotomía del testigo de la que habla Agamben (2000, p. 158):

El sujeto del testimonio está constitutivamente escindido, no tiene otra consistencia que la que le dan esa desconexión y esa separación y, sin embargo, no es reductible a ellas. Esto significa “ser sujeto de una desubjetivación”; y, por esto mismo, el testigo, el sujeto ético, es aquel sujeto que testimonia de una desubjetivación. Este carácter no asignable del testimonio no es más que el precio de esta escisión, de esta intimidad inquebrantable entre el musulmán⁴³ y el testigo, entre una impotencia y una potencia de decir.

⁴³ La figura del Musulmán es la figura del no-hombre para Agamben (2000), del hombre reducido tan sólo a un viviente en los campos de concentración Nazi, a un cuerpo que sobrevive porque sigue funcionando como máquina viviente, reducido a zoe, quien ya no es más un sujeto.

De esta forma estos seres que en *Labio de liebre* han sido “sujetos de desubjetivación” logran por medio de su testigo la reconstitución de su cuerpo, la recuperación de sus identidades y el reconocimiento social que buscaban. Otro planteamiento interesante sobre el testigo está presente en la obra *Donde se descomponen las colas de los burros* (Vivas, 2014, p. 5), allí el espectro de Salvador Cangrejo, el hijo de la familia campesina asesinado por el Ejército Nacional como un “falso positivo”,⁴⁴ explica cómo él siendo un espectro puede hablar y dirigirse al público para convertirse en el hablante, el testigo de su propia desubjetivación:

PERSONAJE: (*A público.*) Hola. Soy un personaje. Salvador Cangrejo Corrales; así me bautizó la dramaturga. ¿Qué les parece? Ahora le ha dado por ponerme de protagonista de una tragedia. (*Pausa.*) Contemporánea. [...] Soy un hombre del común, uno más de los sin nombre; esto, claro, hasta que mi madre me encuentre, [...] Así lo decidió la creadora, me obliga a nombrarla así.

El mecanismo por el cual él puede ser el testigo es porque él es un personaje, es un ser ficcional y su voz le fue concedida por su “creadora”. Es su autora quien interviene para que él pueda realizar un acto jurídico válido (testimoniar), “para conferirle el complemento de validez que le es necesario” (Agamben, 2000, pp. 155-157). Así mismo, él es consciente de quién es y qué papel juega, y también de su inexistencia:

PERSONAJE:(*A público.*) Es maravilloso no tener sentimientos propios. Todos me los insufla ella, la dramaturga. ¿Recuerdan? Siempre terribles, siempre dolorosos. Pero no importa, no son míos, no siento nada. Si los personajes sintiéramos realmente, el mundo sería doblemente triste. A diferencia de ustedes, no existimos a diario, solamente cuando sus ojos nos dan cuerpo. Soy de papel. (Vivas, 2014, p. 11)

De esta forma, las palabras de Salvador dan cuenta de su doble inexistencia: no existe porque es un no-hombre, un N.N., un “sin nombre” y sin cuerpo, un ser etéreo que permanece en el limbo del recuerdo de sus padres, y

⁴⁴ Ejecuciones extrajudiciales de población civil perpetradas por el Ejército Nacional de Colombia.

no existe porque es “de papel”, es un personaje, pertenece a la ficción. Él está, como apunta Camacho (2014, p. 64), por una parte, en un “lugar liminal situado entre la vida y la muerte”, y, por otro, en un “mundo ficcional”. Esta dualidad es la que le permite ser potencia e impotencia a la vez, hombre y no-hombre, hablante y viviente (cuerpo animal, cosa); él es el “testigo integral” y expresaría lo que Agamben (2000, p. 157) llama la ‘paradoja de Levi’ que enuncia: “El musulmán es el testigo integral” y la cual funciona bajo dos proposiciones: “1. El musulmán es el no-hombre, aquel que no puede testimoniar; 2. El que no puede testimoniar es el verdadero testigo, el testigo absoluto”.

Como resultado de esta potencia de Salvador convertido en su propio testigo, y de su doble inexistencia (como N.N. y personaje de ficción), éste se mueve en dos espacios diferentes el limbo de la muerte “como un alma en pena” y en la realidad de la ficción de la obra, para interpelar e inquietar al público con su testimonio.



Ilustración 25: personaje de Salvador en *Donde se descomponen las colas de los burros*. Umbral Teatro. 2015. Foto: Gabriela Córdoba.



Ilustración 27: nicho del personaje Salvador en *Donde se descomponen las colas de los burros*. Umbral Teatro. 2015. Foto: Gabriela Córdoba.

Esta dualidad espacial también está planteada en la puesta en escena dónde éste, “vestido como el día que lo mataron”, con su indumentaria campesina

llena de orificios de bala y sangre transita entre el centro del escenario donde circulan el resto de personajes (ilustración 26), y un espacio onírico, aéreo y celestial (ilustración 27) donde éste parece flotar entre las nubes proyectadas por un video, un nicho ubicado en el fondo del escenario y separado del resto de él por una tela transparente y vaporosa. Desde allí, su limbo, Salvador insiste en cuestionar al público sobre varios aspectos de su alegato:

1. El *tiempo*: “Quiere condenarme a vivir siempre la misma vida infame. Mi destino transcurre en una tierra sembrada de fosas comunes, cementerios clandestinos y territorios sagrados”, “Ojalá no tengan que ver a su madre vociferando de dolor” (Vivas, 2014, pp. 5,11). Salvador condena su mundo, un mundo repleto de muerte y sufrimiento, donde su madre ha sido condenada como él; ella a vivir en una angustia y dolor constante por la desaparición de su único hijo, él a ser un espíritu errante.
2. El significado de lo “*humano*”, “lo siento mucho. ¡Ah!, es mi primer sentimiento propio, no lo puedo creer, he sentido por ustedes una honda conmiseración. No puede ser, me estoy humanizando. ¿Qué será lo “típicamente humano”?” (Vivas, 2014, p. 11). Salvador se cuestiona sobre qué es lo verdaderamente humano en un mundo de inhumanidad como en el que él (y el público) está inmerso, y se plantea el sentimiento de conmiseración como sentimiento puramente humano, él al igual que Marzano (2010) se plantea que la pérdida de la facultad de sentir el dolor del otro, es un signo de inhumanidad, y el poder recuperarla es recuperar también la humanidad.
3. La *muerte* no natural y la *desaparición* de su cuerpo: “además de ser de papel, ahora se me borra, se me desaparece”, “¿Y que mientras mi madre no me vea, no me toque, vacío de mí, no va a descansar?” (Vivas, 2014, p. 15). Salvador discute la forma en que ha ocurrido su deceso, cuestiona la política de la muerte que se le ha aplicado a él, no sólo para reducirlo a un cuerpo animal, sino para borrarlo de la memoria de su comunidad, para exiliarlo del seno social.
4. La *desubjetivación*: “Mí, ¿quién es mí? Lo único que sé, es que del lugar de donde vengo, los gallinazos son negras mariposas agoreras, con plumas de canario en las alas” (Vivas, 2014, p. 21). Salvador debate el

hecho de haber sido, como otros, un sujeto de desubjetivación, haber sido reducido a carne, a un número más en las cuentas del ejército, de haber perdido su cualidad de persona.

5. El *destierro* del mundo humano para ser arrojado al mundo animal por falta del rito funerario: “ese fue el último sueño, antes que ella supiera la verdad. Que enterró a otro y que yo aún no encuentro puerto” (Vivas, 2014, pp. 11,15, 27).

Este último testimonio de Salvador sobre el del rito funerario como forma de reconstitución del cuerpo y reconocimiento social como persona es un tema recurrente en diferentes dramaturgias: el cuerpo que carece de rito funeral es el cuerpo animal. De allí la insistencia en la necesidad de recuperar el cuerpo del desaparecido porque “no va a descansar si no lo enterramos” (Vivas, 2014, p. 12) y puede perder la oportunidad de “entrar al reino de los cielos”, tal como lo expresa Dolores la madre de Salvador, cuando cargan su cuerpo tratando de encontrar un cementerio y un cura que le dé sepultura, después que el sacerdote de su pueblo se negó a hacerlo:

PEDRO: Deberíamos cavar y dejarlo por aquí.

DOLORES: ¿Sin lápida? ¿Como un animal?

PEDRO: Le ponemos una cruz y cuando las cosas mejoren...

DOLORES: ¿Sin que un sacerdote se lo entregue a Dios, como él merece?

(Vivas, 2014, p. 22)

El “entrar a los cielos”, o la “entrega a Dios”, es fundamentalmente el reconocimiento como persona en el sentido jurídico, el recuperar la identidad, el nombre, la historia y su lugar dentro del mundo humano. El rito funerario permite entregar el cuerpo a los procesos naturales de “desaparición” y construir un cuerpo de memoria en sus seres queridos, una “imago en la memoria de los sobrevivientes, esa *‘imaginary afterlife’* de lo que es, básicamente, la persona separada del cuerpo” (Giorgi, 2014). El cadáver de un cuerpo animal, la no-persona logra, a través del rito, pasar al estado de persona y ser reincorporado a las memorias de la comunidad como una vida humana reconocida. Por esto, la

urgencia en las obras de encontrar los cuerpos desaparecidos para darles sepultura. Esto es lo que pasa también en *Si el río hablara* (Escobar, et al., 2013) y en *Coragyps Sapiens* (Vergara, 2013), en la primera, Devota tiene como oficio recoger los muertos que llegan por el río para darles una sepultura y un nombre. Ella los arregla, les pone flores, les reza, habla con ellos, canta letanías, lanza licor al piso para ayudar a sus almas “a pasar al otro lado”, y bautiza a cada uno: “(Cuelga la rama roja en la pared). En esta venía Miguel. Tenía cara de ángel y así lo bauticé: Miguel Ángel” (Escobar, et al., 2013, p. 20). Ella les vuelve a dar un lugar dentro de la sociedad y dentro de la memoria de la comunidad, por esto les promete el no olvido, ellos serán recordados, tendrán una tumba y un nombre. La importancia de tener un nombre y la acogida dentro de la sociedad también está presente en *Coragyps Sapiens*, una obra que propone como gran metáfora de paz que cada persona debe acoger por lo menos a un muerto para darle nombre, para reconocerlo como persona y de esta manera sanar la sociedad entera:

REINA: ¿Cómo le ponemos?

ULPIANO: ¿Le ponemos?

REINA: Un nombre. Hay que ponerle un nombre.

[...] Usted ya lidió con los muertos. Deje que otros lo hagan ahora. Todos necesitamos al menos uno. (*Mirando al público.*) Ellos también. Al menos uno. Al menos. Sentir la textura de la carne en descomposición. Su olor. Así no los olvidamos. Los olores hermanan, nos hacen familia. Y la familia no se olvida. Que cada quién se haga cargo de un par o un trío. (Vergara, 2013, p. 203)

La metáfora de acoger un cuerpo, hermanarlo, hacerlo familia, está hablando de la reconstitución social y el duelo. Plantea que la sociedad necesita el tiempo de llorar todos sus muertos y volver a construir la imagen simbólica del “nosotros”. Siguiendo a Judith Butler (2006, p. 52), esta construcción del “nosotros” está ligada a la existencia del cuerpo “fuera de nosotros y para otros”, es decir a una intrincada urdimbre de lazos que nos unen a los otros; por esto, para Vergara en la obra la reconstrucción puede darse a partir del duelo, ya que éste “nos enseña la sujeción a la que nos somete nuestra relación con los otros en formas que no siempre podemos contar o explicar” (Butler, 2006, p. 49), el

duelo nos permite desposeernos del antiguo “mi” en relación con los viejos lazos rotos, para poder construir uno nuevo e integrar un nuevo “nosotros”.

Mediante la imagen de la sepultura y el duelo estas obras proponen realmente la reconstitución de un cuerpo social por medio del rito sepulcral. El rito como construcción de un cuerpo simbólico irreductible que evita la reducción del cuerpo a “cosa, materia insignificante, mercancía o basura” (Giorgi, 2014, p. 233). Esta insistencia en la imagen es una forma de resistencia contra la desaparición del cuerpo no por causas naturales sino antropotécnicas, causas que marcan una diferencia entre las vidas significantes e insignificantes, entre vidas que merecen ser vividas y las que no, las que merecen un duelo y las que no. Una diferencia que, como asegura Giorgi (2014, p. 201), es “política y no ontológica”, ya que nosotros también enterramos, memorializamos, recordamos mascotas o animales de servicio” y, al mismo tiempo, “abandonamos, o somos obligados a abandonar, innúmeros cuerpos humanos —lo dicho: la distinción no es, nunca lo fue, ontológica, siempre fue política—”.

En forma breve, los cuerpos espectrales son cuerpos escindidos entre una materia que transita a la extinción y una presencia que se niega a desvanecerse, son presencia y ausencia, son cuerpos que habitan un limbo, un lugar liminal. Estos cuerpos están “en el umbral entre humano y animal, lo vivo y lo muerto, el organismo y el rastro, la presencia y el espectro” (Giorgi, 2015, p. 5). El cuerpo espectral pone en relación dos cuerpos: el de un vivo y el suyo, el cuerpo-espectro; por ello, en las obras analizadas es el cuerpo del desaparecido el que viene a hacer presencia, a afectar al vivo, a convivir con él, o a cuestionarlo sobre los hechos de violencia que ha enfrentado su cuerpo y el de sus congéneres. Su intensidad está dada también por una dualidad entre lo visible y lo invisible, su presencia —irreal— es precisamente la que da testimonio del cuerpo que fue, del vacío dejado por éste, su presencia se vuelve memoria, es una especie de eco, de resistencia de la materia a desaparecer; el espectro se revela así “no como modulación de la ausencia, sino como canalizador de presencias, de indicios de la presencia” (Giorgi, 2015, p. 2); su existencia en la dramaturgia colombiana como figura poética insiste fuertemente en señalar la necesidad de no dejar morir la memoria de un país fragmentado, agotado y desesperanzado por la guerra.

Los cuerpos espectrales se representan como cuerpos sufrientes, escindidos, amnésicos, rebeldes, o contestatarios, siempre en un espacio límbico, en la nada, el vacío, la consciencia de otro, el recuerdo o la ficción, donde permanecen para atestiguar los hechos violentos acaecidos, por lo que, como apunta Camacho (2014, pp. 69,76), no solamente hablan de su pérdida sino de la pérdida del mundo, y su “más allá” no es más que el tiempo presente, un tiempo de sufrimiento, muerte, ausencia, abandono y desamparo. Por otra parte, en estas obras, el espectro como cuerpo animal también busca una reconstrucción y un reconocimiento social para poder retornar al mundo humano, y así recuperar su identidad, su historia y su lugar en el mundo, todo esto a través del rito funerario. De esta forma, la imagen de reconstrucción del cuerpo del espectro por medio de la sepultura y el duelo se convierte en la metáfora justa de la reconstrucción de un cuerpo social fracturado y deshecho, para un país saturado de desaparecidos y cuerpos sin tumba.

2.2 El Hábitat animal o las zonas de exclusión

Los imaginarios geográficos son “imágenes ‘mentales’ relacionadas entre sí, que confieren —sea para un individuo o grupo— un significado y una coherencia relativa a una localización, una distribución o la interacción de fenómenos en el espacio” (Lindón & Hiernaux, 2012, p. 71). Al animal, por lo general, le corresponde una geografía que señala un lugar aislado del humano: la selva, el intrincado bosque, el mar profundo, el río caudaloso, el aire, con excepción del hogar o la granja que son los lugares del animal domesticado, aquel que ha perdido su libertad. Sin embargo, la literatura teatral ha emparentado las geografías más inusitadas con lo animal, la urbe, por ejemplo, o incluso la psiquis. El espacio del animal presente en las obras estudiadas transita de lo abierto a lo cerrado y abre un sinnúmero de caminos que se presentarán bajo cuatro territorios, a saber, la ciudad, el bosque, el matadero y el limbo. Los tres primeros se desarrollarán ampliamente en esta parte, mientras que el último se considera

ya estudiado debido a que éste fue ampliamente analizado en el apartado de “cuerpos espectrales”.

Lo abierto y lo cerrado siempre cumplen una doble función en el imaginario, lo abierto puede asociarse a la libertad, a la tranquilidad, al bienestar, al aire puro, pero también puede asociarse al miedo a lo desconocido, a lo salvaje, a lo incontenible; y lo cerrado puede ser tanto protección, intimidad, regocijo como aislamiento, estrechez, peligro, encierro y muerte. Apertura y encierro conllevan juntos una asociación violencia/miedo, ya que, como afirma Lindón (2008, p. 10), el espacio cerrado “aísla al individuo y hace posible su victimización sin visibilidad, o con escasa visibilidad”, y el espacio abierto puede ser el lugar de la fragilidad y la vulnerabilidad, los dos territorios pueden ser así los espacios del miedo y la amenaza.

2.2.1 La ciudad: periferización, guetización y bunkerización

La ciudad presente en las diferentes obras estudiadas es una *metrópolis* fragmentada en distintas *micrópolis* que hablan de los modos de vida de los personajes, de las relaciones y vínculos entre extraños, y del paisaje. La ciudad como espacio de encuentro y desencuentro entre desconocidos es precisamente una fuente inagotable de imágenes de alteridad, que ponen en relieve la existencia de zonas de excusión como microcosmos en los que habita lo animal. Uno de estos microcosmos o *micrópolis* es el *suburbio*. En las dramaturgias escogidas éste se revela no como el modelo del sueño americano de bienestar sino como el fenómeno de la periferización de las ciudades latinoamericanas de la que habla Lindón (2006, p. 96), donde la ciudad se descubre como un territorio difuso, sin límites, que se extiende sin control, sin orden. Para Lindón, la periferia es lo que está afuera lo que rodea la ciudad, lo lejano e inaccesible, pero también se refiere al estar “fuera” como exclusión. Un ejemplo claro de periferización está en *Pernicia Niquitao: Una Verónica en la cara*, allí la ciudad se presenta como otro personaje más, uno vivo y pululante, o como dice Zuluaga (2016, p. 111) “una criatura híbrida, hecha de pedazos, de sobras”, esta ciudad como personaje se representa a través de la imagen de lo femenino, una ciudad-mujer vestida con

una falda de enorme proporciones que se extiende por todo el escenario (ilustración 28), y sobre su falda o bajo ella se mueven los personajes de la obra. Este es el lugar “donde ocurren todas las cosas y donde se cumplen los destinos de Fredy conejo blanco y de las tres mujeres asesinadas” (Valencia, 2018). Esta falda soporta a los personajes y los nutre como la gran metáfora de la ciudad-matriz, de la ciudad-mujer que se mantiene en pie a pesar de todos los embates que sufre, y que a la vez es cómplice de todo. Y acompañando esta imagen está la de las cuatro tumbas que rodean la ciudad, una especie de nichos en las alturas, apostados en la parte de atrás del escenario, y donde están la muerte y la violencia como hechos presentes” (Valencia, 2018).



Ilustración 26: Obra *Pernicia Niquitao: Una Verónica en la cara*. Directora: Victoria Valencia. Teatro La mosca negra. Medellín. 2008. Foto: Diego Galeano.

En *Pernicia niquitao* la ciudad se muestra como un espacio femenino habitado por la violencia: “Entre los pliegues de mi falda suturas para los restos de la infamia Sobre el territorio mis falanges la izquierda la derecha entre la

abertura de mis piernas se inaugura el holocausto” (Valencia, 2008, p. 1). Una ciudad que —como los pliegues de la falda— se extiende a través de un vasto territorio dividido por un río que sirve como frontera divisoria entre dos ciudades diferentes, la sur y la norte, esta última, dibujada como periferia, como borde. Esta ciudad remite directamente a Medellín, que, como las demás ciudades en Colombia, son el reflejo de la inequidad social y económica presente en el país. En Medellín el sur surge como sector privilegiado y el norte como “esos barrios casi que botados, que se arrastran hasta el río, casuchas que se queman frecuentemente” (Valencia, 2018). Este sector norte es el que la obra enfatiza como ciudad periferia, dibujada como un “cisco de hienas” que luchan entre sí desde su nacimiento y que como animales atacan al más débil y lo devoran: “un niño escarbando en una niña rutas contra el enigma los nudillos desastillados los nudillos la boca de la niña escupe sangre los dientes todavía tintinean en la caída” (Valencia, 2008, p. 2). La imagen violenta de esta niña agredida por el personaje principal de la obra, Fredy conejo blanco, ubica a la mujer como uno de los débiles y desprotegidos, como una vida precaria bajo el mandato soberano, en este caso de la masculinidad. Violencia que se muestra exacerbada, múltiple y generalizada, a través de cuerpos femeninos que son abandonados, golpeados, mancillados, acuchillados y abaleados; imágenes que parecen instalarse como una forma de violencia que hace parte de “la normalidad del caos” en este lugar.

Esta ciudad suburbio se presenta como un uróboro, que se muerde la cola yendo y viniendo del caos, y cayendo una y otra vez en la locura: “aquí ocultos en la aldea la pernicia nos persigue provocando al tendón de los desquicios. Paso niquitao llego niquitao salgo niquitao para llegar niquitao” (Valencia, 2008, p. 3). Ella representa el círculo vicioso del desposeído, la pernicia en Niquitao como el nombre lo dice es improductividad, esterilidad y quietud. Desde el borde del agua turbia del río hasta el filo de la montaña esta periferia representa la vida animal, la vida reducida, marcada, desposeída, precaria, representa a los “guiñapos que se acuchillan” en las esquinas a fumar bazuco, a las prostitutas, a los niños descalzos en la calle, a las niñas en pelota en los balcones, a los jóvenes sicarios que matan por unos pocos pesos, a las mujeres que venden la virginidad de sus

hijas y nietas, a hombres y mujeres “embalados, borrachos y recontrapichados⁴⁵ hasta el hedor” (Valencia, 2008, p. 8), todos y cada uno “personajes aporreados por la sociedad, aporreados por la ciudad” (Valencia, 2014), estancados en el tiempo, dando vueltas en una rueda de hámster inoficiosamente y sin una visión de futuro. Veamos el siguiente texto:

En el balcón cuatro niñas en pelota flamean sus manitas el acelerador se hunde hasta el fondo mañana estarán maquilladas una detrás de otra sobre las escalas que suben al balcón [...] allá abajo los niños juegan al pum pum desovillándose por los faldones de la ladera ellos los niñitos van i vienen con los pies descalzos pum pum [...] junto a la ventana una puta en minifalda las chanclas altas mucha celulitis i algo de vena varice [...] sobre la cicatriz de la casa abandonada. Mansión legada a la intemperie para que los hombres i las mujeres de la aldea orinen recostados contra ella que se ríe de sus miembros flácidos i debilitados por la aurora i la pipa que bombean desocupando su líquido seminal quisieran ellos i ellas cavando desde sus lechugas decrepitas visiones de rallador de zanahorias No hay puertas no hay ventanas no hay techo. Han caído a las patadas. Ella mira un horizonte él mira un horizonte. Extáticos. Secos. Mudos. Por los desagües eructa el mar que la ballenita no conoce. La aldea está sumida en el silencio de los que fuman en cuclillas. (Valencia, 2008, pp. 4-5)

La anterior es una visión agónica de ciudad, donde los seres allí insertos están en un mundo precario, están a la intemperie, desprotegidos, como lo suscita la imagen de la casa abandonada, son cuerpos vivientes en el “umbral de la precariedad extrema” donde lo “común” entre ellos “no se presupone reconociblemente ‘humano’, sino que pasa por ese umbral, esa línea de exterioridad, entre humano y animal, o entre humano y no-humano, y que orbita en torno a los cuerpos, sus necesidades, su vulnerabilidad, sus placeres” (Giorgi, 2016, p. 53). La ciudad suburbio en *Pernicia niquitao* es esa “aldea hechiza” por donde Fredy conejo blanco, el niño-sicario de la obra, se mueve a sus anchas, una urbe hecha a pedazos, inacabada, desordenada, llena de recovecos y calles empinadas, derruida por el tiempo y el abandono, sucia y olorosa, como el gran

⁴⁵ En Colombia y Ecuador el verbo “pichar” se refiere al acto de hacer el amor. Este término hace parte de la jerga de los barrios bajos.

“orinal del mundo”, abarrotada de gente que viaja en los “buses morcilla”, y harta de violencia y vicio. Su tiempo contrasta radicalmente entre el tiempo estancado de la pobreza y la pernicia de sus habitantes y el tiempo ágil, acelerado, imparable de la ciudad, que permite apreciar en detalle el paisaje, pero fugazmente. Esto se puede ver a través del siguiente texto en el que la falta de puntuación intencional de la autora refuerza la velocidad del tiempo y evoca una sensación de angustia de lo irremediable.

Fredy conejo blanco se zambulle en el río mientras la noche lía las orillas cultivadas con bagazos de atavíos i vagones tropezados i busca el hilo conductor que lo transporta con espuma i perros muertos hasta el orificio que lo saca a la pendiente que lo arrastra hasta la esquina en donde gira en la intemperie en el solar de los sofás que le dan la espalda a los muros carcomidos donde todos mascan sombras mal augurio fósforos que encienden i se pierden encienden i se pierden entre las cuclillas de los desterrados hasta las escalas⁴⁶ estética del escombros para llegar por fin aterido i frenético a la puerta de su torre lugar de su vigilia. (Valencia, 2008, p. 5)

La estética del escombros, la basura y los perros muertos de la que habla el anterior texto, junto a las retroexcavadoras que van destruyendo poco a poco la aldea de Fredy conejo blanco para transformar “el jardín de los sofás en pavimento”, descubren la amenaza del tiempo que llega: la hora de la “limpieza social”. Fenómeno que, como memoria, hace referencia al verdadero Niquitao, un sector antiguo de Medellín que servía de puerta de entrada a la ciudad y que luego de diferentes fenómenos de expansión de la ciudad se fue convirtiendo para los medellinenses en un “territorio de putas, malevaje e indolencia [...] asentamiento de bares, fritanguerías, prostíbulos, escenarios de riñas y camorras, apuestas, atracos y violencia” (Osorio, 2009, p. 5). Niquitao como paisaje de la destrucción y el vicio preocupó entonces a la “sociedad de bien” quien abogó por limpiar la suciedad, acabar con el vicio y la indecencia, por ello en 2013 la policía ingresó con máquinas retroexcavadoras a derribar las “ollas”⁴⁷ y acabar con aquel

⁴⁶ Escaleras en el argot de la región antioqueña.

⁴⁷ Expendios de drogas.

panorama que incomodaba. Hechar abajo la visión desagradable de lo superfluo, lo innecesario, en la que “los otros no te necesitan; pueden arreglárselas igual de bien sin ti. No existe razón palmaria para tu presencia ni obvia justificación para tu reivindicación del derecho de seguir allí” (Bauman, 2005, p. 24). El arrasar con lo superfluo es una necesidad por echar fuera la basura, el residuo, lo que contamina el cuerpo social, por ello quizá el nombre de “limpieza social” como fenómeno expresa su carácter, ya que en la “sociedad” no hay ningún departamento reservado a los ‘residuos humanos’ (humanos residuales, para ser más exacto)” (Bauman, 2005, p. 25).

Tal necesidad imperiosa de la “gente de bien” en la sociedad colombiana por la “limpieza social” aparece con fuerza en diferentes épocas y ciudades, testigos son también el sector del Cartucho en Bogotá quien sufrió un fin similar en 1998 bajo el mandato del alcalde Peñalosa, suceso calificado como el “fin de una vergüenza” por la revista *Semana* en diciembre de 2003, y la famosa calle del “Bronx” (heredera de todos los despojados del Cartucho) también en Bogotá en 2016 bajo un segundo mandato del mismo Peñalosa. Infortunadamente estas políticas de renovación urbana lo que han logrado es un “trasteo de ollas” como reza uno de los titulares del noticiero *RCN*⁴⁸ en febrero de 2014, creando la dispersión de la población marginal y multiplicando los focos de indigencia en las ciudades. Los grandes parques como el llamado “Tercer Milenio” en Bogotá, construido sobre los escombros del Cartucho, o el parque museo San Lorenzo, construido en el antiguo cementerio de San Lorenzo, en Niquitao, Medellín, son obras monumentales que se convierten en monumentos-testigo que dan cuenta de un doble despojo de los marginales (el abandono y la expulsión) y del no lugar de la vida precaria.

En la obra *Pernicia Niquitao* (ilustración 29) la precariedad está presente a través de la desnudez del cuerpo y del espacio: el cuerpo, un cuerpo frágil, lanzado a la intemperie y en manos del otro; y el espacio, un espacio derruido,

⁴⁸ Noticiero RCN, es uno de los noticieros más importantes en Colombia emitido por la Radio Cadena Nacional.



Ilustración 29: Obra: *Pernicia Niquitao*. Dirección Victoria Valencia. 2008. A izquierda foto (A) indagaciones preliminares de la obra, A derecha escena foto (B) del montaje teatral. Grupo La mosca Negra Teatro. Medellín. Fotos: Diego Galeano.

sórdido y sucio (A) que se revela en el montaje (B) como oscuridad y simplicidad de objetos escénicos. En suma, la ciudad suburbio en la obra de Valencia nos habla de la periferización como amenaza y como desprotección, como el lugar de la vida precaria y la implementación de políticas de “limpieza social”. Esta última temática es el punto de unión de esta obra con la visión de ciudad suburbio en *La cabeza del pato* (Merchant, 2014) donde el territorio que vemos transita entre la imagen del lupanar como hábitat de un grupo de seres marginales de la sociedad (putas y travestis); y la casa de Gregorio —el detective policial a cargo de la investigación de las muertes de las trabajadoras sexuales en la ciudad— un lugar sucio y decadente, con “un sofá jamás aspirado” y manchas de humedad, un mundo al revés, tan caótico como su propia existencia, la cual transita entre el hombre policía y el Pato asesino.

El espacio del lupanar está representado por dos casas de putas llamadas el Coreano y el Café Griego donde los mismos agentes de policía asisten con normalidad para consumir tanto droga como sexo. Estos espacios en el montaje hecho en 2015 son representados como lugares cerrados, luctuosos, con escasos

elementos, una mesa y una silla sirven como espacio de negociación y consumo, y un pequeño diván rojo con un perchero figura la habitación del encuentro sexual. El color rojo predomina en el lupanar (ilustración 30) —en el vestuario de Andreína, en las sillas, en la luz— como símbolo de la lujuria y de distinción de todos los lupanares a través de la historia. Rojo también es el nombre del barrio, haciendo evidente que este espacio es una zona de tolerancia, un barrio dedicado a la prostitución y a la industria del sexo. La demarcación o cerramiento simbólico del Barrio Rojo en la obra refiere al fenómeno de la guetización de la que habla Lindón (2006, p. 22), la formación de guetos o zonas cerradas dentro de la ciudad que dan cuenta de una segregación o exclusión social. Este barrio hace parte de una periferia signada con el imaginario del miedo a la degeneración y contaminación del cuerpo social, donde lo que contamina la sociedad es el contacto con estos marginados (transexuales y travestis) que permanecen en un estado indeterminado, un entre géneros, un entre cuerpos, un estadio “no natural” que relaciona la higiene social con las políticas de sexualidad. Seres vistos como sodomitas y, por tanto, portadores simbólicos del “riesgo de ‘degeneración’, la enfermedad, la pérdida de virilidad (Giorgi, 2003, p. 1).



Ilustración 30: Espacio: El Coreano. Personajes: izquierda Andreína, centro Berta, derecha Gregorio. Obra: *La cabeza del pato*. Director: Santiago Merchant. 2015. El Santo producciones. Foto el grupo.

El peligro de contaminación social que representa el Barrio Rojo hace que éste se convierta en otra zona de exclusión donde los habitantes viven un tiempo y un “estatus de terror”, “un estado de excepción” en el que el exterminio se acerca cada vez más a sus puertas, tal como lo presagia Andreína: “van a venir, verdad? Ya vienen? Vienen?” (Merchant, 2014, p. 16). El miedo que siente Andreína y sus compañeras es equiparable al miedo del Otro, que las nomina como agentes corruptores: “Usted es un travesti que lo pudre todo” (Merchant, 2014, p. 34); ellas son para la sociedad seres “desperfectos”, “corruptos” y “contagiosos” y por ello en la obra son exterminados. El miedo al contagio es el que hace que todo el Barrio Rojo sea reducido a cenizas bajo una política de “limpieza social” que rige “sobre la eliminación de ciertos cuerpos —o, mejor dicho, sobre la producción de ciertos cuerpos como ‘candidatos’ a la eliminación—” (Giorgi, 2003, p. 3). De esta forma, la obra dibuja un paisaje de estigmatización y segregación social y territorial que da cuenta de la existencia de zonas de exclusión en las ciudades, y presenta a los ojos del lector/espectador el fenómeno del exterminio social de población LGBTI como una realidad poco reconocida o mencionada; de allí que la obra ocupe dos páginas para nombrar cerca de un centenar de víctimas, entre muchas otras, como reconocimiento a esta población, y como forma de estampar este panorama de exterminio:

Y las madres desmoronadas recogiendo el cadáver de sus hijos. Las esposas rearmando un cuerpo invisible, un cuerpo ideal, un recuerdo ideal. Pero sólo hay pedazos. Déjenlos llorar, dejen llorar al padre de María Luisa Quiñones. Fair Leonardo Porras. Fabio Sandoval. Armando Rosas (*Bebe café*) Augusto Prieto, Alexander Campos, Juan Carlos Santo. Eider Quiguanas. Gregorio Alzate. Patricia Ramos. Brian Rodríguez. Camilo Polo. Liliana Malagón, Tulio Rengifo, Carlos Andrés Aristizabal, Fabián Quiroga, Alex Lanchas, Jaime Montoya... (Merchant, 2014, pp. 20-21)

Dentro de la dramaturgia escogida, tenemos también otra obra que nos habla de la ciudad y del suburbio como paisaje del miedo, esta es *Bizarro*, en ella un edificio de apartamentos se representa como una especie de *búnker* que debe protegerse de la amenaza exterior; del Otro que está allí para atacar, invadir y

robar la propiedad privada, por eso se describe como una especie de “sociedad segura”, que se sirve de un “vigilante nocturno” (El hombre de zapatos clap clap y cuernos espiralados) quien los protege del afuera. Un exterior salvaje visto como una jungla llena de cocodrilos y roedores que acechan la seguridad del interior. La división entre el adentro —la seguridad— y el afuera —el peligro— se acentúa cuando el afuera ataca al interior:

Me devolví al 302 por mi manojito de llaves extra y escuché como la puerta del edificio era violentada, regresé sigiloso y vi tres cocodrilos que se lanzaban sobre el hombre de mangas remangadas y zapatos limpios. Uno le mordió los pies donde llevaba sus zapatos limpios, el otro la mano, con la que había disparado al cocodrilo, y el otro el hombro por donde había mirado a la anciana del 201. Yo escuchaba el grish grish grish de los dientes entrando en la piel y el grito de dolor del hombre comida de cocodrilos. (Guevara, 2010, p. 9)

Este encuentro en la obra dibuja el choque con el otro como un riesgo de muerte, y la inseguridad como un fenómeno que “siempre proviene del afuera, de un lugar que no es el nuestro y de otro que nos es como nosotros” (Lindón, et al., 2006, p. 112). La hostilidad del suburbio en *Bizarro* corresponde a un imaginario animal de devoración (como se vio en el aparte de “Monstruos míticos”), en el que unos son las presas de otros, y en el que el afuera del barrio bajo está habitado por grupos de hombres-cocodrilos (depredadores) que funcionan como jaurías o bandas delincuenciales para crear un estado de caos exterior del que hay que protegerse. Así, este suburbio y su imaginario de miedo e inseguridad funciona como muchos otros en las ciudades latinoamericanas de hoy en los que las dinámicas de socialización han cambiado; el vecindario es ahora un barrio cerrado, donde hay vecinos, pero no interrelación entre ellos, las bonitas cercas, postes y aceras pintadas han sido reemplazadas por muros, bardas con picos rotos de botellas, rejas, cerrojos, alambres de púas y cercas electrificadas. El miedo implica una cada vez más aguda reclusión en el interior, lo que “no sólo implica la reducción drástica en el número de personas con quién se interactúa, sino que anula el vínculo social con desconocidos, propio de la vida urbana” (Lindón, 2006, p. 28); de esta forma el vecindario desaparece como espacio de

socialización y se abre lugar más a la virtualidad, al individualismo y al aislamiento. La reclusión en este tipo de “casa *búnker*”⁴⁹ de la que habla Lindón (2006), también magnifica el afuera como un gran magma de sonidos, voces y resonancias que perturban el equilibrio interno del habitante, el afuera del suburbio se cuela por las rendijas a pesar de las murallas. En *Bizarro*, por ejemplo, la sonoridad del otro y del afuera altera tanto al Ángel sin alas que lo lleva a la locura, como sucede en la escena de la Cazadora roja cuando él la escucha hablar por su celular:

Los segundos parecían horas al son del crick y del jaspear de su cabello grueso, enredado entre lo sexy y lo vulgar, más vulgar que sexy [...] El crick, el jaff, el jijiji... el crick, el jaff, el jijiji... y ahora el sonido de su sangre correr por la venas [...] y el cortaúñas y el celular, ahí, observando, bueno... el celular gritaba, pero el cortaúñas no hacía “crick”, y la orquesta de sonidos: los gemidos, las risas, la revolcada, la sangre correr, la sangre caer, la sangre salpicar, y los gemidos, las risas, la revolcada, la sangre correr, la sangre caer, la sangre salpicar... La música me excitaba, me hacía sentir como el mismísimo Dios dispuesto a descargar rayos y centellas. (Guevara, 2010, p. 4)

Los sonidos se magnifican en la cabeza del Ángel sin alas y crean una atmósfera insostenible; la excitación de este ángel es más bien una perturbación constante y en *crescendo* que, combinada con su lucha espiritual, lo llevan a arrojar a la Cazadora roja por la ventana. El tiempo que pasa en cámara lenta en el adentro y el silencio del aislamiento se convierten en antenas que amplifican los murmullos, los crujidos y hasta la respiración del otro. Esta imagen paranoica del personaje es común en la reclusión de las casas *búnker* de hoy y deja ver una falta de habilidades sociales consecuencia del encierro en sí mismo y del cambio ocurrido en la urbe/suburbio. Tanto lo cerrado como lo abierto se magnifican en *Bizarro*, el adentro paranoico, y el afuera caótico. La calle es un estallido de colores, formas texturas, sonidos y multitudes, y una jungla repleta de bestias

⁴⁹ Lindón (2006) plantea que el aislamiento del hombre hoy en su casa y la percepción del afuera como peligroso cambió el sentido de la casa como lugar de protección y refugio para ver la casa como una fortaleza o una especie de búnker. Lo que significa que se deja de habitar la ciudad para habitar una casa donde ahora se tiene todo gracias a la hiper-conexión; a la virtualidad que minimiza la presencia.

naturales y míticas que aparecen incluso desde el interior de la tierra para devorar al hombre (espiritual y físicamente):

Las paredes del café se derrumbaron prackk prackk prackk y las personas corrían, los edificios explotaban sploshh sploshh sploshh y la gente corría, la tierra se agrietó grist grist grist y la gente corría, pero la sinfonía trágica no tocaba el momento celeste de encontrarme sentado frente a ella mirándola a los ojos. [...] surgieron de la grieta, innumerables puercos con cachos que producían sonidos espantosos, manadas de chacales con púas que estremecían con sus alaridos de soledad y millares de serpientes y dragones que escupían fuego por la boca. La mesa del café se tambaleaba con la tempestad de rugidos, silbidos y estridores de aquellas fieras monstruosas. Era un estruendo que desgarraba los tímpanos. Guirriiii Fraaaaaa ruuuuu yiiiiii. (Guevara, 2010, pp. 13-15)

Esta escena de caos donde las paredes caen, monstruos aparecen de debajo de la tierra y los sonidos onomatopéyicos forman una orquesta de melodías anárquicas son la forma metafórica de ver el afuera como espacio amenazante. El tiempo una vez más se contrasta: el interior-íntimo del ángel que corre lento mientras él permanece aislado del exterior se opone un afuera rápido, agitado y azaroso. Este imaginario hostil y salvaje de la calle en *Bizarro* también está presente en la obra *Como la lluvia en el lago* de Leyton (2013), donde un alto político que transita por la calle en su carro es acribillado por un sicario con una ráfaga de disparos. En ella, la escena del “Testigo 4: El Senador”, que es un espectro, describe la ciudad como una inmensa sabana africana y la calle como un lugar estrecho, inseguro y sin salida. Lo particular es el hecho que ante sus ojos la urbe se convierta en una especie de documental sobre el mundo animal (Camacho, et al., 2011, p. 31) en el que él se vea a sí mismo como un cervatillo atacado por una pantera (el sicario). Este mundo salvaje es la forma de representar la ciudad como un espacio peligroso por naturaleza y también por el hecho que el Senador sea una “presa política apetecida”.

Por otra parte, la idea del Senador como clase privilegiada lleva a dirigir la mirada hacia otro espacio, el del carro. Que, tal como lo apunta la testigo dos, una vecina del barrio, evidencia que éste: “tenía mucha plata y mucha cosa, vidrios oscuros, llantas anchas, rines de lujo” (Leyton, 2013, p. 86). El lujoso automóvil

como espacio se constituye aquí en un marcador de clase que separa el mundo de privilegio del mundo cotidiano del suburbio —de la vecina que compra la carne en la fama, de la anciana que cruza la calle, de los jóvenes entrometidos que dan testimonio de lo no visto a la periodista—, y en espacio de protección contra el exterior, permitiendo el aislamiento del medio hostil y funcionando como una especie de casa circulante o una segunda casa (Lindón, 2006, p. 28). Lo anterior permite ver a la ciudad como un espacio híbrido: el carro como imagen de casa móvil, de bienestar, de protección y de opulencia, y la calle como lo cotidiano, lo bajo y lo salvaje, una ciudad fragmentada en territorios, unos exclusivos para los privilegiados y otros para los pobres; unos y otros comparten el espacio-ciudad, pero no interactúan. El espacio del Senador es el privilegio y el del Matador y su familia es el hambre y la pobreza. Este hecho es el que precisamente hace que el afuera —del Matador— irrumpa en el adentro del Senador, el depredador hambriento rompe las barreras, y el instrumento protector se viene abajo, la casa móvil pasa a ser más bien un cascarón endeble que cede ante el medio salvaje, indómito y sanguinario.

En la calle “la apertura espacial resulta asociada al miedo e incluso al pánico, y no a la libertad” (Lindón, et al., 2006, p. 95), y es este pavor el que se apodera de los personajes; del Senador que se siente aterido ante la embestida del Matador, de la Niña que se queda como una estatua viendo cómo “todo se ponía rojo. Todo: el vidrio, el tapete, las sillas, todo, en segundos, en centésimas de segundo. Nadie gritó” (Leyton, 2013, p. 84). El tiempo se congela y las acciones transcurren en cámara lenta:

Cuando disparaba se le cerraban los ojos. Disparaba una ráfaga y se le cerraban los ojos. Disparaba otra y se le cerraban. No podía controlarlo. Se le notaba que quería mantenerlos abiertos siempre, pero no podía. Y le temblaban los cachetes. Le temblaban mucho, como en la tele. Y Esteban diciendo que eso era una exageración, pero es cierto, le temblaban los cachetes con cada disparo. Se le transformaba la cara en segundos, y luego le quedaba como al principio, y luego otra vez, mientras cerraba los ojos y trataba de mantener la calma, y luego otra vez, y luego otra vez, y otra... (Leyton, 2013, p. 84).

El tiempo del magnicidio es un tiempo lento y eterno para los que experimentan el acto, es el tiempo de lo abrupto y lo inesperado; mientras que para los demás que habitan la ciudad es el tiempo de la cotidianidad, para el Forense, por ejemplo, la hora del deceso es una “hora regular y monótona para un magnicidio en estos días”, y a la Niña le “parece increíble que el mundo siga rodando, que la gente siga entrando y saliendo como si nada, tomando café, hablando por teléfono, sacando fotocopias, rascándose las orejas. Como si nada” (Leyton, 2013, pp. 85,89). El magnicidio visto como cotidianidad habla de un tiempo igualmente salvaje como el espacio, un tiempo de muerte, un tiempo en el que el asesinato es visto como un acto frecuente, casi podría decirse “natural” de la ciudad, tiempo y espacio se conjugan en una misma visión, un imaginario del miedo y del riesgo.

Otra perspectiva de ciudad es la que nos ofrece, por su parte, *Manual de zoofilia para el obrero trotskista* de Pascuales (2013), una ciudad vista como *trama* que se abre a múltiples lugares, el bar, la casa, la calle e incluso el escenario de un teatro como espacio del meta-relato. Sólo que esta vez el imaginario está más unido a la calle como territorio de lo oscuro, lo clandestino, del riesgo y de la lucha; la calle como un campo de batalla y de sobrevivencia. En ella, la calle es un lugar de encuentros secretos, de conspiraciones y claves secretas. Como la visión fugaz de una iguana llamada Sara que escribe en una pared clandestinamente la consigna “el pueblo unido también será vencido”, o el encuentro de Kikirixí y Crash en el que este último:

aúlla como ganso, gime como colibrí y pía como serpiente del Perú, al tiempo que danza alrededor de su agresor. Cuando se detiene, el gallo habla.

KIKIRIXÍ: Gusano en pimienta.

CRASH: Cohete licuadora.

KIKIRIXÍ: Perfecto. Lo escucho, camarada. (Pascuales, 2013, p. 234)

El encuentro entre estos dos personajes es un encuentro secreto, ya que Crash ha sido citado para hablar a favor de Kikirixí, una especie de gallo-gato facineroso que tiene intenciones de entregarse a un ejército insurrecto. A través de la descripción de las hazañas de Kikirixí y de algunas escenas subsiguientes

se descubre la calle como un lugar abierto y peligroso por dónde deambulan una suerte de animales y seres bastante particulares: gartos, iguanas, gallinas, soldados-lobos, una paloma montada por un hombre, un par de peones de ajedrez disfrazados de hipopótamo y cucaracha, y más. Para todos estos seres, la calle es un lugar tanto para el encuentro clandestino como para el desencuentro, para el choque entre uno y otro, como ocurre entre el Dandi de dientes azules y El hombre del antifaz exuberante que monta sobre una paloma. Allí el primero pretende arrebatarse al segundo su medio de transporte y los dos se enfrascan en una lucha al estilo de las escenas de capa y espada, batiéndose por la paloma, para finalmente darse cuenta que los dos resultan ser dos grandes conquistadores: Simón Bolívar y Napoleón Bonaparte. Así que, acaban con la disputa; Simón Bolívar expresa su admiración a Napoleón y le cede el animal. Un encuentro más es el de los dos peones terroristas disfrazados con máscaras de animales que pretenden hacer estallar una bomba en un banco a las tres de la mañana, y que ven frustrado su atentado al llegar la policía.

Otros espacios de la obra son interiores, pero igualmente lugares para la clandestinidad y el complot, como el bar, o la casa de Crash donde él y los “camaradas de pasamontañas” fabrican bombas caseras para realizar atentados en la ciudad en pro de “la causa” (disidente). La forma discontinua en que las diferentes historias van surgiendo, se superponen y se entrecruzan unas con otras permiten ver la ciudad como un gran magma de sentidos y de visiones, como una trama de entrecruzamientos, complots subversivos y luchas libertarias; es así como la visión de ciudad se abre a la de un país-mundo colmado de batallas sin razón, conquistadores montados sobre palomas de paz, soldados inexpertos que mueren por los grandes ideales de otro y hombres papaya que permanecen estáticos aún ante los actos más aberrantes.

Al igual que *Manual de Zoofilia para el obrero trotskista*, *El vientre de la Ballena* de Rubiano (2012) también nos permite ver la ciudad como trama, esta vez el magma de la ciudad nos refiere a un sin número de relaciones creadas por el tráfico de personas, órganos y textiles; este mercado global involucra la producción, la cría, la promoción, la venta y el desecho de materiales de producción. Los espacios de la obra están divididos en unos adentros violentos y unos afueras que refieren ya sea al comercio del cuerpo o a la cotidianidad del



Ilustración 27: Escenografía. Obra: *El vientre de la ballena*. Dirección Fabio Rubiano. 2013. Foto: Laura Villegas.

suburbio. Los interiores son: la casa de Cloe, donde ella recibe una fuerte golpiza por su padre el Oficial (investigador del tráfico de niños) como forma de dominio patriarcal, la casa de Elena, donde ésta es utilizada como vientre productor de bebés y dominada brutalmente por la Madre (una especie de madrastra-cuidadora), la clínica de partos, donde los bebés son separados de sus madres al nacer por la organización criminal, la sala de interrogatorios, donde los criminales son torturados por los detectives policiales para que confiesen o delaten a los miembros de la organización criminal, y el set de televisión donde con artimañas manipuladoras el televidente es violentado simbólicamente por los medios de comunicación. Los afuera son: por una parte, las referencias a la cotidianidad de la calle, como el mercado de donde el Oficial trae los víveres en la primera escena, o el colectivo de donde se baja la Madre, o al andén donde ésta se encuentra con la vecina, y por otra, un afuera peligroso donde se puede ser secuestrado y hecho cuerpo-partes para el mercado de órganos, tal como lo expresa Cloe: “¿De qué tienes miedo, de que un grupo de malparidos me reviente el culo y me rebanen las tetas y me saquen el hígado por la espalda y lo vendan en el mercado negro?” (Rubiano, 2012, p. 2) o un afuera-árbol no para la recreación sino para ser

enterrado bajo él cuando el cuerpo se convierte en desecho de esta industria macabra del tráfico de niños y de órganos.

En la puesta en escena de 2013 en el Teatro Nacional Fanny Mickey la ciudad trama se refuerza con la utilización del escenario como espacio múltiple donde se da vida a todos los lugares antes mencionados con pocos elementos escenográficos. Tres biombos a manera de ventanas, una silla de peluquería, dos sillas de madera, un carrito de compras, una palangana, tres tapetes y varias lámparas que colaboran en la creación de espacios y atmósferas, como se puede apreciar en la ilustración 31.

La sencillez escenográfica permite dibujar en el espacio su multiplicidad y dar cuenta del mundo de contradicciones que maneja la obra: así, por ejemplo, una silla antigua de barbero y una palangana soportada por una especie de atril, son los elementos que establecen el espacio de un dentista que no es dentista sino que funge como partero (ilustración 32), o un tapete de piel de animal define el espacio-habitación donde Cloe, la niña hecha prostituta, recibe a su padre quién finge ser uno de sus clientes.



Ilustración 28: Obra: *El vientre de la Ballena*. Dirección Fabio Rubiano 2012. Foto: Laura Villegas.

Otra contradicción está dada por el vestuario que, por ejemplo, para la escena del interrogatorio sitúa al público en el siglo pasado presentando una estética detectivesca del cine negro, con largos y pesados gabanes y sombreros de fieltro, mientras que, en el resto de escenas los vestuarios no obedecen ni a esta época ni a otra especialmente distinguible; sin embargo, toda la historia es contemporánea, tal como lo observa Doménici (2017, p. 126), “el mundo de la ficción es de hoy, hace parte de esa abrumadora avalancha de hechos violentos y delictivos que a diario transmiten los medios masivos sobre la realidad colombiana. Ese mundo es nuestro mundo”. Un tiempo desvergonzado y procaz donde se reparan crímenes de lesa humanidad con objetos o actos banales que en nada podrían subsanar o por lo menos mitigar el dolor de las víctimas. Esto lo ejemplifica muy bien la obra en el siguiente parlamento, en el que el vendedor manifiesta que ellos van a “reparar” a las madres por la pérdida de sus hijos:

VENDEDOR: Como es imposible devolver las criaturas a sus madres y reparar el daño que hemos causado, haremos una reparación simbólica con estos muñecos de plástico de la mejor calidad hechos en China, ahora que se abren las relaciones con ese poderoso y admirable país al que siempre hemos respetado. Se rifarán también algunas Barbies y Kents con garantía de originalidad. Exigimos a las madres sumo cuidado con estas piezas exclusivas ya que hay gente inescrupulosa que los reproduce con materiales de menor calidad. A todos ustedes gracias por su comprensión. (Rubiano, 2012, p. 70)

La situación anterior, manejada con el particular humor negro y la ironía de Rubiano para tocar temas tan difíciles como éste y aludir a escenarios políticos como la *Ley de Justicia y Paz* en Colombia, que en 2005 promulgaba verdad, justicia y reparación para las víctimas del paramilitarismo, sirve como marco para entender que el espacio de la ciudad como trama en esta obra y el tiempo reflejado en ella se abren a una trama mucho más grande, a un mundo global, uno de la oferta y la demanda, a la industria y el tráfico de toda clase de objetos, incluyendo el tráfico de personas y de órganos; a un mundo y un tiempo donde el cuerpo del hombre es un objeto más.

En contraste a esta ciudad-mundo de infinidad de redes y entrecruzamientos se puede encontrar otra muy diferente en *Hienas beben brandy* de Ahumada (2014), una ciudad-*desierto* en donde la aridez del espacio corresponde a la aridez de humanidad. La obra alude a una antigua civilización, y a una ciudad ruinoso por donde “el más justiciero de los ejércitos” desfila por sus calles matando a diestra y siniestra hombres y mujeres. Esta ciudad en ruinas refiere a todo el mundo ficcional y a un “un tiempo post apocalíptico en el que el hombre es la hiena del hombre (parafraseando a Thomas Hobbes)” (Aguirre & Henao, 2017, p. 684). La aridez de este mundo desértico está dada, en primer lugar, por la destrucción y contaminación de la tierra a manos del hombre y, segundo, porque todas las mujeres o fueron asesinadas o murieron por la peste del mundo contaminado, perdiéndose así la posibilidad de procreación y la continuidad de la especie, quedando como últimos habitantes los cuatro hombres-hiena de la historia.

La tierra se fue secando y no dejó nada de lo que tuvo. Murió el verde, se fue secando todo el verde y desapareció. El agua pudrió la tierra, nos encerramos en una bolsa hermética y nos asfixiamos en los gases de nuestras mierdas. El sol dejó de calentar: ahora siempre quema. Nos sudan las huevas, nos bajan gotas de sudor grasoso por la espalda. El ambiente se ha llenado de un vaho espeso, denso, impenetrable. (Ahumada, 2014, p. 1)

Estos seres, los últimos soldados de la guerra y los responsables de la hecatombe, se refugian en una vieja bodega donde “las paredes se pudren de humedad y aún se ve en ellas las huellas de la guerra” (Ahumada, 2014, p. 1), este paisaje ruinoso se traduce en el montaje de la obra en 2014 a una puesta oscura, con influencias punk y gore, donde el metal y el cuero sobresalen, el espacio insinúa ser una jaula plástica, un refugio artificial cerrado, del que cuelgan cadenas del techo y en que solo hay unos pocos elementos, mesas y barriles, ambos metálicos (ilustración 33); aquí sólo permanece lo artificial, lo creado por el hombre, la naturaleza ha muerto, queda la polución y el desecho. Una puesta que sugiere, como dice Ahumada (2017), “un mundo del exterminio absoluto y un habitar en las ruinas”.



Ilustración 29: Obra *Hienas beben brandy*. Dirección: Juan Camilo Ahumada. Proyecto 7 pecados. Bogotá. 2014.

Desde este adentro cerrado y artificial los personajes ven el afuera como un espacio desolado, ruinoso y peligroso, ya que el sol, de un rojo intenso, chamusca la carne con el primer contacto, y la noche es demasiado helada para poder salir, no hay agua pura, toda está contaminada con altísimas cantidades de mercurio, y el hedor del holocausto es demasiado abrumador, tal como lo explica Grepo: “¡Qué importa! De día y de noche el olor es el mismo. De día el sol hace hervir la sangre de los cuerpos, todo se llena de vapor, del vaho ardiente de la sangre. Me llega el sonido de las burbujas que se estallan, de la sangre que hierve ¡Es repugnante! De noche, las corrientes de viento arrastran los olores” (Ahumada, 2014, p. 21). Ellos permanecen allí atrapados en una impotencia aparentemente tranquila y resignada, ya que, conocedores de su suerte como los últimos de la especie, saben que sin agua y sin comida tendrán que luchar al final por los últimos recursos, incluso vislumbran la posibilidad de comerse unos a otros, como lo expresa Ancús hablando a su hermano a Breda en un aparente juego de roles: “te estás convirtiendo en una bola de carne inútil, que valdría la

pena comerse asada. Con gusto te metería un palo por el culo y te atravesaría todo hasta la boca, te colgaría en un horno y esperaría a que estés listo para preparar un banquete” (Ahumada, 2014, p. 23).

Es un tiempo delirante en el que ellos son atormentados por los fantasmas de los muertos, por las mujeres asesinadas que permanecen en la escena en una especie de limbo de su recuerdo, consumidos por la memoria que no los abandona, por ejemplo, en la acotación de la novena escena, tratando de eludir el pasado, Breda “tiembla, corre, corre y tiembla con el corazón acelerado, estimulado, sobre estimulado. Breda corre, corre, corre lejos de su pensamiento” (Ahumada, 2014, p. 26); una especie de recuerdo que va del delirio a la fantasía en el que el cielo se abre, arroja bolas de fuego y luego una lluvia ácida que acaba con toda posibilidad de vida. Igualmente, en la escena doce, Ancús agobiado por los recuerdos, dice:

Apago la luz salgo cierro las puertas saco todo corro corro como si me persiguieran pero no me persigue nadie no puedo respirar si puedo pero no respiro bien me falta aire como que no cabe todo el que necesito.

En la oscuridad absoluta. Alumbrándose las manos con una linterna.

Vienen a mí las imágenes de los crímenes que cometí.

Vienen corriendo a mí los horrendos crímenes que cometieron estas manos.

Estas manos que tiemblan, me atormentan. (Ahumada, 2014, p. 32).

El delirio de los personajes es el resultado de la angustia de una extinción inevitable como individuos y como especie, y de la acción de una especie de “supraconciencia” que los conmina a enfrentarse a las atroces acciones cometidas por ellos en el pasado. Por ello, entre el delirio y su realidad los personajes se distraen realizando juegos de roles, en los que se visten de mujeres, juegos que les sirven como evasión del tiempo. Este es el momento de la enfermedad y la agonía, ellos antes los vencedores ahora son los vencidos, son los vulnerables ante la catástrofe ambiental y humana que ellos mismos crearon. Para ellos no hay esperanza en la llegada del día ni de la noche, su tiempo es el de la espera, es un tiempo estancado, es un “segundo del tiempo que no se mueve, que no avanza, que no es dinámico, que es estático, que es

eterno, que no es nada y que lo define todo” (Ahumada, 2014, p. 32). Así mientras el tiempo interno de los personajes es agitado, delirante y tormentoso, el tiempo afuera es tan vacío, tan desértico como el espacio que habitan.

Todo el anterior panorama de la ciudad como espacio en las obras plantea una hibridación y una fragmentación, una ciudad híbrida en tanto conviven allí hombres, animales y monstruos, ricos y pobres, privilegiados y desposeídos, vivos y muertos, diferentes modos de vida; y una fragmentada en micrópolis como producto de divisiones reales o imaginarias. El suburbio es una de las imágenes que trae la idea de lo disperso y difuso junto con la de segregación, vista bajo tres fenómenos periferización, guetización y bunkerización. Allí unos y otros parecen sentirse amenazados por el Otro, por su entorno y sobre todo por un afuera hostil y salvaje. La calle, ese río circulante, es el territorio del miedo y del riesgo, de lo salvaje, caótico y desordenado, donde “los protagonistas de la interacción transitoria no se conocen, no saben nada el uno del otro, y es en razón de esto que aquí se gesta la posibilidad de albergarse en el anonimato” (Vásques Rocca, 2007, p. 214), el otro es el “territorio desconocido” que carga el peligro como potencialidad. El espacio de la ciudad es también ese espacio que se construye como una trama infinita de interrelaciones, desde lo íntimo a lo global y de vuelta, la ciudad se abre a una esfera de coexistencia múltiple y diversa que entreteje relaciones y existencias. La ciudad igualmente nos remite al espejo del mundo, visto ya sea como multiplicidad y entrecruzamientos, o como un gigante desierto en que la vida agoniza sin remedio. En suma, la ciudad es vista como interconexión y como aislamiento, como multitud —sobrepoblación— y soledad, como quietud y como circulación, como movimiento sin fin o estaticidad agónica, como margen y como apertura. Visiones múltiples que desde cualquier ángulo subrayan el imaginario del miedo y la amenaza como el creador de las fronteras entre un hombre y otro. El temor al otro es el que construye los territorios, los demarca, los cierra, incluso hasta convertirlos en zonas de exclusión donde se aíslan los “desechos humanos” o al ser “humano como desecho”, o aún peor en “zonas de excepción” donde aquellos considerados población superflua, inservible o contaminante del cuerpo social es destinada al exterminio. Panorama que señala la violencia social y política de los espacios, la pérdida de la

comunidad, la fractura del cuerpo social y la entrada en marcha de los procesos de individualización que hoy han dejado al hombre en una soledad apabullante y desesperanzadora.

2.2.2 El bosque: la naturaleza devoradora

Menos abierto que la montaña,
Más fluido que el mar, menos sutil que el aire,
menos árido que el desierto, menos oscuro que la gruta,
pero cerrado, arraigado, silencioso, verdoso, sombrío,
desnudo y múltiple, secreto, el bosque ...

Bertrand d'Astorg, (1963, p.5)

El bosque como territorio abierto donde florece la vida, se une al imaginario de libertad, de “aire puro” del campo, la campiña pacífica; pero también se puede ver como un lugar cerrado, que no deja entrar la luz del sol, que no permite ver el horizonte, que permanece oculto, oscuro e insondable. Su oscuridad incluso puede significar intimidad o sacralidad, tal como lo observa Durand (2004, p. 234): “el bosque es centro de intimidad como puede serlo la casa, la gruta o la catedral. El paisaje cerrado de la selva es constitutivo del lugar sagrado. Todo lugar sagrado comienza por el bosque sagrado”. Esa cerrazón del bosque es la que acompaña a un imaginario del miedo a lo desconocido, a lo salvaje, a la locura, a lo inescrutable.

Una buena cantidad de obras aluden a este espacio y, obviamente, por su complejidad simbólica remiten tanto a un imaginario de apertura como de cierre. En la obra *Transmigración (los lobos no van a la guerra)* de Lozano (2015), por ejemplo, el bosque es visto como un espacio cerrado, lleno de secretos, intrincado, indómito e insondable, que finalmente se va abriendo por mano del hombre. Allí, el bosque es personificado a través del personaje Corazón, que dice: “El bosque mismo soy yo. El bosque no tiene más dueño que yo. Yo soy el

bosque” (Lozano, 2015, p. 18), y que narra poéticamente su extinción a causa del avance de la civilización y de la guerra: “lo que hoy es aldea antes fue bosque. Lo que hoy es bosque mañana será aldea. [...] Al bosque le arrancan sus intestinos, sus entrañas, y las llevan al mercado como ofrendas” (Lozano, 2015, pp. 21,24). La construcción de las aldeas implica la desaparición de un mundo natural, infinitamente rico e indescifrable, por uno nuevo, abierto, donde llega el sol, pero vacío, desértico, donde la otredad ha desaparecido y con ella su contenido simbólico, su identidad. La pérdida del bosque simboliza una pérdida de la identidad y la multiplicidad antes poseída. Este menoscabo de la identidad está dado por el ataque desmedido de la civilización que avanza, porque el bosque es al mismo tiempo “el campo de batalla y el objeto de la guerra” (Lozano, 2015, p. 13).

En esta obra se representan claramente dos corrientes: la naturalista, que se expresa a través de los textos de la Mujer del bosque, que dice que extinguir el bosque “sería como extinguir el día. Como desaparecer el viento. Como liquidar el cielo. El corazón del bosque no es un aditamento, no es de quitar y poner, el corazón del bosque es la entraña de las cosas vivas, es el latido y la vibración de la existencia. No se puede acabar con él (Lozano, 2015, p. 26), y la civilizatoria, que ve al bosque como un animal salvaje al que hay que dominar: “por eso vine a la guerra, pero yo no lucho contra los soldados del otro lado, mi enemigo secreto es el bosque” (Lozano, 2015, p. 11), este parlamento del soldado que considera al bosque el enemigo refleja la ambivalencia de los dos pensamientos, ambos muy vigentes hoy; el que aboga por la naturaleza como símbolo de vida y el que lo ve como fuente de recursos y capitales, este último es el que trae la guerra, y el que convierte el bosque en su territorio. La tierra es pues, en esta obra, el objeto por el que se lucha. Y todos los personajes están unidos a ella de una forma u otra, pero particularmente, el único que no lo está, y que vuela libremente por los aires es un cuervo que representa la oscuridad y la crueldad de la guerra, y que los personajes ven como una mancha en el cielo, “como un reguero de tinta en el cielo. Que se expande. Impreciso. Sin propósito. Pero crece” (Lozano, 2015, p. 30) y se los traga. Esta última imagen condensa no sólo la metáfora de la obra sino también el tiempo de la obra como un tiempo fatídico y melancólico sin posibilidad de cambio o vuelta atrás. Cerrazón y apertura conjugan un panorama nefasto de muerte y violencia.

Por su parte, en la obra *De monstruos y martirio Otras recitaciones del Hombre Feroz* de Valencia (2015) la cerrazón del bosque corresponde al territorio donde habita una naturaleza devoradora, el Hombre Feroz, una especie de Lobo Feroz que engulle sin piedad tres pequeños niños. El bosque aquí se contrapone a aquellas zonas seguras y “contiene toda serie de peligros, demonios, enemigos y enfermedades” (Cirlot, 1994, p. 102). Este Hombre-lobo feroz, un soldado depredador, define este bosque como “territorio de libertad, Coto de caza. Cacería de presa pequeña” (Valencia, 2015, p. 1), y como campo de batalla. Utiliza su vestido camuflado y los binóculos para acechar a sus presas desde un árbol próximo a la casa donde estos habitan, y su fusil y cuchillo de campaña como armas de cacería. Para él estos pequeños son “pequeñas bestezuelas”, “cachorros que hipan”, “presas”, “lengua” y “pescuezo”, y busca “sus aullidos”; este lenguaje de animalización le permite transformar a sus víctimas en “manjares” susceptibles de ser devorados. Por otra parte, la cerrazón del bosque también se transmite a través de las tumbas de los pequeños, las fosas de los niños cavadas en la tierra son oquedades, cavernas donde reside lo animal.

En la puesta en escena (ilustración 34), realizada por el grupo la Mosca Negra Teatro en 2015, el territorio se define también como un lugar cerrado una cámara totalmente blanca, incluyendo el piso, en ella el lenguaje deviene espectacular y multivocal (al igual que el personaje único de la obra que contiene varias voces la suya y la de los testigos del caso); en la escena están presentes un músico, una artista plástica y un intérprete-actor-bailarín, cada uno de ellos va creando su propia versión de la historia a medida que la historia avanza. El músico la interpreta a través de sus instrumentos, “siente opina, interviene y exclama” (Valencia, 2018), la artista plástica la pinta: en una primera función mancha esa caja blanca, impoluta con colores tierra, rojo y negro (interviniendo incluso al personaje) y en la segunda función tiñe todo de nuevo en blanco: es la expresión de “lo macabro, como el país, borrar todo, ¿no? la mofa, que todo al otro día está pintado de blanco pero debajo quedan todas las señas del rojo, de la sangre” (Valencia, 2018), y el intérprete baila e instala el texto ataviado con un vestuario blanco campesino que para Valencia representa un territorio, “el vestido de un pueblo, un concepto, la sinceridad de esa gente de los pueblos que es buena y sabe ayudarte” (Valencia, 2018), naturalidad de los habitantes del bosque que es

mancillada, ultrajada y violentada. Toda esta orquesta de múltiples voces revela que ese espacio cerrado, ese bosque ficcional violentado “es la piel de los niños abusados, asistimos como verdugos al banquete de la carne del espacio” (Zuluaga, 2016, p. 112).

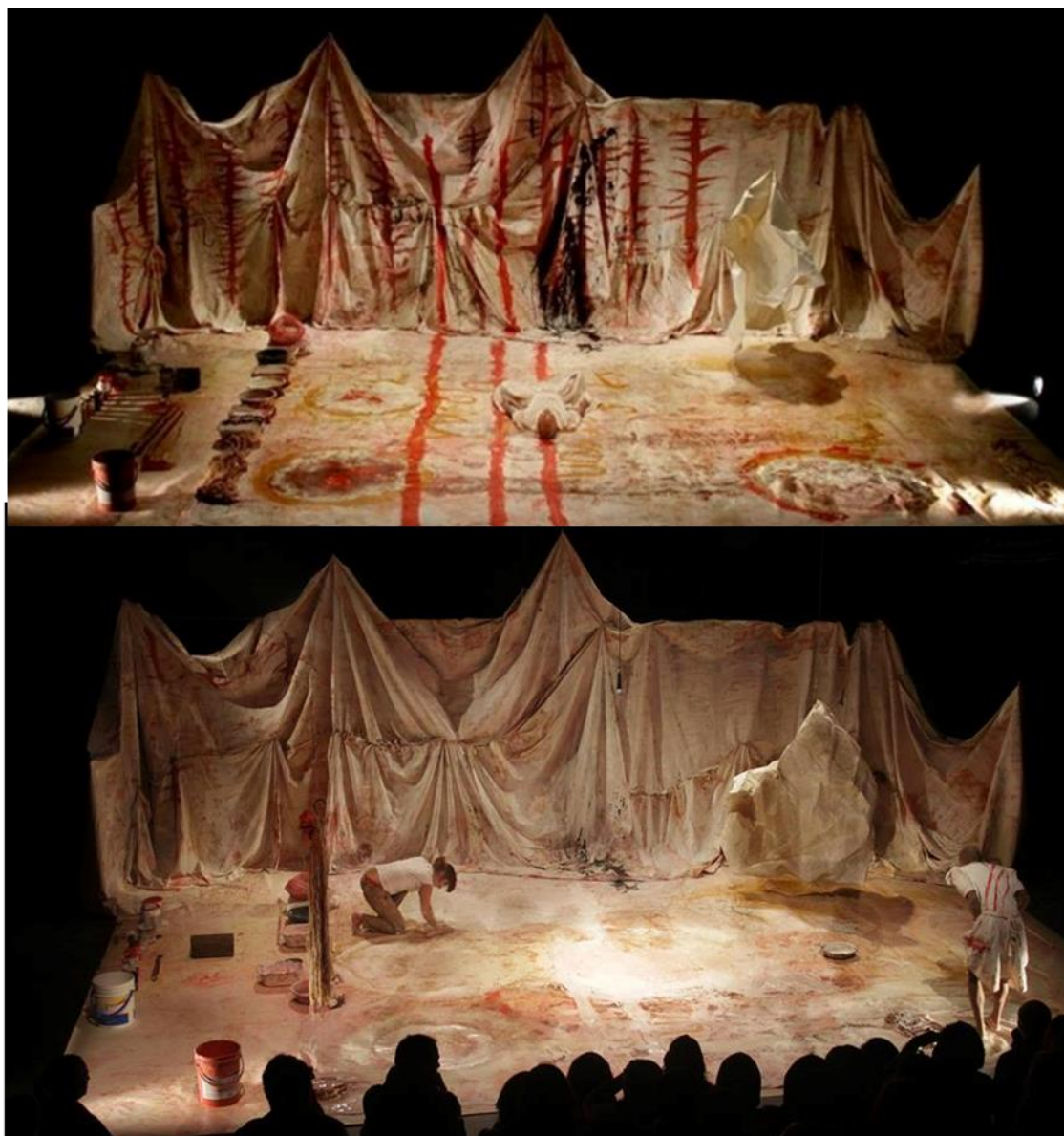


Ilustración 30: Obra: *De monstruos y martirio*. Dirección: Victoria Valencia. Grupo La Mosca Negra Teatro. Medellín. 2015. Fotos: Claudia Tobón.

El bosque en las dos obras anteriores, *Transmigración* y *De monstruos y martirio*, corresponde a la imagen del gran devorador, visión ampliamente difundida en la literatura hispanoamericana cuya inspiración ha sido la selva

virgen (Chevalier, 1986, p. 195). Sin embargo, otro aspecto del bosque es su imaginario de “campo abierto” y de “ruralidad”, aquí se puede hablar de cuatro obras que desarrollan este imaginario: *Si el río hablara* del Teatro La Candelaria (2013), *Coragyps Sapiens* de Vergara (2013), *Donde se descomponen las colas de los burros* de Vivas (2014) y *Labio de Liebre* de Rubiano (2015); las dos primeras con más desarrollo en la imagen de río como territorio. Para el caso de *Labio de Liebre*, aunque su espacio ficcional es la casa-prisión donde Salvo, el antes paramilitar, ha sido condenado a pagar su pena, un aparta-estudio modesto en un lugar nevado, frío y desolado, el espacio evocado la mayor parte del tiempo es el bosque-paraíso tropical en donde ocurrieron los hechos de masacre que rememora la obra. Este espacio evocado es un paraje rural habitado por pájaros, conejos, gallinas y vacas, donde la libertad se siente en el aire:

SALVO: (*Off*) Estoy en el paraíso. Las canciones que brotan del río hacen coro con el murmullo de los árboles. Las hojas caen en silencio para no interrumpir los momentos de amor. Los pájaros me despiertan antes que la luz de la mañana. (*Luces tenues en el bosque*) Y en la noche el rocío sobre las flores hacen una tonada infantil que me arrulla, y escucho las pisadas de un colibrí en una rama, la respiración de una libélula sobre el lomo de un ciervo. Tu respiración, dulce mujer de cabellos dorados que se abraza a mi cuerpo mientras todo el bosque nos envidia desde afuera. (Rubiano, 2015, p. 58)

El espacio recordado por Salvo, en una especie de soñar despierto, corresponde al imaginario de espacio abierto, libertad, campiña, ruralidad, que contrasta con su realidad, mesa, escritorio, sillón, sillas, cama, nevera, silencio, aislamiento, encerramiento. La imagen de libertad y el aire fresco del bosque que Salvo quiere conservar pronto se va enrareciendo con la intervención de los habitantes de ese bosque, la familia campesina que él asesinó, y que viene de otro tiempo, el pasado, viene de la muerte a atormentarlo con ejercicios de memoria para que los reconozca como unas de sus muchas víctimas. Así, ellos traen una imagen más cerrada del bosque, una de un bosque-campo inseguro y peligroso, donde se puede ser atacado salvajemente. Ellos obligan a Salvo, su victimario, a acordarse de lugares específicos, “la vereda La Clara, debajo de La

Florida y El Volcán [...] Por el cruce de la virgen” (Rubiano, 2015, p. 9) y circunstancias precisas, por ejemplo, cuando La liebre le habla de su muerte:

LA LIEBRE: “Algo”, no. (*Le aclara.*) Me mató señor, usted. Usted me mató. Es decir, no me mató. Cuando me enterró estaba medio muerto, no muerto por completo. [...] la última vez que nos vimos me oriné en los pantalones cuando usted sacó el machete. Me daría mucha vergüenza que me pasara otra vez y usted otra vez se riera de mí y de mi labio de liebre. (Rubiano, 2015, pp. 10,12)

A través de estas rememoraciones de los espectros de la forma en que acaecieron sus muertes este bosque oscuro se va metiendo en Salvo, los malestares de los otros personajes van calando en él, la carne “mortecina, llena de costras, con tierra, oliendo a podrido” (Rubiano, 2015, p. 22) se introduce en su idílica visión y la tierra que cargan los cuerpos en una realidad innegable. El telón del imaginario del bosque libertad, del paraíso, se transforma en uno selvático; pero “no se trata solamente de una irrupción onírica sino de un *flashback* simbólico, el pasado se está volviendo presente, deja de volverse mera evocación para convertirse en presencia física” (Rozo, 2016, p. 61), la transformación del espacio es a la vez la transformación de la conciencia del personaje, que aunque éste la rechace, insiste con vehemencia en hacerse presente. Las acotaciones de la obra son las que dan las pistas de esta ruptura espacial y psicológica, y de su progresión. Veamos:

Pájaros exóticos, otros conejos enormes, una gallina y una vaca.

[...y más adelante]

El bosque aumenta [...] Escuchamos los mugidos de las vacas. En la platea algunos conejos. Cada vez más árboles. Sonidos del bosque. Silencio repentino.

[...] Sonido fuerte del bosque. Las paredes de la casa se abren. Entran a la casa el bosque y conejos y gallinas y vacas que se hacen al lado de Labio de liebre.

[... y al final]

Todos están alrededor de un piano imaginario y tocan las teclas de una canción que se escucha nítidamente. Una cantante canta El fin de la tristeza. Se oscurece el escenario, sube el volumen de pájaros y animales silvestres que pueblan la platea. Oscuro final. (Rubiano, 2015, pp. 31,39,61,65,68)



Ilustración 31: Obra: *Labio de Liebre*. Director: Fabio Rubiano. Grupo Teatro Petra. 2015. Arriba espacio cerrado. Abajo espacio abierto. Fotos: Juan Antonio Monsalve.

Con las anteriores acotaciones podemos ver como el espacio ficcional de Salvo, su casa, transita del naturalismo a lo surreal, o como apunta Rozo (2016, p. 69), “la pretendida objetividad naturalista del inicio es una mera ilusión que esconde el purgatorio surreal al que el personaje se enfrenta”. Esta evolución es enfatizada en la puesta en escena del Teatro Petra en 2015 donde a medida que avanza la obra el aparta-estudio en el “país neutral” donde reside Salvo, literalmente se rompe y deja entrar toda la selva, la ruralidad, el bosque. La escenografía que insinúa un lugar modesto en un paisaje nevado de árboles secos (ilustración 35 Arriba), se abre por la mitad para dejar entrar a los animales, vacas, conejos, gallinas y los árboles frondosos de diferentes colores (ilustración 35 Abajo); la invasión de este bosque y las decenas de notas recordatorias sobre su nevera son la prueba que la memoria de Salvo ha vuelto, y que su evasión ha cedido a la fuerza de la conciencia, no en cuanto a un “ideal” de arrepentimiento, sino, que su ruptura psicológica acontece porque ha sido capaz de reconocer la alteridad que antes negaba, la existencia del otro. Su idílico paraíso se convierte en un bosque cerrado, intrincado, diverso y múltiple; la simplicidad muta a lo heterogéneo.

Al igual que la anterior obra, *Donde se descomponen las colas de los burros* de Vivas (2014) presenta dos imaginarios de bosque, en la primera parte de la obra dibuja un imaginario de tranquilidad, de bosque-campo, de ruralidad, de aire puro, de abundancia cuando aparece Dolores —la madre de la historia— “sentada en un banco, junto a una mesa de madera rústica, en la que hay legumbres, frutas, una gran ahuyama y tomates rojos y verdes, un chorote guarda hierbas frescas; está terminando de pelar papas, se la ve contenta, tararea un bolero” (Vivas, 2014, p. 3); tranquilidad que apenas si asoma en la obra para instalar sólo unas líneas más adelante un imaginario de miedo, de un afuera peligroso, donde patrullan personas armadas dispuestas a asesinar a aquel que viole el toque de queda impuesto, por eso Pedro esposo de Dolores le pide a su mujer que “tranque bien la puerta, no prenda la luz y no le abra a nadie” (Vivas, 2014, p. 5). Reforzando esta imagen de miedo, aparece más adelante la imagen de un gobierno acaudalado, corrupto y represivo que amedrenta a todo aquel que intente cuestionar su accionar, y que regenta desde la opulencia “de grandes ventanales, sobre los que hay cortinas crema de lino. El piso de cemento rojo luce

impecable” que contrasta con la pobreza del pueblo, como lo evidencia la mesa de los Cangrejo en donde “*el frutero de madera está semivacío. Tres limones casi secos, medio plátano y unas ramas de cilantro*” (Vivas, 2014, pp. 17,18). Sin embargo, es Salvador, el hijo asesinado de Pedro y Dolores, el que habla desde la muerte y quien aclara que este bosque es un lugar plagado de peligros selváticos:

Mi destino transcurre en una tierra sembrada de fosas comunes, cementerios clandestinos y territorios sagrados. Soy un hombre del común, uno más de los sin nombre; esto, claro, hasta que mi madre me encuentre, en esta tierra de caimanes cebados de indefensión, en esta tierra de caimanes cebados de hombre. (Vivas, 2014, p. 5)

El bosque como espacio abierto del inicio se cierra aquí para ser tumba y oquedad, selva espesa y pantano hábitat de caimanes devoradores de hombres, metáfora que refiere al peligro que representan aquellos que patrullan el paisaje rural, y a una época de violencia, que al parecer se repite en la historia como una maquinaria sin fin, tal como lo observa Salvador al expresar que sus compañeros de tumba son:

[...] desde hace más de 600 años, el cráneo niño de un sacrificado, cuya sangre honró a los dioses y evitó la sequía. Pero mi muerte no honra a nadie, desencarno en vano. A mi derecha, un indio sin cabeza, decapitado hace 400 años por el sable español. Vaya contertulios y lugar para una cita. Quién sabe con qué más pueda encontrarme, quizá éste sea el lugar donde se descomponen las colas de los burros. (Vivas, 2014, p. 6)

El lugar de su muerte es el de la impunidad y el olvido; y es, a la vez, el lugar que condensa la historia de una nación, una historia ahíta de muertes violentas desde sus inicios hasta ahora. Éste es el lugar donde se descompone el cuerpo animal, Salvador, sus “contertulios” y las colas de los burros, todos son cuerpo animal, han sido señalados —independientemente de la época histórica— como aptos para el sacrificio y la matanza. Este es, entonces, un bosque devorador, cerrado y peligroso, y un tiempo de podredumbre, tristeza, sangre e

indefensión, como lo hacen ver las acotaciones sonoras de imágenes animales que contribuyen a la atmósfera en distintos momentos de la historia: una mosca verde azul que zumba sobre Poncodoro —el alcalde—, una *phaenicia sericata*, conocida por alimentarse de las heces y de la comida y los animales en descomposición; una cerda preñada de chilla, con cuyos “chillidos audibles en momentos clave, se plasma el sufrimiento que acompaña a toda madre desde la gestación” (Carrera, 2017, p. 87), y más ante la pérdida de un hijo; una hormiga silente que lleva una hoja a cuevas bordeando un hilo de sangre y que luego aparece sin carga por el hilo de sangre ahora seco; y en el cielo el chillido de los pájaros, “la algarabía de una bandada de aves de rapiña” (Vivas, 2014, p. 13), que avizoran “la subienda”, el festín de la carne descompuesta —cuerpos humanos— que bajan el río.

Esta última imagen de “los peces” descompuestos que bajan como parte del caudal del río, los muertos de agua,⁵⁰ es la imagen que congrega a *Donde se descomponen la cola de los burros*, *Si el río hablara* y *Coragyps sapiens*; en la primera Dolores sepulta un cuerpo N.N. pensando que es su hijo, para luego darse cuenta que no lo era cuando aparece el verdadero cuerpo, y cuando quiere enterrar este nuevo cuerpo se lo impiden al haberlo tildado injustamente de guerrillero, por lo que ella decide arrojarlo al río para que otra madre lo sepulte; en *Si el río hablara*, los muertos de agua son rescatados de la orilla del río por Devota, quién les da sepultura, y en *Coragyps sapiens* es Ulpiano quién saca los cuerpos para ofrecérselos a los zopilotes para que los devoren. En los tres casos, el río es un “signo de tiempo y lugar, es el devenir, el testigo, el camino hacia el futuro y el pasado, en tanto da la posibilidad de irse por él y en cuanto trae consigo los indicios de lo irremediable, de lo ya ocurrido. El río como metáfora de la vida y como receptáculo de muerte” (Vivas, 2015, p. 65).

El río, entonces, hace parte del bosque como espacio cerrado, un imaginario unido a la contaminación, la polución y el fin de la vida, el agua no funciona aquí como elemento diáfano, sino oscuro. La ruralidad y el río unen estas

⁵⁰ Nombre que se les dio a los muertos que flotaban por los ríos colombianos después de las masacres y que se hizo parte del vocabulario colombiano gracias a la divulgación periodística y a obras como *Los escogidos* de la periodista y escritora antioqueña Patricia Nieto (2012) y *Requiem, NN* del artista Juan Manuel Echavarría (2013).

tres obras, en ellas se dibuja una ruralidad atemorizada y acorralada y un río ahíto de cuerpos en descomposición:

PEDRO: Shiitt...

DOLORES: Vamos a tener que acostumbrarnos a hablar bajito.

PEDRO: Tengo miedo.

DOLORES: Todo esto me parece una burla, es tan macabro. (Vivas, 2014, p. 14)

DEVOTA: [...] ¡Qué tal! Me siguen mandando estas cosas. (*Muestra un sufragio. En la puerta se escucha un golpe*) [...] Hoy me persiguió todo el día un hombre. Ustedes saben que yo no le como a nada, pero el miedo existe. (Escobar, et al., 2013, pp. 21,30)

ULPIANO: [...] Y vinieron a buscarme, a verme. Y al verme, uno de ellos se plantó enfrente mío y disparó. *Vea. (Se levanta la camisa. Cuatro cicatrices redondas adornan su costado.)* Cuatro veces. Cuatro. Pum, pum. Pum, pum. Así. Y yo pensé en mis troncos. Les pedí ayuda. Me la dieron. Yo creo. Pasaron de largo. Las balas, digo. Sin sangre. (Vergara, 2013, p. 199)

CONCEPCIÓN: Eso es cierto. Este río y yo le traemos lo que necesite.

PEDRO: ¿Para cuándo?

CONCEPCIÓN: Estamos en subienda, de pronto en la tarde.

PEDRO: Que sea varón. Se lo ruego.

CONCEPCIÓN: Vamos a ver qué cae. (Vivas, 2014, p. 13)

La otra mujer, Devota, entra con varios objetos que recogió del río. Mira a Poeta y a Mujer, les quita la rama y la cuelga del techo.

DEVOTA: ¡Cómo llegaron de maltrechos! Pero, más vale llegar a tiempo que ser invitados. Ustedes llegaron caídos del cielo. Esa plaga que me tiene asolada. (Escobar, et al., 2013, p. 13)

ULPIANO: El problema es lo que viene abajo. Los troncos. Troncos, ¿si saben lo que quiero decir? Troncos. De cristiano. Ni más ni menos. [...] los restos humanos que bajan por aquí son precisamente eso, restos. Despojos. Sobras. A cuotas: cabeza, tronco, rodillas, y pies (Vergara, 2013, p. 185)

Como se puede observar en el último texto, el de *Coragyps sapiens* esta imagen del río repleto de cuerpos es presentada de forma más cruda y descarnada, mientras que en *Si el río hablara* esta misma se representa de una forma más poética; allí, en el espacio “*se siente gran calor y humedad. A poca distancia se escucha el murmullo de un río. El espacio es definido y el ambiente acuoso; esto se siente y se ve. Unas ramas rojas se mecen a lo lejos. Una pareja, Mujer y Poeta, están enredados en una de ellas*” (Escobar, et al., 2013, p. 13). Esta imagen poética del río y de los cuerpos humanos enredados entre ramas teñidas de rojo, es la que desarrolla el montaje del grupo de teatro La Candelaria en 2013 como inicio de la obra y la que señala el planteamiento estético de lo onírico y del universo de la muerte en toda la puesta (ilustración 36).



Ilustración 32: Obra: *Si el río hablara*. Teatro La Candelaria. 2013. Foto: Carlos Mario Lema.

En esta producción se plantean cuatro espacios difusos, no demarcados, que conviven dentro de la escena: el primero el galpón donde Devota arregla los cuerpos; el segundo un “espacio no realista, rural, de campo y montañas, fantasmal, desolado, inspirado en Rulfo,” (Badillo, 2018) que se prolonga hasta la

tras escena; el tercero el de las tumbas y el cuarto lo crean los telones de fondo de color beige, que, teñidos con apariencia de paredes ruinosas, sirven de pantalla para la proyección de videos; unos creados exclusivamente para obra, y otros reales de incursiones paramilitares pero a los que se les aplica la técnica de la rotoscopia para evitar su carácter explícito y llevarlo al lenguaje del sueño. Así, el escenario se convierte en un espacio múltiple, en el que prima una atmósfera onírica que al final envuelve incluso al público cuando éste se da cuenta que ha estado presenciando la obra desde su propia tumba, al bajar un telón dibujado con decenas de tumbas (ilustración 37) que separa a Devota, único personaje vivo, de todo el resto del espacio, incluido el público; un cuadro a la manera del trabajo *Requiem N.N.* de Juan Manuel Echavarría⁵¹.



Ilustración 337: Obra: *Si el río hablara*. Teatro La Candelaria. 2013. Foto: El Espectador.

⁵¹ Este trabajo es un montaje fotográfico de Juan Manuel Echavarría que muestra las tumbas de los N.N. adoptados en el pueblo de Puerto Berrío, éste es el resultado de sus visitas al pueblo desde 2006 a 2012. Su obra plástica se expuso en galerías de Estados Unidos, Canadá, Australia, Estonia y Colombia, y en 2013 se transformó en un documental con el mismo nombre realizado por el mismo autor con la colaboración de los habitantes de Puerto Berrío.

Por otra parte, y contrariamente al deseo de alejarse de una realidad explícita, *Si el río hablara* nombra diferentes pueblos y veredas rurales, El Remanso, El placer, La Hormiga, Macayepo, Mampuján, que son en verdad una referencia directa a poblaciones colombianas donde ocurrieron distintas masacres ejecutadas por paramilitares, aunque algunos de ellos parecieran más bien un toque irónico de la obra. Lo contrario sucede en *Coragyrops sapiens*, obra que no brinda ningún indicio de lugar específico, sólo que es un lugar apartado de la población a orillas de un río, en una isla abarrotada de cuerpos en descomposición, hogar de su protagonista Ulpiano. Así, mientras *Si el río hablara* presenta el bosque cerrado bajo los parámetros del sueño, *Coragyrops sapiens* lo hace bajo la realidad abrumadora de un lugar pestilente, macabro donde se acumula lo corrupto y lo pútrido; donde los cuerpos descompuestos son resultado de una especie de maquinaria industrial especializada en la producción masiva de cadáveres, la maquinaria de la guerra:

De la tramoya comienzan lentamente a bajar palos llenos de musgos, hongos, líquenes y otras malezas de río. Los chulos salen a volar en desbandada. Ulpiano se queda en silencio. Observa. Cada vez bajan más palos y se oye un sonido como de una máquina produciendo algo. Entonces Ulpiano levanta la cabeza. Al final del sonido baja lo que parece otro palo, pero este tiene un gallinazo encima. Ulpiano para de moverse.

[...]

Bajan más palos. De nuevo el sonido industrial. Otro palo con gallinazo baja. Ulpiano repite su acción.

[...]

Más sonidos industriales. Más palos con gallinazos.

La maquinaria que produce cuerpos o partes de cuerpo como desecho es la metáfora que plantea el panorama espaciotemporal de la obra, este reducto refiere al país y a la guerra como cotidianidad. Sin embargo, la obra expone también otro imaginario espacial, uno más esperanzador, el del bosque sagrado y su posibilidad purificadora. Éste llega a través de un personaje que encarna el conocimiento ancestral cósmico y la divinidad, un hombre que aparece desde lo

profundo del bosque para limpiar el río-mundo con el agua pura de la fuente. Una especie de *Yahvé* andino que trae el diluvio como mecanismo purificador:

REINA: [...] Pero el tipo me saludó. Me sonrió y me preguntó que si andaba buscando el nacimiento del río. Y yo le dije que sí y él me dijo que ya no había necesidad. Que él ya había estado allá. Que había abierto la llave, que esa era su labor. Y que la había abierto porque el río necesitaba limpiarse. Y limpiarnos. Llevarse toda la basura. Me pidió que nos cuidáramos. Que iba a haber inviernos largos y aguaceros e inundaciones porque había que limpiar la tierra. Pero que no nos preocupáramos —dijo— porque en su momento él volvía a subir a la cabecera y cerraba la llave. Luego empezó a caminar. (Vergara, 2013, p. 195)

El bosque sagrado aparece así, como “la morada misteriosa de los dioses [...] centro de vida, una reserva de frescor, de agua y calor asociados, como una especie de matriz. También es un símbolo maternal. Es la fuente de una regeneración” (Chevalier, 1986, p. 195). En *Coragyps sapiens* el bosque sagrado como matriz de vida y espacio de renacimiento plantea un barrido del tiempo anterior para dar paso a uno nuevo, es el pasar de la oscuridad a la luz, de la inercia a la acción, de la podredumbre a lo impoluto, del tiempo de la muerte al tiempo de la vida.

Como resultado del análisis anterior se puede observar que el bosque como hábitat en las diferentes obras se representa bajo el imaginario de espacio abierto, de libertad, sólo para establecer un tiempo idílico anterior y contrastarlo con un tiempo presente en donde funciona un imaginario más cerrado, peligroso y salvaje. Ya sea de lo indómito que ha de domarse o someterse al exterminio como sucede en *Transmigración* de Enrique Lozano, de una naturaleza devoradora que convierte al hombre en presa y trae a la vida los terrores nocturnos de la infancia como en *De monstruos y martirio* de Victoria Valencia, o del peligro selvático y el desequilibrio interior como en *Labio de liebre* de Fabio Rubiano. También el imaginario de bosque representado como ruralidad y asociado a la abundancia y a la tranquilidad se ve contrastado con la escasez, la pobreza, el peligro y la amenaza en la obra *Donde se descomponen las colas de los burros* de Carolina Vivas. Y por último el bosque-río como territorio también

aparece bajo dos visiones: la de lugar de muerte y sepultura, asociado a la descomposición del cuerpo, en *Si el río hablara* del Teatro La Candelaria y en *Coragyps sapiens* de Felipe Vergara; y la del bosque sagrado como matriz de vida, madre selva, madre tierra, madre agua únicamente en *Coragyps sapiens*. En suma, el bosque encarna lo abierto y lo cerrado como contraste, pero donde prima lo cerrado para describir un espacio y un tiempo amenazante, peligroso, salvaje y caótico. La cerrazón del bosque como mecanismo de representación en la mayoría de estas obras corresponde al dibujo de una época en donde el hombre, inerme ante el avatar del tiempo, es devorado, desaparecido y borrado de la faz de la tierra por la maquinaria de la guerra, donde prima la imagen de la muerte y el asesinato como panorama de país, resultado de la visión fatídica que acompañó a Colombia luego de las masacres paramilitares en todo el territorio nacional.

2.2.3 El matadero o la zona de excepción

El matadero como imaginario de lugar de muerte animal es la figura utilizada para entender precisamente este espacio de espera, de antesala de la muerte, en el que la vida es reducida a despojo, un lugar donde los animales, incluyendo al animal humano, se convierten en figuras irreconocibles. Un campo o zona de excepción que reemplaza “la distinción ontológica entre humano/animal por la diferencia móvil, ambivalente y, siempre política entre bios/zoé” (Giorgi, 2014, p. 125). Una buena cantidad de obras nos hablan de ese espacio donde los cuerpos o los “vivientes” no tienen ninguna posibilidad de futuro más que la muerte. Uno de los lugares que puede definirse como matadero es *la casa o la habitación* en la obra *Cada vez que ladran los perros* de Rubiano (1998), en ella aparecen los personajes encerrados, confinados, no por deseo propio sino porque se protegen del mal del exterior, los Nuevos, una nueva raza que trae un virus mortal que acaba con la “humanidad” de los hombres, y que ataca por igual a hombres y a perros. En esta obra la casa se transforma en la antesala de la muerte y a los animales no les queda más que una espera agónica, como lo

expresa Perro: “Van a venir y nos van a quemar como a los demás. Tengo miedo. Me dijiste que los perros no sentíamos miedo, pero no puedo detener el temblor de las patas traseras. Mira, mira, me estoy orinando y no es para marcar mi territorio. Es la forma que toma el pánico” (Rubiano, 1998, p. 21). El corral del animal aquí es su propia casa, él se encuentra encerrado y asediado sin posibilidad de escape, atado al tiempo fatídico y al terror de la espera de la muerte.

La casa también es el corral de Señora e Hija, ellas que han visto la matanza de sus vecinos, “la familia del 16”, esperan la llegada de la muerte en su salón, para ellas este tiempo es el tiempo de la pesadilla, de lo irracional y la locura. El terror de la muerte que se aproxima sobrepasa a Señora y “la encierra en sus propias fantasías monstruosas” (Camacho, 2010, p. 335); sueños espantosos en los que ruedan cabezas, cuerpos se metamorfosean en perros y le arrancan sus dedos, o pesadillas catastróficas con sus vecinos calcinados, como se observa en el siguiente texto:

SEÑORA: Sueño que continúan amarrados a sus camas, que sólo tienen libres las piernas y entonces corren con sus camas a la espalda Ardiendo en fuego... papá... mamá... y los dos pequeños... (*Susurrando*). Como si apostaran una carrera hacia el río. (*Se ríe fuerte*). La familia antorcha. (*Se ríe más fuerte*). La familia colchón con patas. (*Deja de reír*). Al llegar al río se lanzan y logran apagar su fuego, pero como no pueden desatarse... se ahogan. (*Estalla en una carcajada. La Hija la mira. No se ríe*). Si te da risa, no te culpes. No es nuestra culpa. No es nuestra culpa. Es una maldad de los muertos. Vuelven calcinados. Decapitados. Sin ojos. Sin dedos (Rubiano, 1998, p. 21).

La risa de la Señora es una risa de pánico, una risa funesta, ella misma sabe que no hay tiempo, que pronto vendrán a su puerta y ellas tendrán la misma suerte de los demás. Por su parte, la hija también ve como se aproxima su muerte, se sueña a sí misma colgada del cuello como los perros estrangulados en los árboles. Su casa se ha convertido en el encierro del matadero, su tiempo el terror que no les permite moverse, hasta que finalmente el afuera irrumpe en el adentro, tocan a las puertas, el padre, que ha estado vigilando afuera, trae la fatal noticia: “son muchos”. Ha llegado el verdugo, la hora de la muerte.

Situación similar sucede con Cien y Diez que permanecen encerrados en un salón sucio y sin ventanas esperando la muerte, hasta que ésta llega a través del fuego, los Nuevos convierten la habitación en un crematorio. Así, en *Cada vez que ladran los perros* el espacio “tapizado de muertos, perros muertos y hombres muertos, muchos envueltos en plástico” (Rubiano, 1998, p. 60) trae consigo la imagen del matadero. Las casas y habitaciones de los personajes pierden su sentido de protección, y el hogar pasa a ser un lugar de confinamiento y de espera de la muerte.

Otro lugar que señala una zona de excepción donde los “vivientes” esperan el fin es *el camión* en las obras *Donde se descomponen las colas de los burros* de vivas (2014) y *Si el río hablara* del Teatro La Candelaria (2013). En ellas aparece la imagen del camión como zona de indistinción y ambivalencia, donde los “vivientes” son amontonados como ganado y transportados a su muerte. Para Personaje, protagonista de la primera obra, su tiempo era “la época de los camiones carnívoros” y para Mujer, personaje de la segunda obra, su sufrimiento radica en que, a su hija “se la llevaron en un camión y el ejército no hizo nada”. El camión está inscrito, entonces, dentro del marco del matadero, que aquí “se deslocaliza y se vuelve móvil, circulante: hace del matadero un circuito más que un territorio, un pasaje y un umbral más que un lugar fijo y una demarcación” (Giorgi, 2014, p. 140). El camión hace parte de una máquina que hace de los “vivientes” carne y despojo, es el corral móvil que permite el desplazamiento del lugar de carneo. Las dos obras nos hablan de los “camiones carnívoros” que en la época de auge del paramilitarismo en Colombia se encargaban de “recolectar vivientes” para llevarlos a su muerte, muchas veces por encomienda del Ejército Nacional para luego hacerlos pasar por guerrilleros muertos. El camión es el lugar donde no hay distinción entre humanos y animales o entre vivos y muertos, es un lugar donde la ley está suspendida y la violencia soberana es el escenario.

El matadero como el pináculo de condensación del poder soberano, es decir, del lugar donde el poder de matar vive su esplendor, se aprecia con bastante nitidez en la obra *Otra de leche* (Lozano, 2008), allí tanto espacios determinados como indeterminados remiten al matadero. El primer lugar, descrito en el cuadro llamado “Usted” es la *cancha de fútbol* de un paraje rural donde un grupo de hombres armados, el poder soberano, acumulan “vivientes” para su

ejecución; un habitante del paraje es sacado a la fuerza de su hogar, arrastrado a la calle y llevado como carne al matadero. Veamos:

una mano hala su brazo arrastrándolo en la calle. Su cabeza está más cerca del concreto de lo que quisiera estarlo. De hecho, rebota un par de veces contra él. Sangra un poco. No en exceso, sólo lo suficiente para recordarle cuál es la savia que fluye por su tronco. Usted llega a un lugar donde hay 6 hombres tirados en el piso, usted los conoce a todos pues son del pueblo. Usted es el séptimo. Todavía está escuchando y lamentándose por las súplicas de su hija cuando una bala le entra por el parietal derecho atravesándole el cráneo entero y destrozando gran parte de su cerebro. [...] Cae al piso y tiene suerte: no ve cómo cinco de los siete hombres son descuartizados a hachazos. (Lozano, 2008, p. 8)

La movilidad del matadero es clara aquí, la cancha de fútbol, un lugar para el juego y el esparcimiento se convierte en el matadero, donde primero se exhibe al animal-humano como un muerto-vivo, una vida marcada políticamente como descartable y políticamente consumible, y luego se vuelve carne bajo el filo del carnicero. La cancha se muestra como corral y como lugar de carneo.

El encierro del animal-humano en esta obra también se da bajo la figura del cuerpo cautivo y el no lugar, un lugar indeterminado, pero igualmente una zona de excepción donde el “viviente” no tiene ninguna posibilidad ante el poder soberano que tiene la vida en sus manos. Por ejemplo, en el cuadro llamado “Agua” se puede ver a un alguien nombrado E que está siendo ahogado por otro alguien anónimo, la víctima en su indefensión se camufla psicológicamente con animales y elementos marinos para vivir “más livianamente su muerte” y se abandona a ella sin reparos. Su muerte se presenta como un momento poético:

Manos salvajes, manos desgraciadas me sumergen y yo hago burbujas [...] Me baño. Soy un pez. Una manta raya, una anguila. Soy una culebra marina. [...] Las burbujas suben. Por mí. [...] Las dejo que escapen. De a una. En pares. En tríos. Salen jugueteando. [...] Soy feliz ahora que glu, glu, glu. Porque no es de alarmarse. Es sólo un sonido. Glu, glu, glu. (Lozano, 2008, p. 2).

Sin embargo, la imagen de las manos salvajes que hunden al personaje permanece en primer plano para comprender que estas imágenes marinas pertenecen a un “universo propio” del personaje; un mundo onírico que no corresponde a la realidad donde el tiempo y el aire que se agotan anuncian la inminencia de la muerte, y la constante onomatopeya “glu glu glu” intensifica el tiempo de desesperación del personaje. La imagen siguiente del montaje de la directora Claudia Arcila (ilustración 38) permite ver el cerco del cuerpo atrapado en una atarraya y unido a la voluntad de su soberano por un cabo o cable de cobrado muy largo, y el cuerpo de este hombre-peiz presenta no la tranquilidad de una muerte plácida, sino la rigidez de un cuerpo que lucha por aire.

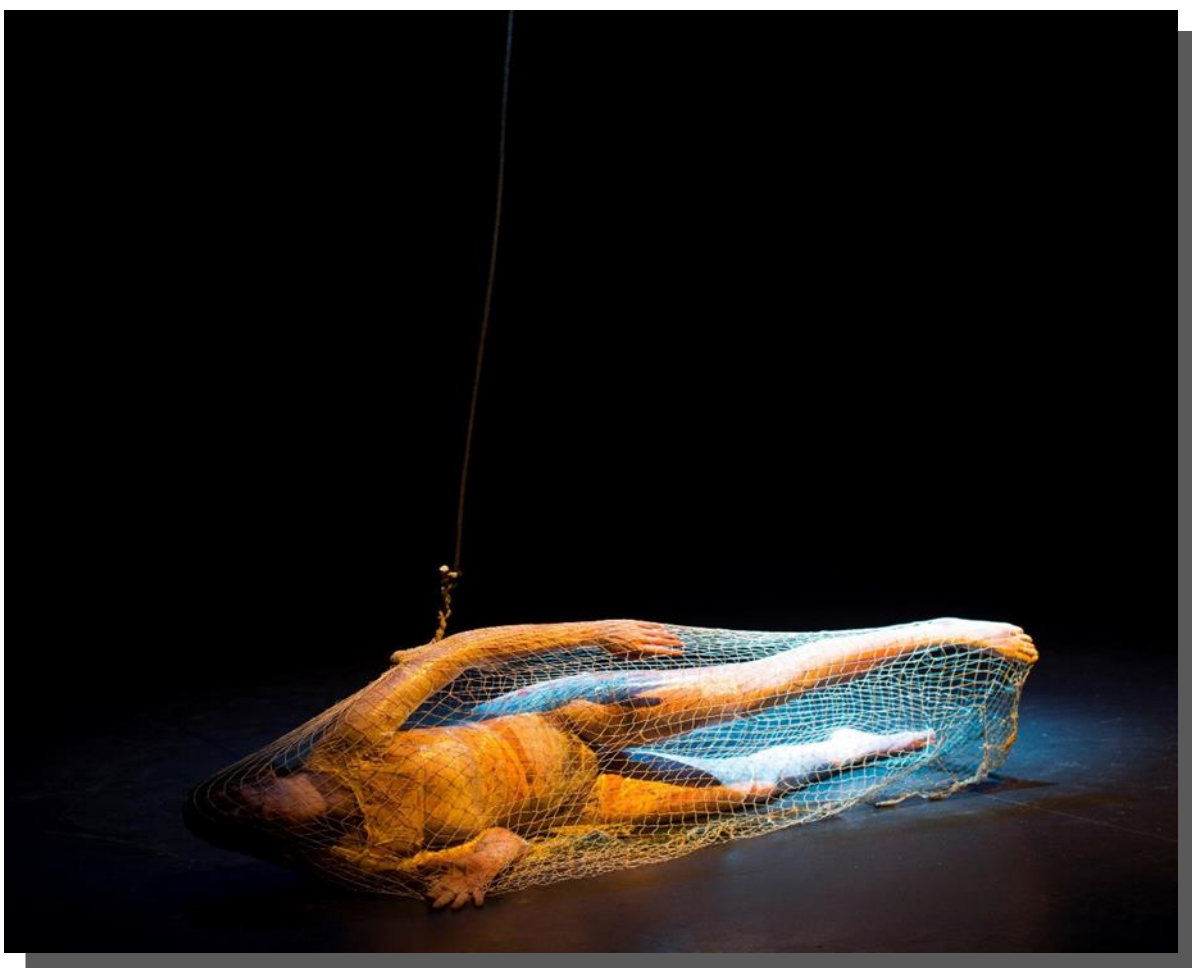


Ilustración 34: Obra: *Otra de leche*. Dirección: Claudia Arcila. Teatro La Quinta Porra. 2013. Foto: Carlos Lema.

El abandono del cuerpo del viviente “E” en las manos de su matador expresa el estado de precariedad de esta vida, y dibuja una zona de excepción

dentro de un marco indeterminado, un no-lugar y una atemporalidad, que refuerza la misma indeterminación de esta vida. Situación similar se presenta en el cuadro “Metal”, donde otro ser es desollado vivo, y donde esa indeterminación deja ver una brecha insalvable entre la “antes persona” y ahora “cuerpo viviente” que se convierte en carne bajo los ojos de su soberano y desollador. Aquí, el “matadero como escenario donde la violencia soberana se exhibe en su verdad sangrienta” (Giorgi, 2014, p. 132) alcanza un estado de paroxismo bajo las siguientes imágenes:

Son manos expertas. Es un cuchillo. Es un escalpelo, es una navaja, es un bisturí. Es cualquier cosa. [...] Se toma su tiempo. Deambula por mis formas sin atentar contra ellas. Sólo las despoja de sus vestiduras. Siento el aire. Que por primera vez me toca adentro. [...] No sé a qué huele. Pienso en el olor de un músculo. No lo imagino. Debe oler a carne. De animal. De animal cualquiera. De vaca. De cerdo. De perro. No me gusta el olor de la carne cruda. [...] que lo descascaren a uno mientras uno siente ese cuerpo extraño. Ese punzón que arranca. Que parte. Que divide. Que escinde. [...] Dicen que son siete años los que tarda la piel en regenerar sus células por completo. (Lozano, 2008, pp. 10-11)

La carne que aparece aquí expuesta enfatiza el estado de vulnerabilidad de la vida, aquello que está expuesto es la vida misma; esta carne, como lo dice el personaje, puede ser de cualquier animal; sin la forma que la contiene, el cuerpo se reduce solo a eso, a “carne”. Bajo una mirada distanciada del personaje, lo que quiere revelar este texto es precisamente la evidencia de una vulnerabilidad de la vida más que como sufrimiento como condición política. Evidenciar la existencia de este espacio de carneo como zona de excepción, “como para confirmar que la excepción es siempre la que determina la soberanía o al revés, por —para frasear o parodiar a Schmitt— que el soberano es el que determina la excepción y decide respecto de la excepción” (Derrida, 2005, p. 123).

La anterior imagen de desollamiento, aunque plantea un lugar indeterminado nos remite directamente a un lugar específico del matadero, al desuello, y a la figura del matarife. Representación que encontramos también en el montaje de *La cabeza del pato* de Merchant (2014) cuando se describe el asesinato de la Gorda (imagen de la cual ya se habló en el aparte de *Cuerpos*

rotos), en la que en un video aparece la imagen de Pato como un matarife con un cuchillo en la mano y dentro de un lugar de carneo; allí cuelgan varios ganchos y en uno de ellos está el cuerpo abierto de un cerdo desangrándose. Otras imágenes del matadero se encuentran en las obras *Transmigración* donde Carnicero se presenta como un hombre diestro en el arte del carneo: “Yo soy el que limpia, el que desmiembra, el que reparte, el que escoge. Lo bueno de lo malo. Lo graso de lo magro. Despreso. Tajo. Busco las líneas de corte ya marcadas en la anatomía de la bestia, del animal muerto. Palpo, toco, punzo, encuentro la línea punteada y secciono” (Lozano, 2015, p. 19); y en *Hienas beben brandy* cuando Mujer habla de su muerte como un descuartizamiento: “Ya me habían cortado desde los tobillos con una sierra eléctrica en partes de diez centímetros hasta llegar a la cabeza, para dejarla intacta, en un solo corte” (Ahumada, 2017, p. 6).



Ilustración 35: Obra: *Negro*. Dirección: Diego Fernando Montoya. Cali. 2013. Foto: Teatro del Presagio.

Todas las anteriores imágenes del matadero como espacio del animal en las obras estudiadas parecen sintetizarse en la ilustración 39 que corresponde a

una escena de la obra *Negro* de Diego Fernando Montoya (2013), allí tres barras atraviesan el escenario de lado a lado con gachos de carnicería de los que cuelgan zapatos que arrojan arena sobre la escena, y bajo ellos, un hombre cegado permanece en el centro en estado de indefensión. Esta imagen habla poéticamente del hombre vuelto carne durante el conflicto armado, el hombre que pende del gancho del carnicero para convertir los campos y los ríos colombianos en pilones de desangre. Esta y todas las demás imágenes en las obras vistas remiten a los lugares del matadero real —a los corrales, a los lugares de atronamiento, sangría y desuello, a las cámaras de escaldaduras, chamuscamiento, preparación y carnización— para señalar la crisis de lo humano y la exposición a la que son sometidos los cuerpos, su vulnerabilidad y su abandono político; lo que en las obras refiere a todos los lugares que durante el conflicto armado han sido convertidos en lugares de muerte por diferentes actores armados —paramilitares, guerrilla, fuerzas del narcotráfico y fuerza pública— y al nivel de desamparo del Estado colombiano para con sus ciudadanos. En síntesis, los cuerpos acorralados, ejecutados, desangrados, desollados, desvicerados y descuartizados, vueltos carne, ponen en relieve el espacio del matadero como un “estado de excepción” que separa “la vida eliminable, consumible, de la vida protegida” (Giorgi, 2014, p. 131), un espacio inestable, móvil, que encierra un ser indefinido, entre humano y animal, entre vivo y muerto, un “viviente como terreno inestable que excede la ontología de la especie” (Giorgi, 2014, p. 127).



A MANERA DE CONCLUSIONES

A puertas de finalizar esta tesis es posible decir que se verificó, en primer lugar, la existencia de un auge del imaginario animal dentro de la dramaturgia colombiana contemporánea (1996-2015), florecimiento que generó el nacimiento de un fenómeno de época estrechamente vinculado a la situación sociopolítica del país en el que se muestra una persistencia en la figura animal como mecanismo de representación metafórica de lo político. Y, en segundo lugar, se logró demostrar que esta insistencia en lo animal como mecanismo de representación expresaba simbólicamente la relación entre el hombre y su contexto sociohistórico, y, además, daba cuenta del nacimiento de una nueva visión del hombre y del mundo.

El florecimiento del imaginario animal en la dramaturgia colombiana contemporánea se constató gracias al hallazgo de un abundante número de imágenes cargadas de un simbolismo teriomorfo en las obras escogidas como corpus, por ejemplo, mandíbulas que se cierran sobre los testículos o el cuello de un amo, o vaginas dentadas que destrozan el miembro de un perro (*Cada vez que ladran los perros* de Fabio Rubiano), picos afilados que sacan los ojos de un hombre (*Transmigración* de Enrique Lozano), o picos frenéticos que desmiembran cuerpos policiales (*Manual de zoofilia para el obrero trotskista* de Juan David Pascuales), garras afiladas que destrozan hijos (*Hienas beben brandy* de Juan Camilo Ahumada), entre otras. Tales imágenes proponían un paisaje de agresividad, crueldad y caos y daban cuenta de la existencia de un imaginario animal de lo político en dichas dramaturgias. De modo que, por ejemplo: las mandíbulas que se cierran sobre el cuello del hombre correspondían al sueño de rebeldía de la bestia torturada cruelmente; la vagina dentada que destroza el miembro viril era el acto de venganza de una hembra violada bárbaramente por un grupo de machos; los picos frenéticos que desmiembran policías evocaban el accionar sedicioso de un aspirante a guerrero revolucionario, y las garras afiladas

que destrozan hijos representaban el paso de un ejército déspota que termina con toda la especie humana.

De tal forma que todas estas imágenes teriomorfas estaban confirmando la utilización de la metáfora animal como mecanismo de representación y, al mismo tiempo, revelaban una necesidad interpretativa en los autores de dar sentido a una realidad de violencia política generalizada en Colombia a través de la ficción. Un momento histórico definido por el fenómeno del conflicto armado colombiano; donde, por una parte, se da la acción violenta constante de los principales actores armados —paramilitares, guerrilleros y Ejército Nacional— y, por otra, se establecen relaciones complejas con poderes que nacen del narcotráfico, de las bandas criminales (BACRIM), y del mundo del mercado global. Situación que crea confusas interacciones entre los diferentes actores y poderes, siembra una atmósfera de miedo y amenaza constante en la sociedad, e instala un sentimiento de desesperanza e impotencia que se propaga y amplifica por la falta de control del Estado, los excesos de poder, la inseguridad, la impunidad y la corrupción.

La insistencia en la figura animal como mecanismo de representación metafórica del contexto sociopolítico del país se comprueba, principalmente, a partir del hallazgo de tres imágenes. La primera, la del sujeto como un hombre descentrado, desequilibrado, que pierde poco a poco su “humanidad” al romper con los parámetros de la ética y la moral que antaño regían el mundo. La segunda, la de un cosmos primordialmente caótico, anárquico, amenazante e incierto, en el que la “devoración” como figura reinante revela el terror del hombre frente al tiempo presente, y crea una visión dicotómica del universo entre quien devora y quien es devorado. Y, la tercera, la de la representación de la carne, del cuerpo humano como carne, y del mundo como un mundo cárnico.

La última imagen, la del mundo cárnico, señala un cambio crucial de pensamiento respecto al mundo y al hombre, en que el cuerpo humano pierde su trascendencia y pasa a ser cuerpo animal, carne para el consumo. La desacralización del cuerpo como la materia que contiene al hombre —a ese ser que “se hizo carne” (Juan, 1-14) gracias a un Dios, y por tanto se hizo sagrado— es la que permite la desaparición de su “humanidad”, y por ende, la disolución de la sacralidad de la vida. El mundo cárnico es el mundo del consumo de esa carne

que es el “otro”. El hombre de hoy es un ser prosaico, ya no es el hombre “verbo”, sagrado de antaño, la vida no es más una vida sagrada.

En las obras estudiadas, el paso del cuerpo sagrado al cuerpo cárnico representa la incertidumbre, la no certeza del hombre de saberse humano; inestabilidad que lo dibuja como un ser que “está entre”, entre estados, entre cuerpos, entre especies, un territorio inestable y en metamorfosis constante. En este sentido, el animal ya no es más el otro radical de lo humano planteado anteriormente por la antropogénesis (como el “revés sistemático del hombre” al que se refiere Giorgi), sino que es ese “otro ser que también es el hombre”, donde lo “humano” vacila y pierde sentido, y donde lo “inhumano” sobresale como rasgo exclusivo del hombre.

Por consiguiente, la crisis de lo “humano” y la “sobreoferta de lo inhumano” en estas dramaturgias se representa a través de la imagen de un hombre-bestia (hombres-perro, hombres-conejo, mujeres-ardilla, mujeres-yegua, y demás); ya sea este un hombre animalizado —reducido— o uno “monstrificado” —hecho soberano de la vida reducida, del “cuerpo cosa, el cuerpo vuelto objeto y fósil” (Giorgi, 2014, p. 11)—. Figuras que no señalan ya la diferencia tajante entre el hombre y el animal, sino entre las vidas sagradas y profanas, protegidas y reducidas, resguardadas y abandonadas, distinción que, como afirma Giorgi (2014, p. 201), nunca fue ontológica sino siempre política. Escenario que advierte la existencia de dos caras de ese otro ser que también es el hombre: “El hombre político superior a la animalidad y el hombre político como animalidad” (Derrida, 2010, p. 47).

En la dramaturgia colombiana contemporánea, estas dos caras de lo animal en el hombre están presentes, como hemos comprobado, bajo dos imágenes primordiales: la primera, la del hombre como superior a la animalidad, bajo la representación de una bestialidad antinatural o anormal a la que se puede llegar —un ser monstruoso, devorador, barbárico y abyecto— y, la segunda, la del hombre como animalidad, bajo la figura de una la bestialidad natural, el estado de la bestia tosca en el que se puede caer —un no-hombre, un cuasi hombre o un infra-hombre—. Las dos figuras de bestialidad representan estados contiguos entre el hombre y el animal: una limitrofia que señala una brecha donde viven incontables formas de lo animal.

Como resultado de tal hallazgo, éstas “bestialidades” humanas (natural y anormal) se convirtieron en la base del planteamiento de un bestiario teatral colombiano que recoge todo el imaginario animal de lo político y plantea una suerte de categorías fundadas en la bestialidad natural bajo el nombre de *las bestias* y una bestialidad anormal bajo la denominación de *los monstruos*. La insistencia metafórica de las figuras de *las bestias* como los animales que cargan el peso del hombre, en el sentido que, a través de ellas el hombre reafirma su humanidad y se eleva por sobre ellas como soberano para gobernarlas, permitió advertir que allí están funcionando principalmente tres imágenes: la del sacrificio, la domesticación y el salvajismo.

El sacrificio como forma de reducción del hombre está presente en obras como: *Gallina y el otro* (1999) de Carolina Vivas, *Cada vez que ladran los perros* (1997) y *Labio de liebre* (2015) de Fabio Rubiano, o *Pernicia niquitao* (2008) de Victoria Valencia, entre otras. Allí el sacrificio no se refiere al sacrificio sagrado en honor de un dios, ya sea por su favorecimiento o por necesidad de auxilio; sino que es una forma de desplazamiento de la violencia acumulada hacia un tercero para evitar una nueva violencia. Una estrategia que pone en medio de dos fuerzas en conflicto a un “alguien” que no ha pedido entrar en el juego, pero quien resulta ser la víctima sacrificial. Ella, entonces, la víctima sacrificial, es aquella figura del hombre reducido a un estado de animalidad para poder ser despresado, incinerado, violentado, degollado, decapitado, en suma, sacrificado; y donde su animalización es sinónimo de indefensión y exclusión social. De tal manera que, las representaciones de estas bestias sacrificiales en las obras están dadas por figuras como: hombres-gallina decapitados, hombres-cerdo sacrificados, niños-liebres enterrados vivos, hombres-vaca asesinados a tiros, hombres-perro calcinados hasta los huesos, mujeres-perras violadas hasta quebrar sus columnas y niñas-ballenas abusadas y asesinadas a golpes, a tiros, a cuchillo y a machete. Bestias que representan un sinfín de víctimas dentro de la sociedad colombiana —hombres, mujeres, niños y niñas, comunidad campesina— como resultado de la guerra directa entre los diferentes actores armados del conflicto colombiano —paramilitares, guerrilla y Ejército Nacional— quienes fungen como victimarios; pero también como fenómeno extendido de esta época de descomposición y caos social, en los que el victimario pasa a ser un monstruo

conocido, quizá el novio o el vecino. Estas bestias están hablando de una violencia de un Estado inoperante e incapaz de defender a sus ciudadanos, del sufrimiento de las madres al ver morir a sus hijos por fenómenos como los “falsos positivos” (ejecuciones extrajudiciales por parte del Ejército Nacional), la indefensión de las víctimas frente a un panorama de impunidad y su revictimización en las cortes judiciales, y el abandono y la complicidad del Estado al permitir las acciones violentas del paramilitarismo sobre la población civil.

Otra forma de reducción del hombre en esta dramaturgia está dada por la domesticación, la animalización para el aprovechamiento; en ella el hombre es convertido en bestia doméstica para conseguir alguna clase de lucro para la sociedad o para el soberano; una visión del ser sometido, esclavizado, manipulado, adiestrado y utilizado en pro de un “bien común” en el que obviamente él no está incluido, tal como lo dibujan, entre otras obras, *El vientre de la ballena* (2012) de Fabio Rubiano, o *Manual de zoofilia para el obrero trotskista* (2013) de Juan David Pascuales. En estas piezas aparecen un gran número de bestias humanas reducidas a esclavas del placer, a reproductoras de pequeñas bestias que más tarde serán los soldados de la guerra, a criadoras y adiestradoras de otras bestias para ser objetos sexuales, a reproductoras de una política de sumisión y a obreras de la carne expertas en “cazar” y disponer de la carne del animal humano. Estas bestias domésticas, metáforas no sólo del hombre y la mujer campesinos, sino de toda la sociedad colombiana en general, aparecen atrapadas siempre bajo el dominio de un actor que busca la riqueza mediante la fuerza, la coerción y la manipulación: bajo el poder del *dominus*, el señor. Soberano que para el caso de esta dramaturgia se puede identificar claramente con alguno de los tres actores principales de la guerra nombrados reiterativamente —paramilitares, guerrilla y Ejército Nacional— junto a otros actores soberanos en el panorama colombiano: los grandes caciques de la tierra y las grandes fuerzas criminales reconocidas hoy como bandas criminales organizadas, las BACRIM y las ODIN.

Por su parte, las bestias salvajes en la dramaturgia colombiana como los hombres-zopilotes y las mujeres-ardillas muestran —contrariamente a la interpretación más extendida de su nombre— no ser las bestias devoradoras de los cuentos, sino ser la representación de una población campesina e indígena

que, por el hecho de poseer una cosmovisión de mundo basada en la armonía con el cosmos y la naturaleza, se ve sitiada, avasallada, aniquilada o expulsada de su territorio por las fuerzas de la guerra que traen un pensamiento occidental desvinculado de la naturaleza y emparentado con los ideales de la riqueza, el mercado y el poder. Es así que, a través de las obras *Coragyps sapiens* (2013) de Felipe Vergara y *Transmigración* (2015) de Enrique Lozano, se logra descubrir un panorama histórico que refleja el arrasamiento de la tierra, la desintegración de la familia y la descomposición de las estructuras sociales acaecida por cuenta de la guerra colombiana y del accionar de las fuerzas violentas (paramilitares, guerrilla y fuerzas del Estado) sobre la población, sus tierras, la naturaleza y la cultura. Situación que ocasionó el *gran éxodo forzado de la Colombia contemporánea* (Hernández, 2015, p. 87) constituido por los fenómenos llamados en el país como “descampesinización” y desarraigo étnico.

En relación con *los monstruos* como imágenes de una bestialidad anormal en la dramaturgia colombiana contemporánea, estos resultaron ser signo de una anomalía que trasgrede las leyes naturales, morales, éticas y jurídicas, “una monstruosidad de la conducta y no de la naturaleza” (Foucault, 2007, p. 80). Una visión de lo monstruoso que aparece en el siglo XIX y que deja atrás el sentido del monstruo como resultado de una anomalía física para consolidarse como una anomalía jurídica; es decir, que los monstruos en la dramaturgia de esta época son monstruos de carácter político, seres que transgreden las leyes y representan el mal y la destrucción. Por consiguiente, estos seres son representados algunas veces bajo la cara del *asesino desinteresado* que goza enormemente del crimen y otras bajo el rostro del *asesino interesado* motivado por alguna clase de retribución, ya sea monetaria, de estatus o de autocomplacencia. Figuras que van desde la ya muy conocida y extendida del “lobo solitario” hasta el monstruo mítico, el leviatán, satán o el ángel caído; y que evidencian la aparición de tres figuras importantes: el ingobernable, el inhumano o macabro y el monstruo mítico.

La figura del ingobernable, del “otro” como imagen de perversión extrema del hombre, se dibuja bajo la apariencia del monstruo canalla (nombre asimilado con el *rogue* inglés, el animal solitario apartado de la manada), aquel que siempre actúa fuera de la ley y por encima de las leyes. La principal imagen animal que surge en esta categoría es, sin extrañeza, el lobo, asociado a una energía voraz,

despiadada y furibunda y que encarna el placer absurdo de quebrantar la ley moral más grande, el valor de la vida; este lobo solitario tanto en *De monstruos y Martirio* (2015) de Victoria Valencia como en *Transmigración* (2015) de Enrique Lozano no solamente es un asesino despiadado sino un “comedor de hombres”, lo que remite efectivamente a la imagen del predador sexual que ronda en el campo y en las ciudades. El lobo también aparece en *Si el río hablara* (2013) del Teatro La Candelaria, y al igual que la hiena en *Hienas beben brandy* (2014) de Juan Camilo Ahumada, se muestra como figura gregaria, una jauría déspota que asesina sin piedad; imagen que en ambos casos representa a las fuerzas paramilitares en Colombia. La pantera en la obra *Como la lluvia en el lago* (2013) de Erik Leyton es otro depredador que sale al ruedo, esta vez para encarnar al “sicario profesional”, una especie de “trabajador independiente” que sirve sólo al dinero, y a quien se contrata para atacar las altas personalidades de la política. Y, particularmente, aparecen también en este grupo dos animales y un híbrido que simbólicamente no cargan el peso de lo voraz, pero que aquí figuran a los criminales más crueles y abyectos: el conejo como asesino, sicario y violador de mujeres en *Pernicia Niquitao* (2008) de Victoria Valencia, quién encarna a los “niños sicarios” de Medellín y a la vez personifica la violencia de género presente en el país; el pato como asesino despiadado de trabajadoras sexuales y transexuales en *La cabeza del pato* (2014) de Santiago Merchant, quien representa las fuerzas policiales secretas causantes del fenómeno de exterminio social de población LGBTI (2010-2015), y el gallo-gato como un agresor extremo y violador que personifica una fuerza anárquica e insurrecta apoderada de las calles citadinas en *Manual de zoofilia para el obrero trotskista* (2013) de Juan David Pascuales. Todos los anteriores personajes representan la extrema monopolización de la violencia que va dejando a su paso un paisaje de muerte e impunidad, referencia directa al estado-mundo de la sociedad colombiana inmersa en una violencia política y social resultado de un Estado debilitado por la guerra y falta de eficacia jurídica.

En cuanto a la figura de la inhumanidad del monstruo, esta es representada en las obras a través de la imagen de un *homo inhumanus* (Sloterdijk, 2000, p. 33), un ser macabro privado de cualquier signo de humanidad que lo ate a la ética y a la moral, y ligado fuertemente al mundo del mercado global. El asesino

interesado en alguna clase de compensación, para quien el cuerpo humano pasa a ser un bien consumible y comerciable. El que “normaliza” o “banaliza” los actos más atroces hasta convertirlos en un acto de entretenimiento, ya sean carnavales de la muerte, bromas macabras o *reality shows* del sufrimiento ajeno. Los monstruos macabros (como se les quiso llamar) están representados en las obras por los personajes de Salvo y su ejército de monstruos en *Labio de liebre*, quienes hacen de una masacre paramilitar una parranda de gaitas y tambores, referencia directa a los sucesos de la masacre de *El Salado* en el año 2000 donde los paramilitares crearon una “zona de exclusión soberana” (Giorgi, 2014, p. 123) por seis días para torturar, violar y asesinar a la población civil e incluso tuvieron tiempo para “parrandear”. Los cuatro perros-hiena en *Hienas beben brandy*, quienes presentan como una bufonada la “celebración de la fiesta del perdón” haciendo alusión directa a las confesiones reales de los paramilitares después de su desmovilización y a la *Ley de justicia y paz* que daba penas irrisorias (5 a 8 años) a los culpables confesos de las masacres. El Vendedor y el Dentista en *El vientre de la ballena*, quienes comercian con niños y órganos humanos como si fuesen objetos de consumo diario, y luego se presentan en un *reality show* asegurando ser los verdaderos salvadores de los pequeños. El Subastador en *Si el río hablara*, quien es ejecutor de una subasta humana que se refiere directamente al robo y despojo de tierras al campesinado colombiano por parte de los paramilitares; y la mujer comerciante de cuerpos humanos en *Donde se descomponen las colas de los burros*. Un grupo de seres (sean portavoces de fuerzas políticas, del mercado o simples hombres) representantes de un mundo que ha degradado el valor de la vida humana y la ha puesto en el mercado como otro bien más, dejando atrás cualquier sentimiento de conmiseración o humanidad.

Por último, la figura del monstruo mítico, que surge con firmeza a través de los personajes de la obra *Bizarro* (2010) de William Guevara, representa la imagen del hombre contemporáneo sumergido en un mundo caótico, incomprensible y cambiante que lo obliga irremediabilmente a ceder, a mutar para estar acorde con él. En *Bizarro*, la figura mítica del personaje principal, el Ángel caído, permite hallar como en espejo el reflejo del hombre contemporáneo que se encuentra confuso, debatiéndose entre los valores antiguos y los nuevos,

el bien y el mal, la riqueza espiritual y la riqueza terrena, el amor y el poder, el deber y el querer, la templanza y el desenfreno, la profundidad y la banalidad, y sumido en un mundo igualmente confuso, caótico, salvaje y abandonado del antiguo Dios, o mejor adorador de un nuevo dios: la riqueza.

Hasta aquí todas las conclusiones corroboran la tesis de la existencia de un fenómeno en la dramaturgia colombiana contemporánea que se caracteriza por la insistencia en lo animal como mecanismo de representación metafórica de lo político para plasmar poéticamente la relación entre el hombre y su contexto histórico y sociopolítico. Un entorno enmarcado por el conflicto armado colombiano y que revela la existencia de situaciones muy sensibles y trágicas, como por ejemplo la práctica de la masacre, la desaparición forzosa, el asesinato selectivo, el sicariato, la reducción y desaparición del cuerpo mediante prácticas abominables (calcinamiento, descuartizamiento, descomposición en el río, ocultamiento en fosas comunes) y aquellas nacidas de la descomposición social y la deshumanización de la sociedad como prácticas de esclavitud sexual y laboral, el tráfico y el mercantilismo.

Sin embargo, es importante realizar también algunas conclusiones respecto a la segunda parte del planteamiento hipotético que se refería a la posibilidad de que las representaciones de ese hombre-bestia estuvieran expresando el nacimiento de una nueva visión del hombre y del mundo. Para la comprobación de dicha tesis al inicio de la investigación se abrían tres bloques de interrogantes importantes: en primer lugar, estaban los que tenían que ver con la figura del hombre-bestia en sí: ¿quién era este nuevo hombre?, ¿cuáles eran los cambios que lo definían?, ¿qué imaginario(s) estaba(n) funcionando para hacer presente este nuevo hombre? En segundo lugar, se tenían los interrogantes que buscaban dilucidar ¿de qué manera este nuevo hombre hablaba de su tiempo?, ¿cuáles eran los cambios que se percibían en la sociedad como cambios paradigmáticos?, ¿se estaría haciendo frente a un cambio mítico? Y, en tercer lugar, estaban las inquietudes relacionadas con los mecanismos de visualidad a los que recurría el teatro colombiano para expresar esa visión específica del mundo, ¿cuáles eran los mecanismos que permitían la visualidad del cuerpo del hombre-bestia y de qué forma se hacían presentes los imaginarios políticos de lo animal en la geografía de las obras? Así, siguiendo el camino trazado por los

interrogantes se sintetizan aquí los hallazgos encontrados bajo tres epígrafes: *la mutación del animal humano o el nacimiento de una nueva especie*, que corresponde a los hallazgos encontrados en torno al nuevo hombre; *Cronos, el ogro devorador: una coronotopía del hastío de la carne*, que da cuenta de la visión del mundo encontrada; y *la escritura de una geografía funesta*, que presenta los descubrimientos acerca de los mecanismos estéticos utilizados por las dramaturgias estudiadas.

La mutación del animal humano o el nacimiento de una nueva especie

Una clara metáfora utilizada en el libro *Tiempos líquidos* de Zygmunt Bauman (2007, pp. 139-155) habla del cambio sufrido por el hombre premoderno de *guardabosque* (cuidador del equilibrio natural del bosque-mundo) al hombre moderno como *jardinero* (el que siembra, diseña y ordena el jardín incluso acabando con las “malas yerbas”) y luego al hombre contemporáneo, posmoderno, como *cazador* (al que no le interesa para nada el equilibrio ya sea este natural o creado artificialmente, pues lo único que le importa es la riqueza que obtenga de la naturaleza). Siguiendo esta metáfora, lo que se encontró en las obras fue, en primer lugar, la escasa cantidad de personajes que representan al “guardabosque”; ellos son: la mujer-ardilla de *Transmigración* (2015) de Enrique Lozano, y Ulpiano y Reina, los dos hombres-zopilotes en *Coragyps sapiens* (2013) de Felipe Vergara, quienes piensan en el equilibrio de la naturaleza, en salvaguardar el bosque, en la purificación del agua contaminada por la sangre de la guerra y en la revitalización del hombre y la sociedad. En segundo lugar, una mayor cantidad de personajes “jardineros” que buscan una vida utópica, la suya, erradicando las “malas yerbas” y estableciendo un orden de las cosas, como Don Casto en *Donde se descomponen las colas de los burros*, el Moreno y sus hombres en *Gallina y el otro*, o Salvo y su ejército paramilitar en *Labio de liebre*, quienes hacen todo lo posible por moldear el jardín-mundo a su antojo y acabar definitivamente con lo que —o quienes— para ellos no tiene cabida en su utopía. Y, en tercer lugar, la abundancia de personajes “cazadores” que buscan su propio beneficio a costa de lo que sea o quien sea, como el Vendedor y el Dentista en *El*

vientre de la ballena, Fredy Conejo Blanco en *Pernicia Niquitao*, Raúl en *De monstruos y martirio*, el Matador en *Como la lluvia en el lago*, entre otros.

Lo anterior es prueba de la existencia de un imaginario animal en el corpus estudiado, el de la mutación del hombre. Los pensamientos premoderno y moderno como parte de la metamorfosis (etapas de desarrollo hacia la madurez) del hombre alcanzan un punto máximo respecto a los ideales humanistas y dan paso a un nuevo hombre, un mutante, el posmoderno, que carga consigo la ruptura como una nueva cadena de ADN que trae nuevas características. Dice Bauman (2007, p. 142) que la carencia de jardineros y la progresiva profusión de cazadores correspondería a la aparición de lo que los científicos sociales llamaron “individualización”, es decir una nueva característica de la mutación: el paso del hombre como figura protagónica perteneciente a una comunidad (la humana), a la del individuo, al “yo” totalmente diferenciado del otro, a la individualidad. Por ello encontramos en las obras una buena cantidad de seres a quienes los mueven no los ideales, sino deseos, pulsiones y desenfrenos; su búsqueda es el placer y la autocomplacencia, y el Yo es el protagonista, entre ellos: el Vendedor en *El vientre de la ballena* quien solo está interesado en obtener ganancia del tráfico de niños y de órganos; Fredy Conejo Blanco en *Pernicia Niquitao* quien vive para satisfacer su exacerbado deseo sexual violando y asesinando mujeres, y Raúl en *De monstruos y martirio* quien disfruta enormemente de la pedofilia y el asesinato y lo expresa sin ningún reparo.

La aparición de la individualización y la individualidad en este nuevo hombre son representadas en la dramaturgia colombiana a través de la idea de la infección, de la existencia de una inoculación del mal que ataca al hombre, un virus llamado “inhumanidad”. Así se puede comprobar, por ejemplo, en *Hienas beben brandy* con los cuatro hombres soldados que se han metamorfoseado en unos hombres-perro hiénidos, han perdido toda su humanidad y han exterminado a toda la especie humana, y en *Cada vez que ladran los perros* (en una metáfora que funciona inversamente) con los perros que se han ido metamorfoseando en humanos al adquirir el virus de la inhumanidad. La utopía de la humanidad como ideal de mundo en la modernidad, la razón que domina a la naturaleza, se vuelca en una distopía donde la naturaleza y, en especial el rasgo único del hombre, la

inhumanidad, emerge con toda su fuerza para imponer un nuevo orden, un nuevo “estado” de mundo.

La infección de la inhumanidad inocular en este nuevo hombre una serie de características: la urgencia de vivir el tiempo presente, la necesidad del consumo, el anhelo de la recompensa inmediata y la felicidad instantánea. De acuerdo con estas características se pueden identificar algunos personajes que “tienen la infección”, por ejemplo, Fredy conejo blanco en *Pernicia Niquitao*, un niño sicario para quien no existe futuro, ni proyecto de vida; su momento es el ahora, sus necesidades se satisfacen de inmediato; el sexo “tomando” a las mujeres que se le antojan, y la moda, asesinando para ganar dinero y comprarse los últimos zapatos tenis en boga; o a Kikirixí, el hombre-gato-gallo, que disfruta de la libertad, el pillaje y la violencia desmedida, violando gallinas y reventando policías a patadas. Hablando en términos de Bauman, el virus ha liquidificado la sólida humanidad que buscaba el establecimiento y el progreso para crear un nuevo cuerpo que desespera con el estatismo y persigue a rabiar el cambio constante y la movilidad plena.

Las obras estudiadas representan el virus de la inhumanidad —al igual las ahora incontables películas sobre contaminaciones virales, muertos vivientes o alienígenas— como un invasor del cuerpo humano que lo transforma en el “otro” con rasgos animales, hombres-perro, hombres-hiena, hombres-gato-gallo, mujeres de alas de cuero oxidado y patas de cabra, etc., y que ataca y destruye con sus enormes dientes, sus picos afilados o sus enormes garras. La inhumanidad representada le ha quitado el rostro humano a los personajes que nos hablan del sujeto, precisamente porque la humanidad es el rasgo que el hombre ha perdido hoy; y también, por ello, las obras están abarrotadas de escenas de una violencia abyecta, dantesca, horrorosa y monstruosa. Lo anterior identifica claramente un imaginario animal no solo en la representación de la bestialidad anormal, lo monstruoso que ataca o asesina sin reparo, sino en la bestialidad natural, las bestias convertidas en la carne del cazador; el mundo bajo este imaginario se convierte en un gigante coto de caza en el que unos son los cazadores y otros los cazados.

Es importante aclarar que, si bien la dramaturgia estudiada enfatiza en estos roles contradictorios, sus personajes no son tratados en blanco y negro; al

contrario, lo que subrayan los textos es precisamente el amplio rango de características y contradicciones que constituyen la naturaleza humana, y la heterogeneidad que habita la brecha entre lo animal y lo humano.

La mutación de los animales como representación también hace parte de todo este imaginario animal: perros que empiezan a reír y a caminar en dos pies, y perras que aprenden a vengarse en *Cada vez que ladran los perros*, hienas que mienten descaradamente en *Hienas beben brandy* y vacas que dan versiones testimoniales en *Labio de Liebre*. Esta humanización de los animales es una negación de la exclusividad de lo humano separado por completo de lo animal, de lo que la antropogénesis llamó “lo propio” del hombre (la risa, el llanto, el habla, el raciocinio, la mentira y demás) para dar cuenta de una contigüidad presente hoy como imaginario de lo animal, hombre y bestia no son más dos criaturas diferentes, sino que ellas comparten “su mundo” y transitan en él, el animal puede mostrar rasgos humanos y el hombre características inhumanas; es más, como ya se dijo antes, la inhumanidad es ahora el rasgo exclusivo del hombre. La mutación en estas obras funciona como la representación de la transformación del hombre, quién pierde las ataduras con la ética y cae en una “ceguera moral” impuesta por el tiempo que le impide —como en la metáfora de *Transmigración*, en la que el cuervo le arranca los ojos al hombre— ver la muerte, la guerra y el dolor a su alrededor, o tener cualquier sentimiento de conmiseración por el otro. El nuevo hombre es un ser habitado por la adiaforización (indiferencia moral) y la banalización o “normalización” del mal, un hombre que ha roto con las relaciones humanas para establecer una relación intensa con el dinero y la autocomplacencia.

Del anterior panorama, se deduce que los imaginarios animales que dan cuenta de la mutación del hombre están hablando precisamente del nacimiento de una especie, que aquí toma prestado el término acuñado por Sloterdijk (2000, p. 33), el *hommo inhumanus*. Un nuevo hombre cuyo objetivo es el placer, que goza de los placeres superfluos y del entretenimiento macabro, que busca la felicidad y la recompensa instantánea a través del dinero y la moda, para quien el presente es el único tiempo válido y no hay más pronombres que el ‘yo’, amante de la espectacularidad y del buen vivir, incluso a costa de los otros, vaciado de la ética y la moral, sumido en el hedonismo y henchido de narcisismo; descripción

que llevó a corroborar la existencia de un cambio de pensamiento mítico en este tiempo, que transita del mito prometeico (el progreso) al mito dionisiaco (placer). El *homo inhumanus* es, entonces, un hombre dionisiaco; pero también es, como apunta Lipovetsky (1986, p. 50), un hombre narcisista, identificado como “un individualista puro, desprovisto de los últimos valores sociales y morales”.

Cronos, el ogro devorador: una cronotopía del hastío de la carne

La gran cantidad de depredadores o “cazadores” hallados en la dramaturgia estudiada demandó una serie de reflexiones sobre este tiempo al que se le ha llamado posmoderno, el tiempo del cazador al que se refiere Bauman. Y al que se ha llegado en Colombia a través de una lucha intestina que ha devorado no sólo la tierra, que en gran parte ha pasado a manos de las multinacionales, sino a la sociedad que hoy está atomizada, y al mismo hombre que está, como apunta Víctor Viviescas (2006, p. 30), roto, fracturado y del que sólo perviven fragmentos. El bienestar que antes radicaba en la acumulación, el tener posesiones para asegurar un futuro, ahora está anclado al consumir —a la “devoración”— al disfrute inmediato, el tiempo es el momento, el instante, el mañana es algo que solamente vendrá, como un planeta lejano del cual se tiene conocimiento, pero no afecta en el ahora. El tiempo es un tiempo frenético; como el del personaje Fredy conejo blanco en *Pernicia niquitao* que salta de un lugar a otro, de su torre, al río, al puente peatonal, a la esquina, a la iglesia; un tiempo angustioso y devorador que le roba cada segundo a la existencia y que se escapa como agua entre los dedos; este tiempo es el de la modernidad líquida de Bauman, donde todo fluye, se derrama, se desborda, y al que el lenguaje militar norteamericano bautizó con el acrónimo VUCA (*volatility, uncertainty, complexity, ambiguity*) (Wittmann, 2016, 142), el tiempo de lo volátil, lo incierto, lo complejo y lo ambiguo.

El espacio-mundo de las obras demostró ser un mundo cárnico, lo que presenta al hombre contemporáneo más carnívoro que sus antecesores, aún más depredador que antes, incluso consumidor del mismo hombre, un nuevo caníbal, que ahora cultiva seres humanos para consumirlos, como se vio con el personaje

Vendedor en *El vientre de la ballena*, quien produce bebés para la venta o para el consumo, para ser utilizados como cuerpo partes para el tráfico de órganos, para la reparación del cuerpo-máquina humana. Este caníbal que lucha contra el tiempo reactualiza el mito de la longevidad humana, que ahora ya no es una longevidad natural como la del conocido Matusalén bíblico que vivió por 969 años o de carácter espiritual como los yoguis que alcanzan la inmortalidad, sino que el mito ahora depende de un pensamiento alejado de un dios y de una espiritualidad, donde el cuerpo es una máquina más que puede repararse para prolongar el tiempo de su existencia, el hombre quiere quebrar el tiempo. Así, el accionar de ese hombre que requiere de las células madre de la placenta para prolongar su vida —al que se refiere *El vientre de la ballena*— es el que revive el mito de la eterna juventud que “ha logrado ocultar una situación de vacío existencial en relación con el futuro, el destino incierto y angustiante de la humanidad” (Cocimani, 2004).

El tiempo presente es el de la economía soberana, el del consumo, todo es comprado y vendido: los bebés, los órganos (*El vientre de la Ballena*), los cadáveres (*Donde se descomponen las colas de los burros*), las tierras y los recursos naturales (*Si el río hablara*), la vida y la muerte (*Pernicica niquitao* o *Como la lluvia en el lago*), el sexo y las drogas (*La cabeza del pato*). El mundo dibujado es uno más abierto, liberado de la ética y la moral de antaño, donde la moda es un bien de consumo necesario para pobres (Fredy conejo blanco en *Pernicica niquitao* y sus zapatos tenis a la última moda) y para ricos (Salvo en *Labio de liebre* y sus zapatos Ferragamo), donde prima la belleza, se idolatra lo material y el nuevo lenguaje es la seducción, como en *Bizarro* donde el ángel es seducido por la lujuria de La cazadora roja, el poder del Hombre de zapatos clap clap y la riqueza del Monstruo brillante. El hombre hoy es seducido por el brillo, lo novedoso, lo cambiante y lo superficial: incluso “convierte en banalidad no el ineficaz bien, sino el propio mal” (Bauman & Donskis, 2015, p. 20), el asesinato y las masacres (Moreno en *Donde se descomponen las colas de los burros*; Salvo en *Labio de liebre*), el tráfico de personas y de órganos (el Vendedor en *El vientre de la Ballena*), y otros actos igualmente abyectos. En esta época se advierte, como dice Revault d’Allonnes (2010, p. 31), la fabricación y la experimentación de

una humanidad desnaturalizada completamente, ajena al reconocimiento del otro y a la posibilidad de una conciencia ética y política.

El mito que exponen estas obras es el de la globalización, el del tiempo de la borradura de las fronteras —la humana principalmente— para dar paso al nuevo ogro, el mercado global, mito que viene de la mano con el del “fin de las ideologías, entendido como la decadencia de las ideologías totalizadoras y de los sistemas sociales estructurados alrededor de metalenguajes como Patria, Honor, Civismo, Familia y Progreso” (Cocimani, 2004, p. 39). Este aspecto es representado en las dramaturgias a través del dibujo de personajes como Salvo en *Labio de liebre* y los Lobos en *Si el río hablara*, Raúl el teniente del ejército en *Monstruos y martirio* y los personajes de *Hienas beben brandi*, donde todos en un momento u otro dicen luchar por la patria, el honor, el bienestar de la humanidad o el progreso, pero en realidad actúan en contravía de esto, ya sea para un bienestar propio o para un ideal de globalización, como se comprobó en el análisis de la escena “La subasta” en *Si el río hablara*, la cual reveló que en la guerra colombiana el despojo de la tierra del campesino era la ganancia para unos pocos y para las grandes multinacionales, quienes pasaron a ser las poseedoras de gigantes extensiones en todo el territorio nacional.

Otro mito que aflora en las obras analizadas es el de la libertad; sin embargo, éste aparece unido a una contradicción, los hombres se muestran libres de todo sentido de comunidad, de ética, de moral, de las instituciones, del compromiso con el otro, pero están más encerrados que nunca, viven en un tiempo incierto e inseguro que perciben como amenazante; la ruptura con la comunidad aviva el temor a lo desconocido, a lo incierto y la desconfianza hacia el otro crece. En las obras tanto los espacios cerrados como los abiertos son los espacios del miedo y la amenaza; el campo, la ciudad, la casa, la calle o la selva son espacios igualmente aterradores, ellos encierran imaginarios de hostilidad y salvajismo. Así, una calle puede convertirse en la estepa africana donde los grandes felinos devoran a los indefensos rumiantes (*Como la lluvia en el lago*) o el campo el lugar del lobo feroz que devora niños indefensos (*De Monstruos y martirio*). Los espacios en las obras dan cuenta de una sociedad que vive en la zozobra, continuamente temerosa del ataque del otro, del contagio, de la degeneración, por ello se encierra, se protege y crea barreras. De todo ello

aparecen fenómenos como la *bunkerización* de la que habla Lindon (2006), donde el hombre termina aislándose en su casa, se pierde el vecindario como espacio de socialización y se abre lugar a la virtualidad, al individualismo y al aislamiento, y la guetización que excluye al otro señalado como degenerado o contaminante del cuerpo social.

La escritura de una geografía funesta

El estudio de los mecanismos de visualidad de las dramaturgias textuales y escénicas en obras escogidas, centrado principalmente en dos territorios, el del cuerpo y el del hábitat como espacio del animal, logró determinar que tanto uno como otro espacio corresponden a lugares de exilio y exclusión. El cuerpo como territorio revela precisamente la existencia de una exclusión política que separa al sujeto de la materia que lo contiene, arrojándolo a la condición de *cuerpo animal* —a la reducción de la categoría de la “vida del hombre” a la de “viviente” para así poder disponer de aquel como carne, cosa—, o también sitúa al mismo cuerpo en un estado indeterminado siempre contiguo a lo animal o entre un territorio humano y uno animal; y por su parte, el hábitat como espacio del animal se presenta la mayoría de las veces como una *zona de excepción* donde se encierra la vida animal o se dispone de ella a placer.

El *cuerpo animal* es representado reiteradamente en las obras por dos figuras, la del cuerpo como *resto*, como aquello que permanece para convertirse en testimonio del horror de la guerra, y la del cuerpo como *espectro*, un antes cuerpo, que se expresa desde un espacio inasible, un limbo, y que toma el rol del testigo. Como representación del “resto” sobresale, en primer lugar, la imagen del *cadáver* a través de una especie de iconografía macabra en la que la descomposición, la putrefacción, la desnudez torturada o el borramiento del rostro dibujan al cuerpo como masa, materia purulenta y, por tanto, lo ubican en un limbo humano/animal, orgánico/inorgánico, cuerpo/cosa; esto para exponer la desfiguración del sujeto y su exclusión de la sociedad humana. En segundo lugar, prevalece otra imagen importante, la del *detritus*, el residuo de aquello que antes fue cuerpo, el fragmento, la imagen del cuerpo animal cortado en piezas, descuartizado o decapitado, desprendido de su centro y desperdigado, separado

de su identidad; una imagen que hace referencia a la borradura del sujeto y que representa a todos aquellos sujetos exterminados por la violencia, a todas aquellas vidas marcadas como “no valiosas” y reducidas a carne. El “resto” en las obras estudiadas es el mecanismo estético encontrado por los dramaturgos para poner en relieve la existencia de una violencia política ejercida sobre el cuerpo como forma de “enmudecer, acallar, desaparecer al otro, negarlo incluso como cadáver a través de su desmembración” (Vallejo, 2012, p. 207). El “resto” funciona como el mecanismo visual que se obstina en hacer memoria de la historia trágica del país, de las masacres, de los asesinatos selectivos, de los muertos desperdigados a lo ancho de la geografía nacional; el resto como fragmento también es la representación del estado de la sociedad colombiana, una sociedad fragmentada y destruida, y revela ser una forma de reflexión sobre la vida y el sujeto inmersos en un estado de guerra; el cuerpo roto corresponde al hombre roto, a la fragmentación del individuo, a su descentramiento y a la imposibilidad de transformar su realidad.

La insistencia en el tema de la memoria también aparece como una constante a través de los cuerpos espectrales, aquellos que encuentran su forma, principalmente, a partir del cuerpo del desaparecido o del “muerto de agua” (una de las violencias más lamentables en el país donde los cuerpos asesinados eran arrojados a los ríos colombianos para borrar todo rastro de su existencia y testimonio del crimen); ellos como figura poética subrayan la necesidad de impedir que la memoria del país muera, el cuerpo-espectro no hace énfasis en una ausencia sombría sino, por el contrario, acentúa el hecho de su desaparición para que ésta se configure como presencia, como testimonio, por ello él aparece para afectar a los vivos o para “testimoniar” sobre los hechos de violencia. La contradicción entre su cuerpo desaparecido, irreal, y su presencia en escena es precisamente la que crea una ilusión de permanencia, de resistencia de la materia a desaparecer. Este cuerpo que ha sido “sujeto de desobjetivación”, al ser arrojado al mundo del cuerpo animal, de una muerte sin rito ni sepulcro, sin inscripción social ni política, se convierte en el testigo perfecto para cuestionar no solamente los hechos violentos sino la pérdida de identidad del individuo y de la sociedad. El espectro que reclama su cuerpo, su rito y su sepultura es la metáfora justa de una sociedad que clama por la reconstrucción del cuerpo social, por la

reconstitución del sujeto, por el reconocimiento de lo humano en el hombre y por la recuperación de la identidad y la historia perdida en un país fracturado y plagado de desaparecidos y de cuerpos sin tumba.

La geografía del cuerpo animal en estas obras también dibuja figuras de *cuerpos bestiales* —híbridos, indefinidos, en tránsito o abiertos— para interrogar un estado de cuerpo que no es determinable, que se encuentra en una brecha, inscrito en un *continuum* que se aloja entre el estado animal y el humano. Cuerpos marcados siempre por la hibridación, la mimesis o la metamorfosis para mapear un territorio de lo extraño, de lo fronterizo, lo deforme o lo monstruoso. La hibridez señala a la vez la alianza y la brecha entre lo animal y lo humano, lo que permite ver algunas veces a un hombre escindido entre estas dos naturalezas, y otras, completamente consciente de su hibridez y su poder animal, de su animalidad vista como bestialidad anormal, salvaje y bárbara. Hombres-pato, hombres-lobo, hombres-conejo, hombres-hiena, hombres-perro, hombres-monstruo y demás animalia presente en estas dramaturgias marcan un momento histórico en que se interroga la naturaleza del hombre, su ‘humanidad’, su falta de identidad con lo que se había concebido como humano en antaño y se plantea el acontecer de una metamorfosis en el hombre: la aparición de una nueva silueta que presagia una mutación en la que surge la animalidad como desmesura. El cuerpo que se metamorfosea no aparece como un cuerpo que logrará su madurez, sino como un cuerpo en constante inestabilidad, falta de certeza, desequilibrado (*Cada vez que ladran los perros, Hienas beben brandy*), imagen que habla del tiempo presente, su inestabilidad y fragilidad.

La mimesis, por su parte, devela el apoderamiento del cuerpo humano por una cualidad que antes parecía no pertenecerle, la ‘inhumanidad’, el cuerpo del hombre contemporáneo aparece como un cuerpo contaminado por un virus que le ha hecho ‘cambiar su naturaleza’; así, este hombre colonizado por el virus de la inhumanidad, refleja una crisis de identidad y señala el nacimiento de un nuevo hombre de naturaleza bestial y monstruosa que se oculta bajo un rostro humano para establecer una apariencia normalizadora y conocida, para adoptar el mal como banalidad, como acción natural, una imagen distópica lanzada para hablar de un tiempo de falsa estabilidad precisamente cuando los cambios se están dando a nivel “genético”, profundo (cambios referidos en el aparte anterior). Esta

imagen del cuerpo mimético habla directamente de la sociedad colombiana, que contaminada con el virus de la “inhumanidad” pero conservando la misma apariencia, no ha llegado a darse cuenta que nada de la violencia actual es normal y sigue viviendo sus días corrientemente, tomando un café, y comentando sobre el número de muertos que acontecen a diario.

Tanto la hibridación como el fragmento son mecanismos de visualidad del cuerpo que enfatizan, por una parte, el debilitamiento de lo humano, la fragilidad y la precariedad, y, por otra, la inestabilidad, el cambio constante y la potencia animal. Cosa similar sucede en la forma dramática de los textos —por ejemplo, en las obras de Victoria Valencia y Juan David Pascuales—, donde estas dos características aparecen con frecuencia para crear una sensación de borde, de límite, de desestructuración e inestabilidad. De esta forma, aparecen escenas o historias aparentemente inconexas o sin progresión, acciones sin sentido, o estados de inacción mientras el tiempo corre desaforadamente, personajes habitados por múltiples voces —como Raúl en *De monstruos y martirio*— o apariciones aparentemente inocuas al transcurrir de la obra —el hombre papaya en *Manual de zoofilia para el obrero trotskista*—.

Hibridez y fragmentación también son mecanismos que mapean el espacio en las obras; la ciudad, por ejemplo, se presenta como un espacio híbrido donde conviven hombres, animales, monstruos y objetos animados e inanimados, seres privilegiados y desposeídos, vivos y muertos, “personas” y “no personas”, y como espacio fragmentado en pequeñas micrópolis o microcosmos creados por divisiones reales o imaginarias que surgen por el miedo al “otro”, al contacto con él, al contagio del mal social, o al ataque a la privacidad. Aquí toma relevancia la representación del suburbio como el lugar de lo disperso, lo difuso, lo desordenado, pero también de lo arrojado fuera, lo excluido, que trae como fenómenos la periferización, la guetización y la bunkerización. La hibridez en la ciudad se presenta también a través de la imagen de la trama, la ciudad como un espacio abierto, virtual, que permite una infinita serie de interrelaciones, donde desde la intimidad de su propio espacio se puede alcanzar lo global, entretejer una suerte infinita de interrelaciones y tocar múltiples existencias. La ciudad como espacio de lo animal se presenta, entonces, bajo dos visiones: una sobre lo

abierto como una visión de multiplicidad y entrecruzamiento y otra sobre lo cerrado como aislamiento y exclusión.

El miedo al “otro” como temática es la representación de un fenómeno cultural y social que define las relaciones de los hombres y cerca los espacios, los restringe, para proteger al habitante de todo aquello que se perciba como salvaje, hostil, desconocido o potencialmente peligroso, situación que muchas veces convierte los lugares en zonas de exclusión. Tanto los espacios cerrados como los abiertos son definidos por los imaginarios del miedo y la amenaza; por ejemplo, el bosque-campo que normalmente remite a un imaginario de libertad y tranquilidad, en las obras se presenta como lugar donde lo salvaje está desbordado, donde acontece el exterminio y la caza indiscriminada (*De monstruos y martirio, Labio de liebre, donde se descomponen las colas de los burros, y Transmigración*); el río, diáfano, de correr tranquilo y aguas claras, se presenta oscuro, turbulento, saturado de sangre y de carne, contaminado, convertido en el lugar del desecho y la sepultura. El paisaje hoy (a través de la ficción de las obras) no parece tener algún lugar seguro, ni siquiera la propia casa o habitación, por esto se puede ver al hombre muchas veces encerrado en su reducto, avasallado por el afuera que amenaza con invadirlo, aterrorizado, y a la espera del encuentro con el “otro”, condición que seguramente figurará la destrucción.

La muerte como temática relevante y reiterativa en las obras del *corpus* adquiere una notoriedad mayor en el análisis del espacio al hallar la figura del *matadero* como “zona de excepción soberana” (Giorgi, 2014, p. 123) un lugar que adquiere el estatus de excepción en tanto que allí “se suspende la ley y se ejerce la soberanía” (Butler, 2006, p. 91) para reducir al hombre a cuerpo animal y convertirlo en carne; allí se pudo encontrar que el mapa del espacio —corrales, salas de atronamiento, sangría y desuello— se correspondía con el mapa de los cuerpos que aparecían desangrados, desvicerados, descuartizados, desollados, calcinados, ejecutados, de esta forma se descubre que la geografía de aquellos cuerpos es la que representa la exclusión y la violencia política ocurrida en la época del conflicto armado colombiano de una forma directa, ya que ésta señala justamente la anulación de los “derechos” del sujeto y la reducción de éste a la

categoría de “viviente”; indicio del sometimiento de los cuerpos, de su vulnerabilidad y su abandono jurídico y político.

Los paisajes predominantemente ruinosos, áridos, agónicos devastados, apocalípticos, corruptos, caóticos, sórdidos o sucios que describen las obras, donde prevalece la muerte, el resto, el detritus, el escombro, la peste, la contaminación, la desidia, la injusticia, la paranoia, la precariedad de la vida, el abandono jurídico, social y político, son la representación de un estado de país que se percibe fatídico, insano y sombrío, donde la geografía de lo funesto corresponde a la ruina humana, social y física que ha sufrido el país durante la época del conflicto armado colombiano bajo la acción de los diferentes poderes (ya sean fuerzas armadas o fuerzas del mercado), situación que ha permitido nominar a tantos miles de hombres como “no personas”, reducirlos a “cuerpo animal” y permitir su exterminio.

Si bien es cierto que, el conjunto de las obras escogidas dibuja el presente mediante paisajes apocalípticos que reflejan el caos y la incertidumbre presente, la esperanza está puesta en que el horizonte cambie con el nuevo proceso de paz que enfrenta el país, que próximas investigaciones lleven a descubrir nuevas figuras, animales o no, que brinden lecturas y panoramas diferentes. Y que el amplio panorama que arroja esta tesis pueda abrir caminos de investigación en contextos similares, ya que, la metodología utilizada y el enfoque multidisciplinar, a partir, principalmente, de referentes filosóficos, pueden servir de base para otros análisis e interpretaciones de dramaturgias que hayan salido de contextos políticos y sociales análogos. Al igual que, los instrumentos metodológicos basados principalmente en la “mitodología” de Gilbert Durand y adaptados al análisis teatral puedan ser retomados por otros investigadores interesados especialmente en la imagen y el imaginario como tema de indagación. En la gran complejidad de relaciones y entramados que se desprenden de los imaginarios como territorio prolífico para develar diversos fenómenos socioculturales que producen sociedades o son producidos por ellas, y en la comprensión de los mitos latentes o patentes en determinado momento histórico como forma de alcanzar una comprensión más global de mundo.

Por otra parte, esta tesis también permite ampliaciones posteriores que podrían tratar, por ejemplo, las constancias y recurrencias de las figuras animales

en Latinoamérica, los discursos visuales y textuales en la dramaturgia como representación de alteridad, exclusión y precariedad, la hibridez como fenómeno socio-cultural (temática de la cual se encontró poco desarrollo teórico pero que demostró ser relevante y atravesar diferentes campos de conocimiento), el teriomorfismo y la teriantropía como formas animales del discurso político y el “cuerpo animal” como imaginario contemporáneo.

Para terminar, es importante anotar que, como resultado de investigación, esta tesis ha demostrado que la dramaturgia colombiana contemporánea privilegia la figura animal como mecanismo de representación metafórica de lo político, y que con ello da cuenta del nacimiento de un nuevo mundo y un nuevo hombre, formado, o mejor cocido, al calor de los acontecimientos sociohistóricos colombianos y mundiales. Con ello se ha pretendido comprender un teatro que refleja los cambios de la sociedad colombiana de estas últimas décadas, un teatro comprometido con la memoria histórica, crítico, audaz y, por sobre todo, inmensamente rico en imágenes poéticas y diverso en estéticas.

Un teatro capaz de dibujar lo intangible del “ser” “humano” hoy en el mundo; de representar quién es este hombre que ha privilegiado la materia y lo material por sobre lo intangible, el “ser”. Un mundo que ha elegido la carne, lo palpable, sobre lo inaprensible, lo molesto, lo no útil; no un mundo de sujetos, sino un mundo cárnico, donde el hombre es esa materia llamada carne que camina, que bulle, que choca, que se desparrama, que hiede. Donde “Ser” hoy es sinónimo de “Carne”, materia que puede ser llevada directamente al matadero, ya sea para ser aprovechada o desechada.

Todo el estudio realizado ha permitido entender que: *percibir-se hoy como carne para el “otro”* es lo que ha convertido el miedo en terror. Reconocerse como un “otro” para el “otro”, como simple materia que puede ser volada por los aires como resultado de la locura de un lobo solitario que ha decidido inmolarse, o de un ejército doctrinario que quiere imponer su pensamiento sobre los demás, o incluso, de un alguien que simplemente goza de ver la carne expuesta, es el verdadero terror nocturno del hombre, su pesadilla. Haber perdido la comunidad de sujetos que se protegían unos a otros bajo la bandera de la humanidad y entrar en este mundo solos, como individuos, como un gran mar de individualidades, es

lo que ha hecho de ese mar una jungla devoradora, implacable, donde simplemente se es carne jugosa y apetitosa.

Podría pensarse que se trata de un tiempo donde el cuerpo como sustancia del sujeto, como forma, también se ha diluido, donde el cuerpo tanto sólo es la vasija contenedora de la materia, de los órganos, los huesos, los tendones, las vísceras, la carne; donde el cuerpo es un cuerpo animal. El hombre hoy es *beef* no *flesh*, y andar por ahí con la *beef* expuesta al mundo acarrea otro problema, la extrema sensibilidad que trae como consecuencia la reacción inmediata, poco o nada puede mediar la razón mientras ésta se activa como mecanismo de defensa, lo que lleva a descubrir que bajo la propia *flesh* habita otro ser hecho de colmillos y garras. En suma, la complejidad del discurso de la alteridad hoy va más allá de la dicotomía hombre/animal para centrarse en el redescubrimiento que entre la *beef* y la *flesh* habitan un gran número De Hombres y De Bestias.



BIBLIOGRAFÍA

- ACNUR. (24 de abril de 2007). El macabro pragmatismo paramilitar. Bogotá: UNHCR ACNUR La Agencia de la ONU para los Refugiados. http://www.acnur.org/t3/uploads/media/COI_2404.pdf
- Aedo, J. (27 de junio de 2015). *El aprendizaje del Cosmocer, el desarrollo del Cosmoser y su aplicación al programa educativo*. <http://yuraqaqaruna.blogspot.com.co/2015/06/cosmobiovision-andinoamazonico-y.html>
- Agamben, G. (1998). *Homo Sacer El poder soberano y la nuda vida I*. Valencia: PRE-TEXTOS.
- (2000). *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo (Homo Sacer III)*. Valencia: Pre-Textos.
- (2006). *Lo abierto: el hombre y el animal*. (E. C. Flavia Costa, Trad.) Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editores.
- Aguirre Rojas, A., & Henao, M. (septiembre-diciembre de 2017). La escritura dramática colombiana del siglo XXI. *Alea: Estudios Neolatinos*, 19(3), 668-689. Obtenido de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33053320014>
- Ahumada, J. C. (2014). *Hienas beben brandy*. Bogotá: Proyecto 7 pecados.
- (19 de junio de 2017). A propósito de Hienas beben Brandy. (S. Ortega, Editor) Bogotá.
- Andraka, P. (2011). *10 Diez... ¡El vendedor perfecto!* Bloomington: Palibros.
- Antich, X., Sauvagnargues, A., Pedraza, P., Cohen, J., & Asensi, M. L. (2011). *De animales y monstruos*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Arendt, H. (2003). *Eichmann en Jerusalén*. Barcelona: Lumen.
- Badillo, C. (16 de Marzo de 2018). El mundo onírico de Si el río hablara. (S. Ortega, Entrevistador)
- Baricco, A. (2008). *Los Bárbaros. Ensayo sobre la mutación*. Barcelona: Anagrama.
- Bartra, R. (1992). *El salvaje en el espejo* (Ediciones Era, S.A. ed.). México.D.F.: Universidad Autónoma de México.
- (2011). *El mito del salvaje*. México: Fondo de cultura económico.
- Bauman, Z. (2002). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A.
- (2005). *Vidas desperdiciadas*. Barcelona: Paidós.
- (2007). *Tiempos líquidos*. México, D.F.: Tusquets.
- Bauman, Z., & Donskis, L. (2015). *Ceguera moral. La pérdida de sensibilidad en la modernidad líquida*. Barcelona: Paidós.
- Bhabha, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Bichat, X. (1807). *Investigaciones fisiológicas sobre la vida y la muerte*. (T. García, Trad.) Madrid: Imprenta de la Administración del Real Arbitrio.
- Blair, E. (2005). *Muertes violentas. La teatralización del exceso*. Medellín: Universidad de Antioquia.

- Bornay, E. (1995). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Catedra.
- Bourke, J. (2008). *Sed de sangre: Historia íntima del combate cuerpo a cuerpo en las guerras del siglo XX*. Barcelona: Crítica.
- (2009). *Los violadores. historia del estupro desde 1860 a nuestros días*. Barcelona: Crítica.
- Bustos, O. (Dirección). (2010). *Mercancía Humana* [Película]. Bogotá.
- Butler, J. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Cagigas, A. D. (2000). El patriarcado, como origen de la violencia doméstica. *Monte Buciero*(5), 307-318.
- Cahen, D., & González, C. (15 de agosto de 2017). No se puede hablar aún de posconflicto sino de posacuerdo. *Noticias Caracol*.
- Camacho, S. (2010). *El encierro como modalidad de lo trágico en la dramaturgia colombiana*.
http://www.colombianistas.org/Portals/0/Congresos/Documentos/CongresoXVII/Camacho_Lopez_Sandra%20.pdf
- (8 de Noviembre de 2010). *La figure de l'enfermement comme modèle tragique dans la dramaturgie contemporaine colombienne* (Musique, musicologie et arts de la scène ed.). París, Francia: Université de la Sorbonne nouvelle -París III-.(Tesis doctoral) <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00880335/document>
- (2010). La tumba gloriosa y el cadáver esparcido. *El artista*(7), 165-178.
- (2010). Una madre entre Hécuba y Medea. *Número*(63), 68-72.
- (2014). *Poéticas del desarraigo*. Bogotá: Idartes.
- Camacho, S., Lozano, E., & Rozo, P. (2011). *La construcción de lo urbano en la dramaturgia bogotana contemporánea*. Bogotá: Instituto distrital de las Artes- IDARTES.
- Caracol Televisión. (29 de agosto de 2013). *El caballo de la mafia*. (video, Ed.) Bogotá: Los informantes.
- Carnevali, D. (23 de Mayo de 2016). *Identidad y crisis del personaje*.
www.17edu.org
- Carrera, M. (2017). Antígona viaja a Colombia. En *Análisis de la dramaturgia colombiana actual* (págs. 65-96). Madrid: Ediciones Antígona.
- Carretero Pasín, Á. E. (enero-junio de 2004). La relevancia sociológica de lo imaginario en la cultura actual. *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*(9). <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18100906>
- Carrizosa, J. (2003). *Colombia de lo imaginario a lo complejo*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Castro, C. (2005). *En torno a la violencia en Colombia: una propuesta interdisciplinaria*. Cali: Universidad del valle.
- Centro Nacional de Memoria Histórica . (2013). *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- (2017). *La guerra inscrita en el cuerpo. Informe nacional de violencia sexual en el conflicto armado*. Bogotá: CNMH.
- (15 de julio de 2012).
<http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/noticias/noticias-cmh/mapiripan-sin-conmemoracion-de-15-anos>
- (2015). *Limpieza social. una violencia mal nombrada*. Bogotá: CNMH – IEPRI.

- Cetini, M. (2012). *El ángel caído*. Barcelona: De Vecchi S.A.
- Chevalier, J. (1986). *Diccionario de lo símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.
- Chevallier, J.-F. (2012). Modalidades actorales o siete maneras de estar presente. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 6(enero-diciembre), 9-19.
- Cirlot, J.-E. (1994). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- Clair, J. (2007). *De inmundo. Apofatismo y apocatástasis en el arte de hoy*. Madrid: Arena Libros.
- Cocimani, G. (2004). Mitos de la posmodernidad. *Revista Comunicación*, 13(2), 35-46.
- Collin de Plancy, J. (2009). *Diccionario infernal*. Valladolid: Maxtor.
- Comisión Interclesial de Justicia y Paz. (2015). *Los claro oscuros del grupo palmicultor Poligrow en Colombia*. Bogotá: CASA creativa.
- Crews, J. (24 de marzo de 2010). *Forest and tree symbolism in folklore*. <ftp://ftp.fao.org/docrep/fao/005/y9882e/y9882e07.pdf>
- Cruz, E. (Julio-diciembre de 2009). Discurso y legitimación del paramilitarismo en Colombia: tras las huellas del proyecto hegemónico. *Ciencia Política*(8), 82-114.
- De La Garza, M. (1995). *Aves sagradas de los mayas*. México: Facultad de Filosofía y Letras y Centro de Estudios Mayas del Instituto de investigaciones Filosóficas de la UNAM.
- Defensoría del Pueblo. (2014). *Declaraciones sobre reclutamiento de menores*. Bogotá: Vicedefensoría del Pueblo. <http://www.defensoria.gov.co/es/nube/noticias/2993/Cada-mes-10-ni%C3%B1os-y-adolescentes-son-reclutados-por-los-grupos-armados-ilegales-reclutamiento-forzado-ni%C3%B1os-conflicto-armado-Conflicto-armado-.htm>
- Derrida, J. (2005). *Canallas. Dos ensayos sobre la razón*. Madrid: Trota.
- (2008). *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Madrid: Trota.
- (2010). *Seminario la bestia y el soberano (2001-2002)* (Vol. I). Buenos Aires: Manantial.
- (2011). *Seminario La bestia y el soberano (2002-2003)* (Vol. II). Buenos Aires: Manantial.
- Descartes, R. (1977). *Meditaciones metafísicas con objeciones y respuestas*. Madrid: Alfaguara.
- Descartes, R. (1982). *El discurso del método*. Madrid: Edaf.
- Doménici, M. (2017). La dramaturgia "negra" de Fabio Rubiano. En *Análisis de la dramaturgia colombiana* (págs. 117-148). Madrid: Ediciones Antígona.
- Durand, G. (1981). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus.
- EL TIEMPO. (1 de julio de 2015). Las confesiones de 'Rojas', el guerrillero que asesinó a 'Iván Ríos'. <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16028597>
- EL MUNDO. (27 de Diciembre de 2007). Alias 'HH' regresó a versión libre. Reconoció muerte de estudiante. *El mundo*. Obtenido de <http://www.elmundo.com/portal/pagina.general.impresion.php?idx=70562>
- Escobar, A., González, N., & Badillo, C. (2013). *Sí el río hablara*. Bogotá: Universidad Distrital FJC.

- Esposito, R. (2009). *Immunitas: Protección y negación de la vida*. Buenos Aires - Madrid: Amorrortu.
- Ferry, S. (2012). *Violentología: un manual del conflicto colombiano*. <http://violentologia.com/blog/>
- Foucault, M. (1979). *Microfísica del poder*. Madrid: Las Ediciones de La Piqueta .
- . (2002). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- . (2007). *Los anormales. curso en el Collège de France (1974-1975)*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Gaviria, V. (2016). Una mirada cinematográfica a la estupidez de algunas conductas humanas. *La estupidez: una reflexión urgente. Segundo Foro*. Bogotá: Personería de Bogotá. <http://www.personeriabogota.gov.co/foro/conferencias>
- Gea, J. (2000). *Devocionario católico*. http://www.devocionario.com/maria/guadalupe_3.html
- Geertz, C. (1992). Juego profundo: notas sobre las riñas de gallos en Bali. En *La interpretación de las culturas* (págs. 339-373). Barcelona: Gedisa.
- Giorgi, G. (2003). Sueños de exterminio: Perlongher . *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*(9). <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v09/giorgig.html>
- . (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- . (2015). El animal, el espectro. *laFuga*, 17, 1-6. <http://2016.lafuga.cl/el-animal-el-espectro/747>
- . (2016). Precariedad animal. *Boca de sapo*, 21, 50-55.
- Girard, R. (1972). *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama.
- . (2002). *Veo a satán caer como relámpago*. Barcelona: Anagrama.
- . (2012). *El Sacrificio*. Madrid: Encuentro.
- GRAIN. (2016). *A contrapelo*. Barcelona: GRAIN.
- Graves, R. (1985). *Los mitos griegos* (Vol. I). Madrid: Alianza.
- Green, M. (2001). *Mitos celtas*. Madrid: Akal, S.A.
- Guevara, W. (2010). *Bizarro*. Bogotá: Púrpura Creativo.
- . (24 de agosto de 2017). A propósito de Bizarro. (S. Ortega, Entrevistador)
- Gutiérrez, F. (2012). *Mitocrítica. Naturaleza, función teoría y práctica*. Lleida: Milenio.
- Gutiérrez, J. (2016). Escuela de la domesticación: Aproximación crítica a la idea de educación en Platón desde las nociones de domesticación y cría articulada con Nietzsche y Sloterdijk. *QUID, enero-junio*(26), 21-28.
- Guzmán, C. (2016). Colombia: violencia partidista y exclusión política. Una mirada atrás para buscar las raíces del actual conflicto colombiano. En *¿Fin del conflicto armado en Colombia? Escenarios de postacuerdo* (págs. 7-39). Barranquilla: Universidad del Norte.
- Hannah, B. (2006). *The archetypal symbolism of the animals: Lectures given at the C.G.Jung Institute, Zurich 1954-1958*. Wilmette, Illinois: Chiron Publication.
- . (1992). *Seminario el gato, el perro y el caballo y el más allá*. México: Fata Morgana.
- Harva, U. (1959). *Les représentations religieuses des peuples altaïques*. (J. Perret, Trad.) Paris: Gallimard.

- Heidegger, M. (2007). *Los conceptos fundamentales de la metafísica: Mundo, finitud, soledad*. Madrid: Alianza editorial.
- Henao, L. (2014). El caballo como símbolo. Medellín. Obtenido de Casa Jung: <http://www.jungcolombia.com/>
- Hernández, M. (2015). *Una nación desplazada : informe nacional del desplazamiento forzado* . Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica.
- Hobbes, T. (1995). *Leviatán*. San Juan de Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico.
- Hurtado, I. (2014). *¡Que dejen de cazar las niñas y los niños!: Informe sobre violencia sexual contra niñas, niños y adolescentes en el conflicto armado en Colombia*. Bogotá: Alen impresores.
- Instituto Colombiano de Bienestar Familiar. (2015). *Análisis de la situación de la explotación sexual comercial en Colombia* . Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia.
- Lamus, D. (2009). Movimiento feminista o movimiento de mujeres en Colombia. Medellín: Centro de Investigaciones Socio-jurídicas, Universidad Nacional de Colombia.
<http://www.bdigital.unal.edu.co/39765/1/Movimiento%20feminista.pdf>
- Lamus, M. (1998). La venganza los volvió humanos. *Boletín cultural y bibliográfico*, 35(48), 101-103.
- . (2013). *Dramaturgia colombiana contemporánea. Antología II*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia.
- Laplanche, J. (1998). Psicoanálisis y biología: realidades e ideologías. *Revista uruguaya de psicoanálisis* (87), 125-136.
- Lévi-Strauss, C. (1997). *El pensamiento salvaje*. Bogotá: Fondo de cultura económico.
- Leyton, E. (2013). Como la lluvia en el lago. En *Dramaturgia colombiana contemporánea. Antología II* (págs. 81-107). Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia.
- Lindón, A. (diciembre de 2006). La casa búnker y la deconstrucción de la ciudad. *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, IV(núm. 2), 18-35.
- . (Febrero de 2008). Violencia/miedo, espacialidades y ciudad. *Casa del tiempo, I Época* IV(4), 8-14.
- Lindón, A., & Hiernaux, D. (2012). *Geografías de lo imaginario*. Barcelona: Anthropos.
- Lindón, A., Aguilar, M. Á., & Hiernaux, D. (2006). *Lugares e imaginarios en la metrópolis*. México UAM Iztapalapa: Anthropos.
- Lipovetsky, G. (1986). *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama.
- Lopez, D. (2010). *El budhismo: Introducción a su historia y sus enseñanzas*. Barcelona: Kairós.
- Losada, J. (2008). El mito del ángel caído y su tipología. En *Reescrituras de los mitos en la literatura: estudios de mitocrítica y literatura comparada* (págs. 253-271). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Losada, J. M. (2013). El mito del ángel caído. Madrid: Universidad Complutense.
- Lozano, E. (2008). Otra de leche. En *Teatro escogido 2001-2003* (págs. 213-241). Cali: Universidad del Valle.
- . (2015). *Transmigración (los lobos no van a la guerra)*. Premio Nacional de Dramaturgia Universidad de Antioquia.

- Lozano, N. (2016). *Violencia de género en Colombia: Análisis comparativo de las cifras de los años 2014, 2015 y 2016*. Bogotá: Instituto Nacional de Medicina Legal y Ciencias Forenses.
- Macías, C. (2012). El simbolismo del gallo y su reflejo en la obra de Picasso. *Ágora. Estudios clásicos em debate*(14), 325-359.
<http://www.fiap.redalyc.org/articulo.oa?id=321027646013>
- Marzano, M. (2010). *La muerte como espectáculo*. México D.F: Tusquets Editores.
- Massip, F. (2002). La dansa macabra a l'antiga Corona d'Aragó: orígens espectaculars i plàstics i pervivències tradicionals. En *La mort com a personatge, l'assumpció com a tema (Actes del VI Seminari de Teatre i Música Medievals d'Elx, 2000)* (págs. 277-302). Elx: Ajuntament d'Elx.
- Mattéi, J.-F. (2005). *La barbarie interior. Ensayo sobre el inmundo moderno*. Buenos Aires: Ediciones del sol.
- Mendelson, s. (2013). El animal como figura de exclusión . *Desde el Jardín de Freud* , 13(Enero-Diciembre), 145 -162.
- Merchant, S. (2014). *La cabeza del pato*. Bogotá: Inédita.
----- (14 de agosto de 2014). La cabeza del pato. La nueva producción del director Santiago Merchant.
- Montoya, A. (20 de 07 de 2013). *Tras la cola de la rata*.
www.traslacoladelarata.com/2013/07/20/dos-palabras-que-nunca-habian-estado-juntas/
- Moran, L. (28 de junio de 2013). Moscow teens decapitate homeless man, then play soccer with his head: cops. *New York Daily News*.
<http://www.nydailynews.com/news/world/teens-decapitate-man-play-soccer-head-cops-article-1.1384936>
- Navia, M. (2017). Claves de la dramaturgia de Enrique Lozano. En *Análisis de la dramaturgia colombiana actual* (págs. 253-272). Madrid: Ediciones Antígona.
- Nietzsche, F. (2007). *Así habló Zaratustra*. Valladolid: Maxtor.
- Ocampo, J. (1988). *Mitos colombianos*. Bogotá Bogotá : Nomos impresores.
----- (2001). *Mitos y leyendas de Antioquia la Grande*. Bogotá: Plaza & Janés.
- Ortiz, W. (2006). *Los paraestados en Colombia*. Granada: Universidad de Granada-España.
- Osorio, D. (2009). *La purificación de Niquitao*. Universidad de Antioquia, Facultad de Ciencias Sociales. Medellín: Aprende en línea.
<http://aprendeenlinea.udea.edu.co/lms/moodle/mod/forum/discuss.php?d=27011>
- Pascuales, J. D. (2013). Manual de zoofilia para el obrero trotskista. En *Dramaturgia colombiana contemporánea Antología II* (págs. 228-248). Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia.
- Pérez, G., Pérez, A., Eguis, B., Castelar, S., Panesso, M., & Escobar, N. (2015). *Cuerpos excluidos, rostros de impunidad*. Bogotá: Colombia Diversa, Caribe Afirmativo, Santamaría Fundación.
- Petra, T. (2014). *Grandes creadores del teatro colombiano. Teatro Petra, 30 años*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia.
- Platón. (1960). Diálogos. En *Político* (Vol. VI, págs. 339-424). Madrid: Ediciones Ibéricas.

- Ponce de León, M. (25 de octubre de 2013). 10 hechos insólitos en la realidad colombiana. *Semana*. <http://www.semana.com/nacion/articulo/la-sorprendente-surrealista-realidad-colombiana/362227-3>
- Pulecio, E. (2012). *Luchando contra el olvido* (Vol. I). Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Reina, L., Lartigue, F., Dehouve, D., & Gros, C. (2005). *Identidades en juego, identidades en guerra*. México, D.F.: CONACULTA-INAH.
- Restrepo, J. y. (2009). *Guerras y Violencias en Colombia* (primera ed.). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Revault d'Allonnes, M. (2010). *Lo que el hombre hace al hombre*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Revista Semana. (6 de noviembre de 2010). El crimen de Arauca. <http://www.semana.com/nacion/articulo/el-crimen-arauca/124199-3>
- . (30 de julio de 2015). Niñas del norte son llevadas al 'Bronx' a entregar servicios sexuales. <http://www.semana.com/nacion/articulo/petro-ninas-de-estratos-altos-son-obligadas-prostituirse-en-el-bronx/436757-3>
- Reyes, C. J. (2015). *Teatro y violencia en dos siglos de historia*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia.
- Rodriguez, J. (2011). Cosmovisión, chamanismo y ritualidad en el mundo hispánico de Colombia. Explendor, ocaso y renacimiento. *Maguaré*, 25(2), 145-195.
- Rojas, R. (4 de octubre de 2015). *El cuerpo como centro del suplicio, del castigo y de la disciplina en el hombre moderno*. http://www.academia.edu/9105054/Tema_Vigilar_y_Castigar
- Rozo, P. (2016). *La tragedia y su distorsión en la dramaturgia de Fabio Rubiano*. Bogotá: (Tesis de Maestría) Pontificia Universidad Javeriana.
- Rubiano, F. (1998). *Cada vez que ladran los perros*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- . (2012 A). *El vientre de la ballena*. Bogotá: Teatro Petra.
- . (2012 B). *El vientre de la ballena* (Video ed.). Bogotá, Colombia: Teatro Petra.
- . (2015). *Labio de liebre*. Teatro Petra.
- Ruffinelli, J. (2006). El universo marginal de Víctor Gaviria. *El ojo que piensa Revista de cine latinoamericano*(1). http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/sites/default/files/seccion_4_con_tracampo_el_ojo_1_2_el_universo_marginal_de_victor_gaviria.pdf
- Ruíz, M. (30 de 08 de 2008). *Semana*. <http://www.semana.com/nacion/articulo/fiesta-sangre/94863-3>
- Salazar, A. (1991). *No nacimos pa'semilla. La cultura de las bandas juveniles en Medellín*. Bogotá: Centro de Investigación y Educación Popular (CINEP).
- Sloterdijk, P. (2000). *Normas para el parque humano*. Madrid: Ediciones Siruela.
- SOMO; INDEPAZ. (2015). *Reconquista y despojo en la Altillanura*. Ámsterdam y Bogotá: SOMO.
- Swift, J. (2008). *A Modest Proposal and other short piece*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University.
- UNICEF. (Marzo de 2016). *Infancia en tiempos de guerra: ¿Los niños de Colombia conocerán por fin la paz?* https://www.unicef.org/lac/UNICEF_CHILD_ALERT_COLOMBIA_ESPAN_OL_19_03_16__FINAL.pdf

- Uribe, M. V. (1978). *Matar, rematar y contramatar*. Bogotá: Ediciones Antropos, Ltda.
- Uribe, M. V. (1990). *Matar, rematar y contramatar*. Bogotá: CINEP.
- (2004). *Antropología de la inhumanidad. Un ensayo interpretativo sobre el Terror en Colombia*.
https://www.academia.edu/691480/Antropolog%C3%ADa_de_la_inhumanidad_un_ensayo_interpretativo_del_terror_en_Colombia
- Valencia, V. (2008). *Pernicia Niquitao Una Verónica en la cara*. Mosca Negra, Medellín. <http://docplayer.es/9077998-Pernicia-niquitao-una-veronica-en-la-cara-textos-para-instalar-i-la-bailarina-por-victoria-valencia.html>
- (1 de marzo de 2014). Mi universo todavía le debe a las personas que están sometidas a la guerra. (J. Giraldo, Entrevistador) Cuarta Pared. <http://programacuartapared.com/index.php/hacer/item/14-victoria-valencia>
- (2015). *De monstruos y martirio Otras Recitaciones del Hombre Feroz*. Medellín: La Mosca Negra Teatro.
- (25 de marzo de 2018). Charla sobre dos dramaturgias: Pernicia Niquitao y De monstruos y martirio. (S. Ortega, Entrevistador)
- Vallejo, A. M. (2012). Escrituras del cuerpo en el teatro colombiano contemporáneo. En *Pensar el teatro. Becas de investigación teatral* (págs. 145-342). Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia.
- Vásques Rocca, A. (2007). El vértigo de la sobremodernidad: turismo etnográfico y ciudades del anonimato. *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, 22(primavera), 212-223.
- (2011). Sloterdijk y Heidegger: Normas para el parque zoológico-temático humano, culturas post-humanísticas y capitalismo cárnico contemporáneo. *Nómadas*, 32(4).
- (2013). *Observaciones filosóficas*.
<https://www.youtube.com/watch?v=pZDoCEg8myw>
- (5 de junio de 2014). *Homines.com*. Obtenido de https://www.homines.com/palabras/zoologia_politica/index.htm
- Venegas, C. (28 de febrero de 2013). *Risa y malestares: El vientre de la ballena*. http://revistadiners.com.co/articulo/51_809327_risa-y-malestares-el-vientre-de-la-ballena
- Verdadabierta.com*. (18 de enero de 2009). <http://www.verdadabierta.com/justicia-y-paz/versiones/80-versiones/752-el-camino-despejado-hacia-mapiripan>
- (junio de 24 de 2013). <http://www.verdadabierta.com/despojo-de-tierras/4645-cuestionan-52-mil-hectareas-de-multinacional-cargill>
- (7 de diciembre de 2015). <http://www.verdadabierta.com/especiales-v/2015/justicia-paz-10/>
- Vergara, F. (2013). Coragyps Sapiens. En *Dramaturgia colombiana contemporánea antología II* (págs. 179-205). Bogotá: Ministerio de cultura de Colombia.
- (9 de Febrero de 2018). La creación de Coragyps Sapiens. (S. Ortega, Entrevistador)
- Vivas, C. (2000). Señal colombia. RTVC.(Entrevista)
- (2005). *Gallina y el otro. Teatro Colombiano*. Bogotá: Universidad Distrital FJC.
- (2014). *Donde nacen las colas de los burros*. Umbral Teatro.

- (2014). *Donde se descomponen las colas de los burros*. Umbral Teatro, Bogotá.
- (2015). Teatro y violencia: apuntes y reflexiones. *Teatros*(21), 54-65.
- Viviescas, V. (2006). Dramaturgia colombiana: el hombre roto. *Conjunto*, 141(Julio-diciembre), 23-32.
- Viviescas, V. (2006). Dramaturgia colombiana: El hombre roto. *Conjunto*(141).
- (2009). La obliteración del actuar: la imposibilidad del acto. *Desde el jardín de Freud*(9). <http://www.bdigital.unal.edu.co/40764/1/12227-31176-1-PB.pdf>
- Volosky, I. (1995). *Poder y magia en el cuento infantil*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Wittkosky, G. (1943). Swift's Modest Proposal: The Biography of an Early Georgian Pamphlet. *Journal of the History of Ideas*, 4, 75-104.
- Zahan, D. (1960). *Sociétés d'initiation bambara* (Vol. 1). Paris- La Haye: Mouton.
- Zuluaga, J. D. (2016). *Territorios de ciudad: ruinas, despojos, detritus y la teatralización de lo decadente, lo incierto, y lo turbio del drama urbano*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.