

EL METATEATRO EN *LA CÁRCEL* DE JESÚS ZÁRATE MORENO: UN PROCESO A LA JUSTICIA

Yésica Andrea Nieto Lascarro
Universidad Industrial de Santander, Colombia
yesica.nieto@correo.uis.edu.co

Frank Orduz Rodríguez
Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia-UPTC, Colombia
frank.orduz.r@gmail.com

Recibido: 12/10/2016 - Aceptado: 27/02/2017

DOI: 10.17533/udea.lyl.n72a09

Resumen: Este artículo estudia la configuración del *metateatro* en la novela *La cárcel* (1972) de Jesús Zárate Moreno. Desde los planteamientos de Catherine Larson, Óscar Rivera-Rodas y Priscilla Meléndez, el análisis muestra cómo, a través del drama sobre el drama, la novela plantea una crítica al sistema judicial penitenciario.

La cárcel, que narra la estada de Antón Castán en prisión, junto a otros personajes, propone la parodia de la justicia a través de un proceso judicial a la misma. Allí donde la crítica necesita ser visible, la ironía y el humor se manifiestan en los renglones del *metateatro* en la novela.

Palabras clave: *La cárcel*, *metateatro*, drama, crítica, justicia.

THE METATHEATRE IN *LA CÁRCEL* BY JESÚS ZÁRATE MORENO: A PROCESS TO JUSTICE

Abstract: This article studies the shaping of the *metatheater* in the novel *La cárcel* (1972) by Jesús Zárate Moreno. From the proposals of Catherine Larson, Óscar Rivera-Rodas and Priscilla Meléndez, the analysis shows how by way of the drama surrounding the drama, the novel sets out a criticism of the penitentiary judicial system.

La cárcel, which narrates the stay of Antón Castán in prison, along with other characters, propose the parody of the justice through a judicial process to the same one. It is here where the criticism needs to be more visible, the irony and the humor are evident in the lines of the *metatheatre* in the novel.

Keywords: *La cárcel*, *metatheater*, drama, criticism, justice.

Introducción

Pocos trabajos críticos-literarios ostenta la obra de Jesús Zárate Moreno (1915, Málaga-1967, Bogotá), escritor colombiano. Sus libros de cuentos, dos novelas y tres piezas teatrales, no cuentan con mayores análisis, tesis o artículos de reflexión. No obstante, sería atrevido considerar que tanto el autor como su obra sean desconocidos, pues su figuración en manuales de literatura, revisiones y antologías sobre el género cuento y artículos de periódicos, con valiosas ponderaciones de escritores reconocidos, muestran lo contrario, su importancia en las letras nacionales e hispánicas. Así, este artículo se ocupará de hacer un acercamiento a una de sus novelas, *La cárcel* (1972), ganadora póstuma del Premio Planeta, el mismo año de su publicación. En vista del pacto de lectura que la obra sugiere, el objetivo de este artículo es analizar de qué manera se manifiesta el *metateatro* en *La cárcel* de Zárate Moreno, con el fin de mostrar metódicamente la configuración de la gran crítica a la justicia que evidencia la obra. Por lo demás, cabe decir que esta propuesta se justifica en la medida que invita a reabrir el debate sobre la novela y, en general, la obra del autor colombiano.

En primera instancia, la novela, escrita a modo de diario, narra el día a día de Antón Castán en prisión. Allí, junto a Mister Alba, Braulio Coral, David Fresno y más adelante el gordo Tudela, Antón Castán vive y consigna en su diario constantes reflexiones vitales acerca de la identidad, la libertad, el encarcelamiento, la ley, la justicia y la literatura, agudizadas por el humor negro y las sátiras de cada uno de los personajes y situaciones en la novela. Irónicamente la cárcel es el lugar ideal para la reflexión, pero luego de la llegada del nuevo alcaide, el coronel Leloya, el sitio se torna invivible, tanto que los presos se sublevan en pro de la recuperación del antiguo orden de su lugar de reclusión. El desenlace de la novela desconcierta aún más: en una asonada Castán asesina a Leloya luego de saber, unos días antes, que el coronel es el culpable del crimen que le han achacado y que lo ha mantenido encerrado durante tres años. Finalmente, en una insólita resolución de la justicia Antón Castán es declarado inocente y es liberado.

En el diario —escrito dentro de la novela— surge un drama sobre la justicia en el cual se esconde el teatro y se hace asimismo otro drama. Dicho teatro dentro del teatro es denominado *metateatro*, concepto propuesto en principio por Lionel Abel en *Metatheatre; a new view of dramatic form* (1963), y que se ha ido desarrollando hasta hoy. Este concepto consiste en una suerte de conciencia de los personajes cuando actúan bajo una temática determinada, que en esta novela sería el sistema penal. Los sujetos de la obra, a sabiendas de la mediocridad de la justicia a la que se sujetan, entran en un juego teatral para criticar al sistema judicial bajo el cual se encuentran. En cuanto a esta exploración, en el presente artículo el análisis se centrará

en la tercera parte de esta novela, intitulada «El proceso», porque allí se encuentra el *metateatro* en su mayor esplendor, interesante por el cambio respecto de la estructura narrativa que hasta ese momento propone la novela. Sin embargo, desde el primer apartado —«La rata»—, la obra avisa el uso de este artificio narrativo.

Por nuestra parte, para mayor comprensión de la obra bajo estos términos, el artículo presenta la siguiente distribución: 1. «Zárate Moreno en las letras colombianas», donde se plantea un recorrido de menciones y trabajos sobre la obra del escritor santandereano. Este concluye con su importancia en la literatura colombiana, algunas generalidades sobre el carácter de la obra del autor y su olvido. 2. «Consideraciones sobre el metateatro», que incluye los referentes teóricos con los que se realizará y sustentará el análisis. 3. «Crítica a la justicia en el drama principal», la primera categoría de análisis, donde se desentraña la inconformidad hacia la justicia expresa en la obra. Y, 4. «Proceso a la justicia en el drama sobre el drama», segunda categoría de análisis, la cual tendrá como objetivo mostrar cómo se edifica el teatro dentro del teatro y cómo su resultado es un remedo de la justicia real a la que alude. Finalmente se encuentran las conclusiones.

1. Zárate Moreno en las letras colombianas

Resulta un poco desconcertante que un autor de la talla del santandereano Jesús Zárate Moreno sea en la actualidad poco visitado por la crítica o los estudios literarios, a pesar de que su producción literaria es sumamente apreciada por la historia de la literatura colombiana. Con esto apuntamos que la obra y el autor no son unos desconocidos de las letras nacionales; son, en esencia, unos olvidados. A continuación haremos una breve nota de algunos comentarios, reseñas y consideraciones que antologías, estudios sobre literatura colombiana y artículos periodísticos han hecho acerca de la obra de Jesús Zárate Moreno.

En primera instancia se justifica resaltar la presencia del autor santandereano en una de las antologías más ponderadas de cuento colombiano, hablamos de la realizada por Eduardo Pachón Padilla, *Antología del Cuento Colombiano* (1959).¹ La aparición del autor santandereano Zárate Moreno se repite en uno de los artículos del mismo compilador y crítico costeño intitulado *El cuento Colombiano* (1965), donde nombra a un gran número de dignos representantes del cuento nacional, entre esos el autor al que nos referimos. A la vez, exalta la sensibilidad de su cuentística y la

1 Sobre esta antología, Javier Arango Ferrer no solo aplaude el rigor del trabajo y la calidad de la selección, también la escogencia de cada uno de los autores y dice que son una nómina brillante, tanto que junto a Zárate Moreno ubica a Abel López Gómez «como dos veteranos de cuento» (1959, p.67). Lo anterior con el fin de mostrar que tal aval no lo da solo el autor de la selección de cuentos, sino estudiosos de dicho trabajo.

gran capacidad de ahondar en los dilemas éticos del ser: la desilusión, el desamparo, la novedad, el absurdo y su angustia frente al mundo contemporáneo que lo acecha (pp. 185-186). Ya siendo más específico, en *El nuevo cuento colombiano Generación de 1970: nacidos de 1940 a 1954* (1984) Pachón Padilla muestra a Zárate Moreno como un gran exponente de su generación al decir que el escritor «[...] ya no se contenta con el acostumbrado acento picaresco del campesino, sino que asimismo posee un ámbito universal [...]» (p. 884).

Al respecto de la escritura de Jesús Zárate Moreno, Néstor Madrid Malo, en su artículo *Breve noticia sobre el cuento colombiano* (1968), contundentemente afirma que muestra gran formación y un estilo propio. Además, señala que con la aparición del escritor santandereano y sus primeras obras se pudo pensar en que se estaba frente a un escritor de tiempo completo. Sin embargo, luego de la publicación de *Un zapato en el jardín* (1948), *No todo es así* (1948), *La cabra de Nubia* (1949), *El viento en el rostro* (1953) y *El día de mi muerte* (1955), las ocupaciones diplomáticas del escritor apaciguaron sus ímpetus de producción y publicación literaria. Por todo, resalta su precisión, sencillez y estilo, su humor negro, fluidez y gran expresión narrativa (p. 115).

Y es que la aparición de Zárate Moreno en estudios y antologías de cuento colombiano es una prueba más de la calidad de su literatura. Aun cuando esto no fuese el absoluto argumento para denominarlo así, la recurrente aparición hasta hoy, su vigencia y las apreciaciones de autoridades en el campo de la literatura confirman que es un escritor para considerar. Por ejemplo, Maribel Berrío Moncada, en su estudio *El cuento colombiano: análisis de los criterios de selección en las historias y las antologías literarias* (2010), señala, entre varias antologías, la aparición de Zárate Moreno en el trabajo realizado de selección y análisis de Harold Kremer en *Colección de cuentos colombianos* (2002). Por su lado, Fabio Martínez es categórico y refuerza nuestra idea de lo olvidado del autor santandereano. Precisamente en el prólogo de su antología *Cuentos sin cuenta: antología de relatos de escritores de la nueva generación del 50* (2003), en donde aparece Zárate Moreno, señala:

En este camino hay que mencionar, por supuesto, algunos nombres que debido a la práctica del «ninguneo» y del olvido que aquí es costumbre, han quedado opacados en el horizonte de la literatura colombiana: me refiero a Hernando Téllez, Elisa Mujica, Adel López Gómez y Jesús Zárate Moreno. (p. 12)

Esto hace más visible la ausencia de los trabajos sobre la obra de Jesús Zárate Moreno. Aún más lo hace que críticos como Jaques Gilard lo hayan denominado como un gran lector del fenómeno literario de su época y haya sacado lo mejor de la tradición de la literatura regional. Desde las temáticas provincianas, encontró en ellas la profundidad que lo llevó, dice Gilard, a no quedarse en el hecho del campo

sino a encontrar la filosofía de esa misma realidad social. Fue esta búsqueda lo que llevó a Zárate Moreno a prescindir de los modelos de la literatura norteamericana y a rebelarse contra la situación de su época al hacerla más mordaz, aguda, cruel, por decirlo de algún modo, maquiavélicamente humorística (1994, pp. 19-21).

Ahora, una de las más recientes apariciones del escritor santandereano es en la antología propuesta por Luz Mery Giraldo, *Cuentos y relatos de la literatura colombiana* (2005). Al lado de Manuel Mejía Vallejo y Efe Gómez, aportaron al cuento colombiano una perspectiva diferente, desde la ironía y el absurdo. Al igual que Gilard, la profesora Luz Mery Giraldo señala la renovación del criollismo y de esa literatura de la violencia que antecedió la generación de los cuarenta, pero aunque explora situaciones locales las convierte en universales. Al mismo tiempo, refiere en algunos de sus cuentos los atributos y artilugios narrativos como el uso del monólogo interior, el suspenso y el humor negro. En cuanto a la voz narrativa, dice que esta muestra, emotivamente, la angustia y expectativa de los personajes simultáneamente que se van dando los hechos (p. 309).

Sobre la novela *La cárcel* (1972), esta no cuenta con muchas menciones críticas, pero las existentes son contundentes y no reparan en señalar su calidad, aun cuando se cuelan algunos errores que no opacan a la obra en su totalidad, tanto estética como composicional. Nuevamente Néstor Madrid Malo, en «La cárcel» —artículo de periódico— (1973) hace un análisis de los personajes, la atmósfera kafkiana y, luego de una corta disertación sobre el género de la obra, indica que *La cárcel* se mueve entre la novela y el ensayo. Germán Arciniegas, sobre la novela, destaca, en el artículo de periódico «Gatorpardo a la colombiana», la pericia narrativa del autor, el problema ético sobre las cuestiones públicas de una sociedad en la obra, esencialmente alrededor de la justicia:

Nada queda en pie: ni la política, ni el Estado, ni la reforma agraria, ni las manifestaciones de estudiantes, ni las damas de la beneficencia, ni el Ejército, ni la Iglesia, ni esto sobra decirlo la justicia. Se diría que el único rincón de Colombia en donde se habla con toda libertad es en la celda donde el autor y tres detenidos más desmontan la comedia humana a su antojo. (Arciniegas, 2003, párrafo 2)

Aquí mismo encuentra la gran metáfora satírica y existencial de la novela: el único rincón del país donde se puede hablar sobre la justicia es una celda. Pero los calificativos a la novela no cesan en el artículo de Arciniegas: esta es «una de las mejores novelas castellanas» (2003, párrafo 5). Al mismo tiempo, resalta el alto y bello componente poético de la novela, comparado con el ingenio de Poe.

Por lo que respecta a la difusión de la obra del autor, Zárate Moreno publicó cuentos cortos por entregas semanales desde 1940 hasta 1954, en el *Magazín Dominical* de *El Espectador*. Al igual, publicó sus cuentos en antologías consecutivas,

ya descritas. *La cárcel*, su novela póstuma, publicada en el mismo año que ganó el Premio Planeta, fue fugazmente acogida: «De *La cárcel* se vendieron 55.000 ejemplares en la primera semana. Después —grave destino de ciertos libros— se quedó en las estanterías de las bibliotecas, callada, sigilosa, alerta. Villegas Editores la relanzó en 2003 en una intachable y fina edición» (Esteban Carlos Mejía, 2013, párrafo 2). Asimismo, fue apreciada su segunda novela póstuma *El cartero* (1973) especialmente en España. (Párrafo. 1). Y por si fuera poco, el escritor santandereano incursionó en el teatro, dejando tres piezas para la historia, *Automóvil en noche de luna*, *El único habitante* y *Cuando pregunten por nosotros* (Figueroa, 2015) editadas y publicadas por el Instituto Caro y Cuervo. La última edición de *La cárcel* la realizó la Universidad Industrial de Santander en convenio con FUSADER, en el año 2016, como conmemoración del centenario de su natalicio.

Con este breve recorrido de apreciaciones, la obra de Zárate Moreno es reconocida y goza de gran aprecio, tanto que se mantiene como joya de la literatura colombiana hasta hoy. Sin embargo, los estudios literarios, la academia y, en general, el público lector, ha olvidado el valor de su lectura. En suma, entre las justificaciones para el abordaje la novela *La cárcel*, del escritor santandereano, está el poder reivindicar su trabajo literario y promover su lectura y análisis.

2. Consideraciones sobre el metateatro

Hacia un concepto del *metateatro*, este en principio, desde los postulados de Lionel Abel (1963), es «el drama sobre el drama», citado por Catherine Larson en *El metateatro, la comedia y la crítica. Hacia una nueva interpretación* (1989, p. 1015). Justamente, Larson hace algunas precisiones metodológicas sobre el concepto, a la vez que ajusta algunos elementos para el análisis de las obras, a la luz de la que considera una herramienta interpretativa, mas no una teoría. Además, dice Larson, la estructura del *metateatro* se basa en los múltiples papeles y niveles de conciencia desempeñados por los personajes durante la acción. Los sujetos de la acción cuentan con un conocimiento de su actuación dentro de la obra y “al mismo tiempo” cumplen con sus roles predeterminados. Por otra parte, encontramos la ceremonia dentro del drama, las referencias literarias o a la vida real y autorreferencialidad. Larson afirma que «en los textos metadramáticos, los dramaturgos emplean ciertas técnicas autorreflexivas, las cuales se relacionan con el tema, la trama, la caracterización o la estructura del drama para lograr ciertos efectos específicos» (p. 1015). Tales técnicas autorreflexivas asociadas con el tema, la trama y su estructura apuntan a la consolidación de unos personajes que conocen sus funciones en cada uno de los dramas. Estas buscan un efecto determinado, en algunos casos, como en *La cárcel*, la de mostrar su punto crítico acerca de una determinada situación.

Por su parte, Óscar Rivera-Rodas (1992), a partir de su trabajo *El metateatro y la dramática de Vargas Llosa: hacia una poética del espectador*, al referirse a los mecanismos presentes en el *metateatro*, apunta que este se condensa sobre una segunda proyección de la ficción teatral donde se parodia o remeda lo coexistido desde la primera estructura. Por lo tanto, se asiste a un «recurso sobre todo estructural donde la ficción dramática se constituye de dos manifestaciones teatrales: la *imitación* y su proyección en una segunda imitación dentro de la misma ficción teatral que no es más que *parodia* o *remedo* de la primera» (Rivera, 1992, p. 12). Si nos remitimos a la obra trabajada, *La cárcel*, se evidencia que en la primera ficción la crítica a la justicia no es marcada por la actuación de los personajes, la injusticia actúa sobre su diario vivir. Aunque los personajes se tornan críticos ante el sistema judicial, sus puntos de vista no son una parodia del sistema, son claras quejas y reflexiones en el marco de sus vidas. Contrario a esto, en la ficción dos, producto del teatro sobre la justicia, se parodia el organismo judicial penal y se hace evidente lo deteriorado del organismo judicial, mediante la posición de roles consientes, a voluntad, de los personajes.

Ahora bien, Priscilla Meléndez en *El espejo en las tablas: Teatralidad y autoconciencia en el teatro hispanoamericano contemporáneo* (1988), expone que el recurso más usual para la identificación del *metateatro* es una manera de espejo que refleja lo vivido en un nivel «real» de la teatralización. De esta forma, «cuando colocamos el espejo en el espacio cerrado del teatro, la multiplicidad de reflejos que es capaz de crear nos permite penetrar en algunos de los niveles más recónditos de la actividad dramática» (Meléndez, p. 30). Cuando se observan esos niveles del drama se ve la estructura puesta sobre otra estructura. Evidentemente, estos elementos sobrepasan el ámbito del teatro y se pueden extrapolar a otros géneros literarios como la novela, y en general cada obra da su pauta de análisis (Hermenegildo, Rubiera y Serrano, 2011).

Hasta aquí, luego del rastreo del concepto metateatral desde Catherine Larson, Óscar Rivera-Rodas y Priscilla Meléndez, consideramos que todos apuntan a la estructura que maneja la ficción dentro de otra, esta de carácter teatral, con algunos elementos diferenciales como la ceremonia y la conciencia de su actuación. Las demás pueden estar indistintamente en otros tipos discursivos literarios. La realidad, tomada a partir de la primera ficción teatral, debe ser parodiada para resaltar aún más algo del drama central, en busca de su efecto final.

3. Crítica a la justicia en el drama principal

El título de este apartado es la primera categoría de análisis. Su nombre se debe a que en la novela, antes del proceso a la justicia se le critica a esta misma, así es evidente lo mediocre del sistema acusatorio, a la vez que se legitima su posición

en el estrado de los acusados. Estos sujetos recrean en la tercera parte de la novela, «El proceso», un juicio bajo unas condiciones lícitas para teatralizar a la justicia. Entonces, en el drama principal se ponen de relieve dichos elementos y en el segundo drama son parodiados, esto para que sea posible la acusación y la condena al sistema judicial. Se puede decir que durante todas las partes de la novela estas condiciones y características del sistema penal se modalizan a partir de situaciones absurdas impregnadas de humor negro y algunos visos del drama dentro del drama. Ejemplo de esto es la toma de posición sobre escribir un diario, toda su reflexión previa acerca de la identidad y el género literario. Asimismo, lo demuestran trazos sobre la experiencia estética del autor del diario, Antón Castán, en la cárcel. Tales son el riego de una flor artificial o la convivencia con la rata, los dos ejercicios espirituales y de sobrevivencia.

En principio, el máximo exponente de la insuficiencia penal es Antón Castán, un inocente en la prisión. Condenado sin poseer un conocimiento del delito que supuestamente cometió. Esta idea es consecuente con lo dicho en *Colombia. País de regiones. Tomo II* (1998), a cargo de Colciencias, ya que la aproximación que hacen del texto evidencia la injusticia encarnada en este joven escritor:

Específicamente, *La cárcel* recrea la problemática de una época, la injusticia, pero de una manera existencial. El absurdo de un hombre —Antón Castán—, detenido y encarcelado durante tres años por el único delito de no haber cometido delito, es la sátira elegante, metaforizada y cargada de humor negro contra la institución carcelaria y contra los hombres que administran injusticias. (p. 67)

Su síntesis es clara, esta novela recrea el absurdo de la condena a un inocente. Menciona que la obra es una sátira a esta figura judicial a partir de un humor negro. Desde luego, así lo es. Pero lo paradójico del asunto es que la «justicia» lleve a Antón Castán a matar. Ella obliga a que este hombre justifique, de alguna manera, su condena, pues inclina a Castán por la búsqueda de un sentido a su pena, además de que toca una discusión ontológica sobre la oposición entre la justicia y la legalidad, dos conceptos que en la obra son problemáticamente opuestos.

Vale la pena mencionar que Castán, responsable de un asesinato, no el ficticio que lo mantuvo tres años en la cárcel, sino el del coronel y alcaide Leloya, inicia una disertación sobre los verdaderos motivos que lo llevan a matar. Este sujeto declara que se siente libre por el asesinato del director de la cárcel: «no me siento muy seguro de mí mismo pisando el terreno resbaladizo del crimen. Cuando maté, me sentí libre por haber matado» (Zárate, 2003, p. 187). Su no seguridad resalta la poca experiencia que tenía Castán en la realización de delitos como el asesinato. Sin embargo, cuando la justicia comete un error, influenciado por el antiguo administrador

de la penitenciaría, el asesinato justifica la estancia del inocente Antón en la prisión. Hay, de una u otra forma, un modo de intercambio condenatorio.

El sentimiento de libertad, acorde con el resentimiento de un no responsable del crimen que se le acusa, es entendible, pero el hecho de hacer justicia con sus propias manos no deja muy bien parada a la justicia, que en el plano más visible de análisis muestra la incapacidad del sistema y hace que los presos hagan su propia justicia. Más adelante, cuando los presos toman su baño, en una de las escenas de la novela, se plantean, en una escala menor, las incoherencias y las trivialidades de las leyes en procesos tan simples como el corte del cabello:

Después del baño, uno a uno pasamos a manos del peluquero. Los peluqueros protestan, porque no pueden cortar con facilidad el pelo mojado, pero no hay remedio. La ley es la ley. Los reglamentos de la cárcel hablan primero de baño y después de peluquería. Estos detalles tienen aquí gran trascendencia, porque, como dicen los guardianes, cuando eso se dispuso así, por algo sería. Según los guardianes, los legisladores saben lo que hacen. (Zárate, 2003, p.192)

Las leyes, en este caso particular, no solo tienden a entorpecer procesos tan simples como un corte de cabello, también el intelecto de quienes están precisados a hacerlas cumplir. La protesta de los peluqueros sobre el incumplimiento del orden del estamento es análoga a la falta de criterio y cuestionamiento de los guardianes. A pesar de ello, ni peluqueros ni guardianes hacen nada al respecto de la falla. La ley está escrita, no se modifica y, peor aún, no se cuestiona, aunque dicho cambio mejore las condiciones prácticas de la justicia. Los guardianes son garantes del cumplimiento de estas leyes inútiles en la práctica, nunca dudan de su papel en la cárcel. Jamás piensan que tal vez los legisladores no saben lo que hacen. Al respecto, Juan Ignacio Ferreras, en su propuesta ensayística *La gran parodia. Reflexiones críticas sobre la estructura paródica de nuestro mundo* (2000), habla de lo que necesita un Estado y una norma jurídica para realizarse. Este considera que «no se puede hablar del Estado sin la existencia de una norma jurídica, abstracta y generalizante. La norma jurídica necesita ser abstracta para poder ser generalizante. Y por eso lucha siempre por esa suprema abstracción que se llama deber ser» (pp. 52-53). En la abstracción y la generalización, estas leyes proponen lo que «debe ser», pero en muchos casos, como en el baño de los prisioneros —y en general en varias situaciones de la novela—, se cometen equivocaciones, se estipula un orden no práctico y abstracto, lo cual hace de las normas algo peligrosamente inobjetables.

El anterior ejemplo se incorpora en la novela para mostrar lo que sucede a pequeña escala con la justicia. A gran escala, la generalización ocasiona entorpecimientos debido a la corrupción, que lleva a hombres inocentes a la cárcel y los culpables a ser verdugos de las mismas. Consecuentemente, Míster Alba, en su fábula de carcelero

de vieja data, señala definiciones de la justicia, que armonizan con la inutilidad de las determinaciones de la misma y dan cuenta de su insatisfacción con el sistema judicial que lo encierra. Al respecto, Antón articula breves analogías sobre la justicia:

¿Qué es la justicia? ¿La plebe que salvó a Barrabás? ¿El consejo de guerra que condenó a Dreyfus? La justicia cojea, pero llega tarde. Según Antón Castán, la justicia camina tan despacio, que envejece en el camino. Cuando llega nadie la reconoce, porque llega convertida en injusticia. La justicia es como el guerrero chino que luchaba por la vida de un emperador cuya dinastía había terminado hacía mil años. (Zárate, 2003, p. 223)

En efecto, Míster Alba utiliza la pregunta retórica para poner de relieve las decisiones tomadas por la justicia, donde el pueblo es partícipe. Las referencias históricas agudizan el drama en prisión y la precariedad de la justicia. En primer lugar, está el caso de Barrabás y Jesús, de acuerdo con el hecho bíblico, el primero es un homicida, mientras que el segundo no ha cometido delito alguno. El otro caso es el de Alfred Dreyfus y Georges Picquart: el primero es condenado por un delito no cometido y por su ascendencia judía, mientras que Picquart no paga por su crimen: traicionar a la Nación francesa. Estos dos acontecimientos se equiparan con el de Antón Castán y Leloya. Hay unos hombres inocentes condenados y otros culpables en libertad. Así pues, según lo piensa Antón, la justicia se muestra tan ineficaz que ya deja de ser justicia. Con el paso del tiempo no se la reconoce.²

Estas paradojas acerca de la justicia son replicadas en las reflexiones de los sujetos de la novela. Pero sin lugar a dudas la gran paradoja es la tranquilidad y la paz que Antón Castán siente al ser juzgado luego de haber cometido, propiamente él, un delito. Desde ese momento, Castán escucha por primera vez la existencia de un proceso donde tiene un delito que sí cometió. Sus compañeros de celda organizan los papeles que ocuparán en el escenario de la justicia. Ellos forjan la estructura que necesitan para parodiar al sistema judicial, pero en la asignación de tales roles salta a la vista cuál es su verdadero sentido: una gran crítica.

2 La temática de la inocencia y la injusticia también se tratan en la cuentística de Jesús Zárate Moreno. Por ejemplo, en el cuento «Yo quiero ser bandido» se argumenta cómo los sujetos que se convierten en bandidos lo hacen porque los entes estatales así lo quieren; son víctimas del gobierno, inocentes culpables: «Todos estos hombres que forman parte de la banda fueron en un tiempo campesinos honestos; pero los funcionarios los encarcelaban, y los robaban, y los maltrataban» (1948, p. 53). En «La bella leprosa», otro cuento del autor, se muestra a un hombre inocente, Calixto Peña, perseguido por la justicia. Hay una persona que muere, pero no es su culpa: «Sin saberse cómo, dos hombres pelean. El uno no tiene armas. El otro desfundó un revólver. El primero se mueve con agilidad felina en medio de los disparos, toma el puñal del cinto de Calixto, y lo hunde en el pecho del enemigo» (p. 88). Este sujeto es hostigado por la justicia; luego muda y se transforma en un leproso que, de igual forma, debe ir a la cárcel. La lepra en este cuento es una metáfora de su inocencia perdida.

Y el juez... ¿Quién será el juez?

–También el juez ya está señalado –expresa David–. En la celda sólo hay una persona que pueda ser juez.

–¿Quién? –indaga Mister Alba, poseído de una vaga esperanza de que David se esté refiriendo a él.

–¿Quién ha de ser? –prosigue David–. El único preso honorable que hay aquí, es decir, el Honorable Gordo Tudela. Tiene además otra ventaja. Ha sido detective, de modo que al sentenciar le va a resultar muy fácil equivocarse. (Zárate, 2003, p. 249)

El juez, que toma decisiones poco eficaces en el escenario de la justicia, es personificado por un detective. Él representa estupendamente el papel porque si en la vida real puede equivocarse, como en el asesinato por error que lo tiene preso, es más sencillo hacerlo en la obra de teatro. El sentido de estos roles es enmarcar, cada vez más, un remedo de la justicia. Se desprende, de esta forma, que la justicia siempre se equivoca. Ahora bien, cada paso hacia el teatro de la justicia se vuelve más ingenioso en aras de su efecto y crítica, su siguiente paso es nombrar al jurado de justicia, y quién más que el guardián:

–Se me ocurre una idea –manifiesta Mister Alba–. El guardián puede hacer de jurado de justicia.

–Pero el guardián no tiene conciencia –dice David.

–Precisamente –asegura Mister Alba –. El guardián es el mejor indicado para esta función. Está hecho para improvisar un criterio sin saber de qué se trata. Es decir, está hecho para hacer justicia. (Zárate, 2003, p. 252)

En esta escena se ve cómo el guardián no tiene conciencia, ni sentido crítico; este es el sujeto indicado para improvisar un criterio, pues no tiene un conocimiento teórico de lo que son las leyes, ni un sentido personal de la justicia. Ahora, no es gratuito que estas reflexiones estén en el marco de una cárcel, que el juicio se haga dentro de ella, pues allí es donde el mecanismo de la justicia, como órgano político, tiene su mayor asidero. Además deja expreso que la justicia no imparte «justicia» por su propia mano, necesita de otros que la impartan por ella y que se machen las manos. Foucault afirma que «La ejecución de la pena tiende a convertirse en un sector autónomo, un mecanismo administrativo del cual descarga a la justicia; ésta se libera de su sorda desazón por un escamoteo burocrático de la pena». La justicia trabaja de lejos de la forma más limpia (2002, p. 12). En tal sentido, en la obra es palpable la referencia no solo al sistema judicial-carcelario colombiano de la época, también al sistema de Occidente. Y si el sistema carcelario, émulo de la justicia, está representado en sus barrotes y en sus verdugos, un guardián sin

sentido crítico ha de ser un incompetente de la justicia. Esta es una prueba de que la justicia se equivoca hasta eligiendo su reemplazo. Se extrae de las anteriores líneas que la justicia –la estatal– siempre improvisa sus criterios, por lo tanto, siempre se equivoca. De todos modos, el guardián inicia una defensa a la justicia porque cree en ella fervientemente:

–Queremos pedirle un servicio. En la celda acaba de constituirse un jurado. Es para juzgar a la justicia. Sólo nos falta el juez de conciencia. El guardián da muestras de estar indignado. Contesta:

–No me gustaría caer en las garras de un jurado formado por asesinos y falsarios y estafadores.

–¿Cree usted que son mejores los procesos que se organizan afuera? –le pregunta David. (Zárate, 2003, p. 252)

La primera declaración hecha por el Honorable Gordo Tudela funda el trasfondo de este juicio. Se trata de «juzgar a la justicia», como ya lo mencionamos. Se juzga a la justicia porque hay una gran inconformidad con ella. El medio preciso para este fin es la teatralización, esto no es más que un reflejo de la obra cardinal, donde «se pueden ver estructuras interiores secundarias intercaladas en el texto dramático principal que obligan a los actores a realizar una actuación en niveles de segundo grado, en un reflejo igualmente mimético de la vida y realidad cotidiana como en el primero» (Rivera, 1992, p. 10). La relación entre el primer mundo y el teatralizado a través del *metateatro* se hace evidente con la expresión de David que se refiere a los juicios realizados afuera de la cárcel, en relación con el juicio que ellos están a punto de instituir. El guardia señala a los personajes del juicio teatralizado como «falsarios, falsificadores y estafadores», David los equipara con los que representan la justicia real. Además de ver las referencias a la vida real, elementos metateatrales, dice también que la justicia está llena de bandidos que llevan a inocentes a la cárcel, como a Antón Castán:

No sé de dónde saca usted tantos escrúpulos, guardián. Debiera comprender que lo que hacemos aquí no es más que un reflejo de lo que se hace fuera. Nuestra adorada cárcel es el espejo de la libertad: el oprobio de que haya inocentes en la cárcel está proporcionado a la ignominia de que haya criminales en libertad. (Zárate, 2003, p. 253)³

3 Si nos fijamos no solo en las referencias literarias, también en algunos elementos de la obra como el que leemos en esta cita, veremos que la novela no solo meta-teatraliza la justicia, también al mismo concepto sobre el *metateatro*. Es claro y plausible ver cómo se habla aquí del espejo en el teatro y de las referencias al afuera, no solo el de la cárcel de ficción. Esto no es casual si revisamos que Zárate Moreno fue escritor de piezas teatrales.

Es claro hasta el momento que la justicia no está impartiendo justicia. El juicio, a modo de remedo, y quizás podría ser al contrario, es un reflejo de lo que se hace en libertad. De acuerdo con lo anterior, cobra sentido la realización de un juicio a la justicia. Esto lo abordamos en el siguiente apartado que se denomina *Proceso a la justicia en el drama sobre el drama*, donde el proceso cobra características verosímiles y los personajes intentan guardar una estrecha relación con los juicios reales.

4. Proceso a la justicia en el drama sobre el drama

En primera instancia, los sujetos de la cárcel ven la necesidad de tomar los juramentos de los presentes en su improvisado tribunal. Desde luego, para ello buscan una Biblia: «—Juro —dice Míster Alba dejándose llevar por la corriente de la ficción, cruzando los dedos y llevándose los a los labios después de tocar la Biblia. Después de esa escena yo tengo la impresión otra vez que estoy en un proceso legítimo» (Zárate, 2003, p. 255). Los comentarios explicativos de los personajes dejan ver la brecha entre el primero y segundo drama. La Biblia amplía la solemnidad de la «verdad». Desde allí, los personajes se sumergen en la ficción del teatro; pueden moverse a su antojo porque este mundo es tan real como al que ellos pertenecen. Por fin, Antón Castán es procesado por su propio crimen. Al respecto, Priscilla Meléndez resalta que:

Estas imágenes son capaces de crear un mundo ficcional tan real como aquel que existe más allá de la caverna y en donde los objetos, a través de la presencia de una nueva luz, adquieren a su vez una nueva realidad. La posibilidad de movernos libremente en estos mundos interdependientes —interior y exterior— representa el fin último de la actividad dramática autoreferencial [sic], y el acto de autoanálisis se convierte en la imagen infinitamente espectacular que produce el discurso literario. (1988, pp. 30-31)

La creación de ese mundo ficcional, metadramático, toma sus propios tintes de realidad en cuanto la ceremonia⁴ se hace al pie de la letra. Este momento es cuando se vive el máximo esplendor del acto autoanalítico, según lo apunta Meléndez (1988). De tal técnica, afloran las infinitas relaciones entre el mundo interior y exterior. Se está en la casa del proceso acusatorio, conocido por todos. La justicia, aplicada por

4 Este carácter religioso ceremonial, mimético y ritualista ha estado en los orígenes del teatro hasta lo que llamamos drama moderno. Por medio de la ceremonia se performan situaciones vitales del proceder social, cultural y político de una comunidad. En el teatro moderno esto se puede encontrar de dos modos, ejemplo es el de la re-ritualización de Brecht y el de Artaud, que en busca de salir del rito aristotélico cumple con su rito de ruptura del mismo (Lawrence, 2012).

bandidos, intenta devolverle el sentido a la justicia,⁵ al igual que la posibilidad de juicio a Antón Castán.

El último día del motín, en las oficinas de la cárcel, un hombre mató a otro. El muerto está en el cementerio. El asesino está en esta celda. Vamos a juzgarlo y, para ello, vamos a averiguar algo que hasta este momento no está claro. ¿Por qué mató Antón Castán? ¿Por qué mató? Nuestra decisión será fácil, nuestra justicia será justicia si logramos contestar a esa pregunta.

[...] Sentado, yo me agito un poco. Por primera vez oigo que me llaman asesino. (Zárate, 2003, p. 255)

Ahora sabe que ya no es inocente, conoce muy bien a la persona que mató, tiene unos motivos específicos para el crimen. Sin embargo, es necesario para él este juicio, ya que en la vida real nunca lo tendría, siempre purgaría su condena por un crimen no cometido. Esto pone de manifiesto que «frecuente de la técnica del drama dentro del drama expresa el cinismo de la sociedad hacia la vida. Cuando la sociedad cree que el mundo es ilusorio o falso, el drama dentro del drama se hace una metáfora de la vida misma» (Larson, 1989, p. 1016). Entonces, la metáfora dentro de la vida de Antón Castán es la injusticia. Así pues, terminada la defensa de Castán,

El juez dice:

—¿Tiene la acusación algo que alegar?

Míster Alba contesta:

—Lo único que tengo que decir es que es una lástima que por estar en la cárcel David no hubiera podido terminar sus estudios en la universidad. El defensor habla tan bien, o mejor dicho, habla tan mal como un abogado. (Zárate, 2003, p. 267)

Nuevamente se realiza una comparación entre el mundo real y el ficcional. Siempre queda, por lo tanto, algunos hilos que le hacen ver al lector la técnica meta dramática usada por el autor de la novela, aunque no pierden sus roles para la realización de este tipo de acotaciones. Otro aspecto fundamental en este proceso es la presencia del muerto, Leloya y su irónica invocación a declarar, que muestra los vicios judiciales de resucitar a los muertos y de dar por muerto a los vivos (cuando no los mata), todo a conveniencia. Antón Castán pide que hable, pero este no lo hace, huye porque

5 No obstante, los códigos penales, dice David Fresno, en los primeros días del diario, deberían ser escritos por los presos (Zárate, 2003, p. 46).

A los muertos no les gusta hablar de sus crímenes.

A los muertos no les gusta que se diga que ellos son los asesinos cuando son ellos los que empujan a otros a matar.

Animado por la fuga de Leloya repito con toda claridad:

–Soy inocente. (Zárate, 2003, p. 268)

La declaración de inocencia que realiza Castán salta a la vista y es el grito irónico del porqué el sistema judicial corrompe, daña, pudre, contrario de lo que predica. Desde luego, la injusticia lo lleva a matar. Cuando Leloya acusa a Castán del crimen, no tiene contemplación de él, pues deja que pasen tres años de su vida encerrado en una cárcel por un asesinato que nunca comete. El rencor de Antón se aglutina para que en un impulso, desenfrenado por las fallas del sistema judicial, lo mate. Esta explicación es coherente con la anterior afirmación de Antón, «soy inocente», de allí que no sorprenda el veredicto del juez, el Honorable Gordo Tudela, que lo condena a seguir pagando por el crimen que no cometió. Es claro que cada uno de los actores del teatro que los presos han montado debe seguir, por voluntad de ellos mismos, el curso torcido de la justicia. El juicio a la justicia no puede ser más satírico en tanto a que este sea fallido, es decir, sea una parodia de la realidad. Así, la novela no repara en giros inesperados, quizás por la profesión de cuentista del autor, quizás por la visión teatral del mismo, porque luego del veredicto, una visita fortuita cambia el destino de la sentencia del juez, Castán es avisado de su inocencia, puede salir cuando lo desee:

Cuando regreso a la celda me acosan a preguntas.

–¿Qué pasó?

–¿Qué le dijeron?

–Me dijeron que mañana recobraré la libertad.

–¿Qué? –gritan los tres.

–Eso. Me dijeron que me prepare para salir mañana. El director añadió que para salir me ayuda mucho mi buena conducta.

–¿Buena conducta? –repite Mister Alba, frotando las palabras con la lengua, letra por letra.

–¿Buena conducta? ¿Está seguro de que dijo buena conducta? –preguntó David.

–Sí, termino yo [...].

En un principio, el Honorable Gordo Tudela no dice nada. Pero yo sé lo que piensa. El juez no puede entender que su sentencia no se cumpla. En efecto, poco después el Gordo comenta:

—Temo que el proceso haya tenido fallas que impiden la ejecución de la sentencia. (Zárate, 2003, p. 275)

Es precisamente la última línea de esta cita la que pone en evidencia la parafernalia del sistema judicial, y entre un drama y el otro, la compleja visión del mundo de la novela termina enredada. Todos los compañeros de celda están sorprendidos por la noticia de la libertad del que consideran culpable y caen en el juego del espectador, caen en el juego y engaño del teatro. Parece que pierden toda conciencia del juicio que celebraron, pues piensan que la justicia se reivindica en este. Evidentemente la realidad de esta cárcel ha superado su ficción y esta a su vez se apodera de su justicia, la cual pone en libertad al asesino, como debe ser. Incluso, su juicio pierde legitimidad aun cuando se haya llevado a «buen término».

Conclusiones

Si bien la temática de la obra de Jesús Zárate Moreno no difiere de la de su generación, —pues al igual rompe las barreras de los géneros literarios y de los discursos; es crítica con el sistema de gobierno y la corrupción en el mismo, y desde luego tiene una marcada conciencia histórica—, el trato de esta temática y sus formas con seguridad son novedosas. En el caso de *La cárcel*, esta cuenta con un humor sumamente fino, negro por demás, que permite al lector no quedarse en una cárcel local, por el contrario, aunque hay referencias geográficas que inciten a pensar en una prisión colombiana, esta rompe los límites de las latitudes. Esto responde a la sencillez del lenguaje, combinado con la astucia de unos diálogos seductores y controversiales que probablemente se puedan ver en una obra de Dostoievski o Kafka.

Ahora, esta novela de Jesús Zárate Moreno cuenta con diversos elementos fascinantes para el lector. Uno de ellos es el *metateatro* como herramienta que permite establecer un pacto de lectura provocador, muy necesario para acentuar la crítica que se construye en el la novela. Este recurso, como mostramos a lo largo del texto, se introduce para que se realice un proceso a la justicia. Dicho juicio da cuenta de que en la cárcel se ve gente inocente que es impulsada a matar, mientras que en libertad están los bandidos que hacen las leyes. A su vez, muestra cómo los laberintos judiciales envuelven a los protagonistas del teatro de la justicia, así como en la realidad, confundiéndolos y cerrándolos en un juego de procesos.

En la novela, estructura, temática y manejo de las mismas ayudan a identificar las dos categorías de análisis que propusimos. En la primera, *Crítica a la justicia en el drama principal*, los personajes plantean una inconformidad respecto a la justicia desde la que subsisten, lo que condiciona la fuerza del juicio sobre la justicia, bajo las determinaciones del metateatro en la obra. Luego, en la siguiente

categoría denominada *Proceso a la justicia en el drama sobre el drama*, planteamos la existencia de un drama donde se parodia a la justicia, con referencias claras a un código legal basado en la simple lógica de los reclusos —personajes de la obra—, de ahí que ladrones y asesinos puedan ocupar perfectamente los roles de ese estamento acusatorio. Por eso, esta propuesta estética alrededor de la justicia, que intenta reivindicar el estatus de la misma a partir de una fuerte crítica, parodia los límites de la conciencia alrededor del tema, no obstante, los personajes de la obra se sumergen en la ficción que ellos mismo plantean: el teatro sobre el teatro los embauca y al final la justicia en esta novela nunca puede ser justa. La realidad, tomada así desde la primera ficción —antes del juicio a la justicia—, retorna al orden de la lógica propuesta en la novela: el asesino debe estar en libertad aunque sea culpable.

Referencias bibliográficas

1. Abel, L. (1963). *Metatheatre: A new view of dramatic form*. New York: Hill and Wang.
2. Arango Ferrer, J. (1959). La antología de Eduardo Pachón Padilla. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 2(02), 67-70.
3. Arciniegas, G. (2003). Gatopardo a la colombiana. En *El Tiempo*. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1008651>.
4. Ferreras, J. I. (2000). *La gran parodia: reflexiones críticas sobre la estructura paródica de nuestro mundo*. Madrid: Ediciones Endymion.
5. Figueroa, L. (2015). Jesús Zárate Moreno, trayectoria vital: 1915-1967. En *Revista La Tercera Orilla*, UNAB Virtual, 15. Recuperado de http://www.unabvirtual.edu.co/descargas/revista/to122015/pag_01.html
6. Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Argentina: Siglo XXI Editores. [Ebook] Recuperado de <http://www.ivanillich.org.mx/Foucault-Castigar.pdf>
7. Gilard, J. (1994). Le débat identitaire dans la Colombie des années 1940 et 1950. En *Caravelle* 62(1), 11-26.
8. Giraldo, L. M. (2005). *Cuentos y relatos de la literatura colombiana*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
9. Hermenegildo, A., Rubiera., J., y Serrano, R. (2011). Más allá de la ficción teatral: el metateatro. En *Revista Sobre Teatro Áureo*, (5), 9-16.
10. Larson, C. (1989). El metateatro, la comedia y la crítica. Hacia una nueva interpretación. *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional*. Barcelona: Asociación Internacional de Hispanistas, pp. 1313-1320.

11. Lawrence, L. C. (2012). La teoría ritual del teatro. Fragmentos. En *Revista de Língua e Literatura Estrangeiras*, 35, 37-48.
12. Madrid Malo, N. (1973). La novela de Zárate Moreno «La cárcel». *El Tiempo*. Recuperado de <https://news.google.com/newspapers?nid=1706&dat=19730401&id=bkg0AAAAIBAJ&sjid=52YEAAAIAIBAJ&pg=4585,183331&hl=es>
13. Madrid Malo, N. (1968). Breve noticia sobre el cuento en Colombia. En *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 11(10), 108-120.
14. Martínez, F. (2003). *Cuentos sin cuenta: antología de relatos de escritores de la nueva generación del 50*. Cali: Universidad del Valle.
15. Mejía, E. C. (2013) Te escribo desde la prisión. *El Espectador*. Recuperado de: <http://www.elespectador.com/opinion/te-escribo-prision-columna-444934>
16. Meléndez, P. (1988) *El espejo en las tablas: Teatralidad y autoconciencia en el teatro hispanoamericano contemporáneo*. Michigan: University Microfilms International.
17. Berrío Moncada, M. (2010). El cuento Colombiano: análisis de los criterios de selección en las historias y las antologías literarias. En *Estudios de literatura Colombiana*, 26, 109-130.
18. CINEP. (1998). Absurdos y realidades. En Colciencias (Ed.), *Colombia País de Regiones. II*, Santafé de Bogotá: CINEP-Colciencias, 153-154.
19. Pachón, E. (1959). Antología del Cuento Colombiano. Bogotá: Editorial A.B.C.
20. Pachón Padilla, E. (1965). El cuento en Colombia. En *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 8(02), 181-186.
21. Pachón Padilla, E. (1984). El nuevo cuento colombiano: Generación de 1970: nacidos de 1940 a 1954. *Revista Iberoamericana*, 50(128), 883-901.
22. Rivera-Rodas, Ó. (1992). *El metateatro y la dramática de Vargas Llosa: hacia una poética del espectador* (Vol. 41). Philadelphia: John Benjamins Publishing.
23. Zárate-Moreno, J. (2003). *La cárcel*. Bogotá: Villegas Editores.
24. Zárate-Moreno, J. (2016). *La cárcel*. 1.a ed. santandereana, *Edición conmemorativa del primer centenario del natalicio de Jesús Zárate Moreno 1915-2015*. Colección Biblioteca Santander. Bucaramanga: Ediciones Universidad Industrial de Santander.
25. Zárate-Moreno, J. (1948). *No todo es así*. Bucaramanga: Imprenta del Departamento.