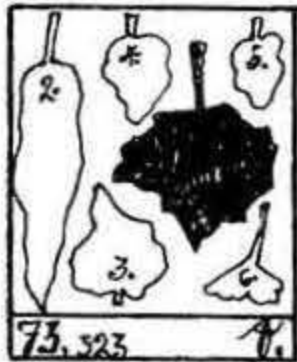


nuestra actual realidad con figuras retóricas que le son propias (epifonemas al finalizar varias escenas, entre otras). Con el título de la séptima escena, de manera intrínseca el dramaturgo está estableciendo la diferencia literaria entre proverbio (forma popular) y adagio; utiliza este último para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

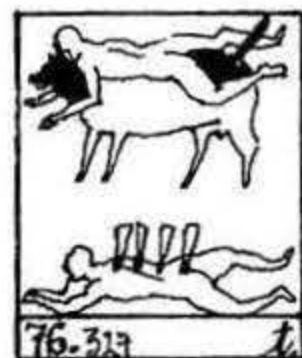


La manera como Rubiano amalgama relatos míticos universaliza el conflicto; se pueden apreciar recreaciones de los mitos griegos de Tántalo, Cerberos y el del fuego, de Anubis, dios egipcio de la muerte. La muerte (violenta, en especial) y la venganza tienen una larga historia en el reino dramático y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

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

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

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



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

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

MARINA LAMUS OBREGÓN

## De tontos y realidades

### Montallantas

Rodrigo Rodríguez

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

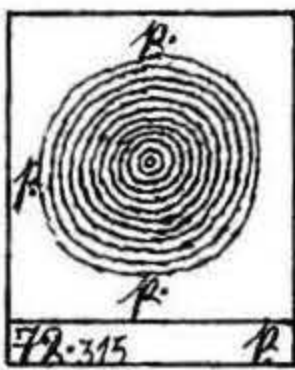
Rodrigo Rodríguez (Bogotá, 1964), director de la Fundación Ditirambo durante diez años, obtuvo con *Montallantas* (objeto de esta reseña) el premio nacional de dramaturgia y la beca de creación para su montaje, otorgados por Colcultura el mismo año. Además ha escrito la pieza *¿Romeo y Julieta?*, inédita.

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

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



motor del conflicto es la codicia, el deseo de poseer bienes materiales por cualquier medio, especialmente ilícito o atentatorio, lo cual genera abusos de la autoridad masculina en el seno de la familia, su consecuente división y desgracia, y el ejercicio de una discutible "justicia". A medida que la familia se atomiza surge otra, de su mismo seno, que trata de cohesionarla con una escala axiológica tan cuestionable como la que dio origen al conflicto, porque el valor del dinero lleva en sí el estatuto que le dio el narcotráfico en el país.



Los anteriores contenidos dramáticos están entrelazados con realidades anodinas de la cotidianidad familiar y de la vida del país, en especial de Bogotá, dando, de esta manera, una visión directa de un grupo de estrato popular urbano, en un lapso históricamente identificable por sucesos como el partido de fútbol entre Colombia y Argentina con el detonante de ilusiones del marcador 5-0 (expresado en la obra de manera caricaturesca e irónica), alusión a dos conocidos jefes de la guerrilla en papeles diferentes, incremento en las calles bogotanas de problemas de tránsito, racionamientos de luz debido a falta de planeación institucional, conocidos como los apagones.

La pieza tiene como característica primordial la exuberancia en elementos verbales, dramáticos y literarios (metalingüísticos) y del espectáculo teatral (sonidos, utilería, un mimo, marionetas). Los aspectos verbales establecen relaciones con discursos propagandísticos, con textos literarios y teatrales de manera lúdica y tienen como objeto hacer chistes, más que establecer una intertextualidad que colabore en el significado profundo de la obra. La única excepción es la parodia

de una escena de *Hamlet*, de William Shakespeare, la cual tiene como función, además de hacer reír, informar de acontecimientos desconocidos, que ayudan al desarrollo de la trama, como en el texto parodiado.

En el nivel de la estructura profunda se pueden distinguir dos estructuras imbricadas, inclusive por el tipo de participación de los personajes, que en este nivel habría que examinarlos bajo la óptica de la teoría de los actantes, la cual colabora en la delimitación de cada una de ellas. En la primera de dichas estructuras se presenta toda la acción dramática, con un diseño que responde al modelo tradicional: antecedentes del conflicto, desarrollo y desenlace, y una mirada final dada por la imagen escénica del epílogo. Tiene una secuencia lineal, encadenada de manera lógica y cronológica, con dos elipsis temporales. En efecto, un día transcurre entre la primera escena del primer acto hasta la segunda escena del segundo acto, lo cual equivale a casi toda la pieza; al comenzar la tercera escena han pasado algunos diez meses; esta porción temporal permanece en dos escenas, pues por medio de otra elipsis temporal de unos 18 ó 20 años se comienza la escena doce, que es la última del segundo acto, antes del epílogo.

En oposición a la anterior, la segunda estructura en el nivel profundo está basada en hechos absurdos que se extienden a lo largo de la pieza y la emparentan con la farsa; a la vez, logran cierto escape de la visión inmediata de la vida. Estos hechos tienen énfasis en lo verbal y como protagonista un tonto, quien es el encargado de dar fuerza a esos segmentos. Dicho personaje, de nombre Soroco, está integrado a la sociedad de manera peculiar, porque no traduce los códigos de la misma manera que sus compañeros de gremio, animiza los objetos atribuyéndoles características insospechadas, vive al margen de los otros y sus realidades; por ello no cae en cuenta de lo que acontece a su alrededor. Durante algunas escenas está acompañado de otro tonto, llamado Motorizado, que recuerda las parejas de tontos de entremeses y comedias cortas del teatro español y del cine. Soroco muestra cierta "inocencia" y sus chistes no tienen

intencionalidad; por el contrario, es víctima de burlas e improperios, los cuales comportan una buena dosis de agresión.

Soroco se comunica con proverbios y fragmentos de canciones muy conocidas, que él cambia en su forma sintáctica o intercala a su antojo frases pertenecientes a propagandas comerciales, difundidas en los medios de comunicación. Tiene un *tempo* escénico y mental lento, pero, en contraste, el tiempo cronológico corre para él de manera acelerada; mientras en la acción dramática han pasado unas cuantas horas de un día, el dramaturgo, en las acotaciones de la escena catorce, del primer acto, lo envejece a través de signos como el pelo blanco y el cambio de vestuario. Por todo lo anterior, se podría concluir que este dichoso tonto es un metapersonaje contrapuesto a los otros, que son realistas, y encargado de finalizar la obra con su presencia.



En su mayoría, los diálogos de la obra tienen carácter testimonial, más que realista, pues como se recordará, los escritores inscritos dentro de estas corrientes someten el lenguaje a un tratamiento artístico muy cuidadoso, que parece igual al de la vida, pero resulta que es tan literario como el de otras vertientes. En esta obra, los personajes, por medio de las palabras, revelan su ambiente social, condiciones de trabajo y medio familiar. Este discurso se podría definir como una variación dialectal utilizada por grupos populares de algunas ciudades del país, en especial de Bogotá, y palabras y construcciones gramaticales del medio familiar. Esta última característica lingüística se puede apreciar también en algunas acotaciones escénicas, en las cuales el dramaturgo se expresa por medio de un



lenguaje más propio de la oralidad grupal que del escrito estándar, imprimiéndoles a algunas de sus notas, por una parte, tono conversacional o exclamativo y, por otra parte, introduciendo cierta dificultad de comprensión a expresiones como, por ejemplo, "música densa", que pertenecen a un diccionario particular.



Así mismo, por medio de las acotaciones el escritor hace propuestas variadas para el espectáculo, como música, sonidos, objetos, gama de colores que debe primar en el escenario y cambio de luces, en general con valor mimético e ilustrativo.

MARINA LAMUS OBREGÓN

## Una poética de la ciudad moderna

### Diario de una mosca

Emilia Ayarza

Cooperativa Editorial Magisterio, Santafé de Bogotá, 1997, 109 págs.

Con imaginación y humor, Emilia Ayarza (Bogotá, 1919-1962) escribió un conjunto de textos que bajo el título de *Diario de una mosca* reunió y publicó por primera vez en el México de 1964. Con ellos la autora, injustamente olvidada por quienes seleccionan los hitos que van constituyendo nuestra tradición literaria, penetró bajo el ropaje de este animal repulsivo e impertinente en diferentes lugares de la ciudad, que van desde los espacios más íntimos

(como la alcoba nupcial de unos recién casados) hasta el desesperante mundo de las oficinas estatales.

Si, como está claro, el propósito de Ayarza con este trabajo era registrar el contradictorio mundo de la metrópoli, nada como un diario personal para captar los cambios de ánimo que sobre todo en las ciudades contemporáneas experimenta a cada momento la inconstante voluntad humana. Por eso el diario de Ayarza —concebido inicialmente como un compendio de crónicas periodísticas— está constituido por textos de índole variada; textos que, al hallarse casi siempre marcados, ya se ha dicho, por el humor o el comentario irónico, participan de dos elementos que caracterizan las obras narrativas modernas y que equivalen a lo que Juan Manuel Roca identifica, en la nota que presenta esta edición, como el "distanciamiento" y "la transgresión de fronteras".

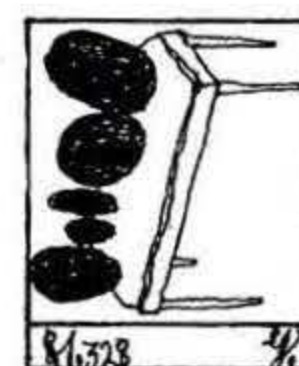
Como esas películas registradas por el lente de una cámara cinematográfica que capta de pasada cuanto pasa por su foco y, precisamente por quedar allí registrados adquieren los seres un *status* sublime, todo en este diario ambulante y divagador, por nimio que sea, aspira a la dignidad que otorga la escritura: la digresión acerca del tedio, la desazón causada por la calumnia, los tiernos niños que martirizan al pequeño insecto, el papeleo burocrático, el cotidiano viaje en el vehículo público, el enamoramiento que todo lo trastoca, la difícil parada de un taxi en el momento en que más se necesita, la petrificación y el embobamiento de la familia ante el televisor...

En especial este último asunto, registrado en la página 102 bajo la fecha de octubre 24, es uno de los mejores logrados:

*Son las seis de la tarde. El tejado se casa con la sombra y los árboles y echan a volar, como una hoja su contorno. Hay una ventana abierta. Me cuelo [...] Observo. Hay ocho personas. Un niño. Una anciana. Dos criadas. Tres señoras y un joven. Están petrificados o algo así. Me inquieto. Nadie se mueve. Apenas respiran [...] En un momento dado, ¡comprendo, comprendo todo! El niño, la anciana, las dos*

*criadas y el joven, ¡están frente a la pantalla del televisor...!*

El libro de Emilia Ayarza me ha hecho pensar en *Gotas amargas* y en *Suenan timbres*. Seguramente porque en estas obras y en la comentada, como pocas veces en la literatura colombiana, la paradójica soledad que hallan en las ciudades modernas quienes intentan transcribir sus deshumanizadas transformaciones, se combina con el humor de un modo sencillo y humano.



Así, sin llegar al extremo del vano hermetismo ni al facilismo en los que se refugian tantos falsos poetas de nuestra época, Ayarza, como Vidales, Huidobro y muchos otros, siguió el camino abierto por Rimbaud en lo que concierne a la imaginación independiente y creadora, que, como en el caso del poeta francés, se fundaba en una profunda convicción del poder liberador de la palabra frente al inhumano mundo concebido por la ciencia, el concreto y la tecnología:

*Si pudiéramos hacer una barricada de ternura o trazar un camino largo sin que nadie nos preguntara por qué. Pero... todo tenemos que explicarlo... Todo tenemos que decirlo... ¡Todo!*

En este caso, una expresión como "barricada de ternura" se justifica por la naturaleza del deseo explícito en el texto y de ningún modo es una mera ostentación verborreica. Las peculiaridades expresivas y las continuas imágenes que aparecen en *Diario de una mosca* están, como en el ejemplo anterior, sobriamente justificadas, tanto por las necesidades de cada texto en particular como por la es-