

Cuando el teatro nos deja fuera de combate

When Theater Wins by Knock Out

Álvaro Augusto Rodríguez Serrano
Pontificia Universidad Javeriana, Colombia

Recibido: 19 de agosto de 2012. Aprobado: 25 de septiembre

Resumen: el presente trabajo efectúa una lectura crítica a algunas de las obras del dramaturgo colombiano Fabio Rubiano (1963), así como a una puesta en escena del Teatro Petra, para hallar temáticas o líneas estéticas que se erijan como isotopías de su producción, y que nos permitan lanzar conclusiones sobre los intereses y lugares de enunciación del escritor y del grupo.

Palabras claves: Rubiano, Fabio; Teatro Petra; dramaturgia; teatro colombiano; violencia.

Abstract: The present work is based on a critical reading of some of Fabio Rubiano's dramatist work (1963), as well as on a staging of the Teatro Petra. It is intended as a search of thematic or aesthetic lines to establish points of his production, which allow us to come to a conclusion about the writer's and the drama group's interests.

Keywords: Rubiano, Fabio; Teatro Petra; dramaturgy; Colombian Theatre; violence.

Herencias

No podemos dar inicio al análisis de las obras de Fabio Rubiano sin antes ubicarlo en el universo teatral colombiano. Su propuesta estética, sus intereses y preocupaciones temáticas son el resultado no solo de la realidad social colombiana, sino de los caminos que durante el siglo pasado nuestros dramaturgos recorrieron. Investigadores y teóricos del género en nuestro país ubican el inicio de su evolución en la mitad del siglo xx:

Si reconocemos en la historia del teatro colombiano las etapas que definen la lógica de su constitución, podemos señalar tres grandes momentos: el primero estaría delimitado por el paso de un teatro provinciano, que llega hasta la década de los años cincuenta (Pulecio, 2007: 35).

Este “viraje significativo” del teatro en los años cincuenta y sesenta, como lo denomina Juan Manuel Pardo (1989), coincide y es impulsado por los fenómenos políticos mundiales, hasta el grado de responder al llamado de la historia. El teórico Fernando González Cajiao coincide con el profesor Pardo cuando dice: “[en los sesenta] el teatro ya no era principalmente un medio para hacer dinero, como en los tiempos de Álvarez Lleras o Luis Enrique Osorio, pero sí una herramienta para alcanzar un fin que parecía muy noble: cambiar el mundo a partir de una ideología” (1992: 37). Esta tendencia se va a extender una década más: Las obras producidas por los grupos independientes a lo largo de los años setenta pertenecen en su mayoría al teatro político.

Frente a la ideologización, y como respuesta, reacción y negación, nace el Nuevo Teatro:

La corriente más sólida, tanto por su infraestructura organizativa como por la nitidez de los presupuestos teóricos y operativos continúa siendo, en los años ochenta la representada por el denominado movimiento del Nuevo Teatro. Esta tendencia, que a nivel gremial está representada por la CCT (Corporación Colombiana de Teatro), tiene como objetivo programático la creación de la dramaturgia nacional, es decir de temáticas y lenguajes teatrales que ofrezcan respuestas inéditas y propias ante una realidad social y cultural cambiante como es la colombiana (Pardo, 1989:155-56).

A esta nueva etapa la investigadora María Mercedes Jaramillo la ve como la liberación teatral de la colonia y un medio para exaltar la diferencia:

Los artistas y dramaturgos conscientes inician una lucha por independizar el arte y la política, empiezan a plantear un arte comprometido con el ser humano y no con el sistema; este tipo de arte liberador, desmitificador y profundamente humano, irónicamente, es clasificado como político y acusado de proselitismo y de carecer de valor artístico [...] El Nuevo Teatro defiende las culturas minoritarias y lucha contra el colonialismo cultural, homogeneizante y alienador (1992: 62).

De esta manera, el teatro colombiano alcanza su mayoría de edad:

Para Patricia Ariza, directora de la Corporación Colombiana de Teatro, la década de los 80 fue la década de oro del teatro colombiano. Fue un momento de apertura, un movimiento organizado con espacio para el diálogo, de gran profesionalización y riqueza textual, con un presupuesto y más de mil grupos estables (Garavito, 2000: 68).

Reconocido el compromiso con su tiempo, la creación dramática puede asumir una mirada menos politizada y más panorámica:

En los años ochenta se observan cambios decisivos en el quehacer teatral colombiano. El primero de ellos lo representa una notable apertura hacia la pluralidad de corrientes y tendencias teatrales, y el consiguiente debilitamiento del Nuevo Teatro Colombiano como posición hegemónica (Pardo: 1996: 68).

El teatro por el teatro colombiano se lanza al vacío de la creación:

[...] tanto en su contenido como en su forma, el teatro experimental (o si se quiere, vanguardista, así como se le llamó entre nosotros en esa misma época) esgrimirá una actitud intencionalmente provocadora y desafiante frente a los valores institucionalizados de la sociedad burguesa: remarcando su absurdidad, el teatro, por tanto, atacará las normas establecidas a través de una rebelión intelectual que colocaba al individuo, víctima anónima y alienada, como el eje del conflicto dramático (Pardo, 1989: 154).

González Cajiao complementa esta idea dejándonos percibir que la búsqueda y la crítica habitaban un terreno abonado:

La búsqueda, sin embargo, y, demasiado a menudo, la representación repetida y evidente de esa “verdad,” impuesta muchas veces como absoluta y válida para todos los artistas dedicados al teatro, sin importar sus antecedentes ni sensibilidad, entró ya, a comienzos de los noventa, en una reconocida controversia, cuya semilla, sin embargo, ya había sido plantada en el teatro de los ochenta (1992: 37).

Es en este estado del proceso cuando aparecen Fabio Rubiano y el Teatro Petra, cuyos intereses, investigaciones y propuestas dramáticas los inscribe dentro de lo que se llamó *teatro experimental*:

El común denominador de esta corriente, en apariencia tan heterogénea, es que realiza el diálogo con la materia misma de la creación, ya sea enfatizando la búsqueda de nuevas posibilidades expresivas en el cuerpo y en la voz del actor, ya sea deificando —o fetichizando— los instrumentos simbólicos que este utiliza, o asumiendo el escenario teatral bien como un espacio sagrado o bien como un espacio profano que (en ambos casos) acerca el teatro a la fiesta o la carnaval (Pulecio, 2007: 129).

Veremos, pues, cómo Rubiano y Petra entran a formar parte de un movimiento encaminado a recuperar al espectador para el teatro:

[...] como el auditorio se circunscribe a una existencia concreta localizada espacial y temporalmente —un aquí y un ahora—, los grandes temas y las grandes obras de la dramaturgia universal, en cuanto genéricas, son proscritas (o libremente adaptadas) a favor de la búsqueda de una dramaturgia nacional que, en relación con el contexto social y cultural del público, ofrezca respuestas teatrales originales e inéditas (Pulecio, 2007: 130).

Un teatro comprometido con su momento histórico pero no condicionado por este. Herederos de la “época dorada”, conociendo los errores y los aciertos de sus predecesores, los dramaturgos colombianos contemporáneos siguen el legado del trabajo arduo en la investigación, la creación y la escenificación:

Una mirada al panorama teatral de la década someramente esbozado permite señalar tres grandes tendencias a nivel de dramaturgia y montaje según Santiago García. La primera implica una continuación en la exploración de las nuevas posibilidades de la imagen con la colaboración de las ciencias de la comunicación y los lenguajes no verbales [...] La segunda tendencia busca retomar el autor y los textos, recuperar la literatura para el teatro. Es una respuesta a la invasión de la imagen en el teatro y a la necesidad de restablecer la palabra. [...] Entre las dos anteriores podría ubicarse la tercera tendencia, las piezas con influencia del teatro europeo, espectáculos de director que recobran los textos clásicos de Molière, Shakespeare, o de autores contemporáneos (alemanes o rusos, por ejemplo), que buscan lograr la síntesis entre el teatro gestual y el verbal, como sería el caso de El Quijote (Garavito, 2000: 71).

Una nueva luz, un ángulo nuevo

Las obras de Rubiano no son sencillas, mucho menos ligeras; encuentran su fuente vital en la cultura popular para redimensionar sus sentidos y significados, y al mismo tiempo dejan ver un proceso de investigación arduo y muy amplio que enriquece tanto los parlamentos como el ambiente escénico; sobre esto, el crítico de teatro Gilberto Bello dice: “Rubiano se da el lujo de emboscar al lenguaje y derrotarlo con las armas que este tipo de comunicación siempre ha mantenido al escondido y escondida bajo el doble juego del poder, de las exigencias y de las falsas instrucciones” (1993: 34). Se trata de un teatro que no da concesiones al público, que le exige y lo sacude. Los personajes son la suma de sus conflictos y aunque se presentan ya formados en la obra, su espíritu es inestable, poseedores de una conciencia absoluta de su condición y de lo que esta hace en ellos, en sus actos. Sin embargo, quisieran ser otros. Una esperanza negra, muerta, los acompaña, y eso es lo único que se puede vivir. El determinismo como visión filosófica también se puede rastrear en la producción de Petra.

El fondo sobre el cual se mueven los personajes y se desarrollan las acciones es la violencia, pero casi nunca la física: “un creador que se mueve, por lo menos con intención explícita, por los simulacros y las resistencias de los hombres y las mujeres que viven en las ciudades inundadas de violencia y desarraigo espiritual” (Bello, 1993: 34). Se trata pues de la violencia como amenaza, como subyugación; la violencia tácita encerrada en las palabras y la violencia simbólica que anticipa una mayor violencia que nunca se muestra en escena; una resignada y acompañada por el absurdo que logra romper la indiferencia del espectador y llevarlo a que descubra su posible insensibilidad frente a la realidad contemporánea. Sin mejoría a la vista, naufragos en el oleaje de la violencia, el creador, consciente de la realidad nacional, solo puede referir el estado social, emocional y espiritual que nos caracteriza, ya sea por negación, por ironía o por inercia. En Rubiano el logro estético envuelve el contexto crudo e imposible de ignorar.

A continuación, se revisa la propuesta teatral de cuatro obras de Fabio Rubiano publicadas entre 1995 y 2005: *Amores simultáneos*, *Cada vez que ladran los perros*, *Mosca* y *La penúltima cena*. Dos de ellas fueron premio nacional de dramaturgia. En el acercamiento a su contenido realizaré una lectura crítica a su estructura, su lenguaje y la construcción de sus personajes. Luego, será el momento de realizar una mirada a una puesta en escena del Teatro Petra: *Pinocho* y *Frankenstein le tienen miedo a Harrison Ford*

(2008), y confirmar que la violencia recorre las páginas y las escenas de la dramaturgia de Rubiano; que se trata de su isotopía más evidente y elaborada.

Giros alrededor del amor

Ya en su obra *Amores simultáneos*, estrenada en el extinto Teatro Popular de Bogotá en 1993 y publicada en la revista *Gestus* en 1995, se manifiestan lo que más adelante serán isotopías en la estética del autor. Esta propuesta escénica integra a tres parejas de personajes que giran alrededor del amor como razón de existencia. Los personajes no tienen nombres propios; solo se identifican con apelativos relacionados con su condición de género y su rol social: Señora, Señor; Jovencito, Jovencita; Maestra, Madre. Existen en planos separados que irán cruzándose hasta crear la apariencia de un reflejo de un reflejo: el Señor es el Jovencito, la Señora es la Jovencita, la Madre es la Maestra. Todos se refieren al amor como una pérdida, pero como la única posibilidad de existir. Es una obra fragmentada que intercala tres historias que son reflejos de una sola: la pareja como aspiración y la soledad como resultado.

Las identidades se permean: la señora es la maestra violada y la jovencita que ha empezado a ser desgraciada en su relación de pareja; el hombre es el jovencito que ha perdido cualquier posibilidad de realización. Es evidente que la mujer es la protagonista de esta obra, una mujer vista desde cuatro ángulos y cuya autodestrucción responde al papel de la figura del hombre. Se trata de una obra con un lenguaje crudo y poco elaborado estéticamente, directo, explícito, con pocas metáforas, alegorías o analogías. Pretende un teatro efectista e incómodo que anuncie la propuesta artística de Rubiano y de Petra: un teatro que golpee al espectador y haga tambalear la fachada tranquila y estable de su realidad.

La propiedad sexual es uno de los temas de la obra: el sexo posee un dueño, es un bien que se gana, se pierde o se arrebató; así pues, el sexo se puede otorgar o negar, pero no siempre quien lo hace es su dueño, y quien lo toma lo hace con la aprobación del otro, de ahí que la violación, el rapto, sea una de las isotopías de la obra: como se da o se quita también se pide, y alrededor de esa petición que tiene poco de deseo y mucho de necesidad gira la puesta en escena. Todo esto conduce a un tema más global: la pareja y el amor como deseo frustrado por las conductas preestablecidas en la cultura.

Un teatro del horror

Si existiera el género de terror en teatro, *Cada vez que ladran los perros* entraría en ese ámbito. Esta obra recibió el galardón del Ministerio de Cultura en 1998. La obra gira en torno a la guerra y sus atrocidades. En una realidad poshumana, presenta tres grupos de seres que afrontan la violencia: los hombres, los perros y los ornitorrincos. Estos últimos son una etapa intermedia entre los perros y los humanos. Lo más chocante de esta propuesta existencial es que los perros se transforman en humanos debido a la brutalidad de los últimos como resultado del ambiente que han creado con sus guerras y atrocidades. Los perros no quieren ser hombres. Otra vez el dramaturgo expone el carácter ominoso de la condición humana. Por medio de la alegoría pretende exponer algo que sabemos pero que queremos ignorar.

La estructura de la obra es fragmentaria: cuadros que se pueden articular y en donde se alcanzan a identificar pequeños relatos que también se entrecruzan. Son, en total, diez escenas tituladas y separadas por cortes de luz. Como en una película futurista, los ornitorrincos se han apoderado de la fuerza y en medio de la violencia han constituido un ejército bárbaro que no obedece a ninguna norma distinta del horror y el caos, y que se desplaza por el territorio destruyendo, violando y matando. Este es el acontecimiento que une todos los fragmentos: los hombres y los perros esperan o han sido víctimas de ese ejército, viven en medio de la catástrofe y hablan sobre su condición.

El lenguaje es crudo, visceral, tosco, aunque en este caso más trabajado, con una estética macabra en donde los personajes dejan ver o hablan de sus cicatrices, de sus infecciones, de sus lesiones. Una realidad escénica que es apéndice de la realidad del espectador y que al sumergirlo en la alegoría no hace más que ponerlo de frente a los hechos que son higienizados y desinfectados por los medios de comunicación y de los que se está cada vez más lejos emocionalmente. Se puede sentir a Beckett en la propuesta de Rubiano: normalmente los cuadros los constituyen dos personajes que entablan diálogos que se cortan, que se dejan “colgados”, que encierran una fuerte tensión. Como en Beckett, los personajes parecen suspendidos en un infierno, un lugar sin tiempo ni movimiento, que no permite ninguna transformación.

Aunque la base de la obra es la realidad nacional y nunca se pierde la conexión con esta, *Cada vez que ladran los perros* trasciende lo inmediato y retrata una realidad humana tan antigua como los perros mismos: la pérdida de la ética en los momentos de la crisis social causada por la guerra. Los hombres que parecen perros porque pierden todo el control ético y social;

que muerden, atacan, fornican sin ninguna reflexión; pero a la vez la otra óptica, los perros que se vuelven hombres cuando dejan de escuchar a su espíritu colectivo, cuando prefieren inclinarse hacia la locura, la destrucción y el caos, y dejar de lado la lealtad y el respeto por la vida. Casi que con sorna se oye la voz de Rubiano preguntándonos si es justo con los perros usar su nombre para explicar al hombre deshumanizado y atroz.

Risa por sobresaturación de violencia

Se puede decir que *Mosca* es una de las obras más elaboradas y maduras de Rubiano. El lenguaje quirúrgico y el desarrollo de los personajes, así como las relaciones que se logran entre ellos, genera una tensión que no se debilita durante todo el texto. Estrenada en el año 2002, fue publicada por la Universidad Distrital Francisco José de Caldas dentro de la colección *Teatro Colombiano* en el año 2005. Según su autor, se trata de una “obra viva”, ya que se terminó de escribir mientras se montaba. Su propuesta teatral pretende en el espectador una “risa por sobresaturación de violencia” (Rubiano, 2005a: 2).

En la entrevista realizada por León Sierra, este le pregunta a Rubiano por su opinión sobre *Tito Andrónico* y en su respuesta deja ver el enfoque estético que también está presente en *Mosca*:

[...] en la insistencia en la maldad y en crear escenas de terror que llegan a tal nivel de exageración se advierte que [Shakespeare] deja de hacer una tragedia para proponer una farsa [...] hay tal secuencia de hechos violentos, tan continua y tan erróneamente dispuesta, que los hechos violentos se anulan a sí mismos. La repetición de un signo, cuando se anula, da un sentido contrario (2004: 128).

En *Mosca* se explora el juego del poder. La obra se desarrolla desde el momento en que Tito y sus hijos esperan el arribo de la reina Tamora y sus hijos para firmar la paz definitiva. Ella ha planeado la venganza: destruir a toda la familia haciendo que sus hijos violen a la princesa Lavinia y que la familia se aniquile mutuamente. Todos quieren algo diferente a lo que expresan. La apariencia y la máscara son elementos fundamentales para el desarrollo de la trama. Como en la poética de la que toma la obra su base, la corrupción y la degradación de los poderosos determina las acciones. La pulsión por la destrucción, por la muerte o la tortura enmarcan la obra. Unido a lo anterior, el deseo de posesión y la lujuria son el factor fundamental para el funcionamiento de la fábula.

Yo vivo en un país en conflicto permanente, como todos nuestros países, y hago un

Titus Andronicus donde dos familias van a firmar una tregua, que pone fin a la guerra, y antes de la firma de la paz, todos se matan. Entonces, eso no me está hablando ni de Roma, ni de los godos, ni de la época isabelina, ni de los moros, sino que me está hablando de un momento que estoy viviendo (Sierra, 2004: 129).

La violencia en todas sus facetas, pero nunca la violencia explícita o la pornografía de la violencia. En esta obra el carácter violento es cubierto por un velo transparente de indiferencia frente al dolor físico, moral o emocional. Lavinia pierde sus manos y lo único que atina a decir al ejecutor es “gracias”.

El único momento de intervención concreta de la violencia se hace contra un muñeco que representa a un ganso gigante al que se le atosiga de grasa para que en la mesa se pueda disfrutar de su enorme hígado. El mensaje vuelve a ser el mismo que en las obras anteriormente comentadas, pero en esta ocasión con una efectividad contundente: vivimos en medio de una gama tremenda de actos de violencia que aprobamos por desconocimiento, por necesidad, por creencias o por resignación. En el fondo de todo comportamiento “correcto” (la escena del ganso-avestruz se da porque Lavinia, princesa de 40 años, no quiere comer, y su padre Tito quiere que ella sienta culpa por despreciar su sacrificio para llevar el alimento a la mesa) existe una suma de actos violentos; Rubiano critica este hecho llevándolo al absurdo y a la ridiculez para que podamos ver su verdadero peso.

Los personajes de *Mosca* están recargados de emocionalidad. Son irascibles, ofensivos, orgullosos, soberbios, depresivos, manipuladores, lujuriosos; proceden de acuerdo con la razón criminal. Tito acaba con su progenie por un par de ideas que considera sagradas; Bassiano, prometido de Lavinia e inquisidor del reino, especialista en castigar a las mujeres que no son capaces de mantener silenciados sus deseos de pasión, haciendo uso de máquinas que —muy típico de Rubiano— pertenecen al museo del horror y de la normatividad, prefiere mantener su posición y sus valores antes que acceder al placer de su prometida. Todos y cada uno son modelos prototípicos de maldad: los hijos de Tamora destruyen con la palabra y con el cuerpo; los hijos de Tito, conspiradores hipócritas que solo quiere satisfacer sus deseos.

De nuevo, la base de la propuesta estética de Rubiano consiste en que no hay espacio para la bondad. La rabia incontrolada que se percibe en *Amores simultáneos* encuentra en esta obra su medio perfecto, sutil y equilibrado, y por lo tanto más impactante. Lavinia, que aunque egoísta y caprichosa, solo pretende satisfacer su deseo, recibe todo el peso de la violencia. Solo muda

y sin manos puede existir en un lugar en donde estar por encima de todos los demás es la ley natural. ¿Acaso no es esta la realidad del capitalismo salvaje que experimentamos?

Otras líneas temáticas en la obra son la degradación, así como la corrosiva hipocresía de las tradiciones y normas sociales. El placer como subversión o intento de liberación y rebeldía, pero que termina convertido en un placer que se debe administrar y que es administrado por el poder. El deseo que se debe acallar y silenciar. El peligro no está en el acto, sino en la palabra, de ahí que la lengua de Lavinia, la seductora, deba ser cercenada. La violación y la pérdida de la inocencia, el incesto y la eliminación del padre para tomar su poder, en fin, toda la galería de perversiones y depravaciones que han acompañado a la humanidad y que son el pan nuestro de cada día en el país. ¿Pero acaso no hay una luz, una posibilidad de unidad y amor en medio del horror? Seguramente sí, pero no aparece en la dramaturgia de Rubiano. El espíritu de sus obras se puede condensar en estas palabras de la reina Tamora: “Que venga más dolor y que se precipite incluso contra mí con tal que se precipite sobre él” (Rubiano, 2005a: 76).

Una puesta en abismo blasfema

En *La penúltima cena*, Rubiano se adentra en el universo de la fe católica. Su nombre ya nos anuncia el tratamiento que se da a esta. Recibió el Premio Nacional de Dramaturgia de la Universidad de Antioquia en el año 1999, y solo es publicada por la misma universidad en el 2005. Se trata de teatro sobre la representación; una suerte de metateatro, o metaficción teatral, en donde se representa una representación y las ideas y emociones que genera esta en sus intérpretes. El escenario se sabe como escenario y los personajes como tales. Existe una conciencia de inexistencia de los personajes y del espacio que habitan y una absoluta resignación al carácter inmodificable de su condición.

Por las características de esta obra, es difícil ubicarla en uno de los géneros del teatro contemporáneo; podríamos proponerla como una pieza, ya que nos presenta a los personajes en un momento concreto de su existencia sin aclararnos su pasado o su porvenir. La cuestión es que estos personajes son históricos, y conocemos su pasado y su futuro; es más, gracias a ese conocimiento, la obra funciona y transmite su mensaje. La escena inicial nos muestra a Judas y a María Magdalena preparando el escenario para las acciones de la historia de la pasión y muerte de Jesús. También con rasgos

beckettianos, estos dos personajes juegan al borde del abismo de su existencia ficcional, proyectan toda su vida a un momento que no sucede en la obra. Aunque no se demuestra la repetición infinita de *Esperando a Godot*, la sin salida de Judas y Magdalena es semejante: una y otra vez deberán cumplir su papel y simbolizar lo que llevan como marca indeleble.

El título de la obra responde a la posibilidad de comunión y expiación de su verdad. Los dos personajes, conscientes de su papel, buscan, cada uno a su manera, encontrar un alivio espiritual. Judas le propone a María Magdalena realizar su cena, la penúltima; él quiere que ella le lave los pies en símbolo de perdón de las culpas y de su verdad inmodificable de traidor; ella está dispuesta a cualquier cosa menos a ese gesto de humanidad reservado solo al redentor. En la obra se explora el sentido del traidor y de la prostituta como necesarios para la existencia de lo justo y lo correcto.

La violencia en esta obra es una pulsión, y se mantiene como tal; solo las palabras la exteriorizan. En el juego de dobles, al igual que en la obra *Amores simultáneos*, María Magdalena pone en su representación de Judas terribles palabras sobre actos terroristas, y por su parte Judas hace decir a la Magdalena palabras sobre comportamientos que rayan en la pornografía. Pero en el exterior de su realidad, los malditos condenados a la eternidad de su representación han perdido cualquier rastro de furia o indignación. Como el Sísifo de Camus, solo pretenden hacerse uno con su condena y así lograr la rebelión y la libertad interior.

Grandes que juegan a ser niños averiados

También en *Pinocho* y *Frankenstein le tienen miedo a Harrison Ford*, la violencia es representada en casi todas sus posibilidades, pero al igual que en *Mosca*, el logro artístico consiste en anular el impacto directo por medio del juego del lenguaje y la provocación de una risa que se irá cargando de culpa. El castigo, la manipulación por medio del afecto y la mentira, así como la indefensión y la dependencia de los niños que quedan expuestos a las ideas de moralidad del adulto, hacen parte del repertorio escogido por Rubiano y Teatro Petra para comunicar su mensaje: de esta realidad tampoco la infancia está a salvo; los niños parecen ser los más expuestos a la atrocidad y al atropello de los que tienen el control.

En la obra se presenta una clara oposición niño-adulto. En la primera parte de la puesta en escena, el Doctor V representa al enemigo del que se

quiere huir. En la segunda parte se hará evidente que los niños no tienen refugio; siempre condicionados por las emociones, necesidades o comportamientos del adulto que los explota y los manipula. La única opción segura es la menos posible: huir de los grandes y vivir siempre solo. Ahora, dentro del grupo de niños, se establecen roles de poder y jerarquías dependiendo de la manera en que afrontan el maltrato. Todos van determinando su estrategia para poder evitar el castigo. Uno de ellos dirá siempre lo que el adulto quiera oír; una reconocerá en su cuerpo el poder de manipular, otros asumirán la inteligencia, la palabra, la ironía, la verdad, la fuerza. Otro solo encuentra tranquilidad en la estrategia de los otros; es el más débil de todos.

La obra está compuesta por dos partes divididas por la animación en dibujos de la fuga exitosa de tres niños del grupo inicial de cinco: uno ha sido conducido a la muerte por sus compañeros, sin que medie en ello ninguna connotación criminal, solo inocencia; otra ha decidido quedarse acompañando al doctor, pues ya ha reconocido el poder que su cuerpo ejerce sobre el hombre. Así, la primera parte muestra la historia de los niños dentro de esa prisión laboratorio, y la segunda, la experiencia de la libertad, de la ciudad, de otro tipo de indefensión. Los niños, si quieren sobrevivir, deberán aceptar el orden de los adultos.

Aunque el retrato no puede ser más claro, casi como de sicoterapia, el tratamiento escénico está lejos de enseñar o educar al espectador. No se busca la toma de conciencia de este por medio de la denuncia social o de la explicitación de verdades sociales puestas en escena. Más bien se pretende que el espectador se divierta, se sienta cómodo y disfrute de la ficción teatral hasta que por sí solo, si es que lo consigue, vaya notando que su placer está construido sobre el sufrimiento de otros.

Farsa, tragedia, tragicomedia. Teatro Petra se vale de recursos tecnológicos como la proyección de imágenes, la animación de secuencias de la obra por medio del dibujo, el uso de grabaciones y voces en *off*; y, al mismo tiempo, recurre a muñecos trabajados artesanalmente, a la máscara, al velo. En la obra, dicho velo es un separador claro del adentro y el afuera, así como la superficie desde la que se proyectan imágenes y texto que van resumiendo la obra o presentando elipsis de ella. Cabe anotar además que los telones laterales también son blancos y traslúcidos, lo que en algunas escenas permite ver a los personajes cuando observan, sin ser observados... como nosotros.

Al elemento cinético y gestual se suma la tonalidad de cada voz, la intensidad y el ritmo con que se dicen las palabras. Los niños lo dicen todo como disparando verdades. Incluso cuando están ante el Doctor, no pueden controlar esa condición de franqueza total. Debido a su indefensión, estos niños encuentran en las palabras su única posibilidad de transgresión; entonces las llenan de ironía, de brillo y velocidad, de rabia. Gracias a esta condición, Rubiano puede transmitir, por boca de los pequeños, la brutalidad de las situaciones sin el exceso de agresividad que estas palabras poseen. El choque para el espectador consiste en escuchar verdades terribles expresadas con total indiferencia, la indiferencia del desconocimiento y la inocencia.

El escenario está concebido como un texto tridimensional en donde se escribe el drama. De ahí que el piso sirva para dibujar con tiza los sentimientos de los personajes, o para simbolizar el poder y la sumisión. En el piso se proyecta la película en la que los niños fugados descubren a su enemigo mortal: Harrison Ford, quien acaba con los replicantes (*cyborgs*) en el filme *Blade Runner*, o en donde se dibuja la enorme autopista con carritos a escala incluidos, que los niños deben enfrentar. El telón delantero recibe la proyección del relato escrito sobre la aventura de la fuga de los niños, que marca el final del primer acto y el inicio del segundo. Cuando la proyección termina, los niños están al otro lado del muro, en la ciudad. En otro momento, todo el escenario se convierte en la pantalla en donde imágenes acuáticas nos indican que el primer intento de fuga, por las tuberías del acueducto, ha fracasado. Ese primer intento es representado en dibujos animado en el telón de fondo que conectan a los personajes “reales” que acaban de salir del escenario y que han perdido una de sus dimensiones para viajar por la pantalla.

Los peligros de la fatiga

Si el lector se dirige a la página de internet www.teatropetra.com, encontrará una sección de videos. Allí podrá ver uno titulado “Golpes y armas 25 años” y sacará sus propias conclusiones sobre lo que puede significar el teatro físico. Asistir a una obra de Petra es presenciar una lucha libre o varias peleas de boxeo al tiempo, con oponentes que se intercambian en el cuadrilátero. Fabio Rubiano y Teatro Petra lo han hecho de nuevo con su obra *Sara dice*. Un ritmo frenético, personajes despreciables y violencia, todo en medidas y descargas adecuadas. Y entonces surgen las preguntas: ¿qué sigue en la estética de Rubiano? ¿Producirá otros cinco años de golpes y armas? Un espectador que nunca haya visto una puesta en escena de Petra seguramente

quedará fuera de combate y luego notará la fascinación y el agradecimiento por los creadores de una experiencia estética completa. Algo distinto pensará quien haya seguido al grupo por varios años.

Elementos recurrentes en las obras. *Ars poetica*

Luego de este recorrido por cinco obras del dramaturgo Fabio Rubiano, es posible definir una serie de isotopías que se saltan, viajan, se mantienen, configurando la estética del autor, el corpus de sus inquietudes e intencionalidades. Reconocida la base temática de todas las producciones, a saber, *la violencia*, debemos comentar las extensiones y tratamientos provenientes de aquella.

Una primera idea presente en las obras es la de *la mutilación*. Ya sea mencionándola como un deseo (*Amores simultáneos*), exponiéndola como una evidencia física (*Cada vez que ladran los perros*), como el resultado inevitable de una condición de vida (*Mosca*) o como una tortura que se repite en cada función (*Pinocho y Frankenstein...*), la pérdida de la unidad nos permite interpretar la condición incompleta de la realidad nacional. Esta propuesta no es incoherente si revisamos el tipo de violencia expuesto por el autor: siempre los poderosos sobre los débiles, los ejércitos contra los civiles, la perversión contra la inocencia.

Una segunda isotopía es la de *la violación*. Todas las obras plantean la agresión física masculina sobre la mujer, y todas desde enfoques diferentes. En *Amores...* es la violación física, la intervención de la fuerza bruta; en *Cada vez que ladran...*, es la violación inevitable, pero que no ha sucedido, en el caso de las dos mujeres, y la violación inevitable por la ley de la naturaleza en la perra. En ambas se evidencia un sometimiento que será totalmente claro en la siguiente obra analizada: *Mosca*. En *La penúltima cena*, la violación es el recuerdo doloroso y aceptado con resignación, mientras que en *Pinocho y Frankenstein* se trata de la violación que no se comprende, que se quiere ver como normal, que no posee aún la carga social. A esta línea temática se conecta la isotopía de *la vida que no se detiene*, que sigue después de la violación y de la violencia. Los personajes deben continuar con su existencia. No hay compasión permanente.

Una isotopía interesante desde el punto de vista de la riqueza semántica y que potencia el juego intertextual y la participación activa del espectador es la que he llamado *el tiempo transversal*. El saber de los personajes, la puesta en escena sugerida, la historia, lo dicho por los personajes demuestra

una rasgadura en el tiempo que deja colar cualquier cosa de cualquier época; en *La penúltima cena*, por ejemplo, Judas conoce la obra *Romeo y Julieta*; los personajes poseen una preocupación medioambiental; portan reloj y se preguntan por la hora; mencionan taxis, bares, escenas en hoteles o moteles. Rubiano se vale de toda la cultura popular y no le importa interferir la supuesta lógica histórica. En *Mosca*, Tito tortura a su hija con una realidad solo posible en nuestra sociedad hiperindustrializada en donde la naturaleza ha sido sometida. En *La penúltima cena*, María Magdalena expresa su preocupación por la deforestación global mientras limpia la cruz usada que cargará Jesús y, más adelante, imitando a Judas, se mostrará como un terrorista pos-9/11. Esta enunciación de ideas, acontecimientos y tendencias que derriten el tiempo dinamizan el rico y múltiple juego verbal.

Bibliografía

- Bello, Gilberto. (1993). “Amores simultáneos: memoria de un grito”, *Gestus*, 5, 30-38.
- Garavito, Lucía. (2000). “El teatro colombiano: caleidoscopio de nuevos rostros, nuevas voces”, *Latin American Theatre Review*, 34(1), 66-78.
- González Cajiao, Fernando. (1992). “Los años ochenta en Colombia: el derecho a ser distintos”, *Latin American Theatre Review*, 25(2), 37-58.
- Jaramillo de Velasco, María Mercedes. (1992). *El nuevo teatro colombiano: arte y política*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Pardo Acosta, Jorge Manuel. (1996). “Del teatro político a las vertientes posmodernas: desarrollo del teatro colombiano (1960-1995)”, *Universitas Humanistica*, 25(43-44), 63-71.
- . (1989). “Teatro colombiano: síntesis de treinta años”. En: Giorgio Antei (ed.). *Rutas del teatro: ensayos y diccionario teatral*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, (s/p).
- Pulecio, Mariño, Enrique. (2007). *Estado del arte área de arte dramático en Bogotá D. C.* Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Rubiano, Fabio. (1995). “Amores simultáneos”, *Gestus*, 6, 85-96.
- . (1998). *Cada vez que ladran los perros*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia.
- . (2005a). *Mosca*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- . (2005b). *La penúltima cena*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Sierra P., León. (2004). “Conversación con Fabio Rubiano. De *Mosca* a *Los puntos cardinales*”. *Primer acto. Cuadernos de investigación teatral*, 306, 127-132.