

De la literatura al performance.
Formas de comprensión de tres obras
literarias desde su materialidad

Tesis para optar el título de:
Magíster en Arte, Educación y Cultura

Mateo David Mora Bohórquez
Línea: Prácticas Artísticas y Diálogos Culturales

Director: Carlos Eduardo Sepúlveda Medina

Universidad Pedagógica Nacional
Facultad de Bellas Artes
Bogotá D.C., Colombia

2026

Al teatro que me salvó la vida y me hizo repensar la literatura desde el acto de lectura y escritura en sí. A mi madre que estuvo todo este tiempo, mis compañer@s de maestría y mi director Carlos, quien me tuvo la paciencia para entender mis ideas y desentrañar los conceptos dentro de mí. A la Universidad Pedagógica Nacional que me enamoró de las artes y la docencia desde un sentido interdisciplinar.

Gracias.

Manifiesto

Hacia una performatividad de la lectura literaria

La literatura es preciosa, poderosa, bendita. Los tres adjetivos anteriores le quedan cortos para lo que significa en el universo de las artes y las ciencias humanas; para mí, al menos, tiene que ver con un resumen de su importancia en mi vida. La presencia de los relatos, la poesía, el drama y el ensayo tienen una potencia tan grande porque enuncia el pensamiento; lo manifiesta en el papel, en las palabras, en el lenguaje. ¿Por qué desconocer la importancia de la literatura en mi cotidianidad cuando la contemplo todos los días a través de la ventana del Transmilenio cuando voy por la ciudad? Porque sí: en lo fragmentario, efímero y cotidiano hay literatura; no solo en el papel y en los libros, sino en lo fugaz donde una frase de una canción de rap refleja la condición humana.

Creo en la literatura como forma de reflejo de la vida, de lo humano, de las circunstancias históricas de una época. Esto no es nuevo, el problema de la autoría en literatura es algo que se ha hablado desde diversos puntos de vista¹. ¿A quién le pertenecen los relatos sino a los autores o autoras que los escribieron? Sí: hacen parte del mundo cuando se publican, pero la atención de los lenguajes, temas o formas se presentan por su propia autoría. ¿Qué pasaría si el texto, o la idea del autor, se performa? Una cosa es leer un texto y otra es performarlo. El primero lo relaciono a una actividad silenciosa, donde el cuerpo se encuentra en quietud y el pensamiento está abierto a comprender las palabras en el papel. El segundo, en cambio, tiene que ver con situar el texto como una forma de vida activa con el cuerpo y la voz, donde la lectura pasa a un plano mucho más kinestésico que reflexivo.

Este plano kinestésico lo llamo: *performar un texto*. Por eso, es necesario ahondar en el término *performatividad*. Esto es importante porque entender lo literario es desarticular el texto desde unas formas clásicas de lectura; cosa que abordaré más adelante. Este término tiene relación con el performance. La performatividad tiene que ver con ciertos actos o prácticas cotidianas donde se producen efectos sociales ligados al acto en sí, mientras el performance se refiere a una práctica corporal, donde la acción, el gesto, la presencia y la relación con el espacio son claves como formas de comprender e intervenir el mundo². Por eso, estas dos categorías se entrelazan entre sí cuando performar se convierte en un acto estético y político, en el cual un texto se convierte en cuerpo vivo

¹ Véase a Barthes con “La muerte del autor” y a Foucault con “¿Qué es un autor?”. Autores y textos claves para comprender las ideas de este texto.

² Estos conceptos están ligados a las propuestas conceptuales de la investigadora estadounidense Diana Taylor. Esto se encuentra en su ensayo “Actos de transferencia” en su libro “El archivo y el repertorio”. Esta autora será clave más adelante en el desarrollo de los conceptos.

por medio del sujeto que lee. O, lo aclararé más adelante, por quien performe la materialidad de las palabras y construya una experiencia sensible del texto literario.

Por eso creo que las dos categorías (leer y performar) son necesarias para una comprensión específica de la literatura. Sin embargo, es necesario la presencia de un distanciamiento, como dijo Roland Barthes citando a Bertolt Brecht, donde la obra se transforma. *Distanciarse* del texto es dejarlo que *performe*, desde el anglicismo de la palabra; es decir, es dejarlo que “actúe” en otras posibilidades³. Estas posibilidades de comprensión del texto tienen que ver cuando “al leer imprimimos también una determina postura (física) al texto” (Barthes, 1970, p. 42). Como dice el mismo Roland Barthes (1970), subir la cabeza para, en algún momento, dejar que el texto me hable; es ahí, en esa microacción, donde el texto se vuelve vivo. Es decir: no le pertenece más al autor con sus ideas prefijadas de cómo debería leerse, es el lector quien tiene la libertad de proponer desde su corporalidad (aunque sea mínima), una visión en particular de la lectura. Por eso, leer implica completar el texto, proponer, entender y completar lo que está diciendo. En el caso particular de las obras literarias, el lector es quien las completa con su lectura; esto pasa porque, al ser contemporáneas, la estructura de su escritura se amplía según las interpretaciones. En esa línea, la percepción de las obras cambia muchísimo. Primero, por el hecho de que, al ser contemporáneas, el lector tiene una posición más activa en ellas. Y, segundo, al llegar a un estado de performatividad de estas, la manera en que son percibidas cambia por completo.

Pero, ¿qué es la recepción? La Estética de la Recepción⁴ se refiere a una teoría de la comunicación literaria (yo diría de las Artes). En ella, se contempla una triada de relación: el autor, la obra y el espectador (lector o performer). Es una mirada de intercambio de la obra entre quien la hace y quien la recibe; aunque este (el receptor) en ese proceso de ser espectador de la obra juega un rol pasivo y otro activo; el rol pasivo se refiere a recibirla sin cuestionamiento alguno y el activo, a entenderla con una visión abierta del mundo. La obra literaria es, como diría Umberto Eco, una “*Obra Abierta*” donde esta permite ser leída en amplias interpretaciones. En este caso, propongo que la comprensión de una obra literaria debería ser más abierta, justamente con relación a esa performatividad; “admitir el rol activo del receptor implica reconocer que todo acto de recepción presupone una elección” (Jauss, 1981, p. 38). Esa elección, en mi caso como investigador, la relaciono a ser un lector más activo y abierto donde no solo escriba, analice e interprete, sino lleve hacia el cuerpo lo literario. No solo tiene que ver con ver la producción, la recepción y la comunicación como procesos aislados o interrelacionados para entender la obra, sino llevarla a una vivencia más activa y contemporánea.

Por eso, desde el planteamiento de esa performatividad en mi investigación, realizo la siguiente pregunta: *¿De qué manera se dan los procesos de traducción-creación del monólogo interior al performance, desde el marco de la violencia, en las obras “4.48 psicosis” de Sarah Kane, “Soy asesino y padre de familia” de Fabio Rubiano y “Fosas*

³ Véase el texto de Barthes: “La muerte del autor” (pp. 3 – 4).

⁴ El tema de la percepción se ahondará a fondo, junto con la categoría de autor, en otra sección. Aclaro que esto es importante para comprender a fondo la cuestión de la performatividad aquí propuesta.

comunes” de Roberto Burgos Cantor como una forma performática de leer literatura? Para responderla, considero la necesidad de comprender la traducción-creación como una adaptación de las tres obras literarias a un formato dramático donde la palabra es convertida en un texto que, al ser escrito, busca ser representado por cuerpos en un espacio. Este trabajo con los textos es una relación estrecha con la idea de performatividad al entenderla desde tres polos: la comprensión de la violencia como tema de las obras, los silencios presentes en el lenguaje y la comprensión de los personajes como sujetos que son representados por el lector.

En esta triada, las obras literarias se convierten en fenómeno de investigación desde el análisis de los estudios literarios, los estudios del performance y las artes escénicas. De ahí el primer eslabón: la necesidad de comprender la literatura como un texto *activo-abierto* más allá de la teoría de la recepción literaria, sino desde una mirada interdisciplinar. Mi propuesta es comprender estas obras literarias como un archivo donde se enuncien potencias para la creación.

Esta mirada de la lectura de las obras literarias se sostiene desde el marco de la investigación-creación. Es decir, veo la obra, la leo y la analizo comprendiendo lo que me brinda; es un proceso repetitivo para entender el tejido: el lenguaje, la forma y el contenido. También para entender el cómo y para qué las obras se pueden unir en un proceso de escritura de una obra nueva, la cual se relaciona con un acto de representación. Esto vinculado con el cuerpo, la lectura en voz alta y las artes escénicas; por ende, es una investigación que ahonda en la literatura, pero en busca de su performatividad.

Entiendo la performatividad de la literatura como la capacidad de un texto de ser detonado en sus modos de lectura: en voz alta, desde el movimiento corporal, desde el instante en que la obra es leída y analizada en el tiempo presente de un espacio distinto a los del autor. Es, entre otras palabras, comprender al lector como un performer: un sujeto que reactiva la obra desde su corporalidad, pero sin tergiversar la lectura de la misma.

Esos textos teatrales no son cambiados, son performados por quien los lee, son actualizados en un tiempo presente. Comprendo esta mirada de la performatividad de la literatura dentro de mi investigación como el proceso de lecturas constantes, de lectura en voz alta, de escritura dentro de la escritura hasta comprender la estructura de las obras como reconocimiento del proceso creativo de una(s) nueva(s). Su resultado vendría ser un texto nuevo, por un lado; pero también ejercicios creativos performativos como un proceso de investigación-creación constante que me lleva a la comprensión de las obras durante el proceso de lectura.

Por ello, considero el análisis en los estudios literarios⁵ una manera de acercarse a la literatura donde el cuerpo (desde lo kinésico) es limitado. Por eso, el descubrimiento del

⁵ Con esto me refiero a la crítica literaria y los estudios lingüísticos que se encargan de entender una obra desde su estructura, pero muchas veces no se prueban otras posibilidades de acercamiento a esta desde la creación y lo corporal. Ya que Paul Ricoeur (2007) lo dijo: “La crítica literaria considera habitualmente toda exploración del universo lingüístico como a ajena a su propósito. El análisis del texto debería

teatro fueron las puertas abiertas de otra forma de acercamiento a la literatura, donde esta (en este caso, la dramaturgia) pasa a un estado activo con la voz, el movimiento, el sonido, el espacio, la mirada, el ritmo, los gestos, entre otros; desde ahí consideré la pregunta de cómo sería leer literatura donde lo kinésico sea un modo de acercamiento al texto escrito. Por dicho motivo, creo en el análisis literario como una bifurcación entre lo racional y lo sensitivo donde el cuerpo no está en un estado pasivo, sino en uno activo⁶.

Esta razón es la clave de todo. Desde ahí la pregunta por las tres obras literarias para pensar el cómo acercarme corporalmente a estas y cuáles conceptos (ligados con los anteriores) me eran útiles para entenderlas. Fue ahí, en ese camino, donde me introduje en los estudios teatrales y de performance: el archivo vivo, la performance, el repertorio y el personaje roto. Los conceptos de archivo vivo, performance y repertorio se relacionan con las ideas de Diana Taylor desde un marco político. Por otro lado, el dramaturgo colombiano Víctor Viviescas me permitió pensar la representación del personaje con su concepto del personaje roto. Y, por último, Paul Ricoeur me hizo pensar en la importancia de leer las obras con la idea de una memoria colectiva⁷. Estos conceptos son claves para entender el tema de la violencia en las obras, la presencia de los silencios en el lenguaje y la representación del personaje en el contexto literario contemporáneo.

Por eso la división de los tres capítulos de este libro: la violencia relacionada con la memoria colectiva, el lenguaje para entender los planteamientos de archivo vivo y repertorio, y la creación del personaje ligada con la idea del personaje roto. Este camino teórico se ancló con el proceso corporal del estudio de las obras: leerlas en voz alta para discutir con la teoría literaria; en pro de escribir una dramaturgia metaliteraria donde sus personajes dialoguen entre sí para abrir grietas entre las propias obras. Esto se relaciona con el concepto de intertextualidad, la cual se refiere a un diálogo entre textos para preguntarse de qué manera pueden resonar entre sí. Por eso, el documento se divide por un apartado A (la indagación teórica de unos referentes desde las artes escénicas y los estudios literarios con una mirada intertextual de las tres obras) y un apartado B (el ejercicio creativo de la dramaturgia como diálogo de los tres personajes principales, en un mismo espacio, para entender sus procesos de creación).

La creación no solo tiene que ver con la escritura de la dramaturgia. A lo largo del proceso tuve instantes de creación interdisciplinar en los que, en medio de la escritura, me encontré releando los fragmentos a distintas voces, en otras posturas, con movimientos corporales, con música, en soledad, cambiando el ritmo de mi voz y las palabras. Estos ejercicios fueron clave durante el proceso de escritura para romper la idea de análisis

entonces atenerse al límite del texto y prohibirse toda salida fuera del texto. Diré aquí que la distinción entre fuera y dentro es una invención del método de análisis de los textos y no se corresponde con la experiencia del lector". (p. 15, 16).

⁶ André LeBreton, Silvia Federici, Maurice Merleau-Ponty, Arturo Rico Bovio, entre otros, sostienen que no tenemos un cuerpo, sino que somos un cuerpo. En esa línea, el análisis literario no debería ser un proceso del pensamiento sino de la corporalidad, así como un actor en proceso de comprender los textos que debe interpretar en una puesta en escena.

⁷ Todas estas referencias se exponen con más profundidad a lo largo del documento.

literario y situar lo creativo como precisión de la performatividad de la literatura. Lo hice en espacios de soledad, pero también durante la propia escritura donde era necesaria desarticular la mirada analítica de los textos a una mucho más experimental con el cuerpo. Me di cuenta (todavía lo creo) en el papel de la performatividad de la lectura literaria como un proceso de investigación-creación al crear un archivo personal de esas experiencias estéticas y experimentar con la escritura de la dramaturgia como un juego metaliterario⁸.

Propongo la performatividad como modo de investigar la palabra, el lenguaje y el contenido como un método intertextual de la creación donde las tres lecturas se convierten en una. En el anexo de fotografías de este capítulo se encuentra un pequeño archivo de lo sucedido con mi ponencia académica⁹, en la cual realicé una indagación sobre los modos de lenguaje de las obras literarias con un performance, con el fin de catapultar una mirada más amplia para todos los públicos. Un ejercicio donde, al hacerlo de nuevo, se redescubre el proceso creativo y el entendimiento sobre lo que las obras enuncian, proponen y gritan¹⁰.

Por eso, considerar mi investigación solamente dentro de los estudios literarios es quitarle otras miradas. Lo que propongo es una lectura performativa donde, tal como lo mencioné, se lleve el texto literario al cuerpo, a la voz, a la acción, al espacio y al experimento. De ahí la importancia de lo interdisciplinario entre lo literario y lo escénico porque abre la lectura literaria muchas aristas. Por dicho motivo, si yo develo el paso a paso de mi proceso de investigación, sería el siguiente: lectura de las obras literarias, relecturas a partir de los temas de interés en diálogo con las teorías, escritura analítica-creativa y ejercicios performativos literarios en pro de pensar el resultado de un performance final.

Estos pasos no lineales son importantes para entender el por qué quiero abordar las obras literarias desde una perspectiva interdisciplinar donde los estudios literarios dialoguen con los estudios de performance. La estructura tiene que ver con entender el relato de violencia con sus razones, la manera cómo está tejido el lenguaje en las tres obras y la relación de los personajes como sujetos vivos para los lectores. Es decir, es un viaje que busca comprender el contenido, la forma y la transferencia¹¹ de las obras.

Propongo esta mirada de lo literario en las tres obras como un modo de investigación de la literatura desde el análisis y lo creativo. La mirada interdisciplinar, las propuestas creativas y la idea de un ejercicio final es el camino para sustentar mi idea de

⁸ Lo metaliterario se relaciona en gran medida con lo intertextual. Lo metaliterario hace referencia a la literatura que habla sobre sí misma; en este caso, un personaje que dialoga con otro personaje en un espacio ficcional.

⁹ Esta se refiere a la ponencia titulada “El fragmento como archivo vivo de la literatura”, en la cual se relacionó el concepto de fragmento (texto literario) con el de archivo vivo (lectura performativa) de las tres obras presentes del fenómeno investigativo.

¹⁰ Este marco de ideas se desarrolla a fondo en el capítulo sobre el lenguaje.

¹¹ Esta idea de transferencia tiene que ver con un concepto de Diana Taylor, el cual se ahondará a fondo en la parte del lenguaje.

performatividad o lectura performativa. Esto lo hago para pensar el cómo los individuos, en el presente siglo, deberíamos acercarnos a la literatura desde distintos lenguajes.

SECCIÓN TEÓRICA

Encuentro Literario

En esta sección se conceptualiza la materialidad de la dramaturgia, ya mencionada en el anterior manifiesto. Vale la pena decir que esta argumentación teórica es un acompañante del texto creativo; al ser mi proyecto una investigación-creación que busca leer performativamente la literatura¹², es primordial dar cuenta del proceso de creación ligada a la reflexión teórica de las tres obras. Para mí, todo proceso creativo tiene que ver con un proceso investigativo; este texto desglosa ese camino.

En primera medida, la presencia de los personajes como los referentes literarios. En este proceso de investigación-creación metaliteraria los llamaré con los siguientes nombres: la supuesta loca, el padre y la viuda. Estos tres seres vienen de tres obras literarias, como si la literatura quisiera jugar consigo misma para no ser leída, sino representada. Este es un medio para ahondar en los temas teóricos (la violencia, el lenguaje y el personaje) y en la representación de los mismos.

La supuesta loca viene de *4.48 psychosis* de Sarah Kane¹³. Una obra de teatro que juega con el lenguaje fragmentario respecto a la historia de un personaje, en torno al suicidio y el psiquiátrico para ahondar la muerte, la violencia del cuerpo y la enunciación de la marginalidad en el lenguaje. El deseo, la familia, la cúspide, el horror de sentirse viva, los pensamientos que vienen y van como materialidad de lo humano y del inconsciente que grita negatividad y dolor. La supuesta loca la nombré para criticar, preguntar y relacionar la violencia de la víctima y del victimario desde un sentimiento mucho más íntimo, donde el dolor se enmarca en el cuerpo como una llaga que no es posible ser sanada. El personaje de la supuesta loca viene a ser un reflejo de la violencia individualizada en el propio cuerpo por la enfermedad, los fármacos y las relaciones de poder de un psiquiátrico.

El padre lo sacamos del texto *Soy asesino y padre de familia* de Fabio Rubiano. Un relato largo, que tiene abordajes entre el cuento y el monólogo narrativo, sobre lo que implica ser paramilitar en un país como Colombia, donde la violencia es un virus que no acaba con los Acuerdos de Paz¹⁴. Esto anterior no es explícito en el relato, sino que se infiere por el contexto narrativo. Este texto no se puede catalogar como cuento por su extensión y la escritura de Fabio Rubiano es la de un dramaturgo, el cual trabaja con el lenguaje y el espacio; por tanto, el texto podría pensarse para una representación en escena. El personaje del padre lo hemos sacado de las páginas de la historia para que reconozca los hechos que ha realizado durante su vida narrativa. De igual forma para que el personaje

¹² Se aclara que es una investigación-creación. El propósito es realizar una lectura entrecruzada de las obras para comprender los procesos de creación de estas a través de la creación de una nueva escritura creativa.

¹³ Me refiero a dicho personaje con la palabra *supuesta* porque la obra no nos revela del todo la construcción de locura del personaje ligado con el psiquiátrico, sino con lo monstruoso (lo corporal) y el cuerpo violentado por los ejes de poder (familias, amigos, médicos).

¹⁴ El proceso de Paz con las FARC-EP en el año 2014 dio muestras de una idea de paz total que no se ha establecido del todo. Sin embargo, la violencia no solo se enmarca en lo grande, o lo político, sino desde la microviolencia ligada a la que se podría habitar en la familia, el barrio o las relaciones de género.

reflexione sobre los tópicos de la violencia con los otros personajes como un espejo que busca distintos reflejos de un mismo cuerpo.

Y, por último, la viuda. Este personaje viene de las páginas de la obra del cartagenero Roberto Burgos Cantor de un cuento llamado *Fosas comunes*. El cuento trata sobre el posconflicto colombiano, la violencia en el campo y lo traumático de esta en la psique humana; esto se evidencia con el lenguaje de la narradora que cuenta su historia de sufrimiento en una fila interminable de la Fiscalía. Lo maravilloso del cuento es que el relato del pasado se cuenta en la mente de la narradora como un bucle de ideas caóticas que buscan ser ordenadas para ser comprendidas por ella misma (y por los lectores). Este es un personaje que, en la dramaturgia, habla con los otros personajes sobre la violencia para comprenderla desde un marco personal y político¹⁵. El personaje en la dramaturgia se pregunta sobre la existencia en la narración y el por qué y para qué habita en las páginas del texto.

Estos tres personajes de estas tres obras han sido traídos por el deseo del investigador para entender los procesos de creación metaliteraria, lo cual hace que sus engranajes se construyan a partir de los estudios literarios y las artes escénicas. Esto justifica el por qué leerlas en un espacio de una obra de teatro que busca ser representada, ya que una mirada performativa en su lectura permite cambiar la manera de analizar la literatura a través del acto de creación como mirada intertextual¹⁶. Por eso la invitación de los personajes a que coexistan en un mismo espacio dramático: es la excusa para construir una mirada intertextual desde la puesta creativa. Esto no solo es un estudio de lo teórico-literario, sino de lo receptivo: lo más valioso es cómo el investigador percibe estas obras desde una relación de pensamiento y corporeidad. A su vez, el objetivo es entender la violencia de las tres obras para situarlas en una lectura performativa.

Cuando los personajes se disponen en un formato de dramaturgia es para que interactúen en un escenario, para que existan más allá del papel de lo escrito. Por eso la propuesta de este texto es configurar una grieta de (des)conexiones entre lo creativo y lo analítico; de ahí que cada capítulo lo llame con dicha categoría. La grieta es el sentido del entrecruzamiento de las obras literarias: la porosidad donde el contenido de la investigación aparece más allá de la forma de una obra artística. El signo no es algo que es: representa algo que podría ser¹⁷.

El proceso de investigación tiene que ver con agrietar las palabras (los signos lingüísticos), entenderlos desde lo teórico y removerlos con el cuerpo. Agrietar la literatura es penetrar en los formatos de las obras y trastocarlos hasta el fondo para descubrir lo que quieren decir. Percibir la literatura con los sentidos es otra forma de agrietar el lenguaje. La literatura como un lenguaje generado del ritual: una forma de encuentro y desencuentro; a veces la literatura se olvida que tiene fuertes conexiones con

¹⁵ O también: “Lo personal es político”. Clave dentro de la mirada de la narradora de contar su historia para, al final del relato, reivindicar la resiliencia y la resistencia en medio de la violencia vivida.

¹⁶ Este concepto de intertextualidad se ahondará en el capítulo cuatro para comprender las capas de tejido del documento.

¹⁷ Se puede mirar a profundidad dicha premisa desde la teoría de la semiología de Ferdinand de Saussure.

el teatro por la palabra ligada a la oralidad y el relato. Lo importante en el teatro no es la fábula: es el hecho concreto de un acto que sucede en el espacio; muchas veces sin palabras. Que la palabra no sea leída, sino representada; llevada al cuerpo y a la acción a través de una corporalidad: asumida como performance, como presencia de una materialización y experimentación de la lectura en el espacio.

Este proyecto, con esa intención de estructura, aborda las siguientes temáticas: el marco de violencia, el lenguaje y la creación del personaje. Estos elementos se abordan desde los tres personajes como tres modos de la literatura en constante diálogo: obra de teatro, relato y cuento.

Que este diálogo sea una antesala del recorrido de los tópicos en la investigación.

Grieta 1. Violencia

Hablar sobre la violencia como tema transversal es retomar un montón de preguntas de carácter creativo en el campo de la literatura. Así como el amor, la guerra, las pasiones y la religión, la violencia es uno de los grandes temas que han indagado las prácticas artísticas. En el caso de la literatura colombiana, en particular, ha sido de investigación frecuente desde el cómo, el para qué y el por qué se narra.

Colombia es un país con un estado de violencia latente en toda su historia. Se dice que hemos estado durante los últimos cincuenta años en guerra, pero no es así. Años descarnados de guerras civiles durante el siglo XIX dan cuenta de esa falacia; de la misma manera, la supuesta paz de principios del siglo XX después de la Guerra de los Mil Días fue un disfraz de la situación social de inequidad de las clases sociales. En la actualidad, los acuerdos de paz con la antigua FARC-EP plantearon el final del conflicto y, aun así, existen resquicios de una violencia política que se huele en el aire hoy en día. Este tema me hace pensar mucho en los últimos años; a veces creemos que una escritura sobre la violencia es una relación con el pasado, pero esta, en realidad, es un tratamiento sobre el angustioso presente.

La literatura colombiana ha tenido un historial de violencia explícito e implícito dentro de sus letras. Desde el comienzo de la historia de Colombia como Estado independiente del Imperio Español a comienzos del siglo XIX, se ha buscado un camino de construcción y de esperanza; sin embargo, guerras civiles descarnadas que no conducían a ningún camino planteaban una mirada de pérdida y de sinsentido en las nuevas generaciones. Soledad Acosta de Samper, con su obra de teatro *“Las víctimas de la guerra”*, da cuenta de esa situación política y social del siglo XIX. En el siglo XX, la violencia se presenta a partir del conflicto con la tierra como se refleja en *“La Vorágine”* de José Eustasio Rivera, *“La casa grande”* de Álvaro Cepeda Samudio y *“Los ejércitos”* de Evelio Rosero (por nombrar algunos). En las tres, el silencio es un eje central de lo grotesco, donde los cuerpos violentados son despellejados, aunque el lenguaje no los muestre desde lo sangriento o la fatalidad sino desde lo poético y la sombra¹⁸.

Más adelante sucede una narcoliteratura en la década de los 80's que da cuenta de las violencias sociales ligadas con el narcotráfico y, años después, con el paramilitarismo, como: *“La virgen de los sicarios”* de Fernando Vallejo, *“Rosario Tijeras”* de Jorge Franco o *“La Cuadra”* de Gilmer Mesa (aunque esta novela haya sido publicada en el siguiente siglo). Una violencia de finales del siglo XX y lo largo del siglo XXI marcada por empresas ligadas al crimen organizado y las microviolencias urbanas; aquí la literatura se desprende en un modo de investigación donde lo político (en mayúscula) no viene a ser directamente el punto central, sino un marco social donde el clasismo, la xenofobia y el racismo son pilares de lo violento reflejado en la escritura creativa. Obras para destacar serían: *“Cómo maté a mi padre”* de Sara Jaramillo Kinkler y *“Tu sombra de pájaro”* de María del Mar Escobedo. En el teatro, destacaría, a grosso modo, las obras

¹⁸ Con esto me refiero a un lenguaje que no es explícito sino marcado por imágenes y elipsis narrativa.

de creación colectiva del Teatro La Candelaria que han investigado el tema de la violencia (en especial la bipartidista, de la guerrilla y el narcotráfico) en sus puestas en escena.

Ahora quiero extenderme en lo que la literatura colombiana definió, desde su historia, con la categoría de *Novela de la Violencia*. Para ello, creo importante mencionar lo que escribió Gabriel García Márquez sobre dicha categoría literaria. Para él, parafraseándolo en un artículo que escribió en el año 1959, los autores de la Novela de la Violencia eran artistas inmaduros en el camino de la creación literaria, lo que llevó a mostrar sus perspectivas políticas exageradas con los relatos violentos que inventaban en vez de una realidad crítica y sincera. Además, el mismo Nobel de Literatura sostiene que:

En primer término, ninguno de los señores que escribieron novelas de violencia por haberla visto, tenía según parece suficiente experiencia literaria para componer su testimonio con una cierta validez, después de reponerse del atolondramiento que con razón le produjo el impacto. Otros, al parecer, se sintieron más escritores de lo que eran, y sus terribles experiencias sucumbieron en la retórica de la máquina de escribir. Otros, también, al parecer, despilfarraron sus testimonios tratando de acomodarlos a la fuerza dentro de sus fórmulas políticas. Otros, sencillamente, leyeron la violencia en los periódicos, o la oyeron contar, o se la imaginaron leyendo a Malaparte. (García Márquez, 2014).

Por eso, esta manera de narrar la violencia se constituye de forma degradante con el lenguaje, lo cual desencadenó páginas plagadas de sangre, expresiones peyorativas y un carácter de polarización con la intención de fundamentar un conocimiento sobre el país, el cual quedó en el olvido del canon literario en el presente de dicha época (es decir, los años 50's y 60's del siglo pasado). Con esto me refiero a nombrar de forma exagerada los hechos como una forma de hacer historia en la literatura, lo cual hizo que fuera criticable y quedara en el olvido. Justamente Gabriel García Márquez dice al respecto:

El exhaustivo inventario de los decapitados, los castrados, las mujeres violadas, los sexos esparcidos y las tripas sacadas, y la descripción minuciosa de la crueldad con que se cometieron esos crímenes, no era probablemente el camino que llevaba a la novela. El drama era el ambiente de terror que provocaron esos crímenes. La novela no estaba en los muertos de tripas sacadas, sino en los vivos que debieron sudar hielos en su escondite, sabiendo que a cada latido del corazón corrían el riesgo de que les sacaran las tripas. (García Márquez, 2014).

Iván Padilla, en su ensayo “*Sobre el uso de la categoría de la violencia en el análisis y la explicación de los procesos estéticos colombianos*”, sostiene que:

Tal condicionamiento de la crítica a una categoría no literaria o estética empobrece [...] la dimensión literaria de muchas [...] obras y hace que se les considere como testimonios tipo documento [...]: por lo general, en el proceso de evaluación literaria se soslaya la cualidad de obras de arte verbal y se pasa directamente a estudiar el tema o a identificar los hechos históricos. (2017, p. 34).

Este acondicionamiento de la crítica se refiere cuando se instituyó la categoría *Novela de Violencia*. De esta manera, la producción literaria de la época solo trataba de enunciarla desde la descripción realista del lenguaje, sin la necesidad de ahondar en los conflictos

humanos de los vivos (y muertos) que vivían el conflicto. “*La mala hora*” de Gabriel García Márquez, por ejemplo, y “*Cóndores no entierran todos los días*” de Gustavo Álvarez Gardeazabal son novelas que hacen la diferencia al respecto. Estas dos porque no buscaban ser un panfleto, ahondaban en la construcción psicológica de los personajes y en una crítica social implícita sobre el contexto de la época.

Esta categoría literaria hizo que la violencia se convirtiera en un eje narrativo como un medio para dar cuenta del horror; esto con la Violencia (en mayúscula). En el caso de la microviolencia, no mencionada en la creación literaria, se da en una perspectiva de silencios y olvidos. Si la elipsis es crucial para la creación de universos ficcionales, viene a ser una de las estrategias para ahondar en los conflictos humanos sin llegar a convertir la violencia en una muestra descriptiva (exagerada y peyorativa) de unos sujetos que se matan porque sí.

Con todo lo anterior me gustaría enlazar lo expuesto en torno a la violencia con las obras literarias “*Fosas comunes*” de Roberto Burgos Cantor y “*Soy asesino y padre de familia*” de Fabio Rubiano; estas dos son claves para pensar la violencia colombiana como un tratamiento de lectura de lo contemporáneo. Eso lo podemos ver en los siguientes fragmentos:

Porque aquí a nadie le importa ponerse en el lugar del otro. Lo que sí quieren es el lugar de otro si de allí se deriva un beneficio. Si no, no. Lo he comprobado. Cuántos vecinos me preguntan, la primera ocasión con delicadeza, con ocultamiento de la intención; la segunda vez con fastidio impaciente: te vas a pasar la vida quejándote, llorando, en reclamo perpetuo... porqué no hacer tu vida, encuentras a otro y aceptas que él se perdió, no vendrá más nunca, desapareció o lo desaparecieron... (Burgos Cantor, 2011, p. 306).

Ella es muy afortunada de ser mi mujer. Uno a la mujer nunca le va a producir dolor.

Sólo un día la golpeé. Me desperté en la noche y no estaba ahí al lado, salí corriendo y la encontré sentada en el baño, entré y le di una bofetada, inmediatamente le pedí perdón, ahí en el baño, con ella sentada haciendo sus cosas. Ni a mí me inquieta ni a ella la deshonra que nos quedemos ahí mientras ella hace porque sabe que no tengo olfato, que me da igual un perfume de flores que una carne rancia. (Rubiano, 2017, p. 18).

No es sólo la cantidad de sufrimiento que uno le provoque al culpable, es el tipo de perjuicio corporal en correlación con la gravedad del delito; eso lo dejan muy claro en los tutoriales de La Dirección. Pero lo más importante es *el resonante*, es decir que la historia se sepa y quede de ejemplo para que no haya repetición del delito. Que resuene. (Rubiano, 2017, p. 50).

El primer fragmento refleja la violencia que sufre la víctima, la viuda, quien no la acepta. También la multitud de voces que intentan darle apoyo y consuelo, pero que no logran

colocarse en sus zapatos porque no han vivido los hechos. La segunda y tercera es la contraparte: el victimario, el padre, quien ejerce violencia desde lo político y la familia como lugar del nacimiento de la violencia. Lo curioso es que el personaje, en su voz, la justifica y la cuestiona al mismo tiempo. De ahí que estos fragmentos sean una mirada contemporánea de lectura de la violencia colombiana: la primera llena de desazón, búsqueda de respuestas y olvido; la segunda y tercera, de estereotipos de ideas y justificaciones sobre el por qué ejerce la violencia desde un marco político.

Por otro lado, la obra de Sarah Kane, “*4.48 psychosis*”, es un mecanismo de comprensión de la violencia marcada por la corporalidad en el lenguaje y el silencio (tema que se ahondará luego). Los siguientes fragmentos son ejemplo de esa idea sobre la corporalidad:

Estoy corriendo hacia mi muerte
no puedo hacer el amor
no puedo follar
no puedo estar sola
no puedo estar con otros
mis caderas son demasiado grandes
no me gustan mis genitales

A las 4:48
cuando la depresión me visite
me voy a ahorcar. (Kane, 2000, p. 3).

NO DEJES QUE ESTO ME MATE
ESTO ME MATARÁ, ME APLASTARÁ Y
ME ENVIARÁ AL INFIERNO

te ruego que me salves de esta locura que me carcome
una muerte subintencional

pensé que nunca tendría que hablar de nuevo
pero ahora sé que existe algo aún más oscuro que el deseo. (Kane, 2000, p. 50).

Estos fragmentos ahondan un modo de lectura donde la violencia se refleja en el propio cuerpo de la protagonista, en su crisis personal y en el desborde de pensamientos negativos sobre sí misma. De esta manera, la lectura de estos fragmentos debería ser como su estructura: desordenados y sin respiración porque carecen de signos ortográficos.

Esta manera de leer las obras será indispensable para fundamentar una memoria y un proceso de lectura social de la literatura. Este proceso de lectura permite encontrar una lectura performativa de las obras literarias desde un modo de hacer en específico; es decir, con unas intenciones de lectura ligadas al concepto de memoria colectiva. De ahí parte la propuesta epistemológica del libro *“Educar en la memoria: entre la lectura, la narrativa literaria y la historia reciente”*: la de instituir un modo de leer desde la memoria como artificio literario y social. O, entre otras palabras:

...instituir en la educación unas prácticas de lectura que impliquen un modo distinto de leer, seleccionar y comprender determinados textos, que mediante el artificio del lenguaje y la narración nos vinculan con la memoria colectiva o aquella que emerge en los márgenes de las memorias oficiales o dominantes. (García Vera et al, 2020, p. 15).

Las propuestas literarias del presente documento dan cuenta de eso. Aquí una mirada general del argumento de cada una de ellas:

- “Fosas comunes” es el relato de una mujer que cuenta, en una fila interminable en la Fiscalía para encontrar a su esposo desaparecido, la historia de violencia que vivió en su pueblo. Es un relato corporalizado de olvido y recuerdo, preguntas y respuestas, y una abundancia de palabras que buscan darle orden al caos. Por ejemplo:

Lo digo otra vez. ¿Cuántas veces lo habré dicho en nueve años de agonía? Qué son nueve años. Una cifra. Ojalá fueran para mí nueve años. Y no: ningún día sin él ha pasado. (Burgos Cantor, 2011, p. 305).

- “Soy asesino y padre de familia” propone un relato bufonesco e irónico para hablar de la violencia donde el sujeto es víctima y victimario. Los capítulos fragmentarios son pequeños relatos de una voz narrativa que quiere contar algo, pero que es callada por sí misma y por el poder dominante u oficial de la religión y la política como dos *grandes hermanos* orwellianos¹⁹ de los cuales no puede escapar. Se puede ver eso en el siguiente fragmento:

No la quería, no creo; nunca la había visto como una novia, pero era eso o nada. Nunca más iba a tener otra oportunidad en la vida con ninguna otra mujer.

¹⁹ Para entender dicha referencia, sería viable la lectura de la novela “1984” de George Orwell.

Aún hoy yo creo que no la quiero. Llevo con ella veinticuatro años. Tenemos dos hijas. Ni un solo varón; esa es otra cuestión de que soy débil.

Me dice el Pastor que debo tener esperma mediano, el esperma alto es el que da varones. Tampoco es bajo porque eso da homosexuales y gente con retraso. (Rubiano, 2017, p. 17).

- “4.48 psicosis” es la expresión de la violencia de un cuerpo que está al borde del suicidio, llena de fármacos, con la muerte como salida o desencuentro y los médicos del psiquiátrico como una referencia constante a una figura de biopoder preestablecida de la decisión de vivir ante un mundo en ruinas. Un ejemplo se puede ver aquí:

La cordura se encuentra en el centro de la convulsión, donde la locura es extirpada del alma dividida.

Me conozco.

Me veo.

Mi vida está atrapada en una telaraña de razón tejida por un doctor para aumentar la cordura. (Kane, 2000, p. 22).

Ante estos fragmentos, la pregunta pertinente a realizar es: ¿cuáles son las relaciones en común con el tema de la violencia? Las dos primeras obras tienen una estrecha conexión con la situación social de Colombia. La última, más allá de una estética de escritura diferente por lengua, forma y contenido, es el reflejo de una violencia catastrófica (categoría que abordaré más a fondo). Se conectan porque la dramaturgia representa la idea de pérdida de sentido en un mundo que busca ser definido por las palabras abarrotadas en la garganta, pero que, en este caso, les cuesta salir; muy similar con la forma en que son narradas las dos obras colombianas. Además, la propuesta de la dramaturgia de “4.48 psicosis” es la de construir una experiencia en la que participan dramaturga, actriz y espectador, casi como la reconfiguración de un *Teatro de la Crueldad* de Antonin Artaud. La dramaturga se sitúa dentro de un movimiento dramático británico llamado *in yer face*; en este, el sexo explícito y la violencia son significaciones de lo social que pasan a través de un lenguaje poético casi anclado al performance. Justamente, Carolina Brnci’c en su ensayo “*Sarah Kane y el espectáculo del dolor*” sostiene respecto a la obra de la dramaturga:

La violencia social, el abandono, la muerte, el sexo como instrumento de cosificación, de degradación y dominación, la necesidad dolorosa de amar y la desoladora afirmación de su ausencia recorren su discurso y la acción escénica, pero es tal vez en esta última escena en que se manifiesta de una manera mucho más contundente y devastadora. El dolor y desgarró interior que acompaña siempre a los personajes se expresa ahora a través de la experiencia física, casi como un ritual que pretende exorcizar el alma y la mente

atormetada de la autora, así como los tormentos ocultos de los espectadores, buscando, por qué no, llegar a una catarsis contemporánea. (2006, p. 42).

Es el ahondar en la relación humana hasta sus límites donde lo psicológico, el humor y la ironía son tejidos extrapolados de esa *crueledad* y ese lado *siniestro*. Por eso mi interés de leer las tres obras desde la violencia: para entender la relación psicológica de los personajes, la presencia del humor negro y la comprensión de que los tres personajes son víctimas y victimarios de sus propios universos narrativos. Esto se puede evidenciar en la forma narrativa de la violencia en las tres obras: el desborde de la narración en primera persona, el caos de las palabras, la negación, la contrariedad. También, curiosamente, las obras literarias, al ser contemporáneas, tienen relaciones en el contenido de ese carácter violento. Aquí dos ejemplos.

El primero:

Soy lo que la gente llamaría un asesino. (Rubiano, 2017, p. 3).

Este país donde prefieren que uno se calle hasta que reviente de palabras atoradas. De dolores podridos. De llagas en las que supura el dolor o la rabia. De nunca decir. (Burgos Cantor, 2011, p. 305).

Cuando se despierte envidiará mi insomne noche de reflexión y
discurso que las medicaciones no logran acabar

Me he resignado a la muerte este año. (Kane, 2000, p. 3).

En este primer ejemplo podemos ver fragmentos donde las voces narrativas (en primera persona) enuncian sus violencias (las vividas y las hechas) de forma directa. Además, los fragmentos sitúan la reflexión de la violencia como un tema evidente en cada uno de los textos. El ritmo de los narradores, con su diversidad de historias, es similar entre sí; lo cual da cuenta de esa relación con las tres obras literarias desde el contenido.

Y el segundo ejemplo:

Yo sé que es el moreno con quien anda.

No creo que lo haga por sembrarme miedo. No
me da miedo, pero la mano tiembla más.

Me encargo de eso.

Morenos. (Rubiano, 2017, p. 39).

Diría: desaparición, decurso, derrumbe, desastre, desarraigo, destierro, desmadre, desunión, despedida, decurso, derrumbe, detritus. Para mí no son nueve años. Ni siete. Ni cinco. (Burgos Cantor, 2011, p. 305).

Víctima. Perpetrador. Testigo.

Pegar quemar flotar vacilar calcinar parpadear quemar acuchillar

Retorcer apretar golpear acuchillar calcinar vacilar golpear vacilar

Pegar vacilar calcinar quemar golpear apretar vacilar retorcer

Apretar pegar calcinar vacilar quemar vacilar calcinar

La mañana trae consigo la derrota. (Kane, 2011, p. 21).

Los anteriores tres fragmentos, desde cada material literario, ahondan en las maneras cómo el propio lenguaje muestra la violencia. El primero lo hace desde el racismo y la autoridad de quien es victimario; el segundo, desde el reconocimiento del hecho que vivió su protagonista en el tiempo pasado y la búsqueda de maneras de nombrarlo. Y, el tercero, desde el reconocimiento de las maneras en las que el cuerpo puede sufrir violencia.

Todo lo anterior está anclado a una idea de catástrofe, una violencia sin ser estereotipada o exagerada desde la manera cómo es narrada, donde se construye una condición humana carente de humanidad. Un lenguaje de la pérdida, muy similar a las voces de jóvenes escritores colombianos que hablaron sobre sus contextos marcados por la violencia, la marginalidad y la enfermedad. Hablo, por ejemplo, de Andrés Caicedo con “*¡Qué viva la música!*” y Fernando Molano Vargas con “*Vista desde una acera*”. El primero relatando las distintas dinámicas de las clases sociales de la ciudad de Cali de los años 70’s y el segundo relatando las desigualdades sociales de la ciudad de Bogotá de los años 80’s como reflejo de la enfermedad del SIDA como estigmatización de la época. Autores que daban cuenta de una pérdida del sentido del mundo desde lo individual y lo colectivo. Ahí se encuentra el eje principal con Sarah Kane, el de una mirada de pérdida con la

manera de narrar y el de mostrar lo violento ligado al cuerpo y al espacio, el cual en la dramaturgia se encuentra en la propia página²⁰. Un ejemplo respecto a eso sería el siguiente:

Nacida para estar sola
para amar al ausente

Encuétrame
libérame
de esta

duda corrosiva
de esta fútil desesperación

de este horror en reposo

puedo llenar mi espacio
llenar mi tiempo
pero nada puede llenar este vacío en mi corazón

La necesidad vital por la que moriría

Crisis nerviosa. (Kane, 2000, p. 11).

Ahora bien, escojo estas tres obras literarias para comprender la violencia como una forma de leer el presente. He mencionado el interés de leer la literatura con el cuerpo, más allá del análisis textual; sin embargo, es necesario situar esta mirada como un proceso de lectura social (casi ritual), donde los relatos no son simples historias sino ejes que construyen lo contemporáneo. Como dice García Vera et al:

Se trata de las narrativas literarias que nos vinculan con las realidades del dolor, de la barbarie, de lo humano; que hacen leíbles esos dramas de la realidad donde impera el silencio. Es así que, para construir tal vínculo entre una realidad trágica, un

²⁰ Dicho tema se precisará mejor en la grieta sobre el lenguaje.

acontecimiento del dolor humano y un lector, se requiere, muchas veces, hacerlo con ribetes de drama o de tragedia griega. (2020, p. 23).

En ese sentido propongo leer las obras literarias como rituales performáticos donde la palabra da cuenta del dolor; no del pasado de unas obras escritas, sino de un presente en permanente construcción. Este acto de leer permite una construcción de la obra como una memoria colectiva, la cual nos pertenece a todos. Justamente Paul Ricoeur (2004) diría que “el deber de la memoria es el deber de hacer justicia, mediante el recuerdo, a otro distinto de sí” (p. 120). Es curioso, cada vez que se lee literatura se recuerdan los hechos de violencia que viven los personajes. Ese acto pasado del escrito (perteneciente a una fecha de publicación) termina por convertir el texto en un hecho violento, donde leer se convierte en acto de resistencia al olvido.

Lo anterior se relaciona a cualquier tipo de producción literaria, incluyendo la teatral. Lo menciono porque el objetivo de una dramaturgia es que sea puesta en escena (carnalizada²¹ o corporeizada) por unos actores en un espacio. Sin embargo, “4.48 *psicosis*” propone un juego entre la representación y la lectura porque re-leer (o re-representar esta obra) es el acto de construir una memoria sobre los cuerpos violentados al borde del colapso en un psiquiátrico. De ahí radica una construcción de memoria colectiva con la propia lectura, donde la violencia se vuelve un tema del presente del espectador (o del lector). Quien lee se convierte en el personaje de la obra y comprende una nueva realidad en el tiempo presente.

Esta perspectiva de lectura atribuye a las obras literarias una mirada ética, estética y política donde los temas son pivotes de la realidad del presente. En el caso del tema de la violencia en las tres obras que se mencionan aquí, permite la construcción de una memoria colectiva entrecruzada con el contexto colombiano, pero a la vez con la idea de catástrofe individual. Esta memoria colectiva es diferente a la memoria histórica. La primera tiene que ver con el hecho de comunicar, dialogar y fundar múltiples perspectivas sobre un mismo acontecimiento. La segunda, en cambio, busca informar los hechos sin tener en cuenta lo que han vivido los protagonistas. (García Vera et al., 2015). De aquí parte la falencia de la literatura de la *Novela de la Violencia* en Colombia de mediados del siglo pasado: buscaba construir una memoria histórica y no una memoria colectiva que dialogara con el presente.

Por eso, García Vera et al. sostienen:

La memoria se convierte en un imperativo moral, un deber con lo ocurrido en otro tiempo. El imperativo se da en la medida en que al recordar acontecimientos pasados hay también una búsqueda de exactitud y transparencia sobre ese pasado. Y es en ese sentido en el que la memoria colectiva se modela con la participación del historiador y se convierte en la base de una comunidad donde se conserva y se difunde. (2020, p. 50).

²¹ La categoría de *lectura carnalizada o corporeizada* es una perspectiva personal por parte del autor de este documento.

En este caso cambiaría el *historiador* por el *escritor* o *dramaturgo*, ya que, más allá de hablar de un hecho histórico, mencionar la violencia como temática es ahondar en un hecho que les pasa a muchos individuos: la del victimario que también es víctima (la obra de Fabio Rubiano), la de la desplazada que busca respuesta (el cuento de Roberto Burgos Cantor) y la de las personas encerradas en un centro psiquiátrico (la obra de teatro de Sarah Kane). Estas obras son representaciones de la memoria de la violencia porque, cada vez que se leen, se vuelven a comprender como experiencia vivida. Además, Paul Ricoeur sostiene que:

...si nos remontamos a uno de sus orígenes, que no es solamente griego, sino también hebreo, *Zakkor*, “tú recordarás”, significa “tú continuarás narrando”. Es, por consiguiente, el aspecto transgeneracional de la memoria el que dicha expresión sitúa en primer plano. (2007, p. 65).

Este primer plano, en este caso, tiene que ver con la catástrofe como idea de conexión con las tres obras literarias. La violencia es implícita: un espectáculo del dolor; justamente, Brnci’c, respecto a “*4.48 psychosis*” (también como posibilidad de enunciación en las otras obras) dice:

La violencia es la válvula de escape para exhibir y espectacularizar un sentimiento tan íntimo e irrepresentable como el dolor, dolor ante la pérdida, ante la imposibilidad de ser uno mismo y con el otro en plenitud. (2006, p. 32).

Un ejemplo clave en la dramaturgia de Sarah Kane serían las siguientes líneas:

Engordada

Apuntalada

Exiliada

Mi cuerpo se descompensa

Mi cuerpo explota no hay modo de comunicar más allá de lo que ya he comunicado

Siempre tendrás un pedazo de mí porque tuviste mi vida en tus

Manos esas manos crueles

Esto me acabará. (Kane, 2000, p. 26).

Esta forma de escape con la violencia termina siendo una forma de reconocimiento sobre los hechos vividos en los tres personajes. Esto se puede ver con los siguientes ejemplos:

Cuando la gente me ve la cara, me dice: “Alejandro, usted es una buena persona”. Yo sé que lo que me están diciendo no es que parezca buena persona, sino que parezco frágil, como con una personalidad deficiente, enclenque.

Y sí. Algo de eso tenía.

Y tengo.

Es como una condición.

Me la pasaba de niño leyendo las Lecturas Dominicales de *El Tiempo*, y recolectaba todas las páginas de poesía.

Semana tras semana. Ese era mi único tesoro.

Mi papá me miraba y no decía nada, pero estoy seguro de que le daba lástima; que hubiera preferido un hijo que se disfrazara de Superman y agarrara a golpear a los otros niños. Hasta debió pensar que yo era homosexual o tenía alguna enfermedad de ese tipo. (Rubiano, 2017, p. 13).

Nueve años para quien los cuenta en el calendario con sus lluvias y sequías, sus días de buena pesca, sus lunas menguantes y llenas, no son más que un transcurrir. Yo los tengo congelados porque la vida ya no es la vida. Se me redujo a esta agonía donde aún respirar es horrible.

Es horrible.

Me queda decirlo. Me queda la agonía. Me queda su manera particular de ausencia donde no está pero está y busco para completarlo. Me queda algo que se parece a la esperanza y me dice que voy a encontrarlo. (Burgos Cantor, 2011, p. 306).

De esta manera, se puede concluir que en “4.48 *psicosis*” la violencia es la enunciación del dolor que vive la protagonista. ““*Soy asesino y padre de familia*” muestra la violencia que vivió el personaje en el pasado, pero que encarna en el presente de su oficio como paramilitar. Y “*Fosas comunes*” muestra la violencia corporeizada por el recuerdo, por el hecho del pasado que se vive, se siente, en el presente. Estos contenidos de violencia terminan siendo la forma de la catástrofe en las obras: fragmentarias, con voces dispares, con una desazón de dolor y unos silencios capaces de contar la rabia y el miedo²².

Es ahí, en la fábula, donde la pérdida y el sinsentido se entrecruzan con la idea de lo catastrófico. Las tres obras conjugan un lenguaje de la catástrofe marcado por el silencio donde los cuerpos mutilados, la violencia física, el acceso carnal violento y la carne como materialidad que se rompe son el eje principal de la narrativa; sin embargo, esta no es directa ni gráfica, sino metaforizada, ironizada y enunciada en una constante analogía. El presente es un caos, el futuro se desconoce en absoluto; por ello, la contraparte de este capítulo (es decir, la dramaturgia) busca eso: configurar un lenguaje de lo catastrófico

²² Esta relación de la forma y el contenido se ahondará en la siguiente grieta.

donde los personajes indaguen sobre sus propias violencias, pero no las comprendan del todo; de la misma manera que encuentren sus conexiones tan osadas como la idea de víctima-victimario presente en las tres obras.

Por eso propongo el término violencia catastrófica: en la que los sujetos viven, pero que no es evidente desde los grandes relatos o el ámbito de lo político; y, por ello, carcome el cuerpo de quien lo sufre. Es decir: los relatos de violencia terminan siendo gusanos pudriendo a los protagonistas. Esta metáfora se refiere a que la violencia en las obras es tan terrible que termina por socavar los protagonistas y a los lectores que leemos las obras. Es una catástrofe porque es tan brusca la violencia que no es posible salir bien de esta, sino que termina por romper todas las coordenadas del orden del mundo (tanto de los personajes como del nuestro después de terminar la lectura).

Ver el término 'catástrofe' desde lo conceptual pueden darnos más pistas al respecto. Según la RAE, hay dos conceptos claves. El primero: "Cambio brusco de estado de un sistema dinámico, provocado por una mínima alteración de uno de sus parámetros". El segundo: "Desenlace de una obra dramática, al que preceden la epítasis y la prótasis". La primera se refiere a una perspectiva de la matemática evidenciada en la biología y las ciencias naturales. La segunda se refiere a la literatura, en particular a la tragedia griega; la cual se da al plantear el punto de giro de la historia donde se rompen todas las coordenadas "de orden" del universo diegético (o narrativo) de los personajes.

Por ende, propongo la mirada de la violencia catastrófica como una forma de lectura de las tres obras. Por lo que, más allá de un carácter crítico, es pertinente las lecturas de estas desde la idea de lo catastrófico como luz sobre nuestro presente: uno anclado al abismo donde la desesperanza es mirada de la actualidad.

Grieta 2. Fisuras en el lenguaje

Hay modos de escritura que buscan articular las palabras con hechos, con formas, con signos no materiales que buscan ser materializados. Por ejemplo: la palabra *perro* no tiene significancia si no se materializa en un objeto (o se construye un referente) que dé cuenta de la existencia del *perro*. El lenguaje consta de un referente, un significado y un significante²³; por lo general, todo signo es algo que no tiene materia (algo abstracto) que termina por convertirse en algo vivo o dado a la imaginación. En algunos casos, un conjunto de palabras termina siendo una sustancia voluble, casi plástica; la cual construye un archivo: el resultado de una obra artística. Esta idea de archivo en la literatura la propongo al comprender el conjunto de textos o palabras como el resultado de ese proceso creativo. Por eso considero la obra literaria como un archivo condensado de la investigación del creador (o creadora), a partir de lo que recogió con las palabras, las referencias del tema y el tipo de texto que decidió escribir; el cual muestra la mirada del creador sobre ese tópico. Por ejemplo: escribir sobre el amor en un texto narrativo es muy diferente si se hace en un texto expositivo-argumentativo; estas decisiones hacen parte del proceso de creación. Esto vendría a ser, desde los estudios del performance, un repertorio: el tejido de la escritura sobre ese tema antes de ser convertida en un libro o un texto final.

Planteo estos dos conceptos (archivo y repertorio) desde las ideas de la teórica del performance estadounidense Diana Taylor. La autora afirma: “Entiendo por archivo aquellos documentos materiales -textos, huellas, rastros- que persisten más allá del acto vivo y que pueden ser constituidos, clasificados y almacenados” (2003, pp. 21, 22). En esa línea, se puede considerar toda obra literaria publicada como un archivo de la época, de un país o de un autor; una materialidad de un contexto social, de unas personas que leyeron el mundo y lo plasmaron con las palabras. Sí: archivo relacionado con el libro como producto físico, pero también cuando este existe (desde otros formatos) y se le reconoce en el mundo. Cuando la autora dice *acto vivo*, podríamos imaginar aquel quien redacta en la máquina de escribir o en el papel; lo que persiste no es el acto de escritura sino el documento final que termina por completar la biblioteca de la creación literaria. El *acto vivo*, para mí, vendría a ser ese hecho corporal de la escritura: ese proceso solitario donde las ideas se convierten en palabras, donde el cuerpo se dispone a trasponer lo racional a lo visual. Por eso, siguiendo con las ideas de Diana Taylor, el archivo hace referencia a la obra literaria y el repertorio al acto de creación.

Pero, en palabras de la teórica, ¿qué es el repertorio? “El repertorio, en contraste, transmite conocimientos a través del cuerpo: gestos, rituales, prácticas orales. Se actualiza en la acción y depende de la presencia” (Taylor, 2003, pp. 23, 25). Con lo anterior, habría que preguntarse: ¿hay un repertorio en la obra literaria desde la corporalidad? La respuesta es sí. El acto de escritura del autor (lo que llamo la investigación-creación de un tema) es ese hecho no visto de un cuerpo sentado en determinada postura, que mueve

²³ Estos tres conceptos tienen relación con las ideas de Ferdinand de Saussure.

las manos en el papel o en la computadora a cierta velocidad, que toma trago, fuma o escucha música²⁴. Todo lo que le pasa a ese cuerpo durante el proceso de escritura da cuenta del repertorio; por eso termina ajeno al archivo, está en la periferia, es el iceberg de la obra literaria. Además, una obra literaria es leída desde su época en otra ajena a la de su origen. Por tanto, se puede considerar que hay un doble repertorio de la obra: la del proceso de escritura (el cuerpo del escritor ante la hoja en blanco) y la del proceso de lectura (oralidad y performance) del receptor.

Considero esta mirada del repertorio como una lectura performativa de la palabra²⁵. O, desde otro punto de vista, el camino para la comprensión de la estructura en las obras. El lenguaje, en las tres obras literarias, termina siendo un performance cuando son leídas en voz alta desde la voz del lector y desde el tono de los personajes. Tal como lo mencioné en la anterior grieta, se refiere a que cada obra está ligada a una forma de escritura en primera persona; en específica, a la forma del monólogo interior. Pero, ¿qué es el monólogo? J. A. Cuddon (1984) sostiene que el monólogo literario es un método narrativo que intenta describir la multitud de pensamientos y sentimientos que pasan por la mente de un personaje; es el fluir de conciencia (o el inconsciente) de esa voz. Para mí, el monólogo termina siendo la materialidad del cuerpo de un personaje a través de la palabra²⁶. Un cuerpo, como dice el dramaturgo Víctor Viviescas (2009), completamente roto en el papel (el monólogo no tiene orden lineal ni estructura fija), pero también en la temática de las obras literarias: la violencia como vínculo principal de los hechos narrativos. En esa línea, en palabras del dramaturgo, el relato (tanto teatral como literario) en el tiempo actual (la performance de lectura) vive del vaciamiento del interior de sus personajes; entre otras palabras: el sujeto que vive al interior del drama (o de la historia) está roto.

Esta idea de lo roto, para mí, la relaciono con la manera de escritura y el ritmo en las tres obras. Por eso propongo la palabra *fisura* como esa vinculación con lo *roto* y la violencia catastrófica. Es decir, el relato violento se va resquebrajando desde su estructura a partir de los fragmentos del texto, la multitud de párrafos y los pedazos esparcidos en la página en blanco como un lenguaje desintegrándose en el espacio. A su vez, como la estructura del texto, el personaje termina por fragmentarse en su relato, desintegrándose por causa de la violencia que ha vivido. Estos caracteres son fundamentales para entender los modos de lectura de los tres textos literarios con estos dos conceptos entrecruzados. De esta manera, fisurar el lenguaje tiene que ver con entender esos vacíos o silencios presentes de los textos.

He aquí un ejemplo de cada una de las obras que muestra esas ideas:

²⁴ Estos son ejemplos estereotipados del escritor; esto, en la actualidad, ya no es así. El proceso de escritura es una mezcla entre talento y ardua disciplina.

²⁵ La siguiente fotografía fue un ejercicio creativo sobre mi idea de la performatividad con el archivo literario. Aquí se presenta un collage de fotografías de las obras literarias como fragmentos: [Collage.zip](#)

²⁶ Esta idea de la materialidad del cuerpo se ahondará en la tercera grieta.

...Mis pies se volvieron raíces que me ataban a un lugar que comenzaba a no querer. Ese impulso de irme aún no termino de descifrarlo. Por qué deseo largarme de un sitio donde la vida mía y la de mi hombre mostraba poco a poco sus rostros. Aquí donde hasta lo elemental tiene el alcance de una esforzada conquista. Hacer la comida. Hacer el techo. Hacer los cuidados de la salud. Y al inicio la potencia encabronada del amor que lo lleva a uno a enfrentar este vacío prolongado, esta incertidumbre de destino esquivo, este azar adverso, la intemperie que nos fue concedida. Y después los tiros en un sitio indeterminado. Lejura imprecisa reducida por el silencio de la noche. Sentí los tiros en mi cuerpo: me perforaban por dentro, desocupaban mi entraña. Quise salir, correr por las calles. Mis pies raíces me retenían. Sin voz mis gritos me ahogaban en un pozo espeso del dolor sin palabras. Varios tiros. Muchos tiros. En secuencia que parecía medida. Uno otro otro otro otro. (Burgos Cantor, 2011, p. 310).

Este fragmento muestra la narración de la víctima desde el caos de la mente, por lo que no hay linealidad sino pedazos de un hecho grande de violencia que vivió; busca entender lo que pasó. Por ese motivo, el ritmo es vertiginoso, marcado por muchos puntos seguidos y repetición de palabras. Esto hace que se sienta la ansiedad del personaje y el caos mental que enfrenta para buscar respuestas ante sus preguntas.

Hay que pensar en el futuro, uno no se puede quedar con lo que le dicen los periódicos o los médicos o las universidades. Esa gente está cegada por el estudio.

Los intelectuales son muy peligrosos.

Para saber cómo cuidarme voy donde Madame Pisco, su piel es negro pero no es de raza negra, es como de un país del Oriente; es la clarividente más acertada que he conocido, y puede dejar caminando para atrás a sus enemigos hasta la cuarta generación; hace sanación y le limpia a uno la casa cuando hay una maldición o un amarre; es de corte espiritual de logia blanca, no hace magia negra, pero la combate. (Rubiano, 2017, p. 37).

Este es un ejemplo pequeño; la obra de Fabio Rubiano es fragmentaria en sí: posee varios capítulos y cada capítulo se divide en pequeños párrafos. En esta, en particular, a pesar de que tenga el tema central la apropiación por el conocimiento, este es netamente negativo. El narrador (quien es el personaje principal) afirma que todo conocimiento es peligroso porque apunta a una verdad; de esta manera, termina por construir una violencia epistémica. Es decir: negar el conocimiento es violentar la libertad de los otros de decir la verdad. Por ello, lo *roto* aquí se enuncia por la forma del texto (tres fragmentos en tres párrafos pequeños) y el relato no termina por ser lineal, sino por contar un hecho de violencia que ejerce el victimario.

Estoy muriendo por alguien a quien no le importa

Estoy muriendo por alguien que no sabe

Me estás destrozando

Habla

Habla

Habla

Un círculo de fracaso de 10 metros

No me mires

Mi última confrontación

Nadie habla. (Kane, 2000, p. 28).

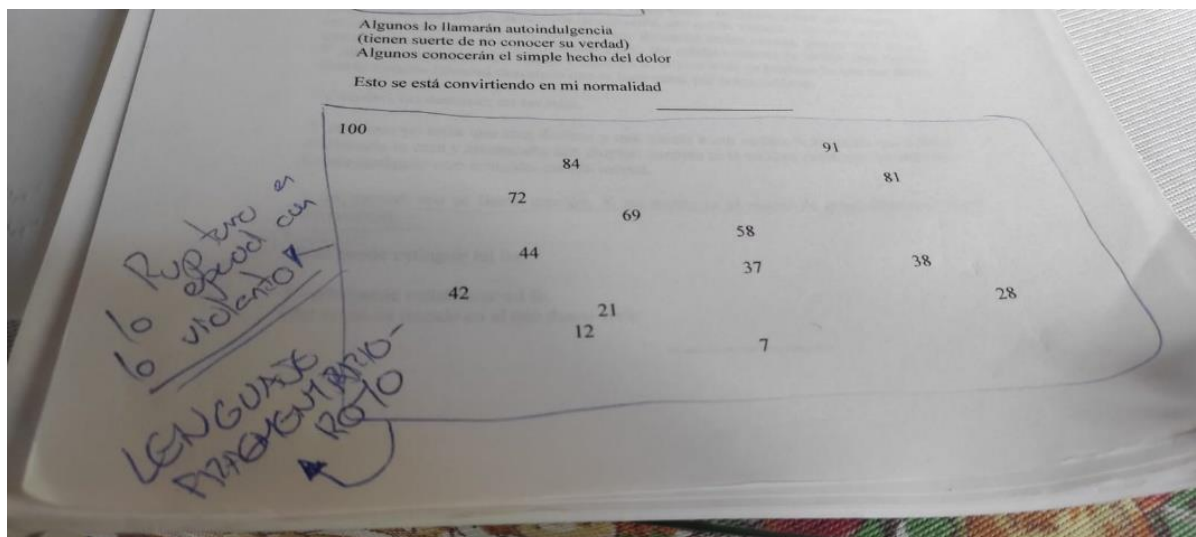
El último ejemplo es el más fragmentario y no lineal de los tres; aquí justamente se ve esa analogía de la fisura y, como dice Víctor Viviescas, lo *rota* que se encuentra la protagonista. Esto se ve por la composición fragmentaria de la dramaturgia desplegada en la página, la repetición de la palabra *habla* como un diálogo hacia la propia protagonista y las sentencias de la muerte ligadas con el cuerpo. La protagonista se encuentra *rota* física y psicológicamente, pero también expuesta en cada uno de los fragmentos de la página como si su cuerpo no fuera un todo orgánico sino un conjunto de capas necesarias de unir.

Estos breves ejemplos dan cuenta de la relación de la idea de fisura con lo roto. Es decir, la página y los párrafos que se descomponen (se rompen) a la par con sus protagonistas en su moralidad, estado físico o situación psicológica en particular. A pesar de que las tres obras tengan diferencias entre sí, se relacionan en conjunto por el concepto de violencia catastrófica, la cual las constituye en un archivo literario. Por esto, considero que el lenguaje vendría a ser un repertorio de los propios silencios de los personajes ligados a los aspectos violentos abordados en las obras. Ahí es donde se encuentra una relación entre la forma y el contenido: la primera vendría a ser el lenguaje fisurado marcado por el silencio en la página o en la voz narrativa, mientras el segundo es la presencia de la violencia como reconocimiento de los hechos vividos.

No sorprende que *4.48 psicosis*, la obra de Sarah Kane, sea la más personal, rota, experimental y con un repertorio tan vivo, donde la lectura sea tan sensible y corporal. Es la voz de la autora dentro del personaje como una forma de performatividad de sus conflictos sociales. Esto lo menciono porque la autora sufría de una aguda depresión que la llevó al suicidio; aspecto que vive y soporta su personaje principal en medio de las horas de medicación y locura. En las otras obras considero que aparece el lenguaje como una búsqueda del silencio en medio de tantas palabras, pero no porque sea poco importante; sino porque pertenece al contexto de la dramaturga británica. Además, las tres obras son contemporáneas en sí por fechas similares de publicación, temas y formas de trabajar el lenguaje.

Esta contemporaneidad de las obras permite una lectura intertextual (o de conexión entre las tres) que llevan a una comprensión de la locura y la depresión de la autora como una mirada narrativa de la violencia colombiana. Los anteriores fragmentos se podrían considerar un diálogo intertextual donde se puede deducir que hay una depresión en el personaje de “*Fosas Comunes*”, una locura desmedida por la violencia en “*Soy asesino y padre de familia*” y una locura demencial en la voz del personaje de “*4.48 psicosis*”. Esta lectura de los tres fragmentos anteriores es una manera de comprender las tres obras como discurso de la literatura contemporánea.

Además, las dos obras colombianas tienen una presencia de lo fragmentario, la voz apresurada y la violencia como un tejido en su estructura. Esto tiene relación con las formas de la literatura contemporánea: fragmentos, silencios, largos espacios en la hoja en blanco e imágenes poéticas caóticas y veloces. En el caso de *4.48 psicosis*, la obra de teatro es tan contemporánea porque sitúa el cuerpo en la propia página; esto se puede ver con más claridad con el siguiente fragmento sacado de mi archivo:



Tal como se ve, este conjunto de números fácilmente podría decir nada. Lo importante aquí es comprender que la literatura contemporánea le permite al lector completar la

construcción del relato y su sentido. Ligado con el orden de lectura y el argumento de la obra de teatro ya referenciado en otros capítulos, se podría inferir que esta presencia de los números desordenados en el papel es la representación del caos mental de la protagonista, pero a la vez de la figura de un cuerpo deforme. Por eso quise traer la fotografía para ver el por qué de su materialidad y de la distribución de los fragmentos con los espacios vacíos. En esa línea, el texto se vuelve un cuerpo que no puede hablar, que le cuesta, que sufre al hacerlo porque es ajeno al mundo en el cual vive. Esto mismo sucede con los personajes de las obras colombianas: están marcados por las maneras de narrar la violencia como intentos, de romper el silencio incómodo y cuestionar las decisiones que los llevan a ser sujetos autónomos. Estas relaciones se pueden ver en los siguientes fragmentos:

Mancha el dibujo, mancha la mesa, mancha el piso.

Me mira desafiante.

“¿Este sí es el color del perro?”, me pregunta.

Si no fuera mi hija...

Tiene seis años.

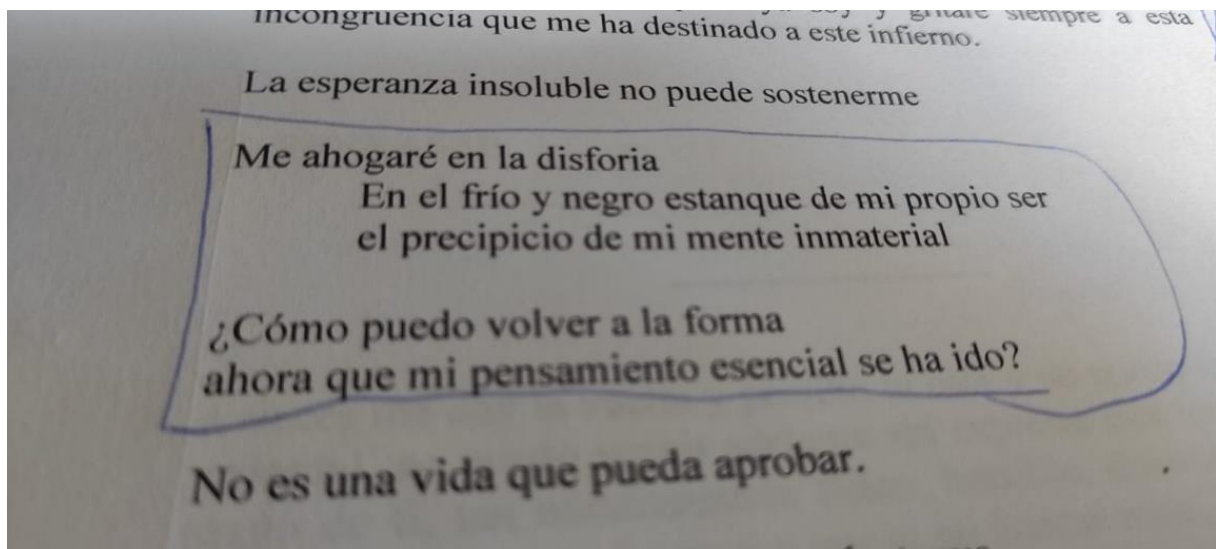
No sé qué hacer, no quiere volver al culto: el Pastor la tuvo dos horas encerrada en su cuarto dándole la guía, y salió peor. (Rubiano, 2017, p. 44).

Estuve preparada para las señales, las pistas que indican la ruta. Con ese bagaje, esa garantía, útil para el viajero o el peregrino, debo pensar si el viajero es diferente a peregrino, ¿yo que seré? Me doy cuenta de que sin decidirlo me entrometí en la maraña de la vida. No es selva oscura, es vida enmarañada, y yo la viajera. Acepté el itinerario y sus estaciones. (Burgos Cantor, 2011, p. 314).

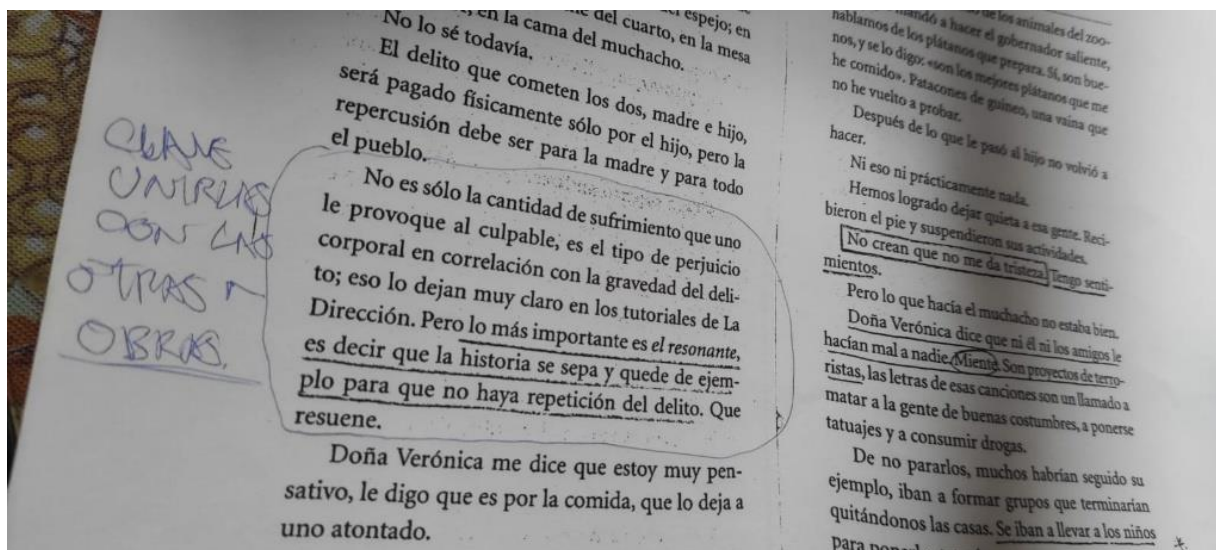
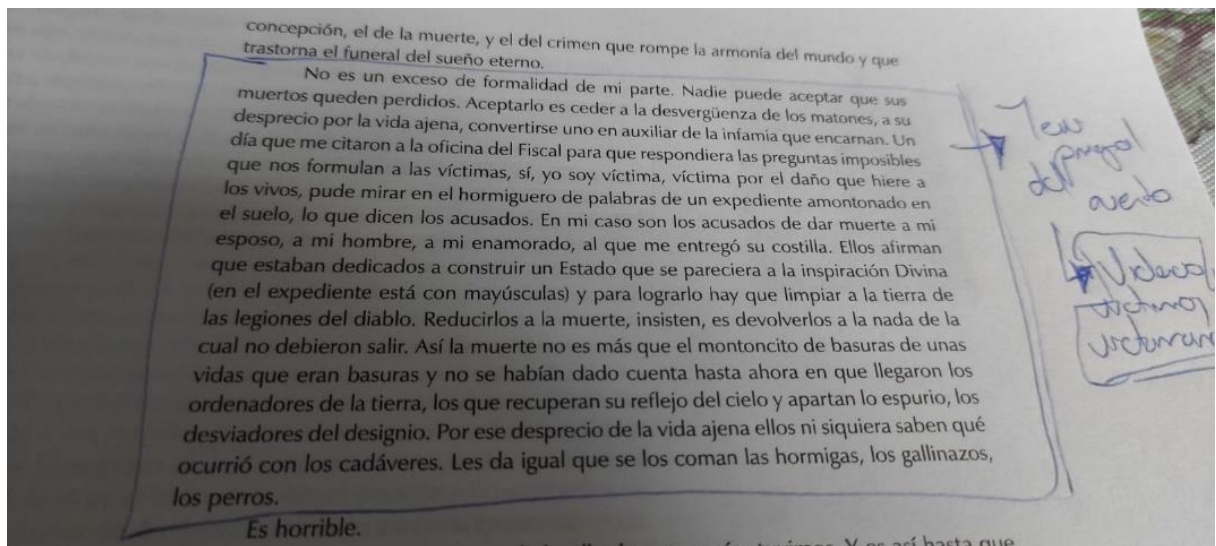
El fragmento de Fabio Rubiano muestra al personaje desde la crisis de autonomía de ejercer la paternidad y la violencia sobre su hija. En cambio, el de Roberto Burgos Cantor muestra a la protagonista repensando sus carencias, la vida que ha vivido como un destino, como alguien que no puede ejercer decisiones. Las dos son ejemplo del dolor que viven los personajes; ahí radica la relación de estas en común: son un archivo de la

desesperanza y la profunda tristeza. Ahí es donde habita el repertorio: en las acciones de los personajes marcadas por contar sus historias de violencia, en el lector que lee en voz alta esas narraciones y, en dicha performatividad, comprende que el lenguaje termina siendo una fisura del dolor del sujeto y de la construcción de una memoria colectiva²⁷ de una época.

Por ejemplo, en la obra de teatro de Sarah Kane y en el cuento de Roberto Burgos Cantor hay una presencia del lenguaje como una reflexión del mismo. El texto, tanto en el uno como en el otro, habla sobre el propio lenguaje y aparece categorizado por medio de adjetivos desde una perspectiva negativa. En el caso de “4.48 *psicosis*” se confrontan “diferentes voces narrativas que se proyecta desde y hacia la muerte, cruzado por la enumeración caótica de decena de fármacos, ansiolíticos, antidepresivos, calmantes, somníferos, analgésicos” (Brncić, 2006, p. 26). En “*Fosas Comunes*” aparece la reflexión del lenguaje a la par que con la narración; esto para entender la violencia y la pregunta de cómo debería ser nombrada. En cambio, en “*Soy asesino y padre de familia*” no habita una reflexión del propio lenguaje sino una narración fragmentaria que, en ciertos momentos, puntualiza ciertas palabras que sirven para entender la psicología del personaje.



²⁷ Véase las ideas mencionadas en la grieta de la violencia con las reflexiones de Paul Ricoeur.



Los anteriores fragmentos muestran esa relación de la exploración del lenguaje; los pongo aquí para mirar el cómo fueron puestos en el papel. Al leerlos en voz alta²⁸, la cadencia de las palabras y las repeticiones sonoras de las consonantes proponen una asfixia en el lenguaje; la cual lleva al límite a sus protagonistas (y al propio lector). Es ahí, dentro de la lectura performativa de las obras, que el lenguaje termina por ser desbordado. Es como un vaso de agua que se llena hasta al borde y luego se riega; el vacío en las tres obras no tiene que ver, en exclusiva, por los espacios en blanco en las páginas (más evidente en la obra de la dramaturga), sino en el hecho de narrar todo hasta quedarse en blanco. Por eso los saltos de párrafos de distintas anécdotas en la obra de Fabio Rubiano (la tercera imagen), la estructura de párrafos enormes y con ritmo trepidante en el cuento de Roberto Burgos (la segunda imagen) y la carencia de signos de puntuación y espacio en blanco en la obra de teatro de Sarah Kane (la primera imagen). Las tres obras literarias construyen

²⁸ En la siguiente nota de voz se puede escuchar una lectura normal, no interpretada, del ritmo y cadencia de dichos fragmentos: https://drive.google.com/file/d/1ty1WyPdA-RwKwR0Ho7UIaCRb9ZSTQLN/view?usp=drive_link

el silencio a partir de un conjunto de palabras dichas en bucle, donde el espacio en blanco y la ruptura de la narración lineal muestran la manera en que la forma (el silencio) se relaciona con el contenido (el relato de violencia).

Estas fisuras del lenguaje se conectan con la guerra (las obras literarias “*Fosas Comunes*” y “*Soy asesino y padre de familia*”); la cual, como dice Víctor Viviescas (2009), “se expresa o se encarna en la víctima de los procesos sociales de violencia y de manera extrema en el desaparecido”. Desaparecido que está presente en las dos obras (como víctima y victimario del relato, específicamente), pero también, en el caso del monólogo teatral de Sarah Kane, con ese cuerpo que comienza ser fragmento hasta volverse ceniza por causa de la enfermedad. Eso se puede ver en los siguientes apartados:

Aquí no les gusta que uno diga. Que uno vuelva a decir. Que uno raje la boca de decir y decir. No. Aquí es esta tierra de desgracias. Este pueblo de ausencias. Este país donde prefieren que uno se calle hasta que reviente de palabras atoradas. De dolores podridos. De llagas en las que supura el dolor o la rabia. De nunca decir. (Burgos Cantor, 2011, p. 305).

Este ejemplo da cuenta sobre lo que sostiene Víctor Viviescas respecto a la idea del desaparecido. Aquí se dan cuenta los procesos de violencia y cómo el propio país niega esa violencia, aunque muchas veces las palabras se atoren en lo más profundo del interior de la persona.

Otra regla: como estoy seguro de que van a confesar, una vez se descubra al culpable, este va a intentar dos cosas, una: agredirme, y dos: escapar. Si los demás permiten que eso pase...

Oigan bien: si los demás permiten que eso pase, también se les quitará el pie a todos.

Repito: ¿quién es...? (Rubiano, 2011, p. 28).

En este fragmento, Fabio Rubiano muestra, con un humor negro, las dinámicas de violencia de los victimarios en Colombia. Es una representación de esas situaciones, las cuales son recíprocas dentro de dichos procesos de violencia.

No deseo la muerte

Ni tuve jamás deseo de suicidio

Mírame desaparecer

mírame

desaparecer

mírame

mírame

mira. (Kane, 2000, p. 29).

Aquí el lenguaje se encuentra roto en la página. Es decir: es un texto netamente fragmentario, en el cual su personaje incita al lector (o al espectador) a que se fijen en este mientras poco a poco termina por desaparecer o suicidarse. La idea de la desaparición tiene que ver con la violencia catastrófica, es decir, con cómo se siente de violentado el personaje más allá de sus límites personales. Pero también la idea de desaparición tiene que ver con la estructura del texto (de pequeñas oraciones a vacíos en la página y una palabra por línea). En este caso, el fragmento se encuentra *roto* en su forma y contenido.

Por ello, el lenguaje se constituye una simbología de la muerte; dada, tal como se evidencia en los fragmentos, por la presencia del silencio después del desborde de las palabras. De esta manera, “se emparentarían los símbolos de muerte en los casos en que... las personas (los protagonistas de las obras) aceptaran tales símbolos como medios del orden de las cosas” (Castellanos, 2021, p. 26). Y no solo lo hacen porque el autor o autora haya sido caprichoso (o caprichosa) en dichas decisiones, sino porque quiere transferirle al lector, como archivo vivo, ese conjunto de emociones. Pero, ¿cuáles emociones? Las de la fragilidad, las de lo negativo, las de la pérdida del sentido.

Como sostiene Víctor Viviescas (2009): “El hombre roto, entendido en la manera en que intento formularlo, no es meramente una abstracción. Es la manera de designar la precariedad de lo humano” (p. 17). Por dicha razón juego y experimento con la materialidad del lenguaje en la dramaturgia. Sí: es el diálogo de los personajes con sus propias voces, pero también con la manera en las que sus palabras son desbordadas hasta el silencio. De ahí el carácter de la investigación-creación en esta lectura entrecruzada: la de performar las palabras de las obras en una dramaturgia para abordar el lenguaje con unas palabras que terminan vaciándose. A la vez, para construir un archivo literario (una obra nueva) que comprenda los modos de lenguaje de tres personajes distintos.

Por eso, como dice Diana Taylor, hay un acto de transferencia de conocimiento hacia una nueva forma de leer dichas obras literarias. Propongo que esa nueva lectura se dé como una mirada de performar el texto desde la idea de vacío y la violencia catastrófica. Con esto me refiero a que un sujeto lea las obras en voz alta con un determinado tono de voz y jugando con los silencios. Sin embargo, el lenguaje literario tiene una particularidad notable: una lectura en voz alta puede cambiar el carácter de enunciación de las palabras. No digo, debo aclarar, que una lectura distinta deconstruya la violencia catastrófica de los textos. Todo lo contrario, lo que puede cambiar es la lectura corporal; en la cual, como performance, pueda matizar otras formas distintas de ser enunciadas²⁹. Estas formas de manifestación de los textos tienen que ver con entender la materialidad de estos como un signo lingüístico, el cual es traducido a un signo escénico; es decir: gestos, movimientos, sonidos, luces, posturas corporales, ritmos y tiempos de la voz del lector (o performer) que se acerque a las obras literarias. Es ahí, en el acto de lectura, (en particular, el acto de transferencia) donde se deba preguntar a fondo sobre la categoría de personaje en la construcción de las tres obras literarias; mucho más por el hecho de que son escritas con base en un yo: un lenguaje en primera persona donde hay posibilidad de ámbitos interpretativos de la palabra.

²⁹ El presente video es un ejemplo de cómo sería realizar distintas formas de lectura de un mismo texto en voz alta:

https://drive.google.com/file/d/1JNwqf0wHYyD0ldImQGN2J2qOMQJ2SFBP/view?usp=drive_link

Grieta 3. Personajes en busca de su propia performatividad

Los personajes son máscaras del autor o autora que escribe la obra. Los personajes son retazos de órganos, pieles de cuerpos que se transforman en prendas y texturas provenientes de lo más interno de los autores. Es decir: los personajes son pedazos de los autores, por más lejanos que aparentemente sean. Esta idea la concibo como lector de literatura, como alguien que lee pensando en el contexto social, la vida del autor o autora con sus determinadas obsesiones; pero también, hay que precisarlo, parándome desde la propia escritura.

Esta idea la concibo, en particular, como alguien que escribe literatura. Afirmo que la escritura tiene la libertad de crear universos no pertenecientes a uno; sin embargo, la escritura parte del conocimiento de uno mismo. Conocimiento que nace de lecturas de libros, películas, canciones, experiencias, reflexiones o miedos. Todo eso es lo que habita la escritura. Al fin y al cabo, eso lo dijo el mismo Gabriel García Márquez en su libro de memorias *“Vivir para Contarla”*: “La vida no es la que uno vivió, sino la que recuerda y cómo la recuerda para contarla”.³⁰ La manera cómo se recuerda es la forma de representación de un personaje, un pedazo de quién escribe. Desde un sentido teatral, permiten que, quien diga sus palabras, no sea el actor (o autor), sino el personaje. Es decir, una cosa es leer el soliloquio de Hamlet en el que este se cuestiona su existencia. Otra, muy distinta, que una persona represente a través de acciones o gestos esas palabras; de ahí que el texto del pasado se transforme en un hecho vivo el presente. Esta idea es clave para entender los tres personajes de las obras literarias por separado, pero, a la vez, en una triada en conjunto para comprender el cómo podría ser esa lectura performativa de la cual he hablado tanto.

En primera medida, debo mencionar la pregunta por el carácter de lo *roto* en los personajes. En la anterior grieta expliqué el cómo se aborda la idea de lo roto desde el lenguaje en sí, pero quedaba la pregunta respecto a la presente categoría. Para Víctor Viviescas (2009), lo roto tiene que ver con la crisis de la modernidad, es decir, la crisis del relato. Para entender eso, es importante comprender que la modernidad llega con las ideas de Descartes en el siglo XVI; con esto me refiero a su famosa frase: “Pienso, luego existo, luego soy”³¹. En ella, se instala el sujeto moderno como alguien que cuestiona y duda de los regímenes establecidos; esto se refiere a todo tipo de conocimiento ligado con el concepto de verdad. Por lo que, la razón permite que el sujeto sea activo con el conocimiento para repensar su humanidad, la cual se relaciona estrechamente con la cultura grecolatina.

³⁰ Esta oración es el epígrafe del correspondiente libro mencionado con anterioridad.

³¹ Véase el concepto de duda metódica y los textos: *“El Discurso del Método”* y *“Meditaciones Metafísicas”* del filósofo.

Este concepto de modernidad se ancla con movimientos como la Ilustración Francesa del siglo XVII y el surgimiento del Estado Moderno donde las personas empiezan a tener derechos y no simples privilegios que antes eran para unos pocos. Sin embargo, estos avances fracasan con la llegada del Siglo XX con las Guerras Mundiales, en especial la Segunda Guerra Mundial con la creación de la bomba atómica. Ahí es donde radica el término de *crisis de la modernidad* o *crisis de la integralidad del sujeto*. Es ahí donde el sujeto se convierte en un ser *roto*, un ser ajeno a ese pensamiento racional.

Ahora, ¿todo esto qué relación tiene con el personaje? Pues bien, el personaje clásico o aristotélico está anclado a un orden, donde vive, siente, presenta el conflicto y resuelve (en su contexto y a su manera) dicho conflicto³². El personaje moderno, justamente relacionado a esa capacidad de duda que tiene, es un sujeto crítico que se cuestiona y su construcción de psicología es clave para la toma de decisiones que debe realizar³³. En cambio, el personaje *roto* es el espejo de la crisis de la modernidad; el dramaturgo francés Jean-Pierre Sarrazac (2006) sostiene que “se presenta como un personaje sin carácter” (p. 357). No se refiere en particular a una personalidad débil, sino que su psicología se encuentra fragmentada por causa de la violencia del presente.

En ese sentido, la crisis del personaje moderno tiene que ver con entenderlo como un sujeto que está fracturado en sus formas de ser representado. Con esto me refiero a propuestas dramáticas más contemporáneas, tales como las de Anton Chéjov, Henrik Ibsen, Georg Büchner y Samuel Beckett que empiezan a deformar el personaje en su psicología, identidad y formas de representación en escena. Por eso, la obra de Samuel Beckett “*Not I*” es un reflejo de eso: es un personaje desarraigado, donde la voz y el cuerpo (en este caso, la boca) se reducen por completo al espacio escénico y a una falta de trayectoria dramática completa en su propia historia.

Esto tiene relación con Víctor Viviescas cuando se pregunta por la construcción de personajes en tres obras del Teatro La Candelaria en Bogotá, las cuales presentan la violencia como eje central de sus historias y de las decisiones (o carencias) de sus personajes³⁴. De esta manera, el autor propone que el personaje roto está inmerso a la fragmentariedad, semejanza particular a estar *desaparecido* o ser un *muerto*. Todo esto, repito, a la relación de la violencia en Colombia como eje central de creación de obras teatrales. Esta composición de los personajes hace que las puestas en escena estén marcadas por una falta de objetivos de los personajes, una psicología no definida y un relato más anclado al performance que al teatro moderno donde se encuentra un inicio, un nudo y un desenlace de los respectivos hechos. Justamente, Jean-Pierre Sarrazac en *El*

³² Aquí podemos poner a Edipo en la tragedia de Sófocles, en la cual busca respuestas ante la peste vivida en Tebas hasta que reconoce su destino.

³³ William Shakespeare con Hamlet es el ejemplo más preciso de creación de un personaje desde su psicología. Hamlet se cuestiona sobre las decisiones que debe tomar ante el asesinato de su padre, ya que comprende que todo en su contexto (el poder político que conlleva) puede hacer cambiar su historia y reputación por completo.

³⁴ Todo esto se refiere a la investigación de Víctor Viviescas en su Doctorado de Estudios Teatrales de la Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 Censier. De ahí, él presenta el concepto del personaje roto para comprender la violencia en textos teatrales colombianos contemporáneos.

drama en devenir dice que “el drama ya no es una acción desarrollada por personajes estables, sino una composición de materiales heterogéneos” (2009).

Por tanto, los personajes dentro de la crisis de la modernidad no mueven la acción dentro de la dramaturgia; al contrario, son un complemento más dentro de la construcción del drama. Como dice el autor francés: “El personaje reducido al grado cero de la personalidad” (Sarrazac, 2009, p. 22). Los personajes son sujetos que, al no tener una integralidad en su dimensión psicológica o dramática, necesitan que alguien (el actor, el lector o el performer) los represente en un espacio y tiempo determinado. Esta representación complementa el texto dramático y las dimensiones del personaje, aunque queden ciertos vacíos.

Ahora bien, al hablar del teatro contemporáneo no se puede establecer solamente el concepto de crisis del personaje en su representabilidad como una perspectiva generalizada del teatro. Arthur Miller, por ejemplo, construye sus personajes a partir de las dimensiones psicológicas y sociales contemporáneas en donde la identidad es “sólida”, el hilo dramático “ordenado” y la narración “estable”. Las anteriores palabras las pongo entre comillas porque a pesar de ser ejemplos que van en contra de la época contemporánea, permiten vislumbrar cierto orden orgánico dentro de las crisis de los personajes en sus relatos; cosa que no sucede con los personajes plateados por Samuel Beckett, por ejemplo, los cuales están en una constante crisis en su representación. Mientras en Arthur Miller hay una fábula estable que vive el personaje en crisis, en Samuel Beckett es un fantasma más que termina por desaparecer.

Esto es crucial para mí para entender los personajes de las tres obras como sujetos rotos en su representabilidad. Esto tiene que ver con el hecho primordial de que el lector, al performar el personaje, construye una representación fragmentaria en el tiempo presente: la falta de existencia de este se convierte en un fragmento cuando quien lee. Ahora bien: ¿esto cómo se ve en las tres obras literarias? Y más aún: ¿qué pasa cuando dos de ellas no pertenecen estrictamente a las artes escénicas?

Vayamos por la primera, la que entra dentro de la categoría de lo teatral. En el caso de la obra “4.48 *psicosis*”, Sarah Kane construye un personaje contemporáneo que no termina de ser un personaje al cien por ciento: “Ya no hay primacía de la acción ni del personaje como soporte exclusivo del sentido.” (Sarrazac, 2009, p. 17). Por eso, la dramaturgia presenta multitud de personajes (aunque la dramaturga no los nombre explícitamente en el texto) y la voz de la personaje central³⁵ se transforma con la presencia de guiones, como si hubiera diálogos o saltos en la página como vacío del habla y del pensamiento. Estos indican exactamente la reducción del personaje a un *grado de personalidad cero*. Aquí se pueden ver algunos ejemplos que dan cuenta de eso:

Estoy corriendo hacia mi muerte

³⁵ Que, volviendo a la idea de lo contemporáneo, no termina entrando en la categoría moderna de personaje.

Me aterran las medicaciones
No puedo hacer el amor
No puedo follar
No puedo estar sola
No puedo estar con otros. (Kane, 2000, p. 3).

—Haz visto lo peor de mí.
—Sí.
—No sé nada de ti.
—No.
—Pero me gustas
—Me gustas
(*Silencio.*)
—Eres mi última esperanza.
(*Un silencio largo.*) (Kane, 2000, p. 24).

100 aspirinas y una botella de Cabernet Sauvignon búlgaro de 1986. La paciente se despertó en un charco de vómito y dijo: “duerme con un perro y te levantarás lleno de pulgas”. Fuertes dolores de estómago. Ninguna otra reacción.

La escotilla se abre
Luz fuerte. (Kane, 2000, p. 16).

Estos tres ejemplos son evidencia del lenguaje *roto* respecto al personaje. Por un lado, esta forma de narración tiene sentido con el foco de enfermedad y locura que vive la protagonista; sin embargo, no solo se refiere a la condición médica, sino a:

una imposibilidad de completar el esquema de lo dramático como una expresión de un estado enfermo del mundo, nuestra reflexión quiere también interrogarse sobre la

obsolescencia del drama, la destitución de la acción y el estatuto del protagonista de la imaginación teatral en nuestra circunstancia actual. (Viviescas, 2009, p. 1).

El personaje incompleto se le limita su acción en el mundo actual, lo cual hace que su identidad sea obsoleta como el mismo drama. Esto en la obra de Sarah Kane es evidente, tanto por su argumento (ya mencionado) como por la manera en la que presenta violencia como foco central.

En el caso de “*Soy asesino y padre de familia*”, Fabio Rubiano tiene unos vacíos muy similares con los de Sarah Kane. Esto sucede primero porque el autor, al ser dramaturgo, tiene unas relaciones con la creación literaria netamente ligadas al campo de las artes escénicas. Y, segundo, porque la manera en la que muestra el personaje en el universo narrativo es de alguien que no tiene identidad, un títere del Estado politiquero y de la violencia; de ahí justamente la idea de Víctor Viviescas con la del *desaparecido*. La violencia no solo la ejecuta al desaparecer a ciertas personas por el “*bien*” de los demás, sino que su propia identidad se convierte en una sombra. Con esto me refiero a que las palabras del protagonista al narrarse a sí mismo solo son un reflejo de sus conflictos con su padre como autoridad masculina, sus conflictos en torno a su orientación sexual y los dilemas morales respecto a las relaciones psicosociales con los demás personajes. Son unos conflictos como reflejo, pero sin desarrollo. En esta obra no prima un desarrollo del personaje, sino la necesidad de mostrar el relato del protagonista como una excusa para hablar sobre la violencia en Colombia.

Dos ejemplos de todo esto se pueden ver a continuación:

Soy lo que la gente llamaría un asesino.

Pero no mato a nadie, no sirvo para eso; soy auxiliar contable titulado del Instituto Logan.

Ya no ejerzo.

Mi trabajo con La Dirección es hacer labores de inmersión en viviendas bajo sospecha, interrogatorios, prácticas de propaganda y diligencias de distribución de partes.

Las labores se intensifican cuando se acerca la jornada electoral. (Rubiano, 2014, p. 9).

Pero lo que hacía el muchacho no estaba bien.

Doña Verónica dice que ni él ni los amigos le hacían mal a nadie. Miente. Son proyectos de terroristas, las letras de esas canciones son un llamado a matar a la gente de buenas costumbres, a ponerse tatuajes y a consumir drogas.

De no pararlos, muchos habrían seguido su ejemplo, iban a formar grupos que terminarían quitándonos las casas. Se iban a llevar a los niños para ponerles tatuajes.

He visto los casos.

Los tatuajes son un símbolo satánico y homosexual. (Rubiano, 2014, p. 51).

En la gran mayoría del texto, la forma cómo se enuncia el personaje (en especial, la manera cómo desarrolla violencia) se da con el cuerpo. Poniendo el foco en los dos ejemplos anteriores, el primero no es explícito; al contrario, su negación termina siendo una contradicción, sus palabras lo niegan, pero los hechos que narra (lo que hace corporalmente) son otra cosa. Es decir: las labores de inmersión, los interrogatorios, la distribución de las partes. Puede ser que los hechos no sean directamente dados por el cuerpo, pero están implícitos en el relato. En el segundo, en cambio, sostiene el tatuaje como símbolo satánico y homosexual, relacionadas a las personas necesarias sí o sí para matar. Por lo que, el tatuaje y el asesinato son formas de enunciación y hasta expresión, diría yo, de la violencia. Lo que pasa es que la expresión violenta del personaje no es gráfica, exagerada y burda; todo lo contrario, se encuentra en los detalles y expresiones mínimas del relato.

Esto en los anteriores fragmentos. Sin embargo, hay otros donde aparece la inmersión de lo narrativo del cuerpo que ve violencia o avala esa violencia, más no la ejecuta. En ese sentido, las carencias de acciones de su protagonista pasan a ser una identidad obsoleta que se diluye durante la narración, más no cambia completamente. Es como diría Víctor Viviescas (2009): “la contradicción y la diferencia como determinantes de la posibilidad de la acción, en este caso como contradicción entre voluntad y estado del mundo” (p. 5). Todo esto tiene relación con el cuento de Roberto Burgos Cantor: “*Fosas Comunes*”.

En el cuento, el personaje quiere tener acciones, esto tiene que ver con encontrar los restos de su esposo asesinado, pero el sistema social y el mundo violento que vive hace que su objetivo no se consiga, ni siquiera que haya un completo desarrollo. Por eso, la protagonista no ejecuta acciones en el tiempo presente. El argumento nos lo puede esclarecer mejor: una mujer en una fila interminable de la Fiscalía, en busca de respuestas por su esposo desaparecido, recuerda los hechos de violencia del pasado en su pueblo. Los hechos de violencia están anclados al pasado; el presente, en cambio, es la dimensión psicológica de la protagonista en busca de respuestas, aunque al final no encuentra ninguna respuesta. Todo esto es fundamental en los hechos de la narración.

Todo lo que la autora nos cuenta tiene que ver con sus pensamientos, las situaciones que vivió, las acechanzas del pasado de ciertas circunstancias que la marcaron para siempre. No ejecuta acciones, sino que, como una persona traumada o en shock, vive en el pasado para entender el por qué pasó la violencia y de qué manera esta contribuyó a que desapareciera su personalidad. Es decir: la de ser profesora de escuela rural casada con un hombre de pueblo. Está rota porque ha perdido todo. Busca respuestas en la fila cuando, el mismo cuento lo dice, sabe que no las va a encontrar. Eso lo aclara mucho mejor Víctor Viviescas (2017):

En esta situación el “individuo roto” es sobre todo los hombres y mujeres que no están, los que han perdido el cuerpo y el nombre, el desaparecido, el que ya no está aquí para

poder usar su voz, para poder testimoniar de su tragedia, diría incluso, de su desgracia. (p. 6).

Por eso, como protagonista, es una desaparecida que busca de un muerto; es decir, la protagonista que busca a su esposo desaparecido, quien a lo mejor está asesinado. Esta obra es la que mejor refleja, en este contexto, el concepto de crisis de modernidad en la literatura. Por un lado, porque, aunque haya pensamientos, no son resultados de un proceso *per se*; todo lo contrario, son divagaciones que terminan yendo a la nada, al pasado como un bucle que aparece y desaparece sin respuesta fija. Por otro lado, el desarrollo del personaje no está ligada a una estructura aristotélica donde hay un descubrimiento que lo cambie todo, sino un reconocimiento de unos fragmentos en particular del pasado que construyen un gran fragmento en el tiempo presente. En esa idea, la manera cómo el personaje se muestra ante el universo narrativo es a través de un cuerpo en busca de raíz. La narradora lo dice una y otra vez: raíces arrancadas a la tierra como resignificación de la identidad. Aquí algunos ejemplos:

...Un disparo solitario convirtió en aullido de dolor los ladridos de un perro. Me quedé en la alcoba. Mi reducto. Sin invasores ahora. Flotaban los olores agrios del humor de los hombres. Los sudores viejos. No podía moverme. Mis pies se volvieron raíces que me ataban a un lugar que comenzaba a no querer. Ese impulso de irme aún no termino de descifrarlo. Por qué deseo largarme de un sitio donde la vida mía y la de mi hombre mostraba poco a poco sus rostros. (Burgos Cantor, 2011, p. 310).

...Me gusta decirle a mi hombre que su vida está en mí, que yo estoy en él. Que mi rito es caminar y caminar por cuanta pista o sospecha de pista se anuncie por ahí. Soy peregrina de su búsqueda, mi ceremonia es oír mi corazón, mi corazón se ha convertido en una vara de explorar agua, vara de rabdomante, vara de amor que me advierte de la cercanía de tu fosa, de su ubicación: y sé lo difícil que es porque las vibraciones del amor rechazan las pestilencias del crimen. (Burgos Cantor, 2011, p. 316).

Tal como se ve en los ejemplos, las acciones de violencia se encuentran en el pasado: son recuerdos. El presente tiene que ver con el deseo, con encontrar la fosa de la víctima. También tiene que ver con la relación entre las raíces y el pueblo, consigo misma y con el país que ejecuta violencia de forma repetitiva. De esta manera, esta imposibilidad de contar las acciones violentas son un reflejo de la fragilidad humana, de ser un personaje roto.

Esta fragilidad de lo humano se expresaría en la creciente cosificación de la realidad, en la limitación de las posibilidades de la acción y, en definitiva, en la imposibilidad del acto como verificación, como realización de la acción. (Viviescas, 2009, p. 7).

En este caso, las tres obras tienen una presencia de lo roto y lo desaparecido como esa falta de acción o de la realización de la acción. En Sarah Kane es más evidente, por supuesto. Sin embargo, los otros tienen unas relaciones similares por las formas en las que se presentan los personajes en los relatos. Por eso, si un lector o performer realizara una lectura performativa de estos tres personajes, la presencia de los silencios (en lectura o con movimientos corporales) serían la clave para contar los hechos violentos. Esto tiene mucho sentido con lo mencionado respecto a las demás grietas, ya que:

el individuo roto es el objeto de un extremo poder, de una extrema violencia, de una fuerza catastrófica... El individuo roto como sujeto del drama es sobre todo el desaparecido, el que ya no está. (Viviescas, 2017, p. 8).

Por eso, la presencia de la dramaturgia (el texto creativo de este documento), no busca construir una fábula con puntos de giro en los personajes, sino un diálogo de los propios personajes con sus historias narrativas. Un diálogo de los textos que permitan entender sus conexiones, sus temas en particular y la manera cómo están contruidos los vacíos de los textos. Esto tiene que ver por la intención metaliteraria detrás de la escritura³⁶, pero también porque, en palabras de Víctor Viviescas (2017): “el individuo roto no es sujeto de un drama” (p. 10). Por eso el capítulo dramático (si es posible catalogarlo en dicho tópico) indaga en la representación de cada uno de los tres personajes en este espacio de encuentro o de escritura. Tiene que ver con relacionar el texto con la manera cómo habla y se presenta cada personaje. Esto como excusa para hablar sobre una lectura en voz alta en triada, como una representación de cuerpos en un espacio que le den vida a esos textos, a esas palabras y a esas formas de narrativa.

La dramaturgia de esta sección es una forma de transgredir en la forma de presentación de los propios personajes. Eso propone el filólogo alemán Peter Szondi (2012) en su texto *“Teoría del drama moderno”*, en el cual, parafraseándolo: la contradicción entre forma y contenido lleva a transgredir la forma dramática clásica. Por lo que, la presencia de contradicción entre forma y contenido busca reescribir la manera de presentación (y narración) del personaje por una manera mucho más performativa y fragmentaria. Es decir: los personajes habitan el fragmento, el pasado, la identidad obsoleta o desaparecida que los llevan a un estado de muerte en vida. Esto tiene que ver justamente por la falta de linealidad de la narración, ya que son un conjunto de fragmentos relacionados entre sí. Por ende, tal como sostiene la crisis de la modernidad, la violencia es el génesis de todas estas características.

A partir de ahí, solicité a un conjunto de personas que leyeran distintos tipos de fragmentos para comprender esta categoría del personaje que performa o es performado por alguien. Las personas que realizaron los ejercicios no pertenecen a las artes escénicas, ya que para mí es fundamental acercar las personas a la literatura de una manera distinta, donde lo corpóreo y lo carnal son caminos para dichos conocimientos. Esto tiene que ver

³⁶ Esta categoría, junto con otras, se abordan a fondo en la siguiente grieta; la cual busca entender la escritura dramática y el diálogo intertextual.

por pensar distintas maneras de crear pedagogía o didáctica, para que las nuevas generaciones se acerquen a los textos de formas distintas.

Por ello miremos con más detalle cada una de las obras para entender sus relaciones:

- El cuento “*Fosas Comunes*” presenta a su personaje de dos maneras: la vinculación con la tierra y la búsqueda de la identidad obsoleta o borrada por la guerra (que, en su caso, se refiere al pasado, el asesinato de su esposo y la vida en el pueblo). Estas tres se encuentran conectadas, ya que la manera cómo la protagonista se presenta desde su primera persona es la de una mujer en busca de respuestas. Estas tienen una vinculación con la violencia en Colombia. Esto nos permite entender el cómo está construido el personaje desde el concepto de lo *roto* planteado por Víctor Viviescas al proponer la violencia colombiana como comparativo para entender la crisis de la modernidad en el teatro colombiano contemporáneo. En este caso, este concepto de lo roto lo anclo aquí a la literatura contemporánea colombiana como un medio de comprensión del cuerpo y del personaje. Aquí podemos ver algunos ejemplos de ello:

...No es una sepultura, no es una tumba, no es un sepulcro, no es un panteón, no es un túmulo; tampoco están en un osario, en un cementerio, en un camposanto; son huecos para esconder lo que queda de las malas acciones. Fosas. Vemos cavar en muchos parajes sin encontrar nada. Yo colaboro y cavo. Raíces cortadas. Lombrices. Peñascos. (Burgos Cantor, 2011, p. 312).

Aprendí a reconocer la tierra donde hay entierros: toma un color rojizo casi negro... Si uno mete la mano y escarba está blanda, desmenuzada, parece que fueran granos. (Burgos Cantor, 2011, p. 313).

Y así, con los muertos bautizados, echaré un chorro de ron sobre la tierra y celebraré los años que vayan cumpliendo en su nueva edad. La vejez de los muertos es el olvido. Yo voy a aprender besar a los muertos. (Burgos Cantor, 2011, p. 316).

Cada uno de los ejemplos son un camino de lo fragmentario, de la búsqueda de los muertos en analogía a las raíces propias. De esta manera, la idea de la fosa no solo se refiere a la de encontrar el muerto o los restos de ese muerto, sino la analogía central del cuento: encontrar la raíz de esa protagonista que se encuentra

en un *estado de muerte* en vida. Esto nos permiten preguntarnos cómo sería ese tipo de lectura en voz alta.

Por ello, los siguientes videos parten de los fragmentos de la obra de Roberto Burgos Cantor³⁷:

https://drive.google.com/file/d/1opHDnJMFZhmhq0Jc0YoyZPOLJ3JQFo75/view?usp=drive_link

Parte 1

Este video da cuenta de una lectura literal. Una lectura donde el texto se manifiesta en voz alta a partir del ritmo de los signos de puntuación propuestos por el autor. No hay una interpretación ni una intención de cambiar la forma del lenguaje corporal de la performer.

https://drive.google.com/file/d/1kGE42hKJ29Esz0wG9x_GXTb3lv6nJ0Tw/view?usp=drive_link

Parte 2

Esta es la segunda categoría de la lectura: el tono de guerra. Tal como se percibe por la voz y las expresiones faciales de la performer, la sensación de ahogo está presente por la respiración entrecortada y la velocidad con la cual lee el texto. En este sentido, hay una lectura interpretada donde la violencia se empieza a percibir a partir de los leves ahogos en la voz y la necesidad de encontrar el silencio en cada una de las frases. El final es el encuentro con el vacío como un modo de encontrar el hecho violento y el desaparecido.

https://drive.google.com/file/d/1fIgYNEEZRorobOuguZJf-Zn0cz5TlynS/view?usp=drive_link

Parte 3

Esto lo llamo lectura performativa: el texto literal se convierte en cuerpo. En este ejercicio, se puede ver a la performer buscando algo en el suelo con ansiedad, estrés y ahogo; al final pareciera que lo encuentra, pero no queda satisfecha. Este ejercicio muestra cómo las palabras del autor ligadas con la *tumba*, la *sepultura* y

³⁷ La lectura performativa le correspondió a Angie Vanessa Leal, perteneciente a la MAEC, licenciada en español e inglés. Se le solicitó que realizara tres lecturas: (1) Una lectura lineal tal como aparecen los signos de puntuación; (2) una lectura enfocada a un tono de declaración de guerra con unas intenciones de sujeto político y (3) una lectura corporal de lo que transmite el texto: la violencia y el conflicto colombiano. Estos tres videos fueron tres solicitudes para la investigación. Tal como se puede notar, se quiso comprender esa relación de lo establecido con el texto desde una perspectiva teórica a un ejercicio performativo para entender cómo el personaje puede performar desde la lectura hasta la interpretación corporal.

el *cementerio* se reflejan en esta lectura corpórea donde la performer representa esa tumba que no es tumba porque es un NN más de la historia de violencia de Colombia. El cuerpo de la performer se encuentra en un estado de ansiedad, en busca de respuestas que nunca son respondidas.

- En el monólogo teatral “4.48 *psicosis*”, la presencia de la voz femenina en la personaje es relevante porque es el mejor ejemplo de personaje fragmentario (o no personaje) dentro del marco de las tres obras. Es ahí donde la relación entre autora, personaje y narración se complementan³⁸. La voz teatral se presenta a través del cuerpo, donde la locura, la feminidad y el dolor construyen una identidad en su historia. Es más bien un cuerpo dolido que grita dentro de las páginas de la dramaturgia. Un cuerpo que va desapareciendo a lo largo del relato, por la carencia de palabras, pero también por la presencia de los espacios en blanco. Aquí algunos ejemplos de eso:

Cada acción es un símbolo

cuyo peso me aplasta

...

Mis piernas están vacías

Nada que decir

Y este es el ritmo de la locura. (Kane, 2000, p. 17).

Córtame la lengua

arráncame el pelo

córtame los miembros

pero déjame el amor

preferiría perder mis piernas

³⁸ Estos tres conceptos se exploran a fondo en la siguiente grieta que busca comprender la creación dramática.

arrancarme los dientes
sacarme los ojos
que perder mi amor. (Kane, 2000, p. 20).

Engordada
Apuñalada
Exiliada

Mi cuerpo se descompensar
mi cuerpo explota no hay modo de comunicar más allá de lo que ya he
comunicado
siempre tendrás un pedazo de mí porque tu viste mi vida en tus
manos esas manos crueles
esto me acabará. (Kane, 2000, p. 26).

A continuación, se verá cómo serían distintos tipos de lectura performativa
teniendo en cuenta esos aspectos: el vacío del texto, el cuerpo que busca su
existencia y una respiración ahogada que representa la violencia³⁹:

https://drive.google.com/file/d/1pl5a_Xzc0fKQkX0dG2hMPo7BKCjXRxzk/view?usp=drive_link

Parte 1

Esta primera lectura representa lo literal. Está presente el ritmo por los
signos de puntuación, ya que la performer se da el tiempo de leer cada
verso y de precisar palabra tras palabra en lo que dice el mismo. Este
ejemplo no abarca grandes rasgos interpretativos.

³⁹ La performer fue Catalina Amaya, egresada de la MAEC, Comunicadora Social y una persona que experimenta con el teatro. Tal como se ve, se le solicitó a la performer que realizara los siguientes tres tipos de lectura: (1) una lectura correspondiente a los signos de puntuación; (2) una lectura interpretada donde se desarrolle un leve ahogo corporal en medio de los espacios de los fragmentos y (3) una interpretación corporal (o performativa) de lo que transmite el texto: la enfermedad, el dolor, el miedo y el cuerpo a punto de ser explotado. La performer propuso varias formas de entender lo fragmentario, así como los ritmos de voz mezclados con el ahogo para transmitir esa sensación de incomodidad y silencio tan atravesados por la obra literaria.

https://drive.google.com/file/d/1vFsuM5Pf35ES1TC5oR41KC2Ibzs0PK1/view?usp=drive_link

Parte 2

En esta lectura se encuentra la primera capa de interpretación. La performer representa una mujer que se encuentra ahogada, ansiosa, llena de miedo y dolor por todo lo que ha vivido. Hay palabras que la performer extiende en su lectura para enfatizar el dolor y el ahogo, en especial las del comienzo y final de cada verso respectivamente.

https://drive.google.com/file/d/1yYBJD_2_WV1fTt6A87JDQtDjPP_c6HcT/view?usp=drive_link

Parte 3

Esto es lo que llamo lectura performativa. Aquí podemos ver la interpretación del texto de la performer junto con el lenguaje corporal. Podemos ver los brazos y hombros tensionados, los gestos del rostro llenos de tristeza y dolor; de igual manera, las expresiones faciales y los movimientos corporales dan cuenta de ese lenguaje que busca transmitir el texto: lo fragmentario en Sarah Kane que termina por volverse en el cuerpo de la performer en algo que no puede expresar de forma coherente. Su corporalidad muestra dolor, rabia y frustración.

- Y, por último, en el relato largo *“Soy asesino y padre de familia”*, el personaje masculino se presenta desde una mirada hegemónica donde el hombre tiene el poder, se cubre con una máscara y vive y ejecuta violencia. De esta manera, la presentación del personaje tiene que ver con una presencia de autoridad ligada con mostrar el cuerpo, el poder y el territorio en el que vive. Este eje del territorio tiene que ver también con comprender el cuerpo del personaje como un pivote fundamental de la autoridad y sobre las dinámicas de violencia que ejerce. Fabio Rubiano, interesado en comprender las dinámicas de víctima y victimario, da otro ejemplo⁴⁰ desde lo masculino, lo corporal y el territorio. Aquí algunos ejemplos sobre eso:

⁴⁰ Uno de los más famosos tiene que ver con la obra de teatro *“Labio de Liebre”*, donde el protagonista es víctima y victimario a la vez.

Le di otra bofetada y le dije que se iba a aguantar que le diera bofetadas, que se iba a aguantar todo: que le tocara la cara o el culo, a él y a su mujer.

Es una forma de hablar, es una estrategia, no me acuesto con las mujeres de mis subalternos. (Rubiano, 2017, p. 24).

Aquí hay varias opciones de prótesis para que vayan pensando cuál les sale mejor con el color de la piel, la ropa que usan o su partido político.

Esta: está hecha con varillas de construcción.

Esta: con madera y las patas de un maniquí, el problema es que sólo hay de mujer.

Esta: engancha con el muslo con una botella cortada de litro y medio de gaseosa. De colombiana, ¿no? La Coca-Cola es imperialista. (Rubiano, 2017, p. 26).

La rodilla, el brazo y la espalda no me están funcionando bien.

La mano ahora me vibra más.

No voy a volver donde ningún médico para que me diga que tengo Parkinson o alguna estupidez de esas; a mí no me dan esas cosas.

...

A mí no me va a dar Parkinson ni voy a ser el objeto de burlas de todo el mundo. (Rubiano, 2017, p. 33).

No lo sé todavía.

El delito que cometen los dos, madre e hijo, será pagado físicamente sólo por el hijo, pero la repercusión debe ser para la madre y para todo el pueblo. (Rubiano, 2017, p. 50).

Estos fragmentos son claves para entender ese cuerpo fragmentario como analogía de la violencia, lo obsoleto y la crisis de la modernidad. Aquí se podrían establecer distintos tipos de lectura sobre esa dimensión de las obras⁴¹:

⁴¹ El performer es Cristian Antonio Escorcía Blanco, ingeniero y actor amateur. Los tres fueron de la siguiente manera: (1) una lectura ligada a los signos de puntuación; (2) una lectura interpretada donde se vean en pequeños detalles la sumisión y el poder que el personaje tiene en el mismo texto y (3) una lectura performativa de las intenciones del texto: el humor negro del personaje por el carácter violento y el odio

https://drive.google.com/file/d/1mPtr6TfkRHqejgY6v17Z4FL-zYEvdF8Q/view?usp=drive_link

Parte 1 y 2
(mezcladas)

Considero que aquí se encuentran combinadas los dos tipos de lecturas. Por un lado, se encuentra una lectura literal porque el performer sigue línea tras línea el texto con todos sus matices. Por otro lado, los gestos, posturas y silencios de su lectura permiten un nivel básico de interpretación donde nos podemos imaginar el cómo se vería el personaje desde una perspectiva de poder. La manera como el performer lee el texto es la de un sujeto que busca entenderlo palabra por palabra y las matiza desde el ritmo, el tono de voz y el cuerpo.

https://drive.google.com/file/d/1r7y6m-MgEPcPc0SgoUFyhL4dsrYFwD0L/view?usp=drive_link

Parte 3

Esta lectura performativa va más allá de lo interpretativo. El performer dispone su cuerpo, voz y elementos sencillos de casa para transmitir con humor negro, arrogancia y breves silencios el carácter de violencia del personaje. De esta manera, el texto literario termina por convertirse en un texto dramático gracias a la interpretación corporal del performer. Su intención con el cuerpo, voz y espacio permiten que el personaje encuentre su propia performatividad gracias al lector (el performer) que comprende los múltiples significados del mismo.

Estos ejemplos de fragmentos y de lecturas performativas son perspectivas de reinterpretación del personaje. Por otro lado, sería interesante el pensar cómo estos fragmentos se unen en un diálogo; es decir, la puesta en escena (en rasgos generales) de la sección creativa de este documento. Esto permite que los tres textos se unan en una triada de experiencias. O, mejor dicho, en la necesidad de que unas personas, en unas maneras distintas de acercamiento a los textos, construyan una lectura performativa a partir de las intenciones de lectura de la presente investigación⁴². Esto es importante porque como dice Paul Ricoeur (2007):

El proceso de composición, de configuración, no se acaba en el texto, sino en el lector, y bajo esta condición, hace posible la reconfiguración de la vida por el relato. Más

que transmite. Tal como se ve, los detalles mínimos corporales, la desviación de la mirada ante el espectador, el uso de elementos de vestimenta y el amaneramiento hacen que el texto se transforme en absoluto. La corporalidad del performer nos permite imaginarnos al personaje en un estado vivo.

⁴² Es necesario preguntarse en las posibles formas de puesta en escena de dicho texto. No para una representación exacta, sino porque, de alguna u otra manera, es el camino de la investigación-creación.

concretamente: el sentido o el significado de un relato surge en la *intersección del mundo del texto con el mundo del lector*. (p. 15).

Por eso la voz del lector, y su cuerpo, es clave para situar la construcción del personaje como un acto de performatividad de cualquier persona cuando coge estos textos literarios. El personaje se conoce como un sujeto vivo cuando alguien lee las palabras o pensamientos escritos en el papel. Esto ya lo decía Paul Ricoeur (2007), de forma parafraseada, al plantear que Aristóteles denomina trama a un proceso de la obra artística donde solo llega a ser plena cuando el lector o el espectador hacen parte de la historia narrada, al ser un receptor vivo de la obra en el presente de lectura (p. 10). Una escritura capaz de llevar la lectura en el cuerpo como una expansión del texto en su capacidad de recepción⁴³. O como dice Víctor Viviescas (2017):

Una escritura que no pretende llenar el vacío sino testimoniarlo, hacerlo presente, que se vuelva experiencia, que se viva en la piel y en el sentimiento. Es decir, una escritura que testimonie del vacío que la derogación del otro que es el hombre roto deja en nosotros. Es decir, explorar las alternativas de un teatro como testimonio, como necesidad e imperativo perennes de dar fe de algo. (p. 10).

Yo propondría, en este caso, la necesidad de llevar las obras a la construcción de unas lecturas que impliquen la reconstrucción de unos testimonios de una memoria colectiva de nuestra literatura. Con esto me refiero a leer las obras como una forma de entender el pasado de unas circunstancias violentas que cambiaron la sociedad británica y colombiana de su época. Por eso es importante la idea de entender la lectura performativa de estos personajes como un ejemplo de la Estética del Aparecer, según el filósofo alemán Martin Seel. Esta idea del aparecer tiene que ver con una teoría estética en la cual el autor sostiene que el receptor (el performer o lector, en este caso) es un sujeto activo que comprende la obra artística. No es alguien ajeno a esta, sino que ve la obra desde la contemplación de su cotidianidad y la lee como acontecimiento dentro del contexto del mundo actual. Esa mirada de la obra artística como acontecimiento es lo que el filósofo alemán llama el *Aparecer Artístico*: la capacidad de re-crear una obra artística después de tener el tiempo de contemplarla, entender su texto y re-leerla para sí. De esta manera, hacer una lectura performativa de las obras literarias, desde los personajes, tiene que ver con el hecho de plantearlas como un acontecimiento de lectura en el tiempo presente. Por eso, como decía Martin Seel (2010): “Las obras de arte son objetos que quieren darse a entender en su cálculo performativo” (p. 149).

De ahí creo pertinente entender que este ejercicio de escritura dramatúrgico no es solo para dialogar con unos personajes, sino por la necesidad de entender cómo los personajes se dan a conocer en su performatividad. La escritura es el acto de performar los propios signos lingüísticos. Por eso, las lecturas performativas de estos textos (o de los personajes) tendrían que ver con situarlos desde un tiempo presente, desde un diálogo en colectivo, donde se cree un acontecimiento nuevo en esa re-lectura.

⁴³ Esto se enfatiza mucho mejor con la Estética de la Recepción ya mencionada en el Manifiesto del presente documento.

Grieta 4. Entre el dramaturgo y las obras

Ahora es necesario preguntarse por el rol del dramaturgo en el presente documento. Pudo haber sido un ensayista, un investigador académico, un narrador que contara con palabras sencillas el proceso de escritura. Entonces, ¿por qué y para qué un dramaturgo? ¿Cuál es la necesidad de dar cuenta, con el diálogo y el espacio, unos personajes que se salen de la ficción para hablar sobre ciertos temas? Por un lado, el diálogo intertextual (categoría que se ahondará a continuación); por otro, la necesidad de pensar la dramaturgia como un lenguaje híbrido donde habite lo ensayístico, dramático y experimental hacia el fin de una representación. Es decir: el fin de una lectura performativa de las tres obras como una sola, en un solo cuerpo de coexistencia mutua. Este cuerpo tiene que ver con relacionar los temas ya esbozados con anterioridad: la violencia (el contenido de las obras), el vacío (la forma de su escritura) y el personaje en crisis (la propia performatividad).

En esa línea, es necesario entender que esta triada de las obras se encuentra con el concepto de intertextualidad. Según Julia Kristeva (1994), se refiere a la transposición de uno (o de varios) sistema(s) de signos a otros. Esta transposición de signos significa que el lenguaje escrito pasa a un lenguaje oral o fragmentos de lenguaje escrito y oral. En este caso, el diálogo de signos tiene que ver con las obras literarias al pasarlas en un lenguaje teórico reflexivo y un lenguaje creativo dramático; a su vez, en el ejercicio de plantear lecturas performativas a la par con la reflexión teórica para entender el lugar en el que me paro como investigador y plantear una guía abierta de dichos caminos. De esta manera, la relación de los estudios literarios se encuentra con los estudios teatrales; no solo desde la concepción teórica de lectura de las obras, sino en la performatividad que se relaciona a esta.

Al situar el proyecto en una relación interdisciplinar entre teatro y literatura, la opción de escoger un dramaturgo y una dramaturgia como medio creativo-investigativo es el camino para comprender, a modo personal, el lenguaje teórico. De esta manera, el análisis de las obras literarias las entiendo mejor desde el acto de creación como forma de aproximación de los recursos estéticos y temáticos de las lecturas. El motivo principal se refiere con mis estudios de Literatura, pero no para ser teórico, sino para ser creador. De esta manera, cuando quiero entender las formas en las que un texto está escrito me pregunto por el cómo de su construcción, donde lo teórico se vuelve tejido en ese camino de escritura. Por eso la necesidad de escribir un texto dramático: es la mejor manera de comprensión de un texto cuando este es reescrito de una manera distinta. Esta reescritura creativa me permite entender su proceso de construcción y la finalidad con la cual el autor (o autora) original lo escribió.

Por eso un dramaturgo era la mejor decisión del tipo de narrador para situar los textos literarios en un hipotético mundo ficcional teatralizado. Primero: al situarme conceptualmente desde el performance, los estudios teatrales y la literatura, construir una dramaturgia es correlacionar estos conceptos desde una perspectiva creativa. Segundo: porque construir una dramaturgia de y sobre tres textos distintos me permite hilar nodos

no-directos en un espacio creativo. Estas dos razones son las claves para construir una dramaturgia que permita indagar en los procesos de creación de las obras.

Por ende, el presente escrito (me refiero a la sección SELLO) no deja de indagar en lo investigativo, ya que toda escritura creativa es un camino para hacerse preguntas. Esa parte creativa, como el medio para equilibrar el lenguaje académico con el lenguaje artístico, formula un puente para que lo teórico literario se entrecruce con la escritura creativa, no como una forma de construcción de una fábula aristotélica, sino para entender la articulación de unos conceptos en la forma literaria. Por eso el dramaturgo, que comprende el camino de la creación de espacios, diálogos y acotaciones permite indagar en los textos para llevarlos a un camino direccionado en las artes escénicas; en particular de *“Fosas Comunes”* y *“Soy asesino y padre de familia”* que no pertenecen al género dramático. Al proponer un dramaturgo, se establece un espacio donde las tres obras cohabiten como tejido.

Es, entre otras palabras, la destrucción como excusa para la creación. Por eso Roland Barthes (1987) decía: “La escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen” (p. 65). Ahí está la razón: es indispensable la destrucción de los textos originales para entenderlos desde lo fragmentario y lo contemporáneo. Esta destrucción es la construcción de un nuevo organismo donde “el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura” (Barthes, 1987, p. 69). Entre otras palabras, el dramaturgo busca un nuevo lenguaje para relacionar lo conceptual con tres obras literarias con pocas conexiones entre sí. Como dijo Paul Ricoeur (2007):

...la propia lectura es ella misma una manera de vivir en el universo ficticio de la obra; en este sentido, ya podemos decir que las historias se narran, y también se viven imaginariamente. (p. 16, 17).

Este sentido de la imaginación de las obras se refiere al papel de la dramaturgia que planteo en el documento. Esta propuesta es una mirada contemporánea de los textos literarios, ya que “la dramaturgia contemporánea abandona el control del sentido para abrirlo a la multiplicidad de lecturas” (Sepúlveda, 2009, p. 47). Como dice el docente de la Licenciatura de Artes Escénicas de la UPN, Carlos Sepúlveda: no interesa la acción (cosa evidente en el texto dramático de este documento) sino el sentido de esa acción que permite el desarrollo (en apariencia) de unos personajes. En este caso, la acción desarrolla los personajes, aunque en realidad el foco principal es la conversación ficcional de estos en el espacio, la voz del investigador puesta en la sección creativa esparcida en los vacíos y las relaciones mutuas entre reflexión teórica – plástica del lenguaje⁴⁴.

O como dice Paul Ricoeur (2007):

⁴⁴ Al mencionar lo plástico enfatizo en la manera cómo se utiliza el lenguaje y la estructura de la página en la sección creativa. No es un simple hecho per sé, sino que tiene una intención con la propuesta de performatividad del documento. De esta manera, los diálogos de los personajes, las acotaciones alineadas a la izquierda, la voz del investigador en el centro y los márgenes, son la excusa para expandir el lenguaje a otras formas de enunciación poco aceptadas en el interior del marco.

Se podría decir que nos aplicamos a nosotros mismos el concepto de voces narrativas que constituyen la sinfonía de las grandes obras como epopeyas, tragedias, dramas, novelas. La diferencia es que, en todas estas obras, es el autor mismo el que se disfraza de narrador y lleva la máscara de sus múltiples personajes y, entre todos ellos el autor es la voz narrativa principal que cuenta la historia que leemos. Podemos convertirnos en narradores de nosotros mismos a imitación de esas voces narrativas sin llegar a convertirnos en autores. (pp. 21, 22).

Por eso me considero un narrador que construye un tejido discursivo de las obras con un lenguaje metaliterario (concepto que se profundizará más adelante). Esta metaliteratura tiene que ver justamente con la dramaturgia y con los nodos que se hilan de cada uno de los tópicos. En este caso, las palabras de Michel Foucault (2010) en su texto “*¿Qué es un autor?*” tienen que ver con ello: “El autor no es exactamente ni el propietario ni el responsable de sus textos; es una función del discurso” (p. 23). Este texto dramático cumple la función de entender el discurso teórico a través de la practicidad, pero, a la vez, como medio (o excusa) para una lectura performativa que permita ampliar el discurso de las obras. Pero también, añadiría, para explorar el discurso de lectura en los estudios literarios y en la Estética de la Recepción⁴⁵.

A su vez, esta manera de ampliar la lectura consiste en entender otro concepto clave de la sección creativa: la metaliteratura. Esta se refiere al cruce ficcional entre personajes, universos literarios, hechos en el contexto del relato y libros ya publicados. En ese contexto, el autor de esta investigación (por supuesto yo) viene a jugar con lo que las obras literarias le proponen: las desfigura, las convierte en objeto plástico, en imagen agrietada que busca complementarse con otros lenguajes artísticos. Es desde mi rol como investigador donde me relaciono con lo teórico, pero también con los límites conceptuales y literarios que las obras me proponen. Esto lo menciono porque, al ser esta una investigación-creación, entiendo la comprensión de una obra artística desde la creación propia (o a partir) de esta. Es decir: en la necesidad de hilar lo conceptual con lo artístico para crear algo nuevo desde la teoría. Puede haber libertades para la escritura del texto creativo o para los ejercicios performativos, pero los universos diegéticos en las obras se respetan desde su contenido, teoría y propuesta original. De ahí que, intencionalmente, uno de los personajes en el apartado de creación mencione lo siguiente:

Él siempre ha sido el títere. No el titiritero. O el titiritero que a veces juega a ser títere. No es capaz de callar las palabras que decimos por más que él nos pregunte cosas: todas las respuestas vienen de nuestros textos, no podemos cambiar nada.

¿A qué me refiero? El lector notará, cuando se acerque al final del documento creativo, que los personajes le cuestionan al investigador la necesidad de haberlos puesto en ese espacio diegético. Es decir, el espacio de la dramaturgia como necesidad de comprensión de lo literario. Y aquí, justamente, es el mejor ejemplo de metaliteratura anclado en la tesis. Lo metaliterario, para explicarlo de la manera más sencilla, es el tipo de literatura que sitúa a la obra dentro de la propia obra o del mundo diegético del autor. Son varios

⁴⁵ Cuyo tema ya ha sido abordado desde el principio del documento.

los casos donde sucede dicho juego creativo: un personaje reconoce que existe como personaje y le obliga al autor responder el porqué de su existencia, un libro aparece dentro de la obra con el mismo nombre de la vida real, un texto es citado por otro personaje como si existiera dentro del universo literario establecido, una frase juega a ser citada tal cual aparece en otro libro, entre otros. Miguel de Cervantes Saavedra, con la novela, y William Shakespeare, con el teatro, permitieron esa nueva posibilidad de escritura ficcional en las artes literarias.

En “*El Quijote*”, obra monumental de Miguel de Cervantes, un personaje le pregunta a Sancho de la presencia de un libro llamado “*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*”. Capítulos después se indagaría si el autor fuera el mismo Alonso Quijano o un musulmán llamado Cide Hamete Benengueli. Este juego de preguntarse por la propia novela es un ejemplo sencillo de lo metaliterario. En el caso de William Shakespeare, el dramaturgo nos propone en “*Sueño de una noche de verano*” una vuelta de tuerca cuando el personaje de Puck reconoce la existencia del público dentro del universo teatral. O también en “*Hamlet: príncipe de Dinamarca*”, hay una escena donde sucede una obra dentro de la propia obra de teatro; esta escena relata de forma satírica el asesinato del padre de Hamlet en manos de su tío. Estos ejemplos explican mejor el concepto.

Este es el diálogo entre lo metaliterario y lo interdisciplinar: la mixtura de literatura y teatro; no solo por la forma del escrito, sino por los juegos de lenguaje establecidos en el texto. Así mismo la presencia de fragmentos de archivo ligadas a fotografías, videos y audios permiten un diálogo interdisciplinario y artístico donde la diversidad de lenguajes sustenta la idea de lectura performativa. Esta al ser reflejada en un instante de una fotografía, en las posturas y gestos expresados en un video o en la tonalidad y ritmo de un audio en un modo de lectura en particular. Ya se ha visto a lo largo de este documento fragmentos de distintas lecturas en distintos modos artísticos, por eso mismo la lectura performativa viene a ser un diálogo que va más allá del propio texto.

Estos ejercicios se ven en el documento desde la transtextualidad. Esto se refiere al tejido de un texto con lo cultural, con el espacio, con el cuerpo y con la presencia de distintos tipos de textos. Ya que, la transtextualidad es la conexión de un texto con distintos tipos de textos (o tejidos) que van más allá del signo en el que se encuentran. Es decir, un signo escrito es distinto a un signo visual (un libro a una película); sin embargo, las relaciones de ambas se insertan como nodos o puntos rizomáticos⁴⁶. Esto permite que las lecturas de los textos estén en una conexión diversa donde cada punto es independiente, pero a la vez con un orden. Eso mismo pasa con los ejercicios de lectura performativo: pasan a ser un nodo de este documento con la teoría y con la creación metaliteraria que dialoga con cada obra literaria.

Justamente esta idea de los nodos de distintos puntos son una excusa para hablar sobre el hipertexto. La hipertextualidad, parafraseando a Gerard Genette (1989), es una relación

⁴⁶ Aquí se podría plantear las ideas de Gilles Deleuze y Félix Guattari respecto al concepto de devenir. En esa línea, un texto transtextual es aquel que está deviniendo a otra cosa, otros espacios u otros lugares ajenos al papel.

no recíproca de un texto B con un texto anterior A, donde no hay comunicación directa, pero sí diferida (p. 14). ¿Cómo se vería eso en este documento? En la presencia de links con videos, fragmentos orales, fotografías e hipervínculos; todos estos relacionados al marco creativo del documento. Es decir, el relato de unir distintos materiales literarios para entenderlos como un todo, pero a la vez en una desconexión⁴⁷. Por eso quiero mencionar ese reto metaliterario de la comprensión de las obras literarias.

Por un lado, situar el texto de Sarah Kane con obras colombianas fue un reto creativo y un cauce de preguntas durante la investigación. La dramaturga británica habla sobre el suicidio, la locura y la violencia corporal reflejados en un cuerpo en particular. En cambio, Fabio Rubiano y Roberto Burgos Cantor presentan relatos sobre la violencia en Colombia: en el primero desde lo rural y en el segundo con los procesos de postconflicto. La pregunta fundamental era cómo conectarlos: por un lado, me di cuenta que el eje de la locura y la enfermedad son pilares (o consecuencias) de la violencia en Colombia (representada de maneras distintas por los dos autores colombianos). Sin embargo, la presencia de los personajes en la dramaturgia: la Supuesta Loca, el Padre y la Viuda construían un tejido a partir de la locura que sufren en otro espacio diegético de sus narrativas. Este detalle, en apariencia mínimo, establecen la violencia y la locura como un síntoma más de los procesos de violencia que viven distintas sociedades. En el caso de Sarah Kane, los procesos de violencia ligados con el thatcherismo. En el caso de Fabio Rubiano y Roberto Burgos Cantor, los procesos de violencia ligados con el postconflicto.

Por eso, el personaje de la Supuesta Loca es eje central de la forma metaliteraria de los temas (y capítulos) de esta propuesta creativa. Es decir: hablar sobre la violencia, el vacío y el personaje. Su personaje es el que abre las líneas de pensamiento hacia los demás personajes sobre dichos temas, tanto en el diálogo como en el contexto de la dramaturgia. Además, el hecho principal del acto metaliterario de ser un personaje dentro de la propia ficción está vinculado con realizar preguntas respecto a la investigación.

Igualmente, la dramaturgia se construye desde cuatro focos en particular:

- La primera son los diálogos entre los personajes. Algunos de estos son sacados de sus universos ficcionales para cruzarse en el espacio en blanco del papel (o del escenario). Con esto me refiero al establecimiento de un espacio que solo tiene unos pocos elementos, lo cual sugiere una presencia de vacío muy palpable en la obra “4.48 *psicosis*”. Sus diálogos están marcados por el lenguaje construido del autor, las copias de algunas oraciones en particular y otras que se reescriben para la adaptación del texto creativo.
- El segundo es la presencia de acotaciones breves por un narrador en tercera persona. Esto para situar el contexto que viven los personajes dentro de este contexto. Son frases ligeras, breves, más enmarcadas en un contexto narrativo que uno escénico. Esto se hace para construir una relación entre literatura y teatro.

⁴⁷ De aquí es necesario volver al concepto de rizoma.

- Lo tercero es la construcción de acotaciones de sonidos. Estos están alineados a la derecha de la página. Esto se hace para enmarcar un carácter teatralizado, una expansión (desde la propia página) de la dramaturgia como una manera de ahondar en las posibles construcciones en escena del texto. Una forma de expandir las posibilidades de la página y de dialogar con los silencios (es decir, los vacíos) de los personajes.
- Y cuarto: la presencia del lenguaje poético desglosado en el papel. Este lenguaje, tal como se enunció en la sección “*Encuentro literario*” se refiere a mi voz como investigador; es decir, el dramaturgo. Una voz que pretender articular la teoría con el espacio de la escritura creativa.

Estas características de la dramaturgia muestran la relación entre lo interdisciplinar y lo metaliterario. Esta concepción de la puesta creativa es inspirada en la obra de teatro de Luigi Pirandello: “*Seis personajes en busca de autor*”. En esta obra, un grupo de seis personajes incompletos aparecen en un escenario teatral con el fin de que el dramaturgo concluya su historia. Esta obra fue clave para encontrar la *forma* de la sección SELLO, ya que presentan recursos metaliterarios imprescindibles para este texto. Por ejemplo: los personajes reconociendo de que son personajes, el autor como una figura ausente, la obra dentro de la obra, la multiplicidad de versiones de un mismo tema y la obra teatral como un texto inacabado.

Por eso, el presente capítulo aborda esa pregunta por la triada escritor-autor-personaje. Esto se conoce desde el contexto literario desde la perspectiva de la narración. Según Isaías Peña Gutiérrez (2023), en “*El universo de la creación literaria*”, la perspectiva es la conciencia que debe tener el escritor acerca de quién es el que tiene la vocería de la narración, cuál es la mente que se mira, desde qué ángulo, desde cuál dimensión espacial o narrativa. Por ello es pertinente preguntarse: ¿En qué espacio habitan los tres personajes en el presente documento? ¿De qué manera el autor y el escritor se desliga de sí mismo? ¿O no lo hacen? Para entender mucho mejor el ejercicio creativo, creo pertinente hablar sobre cada uno de los tres por aparte.

1. Escritor. El sujeto dueño de la obra artística. Es aquel que concibe la idea y la desarrolla en un formato literario, sin importar el género. Es quien transita el signo lingüístico a un papel de representación con la propia escritura; en este caso, el dramaturgo.
2. Autor. Es muy similar al escritor; sin embargo, se refiere a aquel que ejerce un discurso⁴⁸. Mientras el escritor es quien de un modo generalizado concibe la idea y la desarrolla, el autor propone un discurso hacia determinados tipos de individuos. El escritor puede ser cualquier persona, quien escribe cartas, correos electrónicos, mensajes o notas en libretas. El autor, por el contrario, es un escritor que tiene un rol de poder y quien limita (o expande) el sentido del relato.

⁴⁸ Véase las ideas de *autor* de Michel Foucault en su ensayo: “¿Qué es un autor?”

3. Personaje. Es el sujeto creado por el escritor-autor con un fin en particular. Se dice que todo personaje está creado para que sea desarrollado a partir de unos conflictos que vive. El personaje puede ser una invención externa a la realidad del escritor o que se concibe desde una realidad interna; donde la vida y la obra se entrelazan para dar cuenta de las circunstancias personales de las cuales este habita.

Estas relaciones permiten una ambivalencia en este trabajo, ya que los personajes están sacados de la autoría de otras obras literarias. El ejercicio metaliterario en este texto es la construcción de una mirada personal donde yo, como escritor y autor, me meto en los engranajes de los personajes para entender a sus autores y exponerlos en otro tipo de lenguaje. Esta es la justificación por la cual algunas frases (originales de las obras literarias) están expuestas en cursiva en algunos de los diálogos: es la común intención de la obra tejida entre sí. Expando los tres relatos a otras posibilidades de ser enunciadas en el espacio dramático.

En esta sección de la dramaturgia, los personajes se enfrentan al escritor y se preguntan por las razones por las cuales sus autores los crearon. Se refiere a los cuestionamientos de la creación, del para qué se concibe el tiempo para crear ciertos personajes o narrativas en un mundo marcado por lo efímero o lo volátil. O mejor propuesto por Paul Ricoeur (2007):

La construcción de la trama es la obra común del texto y el lector. Es necesario seguir y acompañar la configuración, actualizar su capacidad de ser seguida, para que la obra tenga, incluso dentro de sus propios límites, una configuración. Seguir un relato es actualizar de nuevo el acto configurador que le dio forma. (p. 16).

Estas relaciones personales con los textos las hago como propuestas contemporáneas de leer literatura. De pronto como una didáctica de la literatura donde el acercamiento al texto escrito sea algo vivo, carnal y corporeizado. Esto para mí es importante porque creo en la necesidad de repensar la literatura y las maneras de acercarse a esta en los tiempos actuales. Hablamos de tiempos donde el centro de la producción del mundo y de los conocimientos son la inteligencia artificial, la realidad virtual y el papel de la oralidad como forma de transmitir pensamiento crítico. Por eso, me paro como el docente que soy: creo en la necesidad de acercarse a la literatura no por la escritura literaria, sino a través del conocimiento kinésico que parte de esta. Pero, ¿qué implica situar el cuerpo, el video, la voz, la oralidad y el cuerpo como forma de acercamiento y comprensión de lo literario? Pues establecer una lectura performativa, un teatro que haga puente con distintas propuestas literarias. Quizá la pregunta, para un futuro no muy distante, sería de qué manera nuevos procesos de corporalidad se puedan aplicar a los acercamientos de la lectura literaria. Estos procesos tienen que ver con la literatura expandida, con la realidad virtual y con la necesidad de repensar la literatura como producción escrita extensa en un futuro.

SECCIÓN CREATIVA PERFORMATIVA

Este texto creativo se divide en cinco secciones, las cuales corresponden de forma particular a cada una de las partes teóricas:

“Encuentro Literario” se refiere a la sección del “Manifiesto”. En esta parte se hace una leve introducción a los personajes, se muestra el concepto de metaliteratura por parte del investigador y la hoja de ruta del viaje creativo: la conversación de cada uno de los tópicos (violencia, silencio y personaje que performa).

“Grita 1”. Se introduce el primer tema principal de la creación donde los personajes cuentan sus violencias dentro de las propias obras. A su vez, se cuestiona en qué tienen relación estos para, al final, reconocer la necesidad de un diálogo en conjunto donde se comprende la importancia de su existencia como personajes violentos o violentados.

“Grieta 2”. Los personajes hablan sobre las maneras en las que son narrados por sus autores. En esta sección cada personaje reflexiona sobre aspectos de las cosas que son dichas o escritas. En esa línea, la desesperanza y el silencio son centrales en las formas narrativas de los textos, lo cual lleva que sus formas de lenguaje estén rotas por la manera en la que dicen las cosas o por los modos en los que son leídos por los otros. Aquí se profundiza el silencio y el lenguaje roto como una forma metaliteraria de reflexión en la parte creativa.

“Grieta 3”. Los personajes, después de preguntarse por las voces que los definen, exploran la idea de ser representados por alguien. Aquí se desarrolla un diálogo con el concepto de personaje, los tipos de textos y las posibles diversas formas de representación de cada uno de ellos cuando un tercero lee sus palabras.

“Grieta 4”. Aquí los personajes discuten con el investigador y se rebelan ante este. Se discute el rol del personaje y de la creación; así mismo, para entender el cómo y el por qué de la creación dramaturgica.

ENCUENTRO LITERARIO

Oscuridad.

Noche que se avecina como una humareda. Noche que se avecina como un viento fuerte y frío como una hojarasca.

El padre: Los de sangre fuerte somos los que no nos jode el viento. Qué ventarrón. Tengo que llegar al pueblo para irme a trabajar.

La supuesta loca: Dos cinco veinte treinta cuarenta cinco dos. No sé no sé. Estoy cansada de tanto caminar y de tener estos dos cuerpos: personajes, me dijeron que son personajes y no puedo hacer nada para que no me persigan.

La viuda: Del pueblo me han sacado, me encontré con estos dos y hasta aquí llegamos. Debo volverme por Cristo bendito a mi pueblo a encontrar mi marido, ¿dónde está?

A

b

a

j

o

de la noche la tierra aparece con el contorno de las sombras.

SONI

DOS

DE

HOJAS

DE

PAPEL

CAYENDO

Todo

terminará en tres horas.

No lo saben.

SONIDOS DE PASOS

Allá vienen del fondo
del viento
Atravesados por las palabras
de sus autores
como supuestas verdades
removidas por la página.

Soy el investigador. Preguntar cosas oficio mío es.

Siempre. Dudar.

Nada es cierto.

Los tres personajes aparecen del fondo detrás de una colina. Se acercan hasta entrar en una casa y contemplan un pequeño comedor de madera.

La supuesta loca: ¿Verdades? La verdad es que no quería venir. Morir es un estado de todos los días. Me han sacado de las páginas para qué, ¿para qué?

El padre: Díganle al Pastor que yo no quise venir. Díganle que no soy culpable de esto. Díganle que me han obligado. Como siempre.

La viuda: Vine a encontrar a mi marido porque de las raíces me sacaron y aquí vengo raída como un viento que sopla del norte y me mueve para encontrar respuestas: dónde estar es el lugar específico de mi pregunta.

SONIDOS DE
MURMULLOS Y DE
TECLAS DE MÁQUINA
DE ESCRIBIR

La VIUDA coge la pistola que encuentra encima de la mesa al lado de la máquina de escribir. La coge. Se sienta. Los otros personajes se sientan en una silla a un lado de ella.

La viuda: ¿Y esta pistola?

El padre: Déjela ver. *(La viuda se la pasa y el PADRE la observa con sumo cuidado).* No, no es mía. No sé de quién podrá ser. No sé por qué la dejaron aquí encima de la mesa con este tarro de tinto.

La viuda: ¿Por qué estamos aquí?

La supuesta loca: Es la voz que nos trajo la poesía que se disipa en el espacio que nos mete y nos dice que estamos aquí, que estamos vivas. No: locura muerte y soledad es lo que hay.

Un largo silencio.

El padre: No es mi culpa, no me miren a mí. No soy un asesino, ya no. Créanme. Yo no...

La viuda: ¡Cállese! La joven tiene razón. La voz nos trajo aquí, ¿no se dan cuenta? A ver: tomemos algo. *(Los tres personajes se sirven un pocillo de tinto y beben).* Yo solo quiero encontrar a mi esposo y devolverme a mi tierra, ¿es mucho pedir?

La supuesta loca coge la pistola y se la lleva a la sien.

Al disparar

el gatillo

bum

encontrarán que están vivos

bum

dentro de las páginas del autor

bum bum

y no podrán morir en paz.

ESTRUENDO

La viuda: ¡Deje de jugar con esa pistola, jovencita! ¡No podrá matarse! Somos personajes de literatura y el único que puede acabar con nosotros es el autor.

La supuesta loca: Autora... Autora. Yo tengo una autora. Mujer. Mujer británica. ¿Cómo puedo entender el español? (*Deja la pistola a un costado de la mesa*). Todavía no deben ser las 4.48 am para dispararme y morir.

El padre: De pronto le puedo ayudar, es mi trabajo. Si cogiera el arma...

La viuda y la supuesta loca: ¡¡NO!!

El padre: Solo decía. Tranquilas. (*Pausa*). ¿Ustedes saben qué hacemos aquí?

La viuda: El autor me sacó de las páginas para no buscar más a mi marido. Ustedes se notan que no saben dónde están.

La supuesta loca: Silencio de muerte. La voz sabe por qué estamos aquí. Su voz fue la que nos trajo, estamos vivos por él.

Silencio.

Los tres personajes: ¿Por qué estamos aquí?

Pensar es
situar
la palabra
r o m p e r l a
más allá de su forma.

SONIDO DE CARRASPEO
DE LOS
PERSONAJES

Cuando se dispone espacio
la palabra
mueve
su significación
para que sea representada o leída.

Investigador es un ser caprichoso que saca obras literarias de sus universos para
llevarlas a otro espacio para una mutua conversación.

METALITERATURA

El libro es una isla
ante los ojos del lector:
tan lejana en el mar que cualquiera
puede invadirla.

SONIDOS DE LOS POCILLOS
ROZANDO LA MESA

El padre: Soy buen padre de familia, lo soy... Díganle al Pastor que no tengo el esperma débil. Díganle al autor que no quiero que se me juzgue sin ningún abogado. Yo cuidé a mi familia.

La viuda: ¡Cállese que no viene a juzgarnos! ¡Cálmese y tómese otro sorbo del tinto!

Los tres personajes toman un sorbo.

La supuesta loca: Sensación de morir acabar consigo misma y dejar que no tenga sentido la vida no quiero estar aquí, yo les dije. Dentro de poco llegará mi final.

La viuda: A mis raíces me han sacado y a mis raíces me han de devolver: acabemos con esto de una vez. ¿Cuál es la palabra que necesito para regresar a las páginas de mi historia?

Palabra l a t e n t e

movimiento a
en el p c
s i
e o
como en picada

Lo que aparece en el vacío
no es el silencio

es el ruido del lenguaje

la ruidosa boca con la que se investiga

El padre: Por eso nos ha traído: quiere hallar el culpable de la desaparición del esposo de esta mujer. Pues le cuento que no soy. *(Pausa)*. Créame, señora, ¡no soy yo!

La viuda: ¡Yo sé que usted no es! Por eso no estamos aquí. La voz nos trajo porque quiere saber quiénes somos, qué somos.

El padre: Somos personajes: no podemos morir.

La supuesta loca: Ahora sabrá cuál es la hora final.

La viuda: ¡Qué tristeza!

La supuesta loca: Es el final del mañana, siempre. Es el final.

La viuda: A encontrar a mi marido. Si eso sirve, será el encuentro. De una vez comencemos.

El padre: Ese no es mi revólver les digo a ambas de una vez. Señor autor, ¿qué quiere de mí?

La supuesta loca: Esta oscuridad no es tan oscura, ya casi llega la hora de mi final. Que nadie se entere. Que estos dos no se enteren, terminemos con esto.

SONIDOS DE MÁQUINA
DE ESCRIBIR

GRIETA 1

Los tres personajes sentados en sus sillas frente a la mesa. Los tres toman un sorbo de sus tazas. La máquina de escribir comienza a sonar.

CLIC CLIC CLIC

CLIC CLIC CLIC

CLIC CLIC

Empieza la noche

duerme quien no quiere

se le despeja la mente.

Las palabras son una roca que no dejan de soltarse

agrietadas

c

a

e

n

con el sonido de la máquina de
escribir.

Comencemos.

El Padre deja su taza a un lado y de un costado de su bolsillo saca una nota.

El padre: ¡Violencia!

La supuesta loca: ¿Qué dice? ¿Cómo? No, a mí no me lo tienen que decir, respirar, aclarar. No: no quiero salir a otro espacio para ser violentada. Cuerpo despellejado por los doctores. No, no, no...

La viuda: Señorita, cálmese. Vamos a comenzar la primera sesión. Comencemos que se está haciendo tarde.

El padre: Mejor. No quiero estar aquí.

La viuda: ¿Usted tiene a mi marido?

El padre: ¿Qué dice? No tiene relación con la violencia.

La viuda: Sí, sabe qué pasó: me lo sacaron de mi tierra, me lo quitaron en vida, vivo, como un cuerpo que lo quieren despellejar de sus raíces. Fue eso y usted me dice que no pasó nada.

El padre: ¿Y yo fui quien se lo quitó? Dígame qué soy yo. ¿Cómo lo sabe?

La viuda: Escúcheme bien lo que le voy a decir: *Los hombres que se adueñaban de aquí, de mi tierra, mi campo, jamás hablaron de la felicidad, ni siquiera del bienestar, eran portadores de un mandato por encargo. Violento y fuerte. Nada se parecía a las ideas tímidas y respuestas con las cuales iniciamos esta existencia en libertad. Ideas ingenuas y lindas.* Hombres como usted vinieron a mi tierra y la destruyeron, arrancaron a mi hombre. ¿Lo niega?

El padre: Lo niego. Nunca lo hice. Yo trabajo en la Dirección, no más. Soy Alejandro, mi esposa es Dominga. Trato bien a la gente.

La viuda: Claro, eso dicen todos.

El padre: Lo soy. Sencillamente trabajo. Eso. *Soy padre de familia, no me gusta que golpeen a los muchachos ni que los humillen. Todo se puede hacer de buenas maneras.*

La viuda: ¿La manera en que arrancaron a mi hombre de mi tierra? La semilla se pierde cuando uno se va del lugar de su origen.

La supuesta loca: *El hermafrodita destrozado que confiaba en sí mismo, en realidad se encuentra en la habitación llena y suplica nunca despertar de la pesadilla.*

El padre: ¿Y a esta qué se le pegó?

RIIIIIIIIN RIIIIIIIN

RIIIIN

1:02 am

el sol despierta

esconde sus párpados en los colores de la luna

afuera el frío

adentro preguntas

CLIC CLIC CLIC

La supuesta loca: La máquina de escribir habla...

llena de ojos
los espíritus de la vista
y ahora tengo tanto miedo
estoy viendo cosas
escuchando cosas
no sé quién soy

La viuda: Señorita, ¿se encuentra bien? ¿Qué le pasa?

El padre: Lo llamaría “choque de impacto”.

La viuda: ¿Choque de impacto?

El padre: Choque de impacto. *El objetivo es conseguir la buena conducta, y ese rumbo correcto se traza por medio de las fuerzas leves, que son las visitas sorpresa, o lo que se llama adoctrinamiento pesado.*

La viuda: ¿La señorita está adoctrinada?

Lo está.

Abre la boca
cerebro expectante
caricias miedos.
Sin remordimientos
sin celos roturas olvidos

Lo está.

El padre: La voz nos respondió.

La viuda: Sí, ya me di cuenta, el que nos trajo hasta aquí. También estoy adoctrinada, no hablo por ser católica apostólica romana, no. Adoctrinada del miedo. *Momia en vida.* Ya no puedo decir, Dios te Salve María. *Diría: desaparición, desesperación, desastre, desarraigo, destierro, desmadre, desunión, despedida, decurso, derrumbe, detritus...*

La supuesta loca: *darkness, dissatisfied, failure, guilty, punished, kill myself, repugnant, grief, illness, shame, anguish, hell, insanity, silence.*

La viuda: ¡Dios Santo, se le metió el demonio!

El padre: *(Se ríe, se levanta de su puesto y juega con el revólver).* No está endemoniada, está hablando inglés. Se lo escuché a otros jóvenes en la Dirección. Solo para fastidiarme, luego se quedan callados. *Como nadie dice nada, les digo: listo, si se quedan callados todos, todos se van a quedar sin un pie. Cuando comencemos a cortar y se asusten, de seguro alguno va a confesar, pero ya será tarde, a todos se les hará su corte por haber dudado en responder y hacerme perder tiempo.*

La viuda: ¡Qué monstruo!

La supuesta loca: Usted se parece a mí doctor.

El padre: ¿Ahora soy médico? *(Se ríe. Sigue jugando con el arma).* Tengan respeto al hombre armado.

La supuesta loca: *Ahógate en tu puta vergüenza.*

El padre le apunta a la supuesta loca.

El padre: *Los intelectuales son muy peligrosos.*

No existir en carne y hueso

razón para no morir.

En el papel nacen ustedes y ahí seguirán

en las formas de las palabras.

Son un pedazo de representación de la violencia.

Una forma, significado, contexto.

Todo todo todo.

Salieron del papel a un nuevo espacio.

La supuesta loca: Sea en mi papel o en este espacio extraño en el que estamos, la figura del doctor le tengo miedo. Terror. Pavor de lo extraño. Lo recuerdo tan exacto: *La paciente fue dada de alta y enviada al cuidado de la comunidad por la llegada a primeros auxilios de un paciente que sufre de psicosis aguda y que necesita con más urgencia un puesto en el hospital.*

La viuda: Dios santo, señorita, no sabía que sufría eso. Es mejor que no hablemos sobre nuestras miserias para no asustarla.

La supuesta loca: El pasado es un constante presente cuando aparecen las letras de las páginas. *Mi amor, mi amor, ¿por qué me has abandonado?*

El padre baja el revólver. Revisa el número de balas. La viuda bebe más café.

El padre: Choque de impacto, se lo dije. Choque de impacto. Eso les pasaba a los hombres cuando les cortaba los pies.

La viuda: ¡Deje de hablar eso! ¡No quiero saber los detalles! *La vida y sus maldades proponen ritos nuevos. Yo estoy obligada a un desentierro para poder enterrar.* No me interesan las cosas horribles que ha hecho. A ella tampoco.

La supuesta loca: *A las 4:48*

cuando la cordura me visita

por una hora y doce minutos estoy en mi sano juicio.

El padre: En tres horas, ¿tenemos sentido del tiempo?

La supuesta loca: *Cuando haya pasado, yo me habré ido de nuevo.* Solo eso, culpa de los médicos.

La viuda: Señorita, ya, tranquila. No pasa nada. Ya, todo pasa, créame que sí. La entiendo, pero no podemos hacer nada más. Me pasa siempre. Lo recuerdo: *El Fiscal indaga y no logro describirle los rostros. Esas caras sin antifaz, sin máscara, sin pasamontañas, sin pañuelos, sin apartar la cara en ningún momento. Se sienten invulnerables, impunes, encarnan el presente y el porvenir. Si los vuelvo a ver creo que por los ojos los reconoceré. Aunque lo poco que quiero es la información: que me digan dónde echaron el cuerpo de mi hombre. No me importa más porque sé que lo mataron por nada.* La entiendo, señorita. A veces no podemos hacer más. Esperar.

El padre: Todos estamos afectados por la violencia. Tiene sentido. La voz sabe cómo hacernos hablar.

La viuda: La señorita y yo estamos afectadas. Usted no. Usted es un monstruo. Le corta los pies a los muchachos para que no vayan a donde quieran, quién sabe qué cosas horribles hacen. No quiero saberlo. Las dos somos víctimas de personas que nos han destruido. A mí, los hombres armados que se metieron a mi casa, nos sacaron de las camas, se llevaron a mi hombre, me dejaron sin nada, sin nada... Soy maestra de pueblo y ni eso puedo: ya no doy clases. La señorita sufre por los doctores que le dicen cosas, dicen que se va a morir...

La supuesta loca: Siempre lo vivo: *Una habitación de rostros inexpresivos mirando impasiblemente mi dolor, tan desprovistos de sentido que debe haber una intención malvada.*

Me ahogaré en la disforia
En el frío y negro estanque de mi propio ser
el precipicio de mi mente inmaterial

¿Cómo puedo volver a la forma
ahora que mi pensamiento esencial se ha ido?

El padre: ¡Cállese! Se la pasa diciendo cosas sin sentido. Si sigue así, le disparo.

El padre le apunta con el arma.

La viuda: Y dice que todos somos víctimas de la violencia. Usted es el único asesino.

El padre: Ustedes no me conocen, no saben lo que puedo hacer.

La viuda: Si nos dispara, perderá. Escuchamos a la voz, no podemos hacer nada.

PUM PUM

PUM PUM

El padre, luego de disparar el arma en el aire, la tira a un costado y colapsa en una esquina del escenario.

SONIDOS DE LLUVIA

LUZ DE AMANECER

El padre: También soy una víctima. *Me la pasaba de niño leyendo las Lecturas Dominicales de El Tiempo, y recolectaba todas las páginas de poesía. Semana tras semana. Ese era mi único tesoro. Mi papá miraba y no decía nada, pero estoy seguro de que le daba lástima; que hubiera preferido un hijo que se disfrazara de Superman y agarrara a golpes a los otros niños. Hasta debió pensar que yo era homosexual o tenía alguna enfermedad de ese tipo. No estaba enfermo, pero tampoco pensé nunca en casarme, ni pensé que iba a tener una novia. A las mujeres no les gusta andar con un novio que parezca blando. Que no las proteja. Así son las mujeres, no me miren de esa*

manera, yo sé por qué se los digo. Uno no puede estar con la mujer de uno cuando tiene ganas, sino cuando tiene necesidad de algo.

La viuda: ¡Monstruo! Se está excusando. Todos hemos sufrido algo en nuestras vidas, en nuestras infancias. ¿O no señorita?

La supuesta loca: *Mi vida está atrapada en una telaraña de razón tejida por un doctor para aumentar la cordura.* Lo único que diré.

El padre: Yo sé lo que la muchacha dice, lo sé. Lo viví en las dos partes: me negaron mis deseos, el muchacho bonito y tierno que nunca amé. *No es sólo la cantidad de sufrimiento que uno le provoque al culpable, o el que uno vivió, es el tipo de perjuicio corporal en correlación con la gravedad del delito. Pero lo más importante es el resonante, es decir que la historia se sepa y quede de ejemplo para que no haya repetición del delito. Que resuene.*

La viuda: Nuestras historias resuenan. No hay repetición de los delitos que sufrimos, o que algunos hicieron.

Los hay.

Un vacío en la palabra construye
formas de lectura
una y otra vez
otra vez
otra

Miradas distintas en el vacío
de la página

Leer es reconocer
los vacíos que deja la violencia en los individuos
Personajes lectores seres vivos

La viuda: Es cierto, tiene razón. Es lamentable. *La vejez de los muertos es el olvido. Yo voy a aprender a besar a los muertos.*

La supuesta loca: *Ardiendo en un tibio túnel de consternación, mi humillación se completa mientras me agito sin razón y tropiezo con las palabras y no tengo nada que*

decir acerca de mi “enfermedad” que en todo caso sólo consiste en saber que nada tiene sentido porque me voy a morir. Si es así, los muertos me arrastrarán hasta el fondo de la tumba.

La viuda: No hay que pensar todo lo negativo, señorita. Es posible salir. Es posible solucionar las cosas. Podemos acabar la repetición.

La supuesta loca: No lo creo. No lo creo. *Siento que el futuro no tiene esperanza y que las cosas no pueden mejorar.*

Se

*acabó,
mierda,*

y yo tendré que seguir sola.

El padre: Dice la verdad. Cuando salgamos de este lugar siento que no encontraremos esperanza. Vagaremos solos. El futuro es un bucle de nuestras historias.

La viuda: Quizás. ¡Qué importa! *Y así, con los muertos bautizados, echaré un chorro de ron sobre la tierra y celebraré los años que vayan cumpliendo en su nueva edad. Es el único camino.*

La supuesta loca: *Víctima. Perpetrador. Testigo.* Concluye esta conversación. Es lo que nos ata.

El padre: Sí, usted pertenece a otro espacio, otro mundo. Lo que nos ata es eso. Ah, y la pérdida de esperanza.

La supuesta loca: Fragmentos de una catástrofe que se viene siempre. *Y mi mente es el sujeto de estos desconcertados fragmentos.*

El padre: Es una buena conclusión. ¿Habrà alguna manera de cambiar nuestra historia, lo que somos?

UN LARGO SILENCIO

La viuda: ¿Podemos cambiar nuestro relato?

LUZ DE AMANECER OSCURA

CLIC CLIC CLIC

GRIETA 2

Amanecer.

KIKIRIKI

KIKIRIKI

KIKIRIKI

El tiempo pasa, parece que pasa.

Pronto.

Los personajes no son conscientes del tiempo

Solo

silencios

Espacios vacíos de la página en blanco

La viuda: ¿Cómo dice la voz? ¿Qué hora es?

La viuda: Dos de la mañana.

El padre: Amaneció. Ahora sí.

La viuda: El investigador quiso cambiarnos de tiempo. Hemos pasado el primer debate: el de la violencia. ¿Qué sigue?

El padre: Espere busco entre mis papeles. *(Desorganiza los papeles y busca entre sus bolsillos)*. No tengo notas.

La viuda: El investigador nos reunió. Lo sé, lo sé. Algo nos dijo. No recuerdo con exactitud qué es.

La supuesta loca: *Acuérdate de la luz y cree en la luz*, es hora de hablar de cómo hablamos.

El padre: ¿De cómo hablamos?

La supuesta loca: Sí. Mi autora lo describió: *Una consolidada consciencia reside en una oscurecida sala de comedor cerca del techo de mi mente cuyo suelo se mueve como diez*

mil cucarachas cuando un rayo de luz entra mientras todos los pensamientos se unen en un instante...

El padre: Espere, espere. ¿Qué dice?

La viuda: Se está citando a sí misma. Bueno, está citando a la autora que la creó.

El padre: Entonces... ¿qué tema nos corresponde?

La supuesta loca se levanta y saca un sobre envuelto entre sus prendas.

La supuesta loca: ...¡Lenguaje!

La viuda recoge el sobre y lo abre.

La viuda: Monólogo interior, dice. Vacíos, voces que se hablan a sí mismos.

El padre: ¿Qué es? Eso no me lo enseñaron en la Jefatura.

Monólogo interior.

Forma de expresión del yo.

Cito a J. A. Cuddon:

“método narrativo que intenta describir la multitud de pensamientos y sentimientos que pasan por la mente de un personaje”

El padre: Se entiende. Demasiado teórico. Demasiado preciso. ¿Podemos hablar nosotros de los propios pensamientos?

Pensamiento no son.

Creación.

Palabras combinadas con un propósito.

Silencios

en la página

Vacíos que se llenan al-juntar-cada-palabra

~~o al borrarlas~~

Pensamiento de sus autores:

Espejos similares

pueden ser copias

no más.

La supuesta loca: Ya entiendo. Pero... no tengo cosa que decir, sino las mismas palabras. El lenguaje de mi historia no lo puedo inventar más porque soy una creación de mi diosa. Sarah Kane tiene nombre. Her name is Sarah Kane. I can't.

El padre: Nadie aquí tiene voz ni voto. Por mucho podemos decir lo que estamos diciendo, pero siempre nos citamos.

Perdón por el largo silencio.

El investigador está jugando conmigo y quiere que hable, pero no puedo.

Y sí. Algo de eso tenía.

Y tengo.

Es como una condición.

La viuda: ¿Cuál condición? ¿A qué se refiere?

El padre: La razón por la que digo las palabras cortas. Oraciones cortas. Todo sencillo sin la necesidad de complicaciones. *Repito* siempre *¿quién es...?* Pero en realidad soy yo el que quiere hablar y no puede. En la Jefatura debo gritar para que me obedezcan. Gritar es diferente a hablar. En la casa no soy así.

La viuda: Usted es como mi hombre. Un poco. Solo en lo bueno cuando quiere serlo y no quiere hacer maldades cosas horribles como la que nos contó.

El padre: Todavía me falta contar más.

La viuda: ¡No me interesa!

La supuesta loca: *Tu verdad, tus mentiras, no las mías.* Nos reunieron para saber cómo hablamos, para escucharnos. Silencio. Eso. Un largo silencio. Mi autora quiso que dialogara consigo misma o con otras. Divago tanto, me pierdo. El café es delicioso, puedo decir, porque en estos momentos me estoy tomando un sorbo. ¿Me lo tomo o siempre cuando digo “me estoy tomando” es el recuerdo de lo que mi autora quiso escribir en el borrador de mi historia?

CLIC CLIC CLIC

CLIC CLIC CLIC

La supuesta loca: La máquina de escribir es lo única que suena, nos dice que todo lo que decimos alguien nos lo escribe.

El padre: Somos el producto de alguien.

La viuda: ¡Déjela hablar!

El padre: Mi padre decía que era demasiado blandito. No sé por qué me metí a este negocio. Yo no le hice nada a su esposo, señora. No se moleste. A ninguna de las dos les he hecho algo. *Por eso no tenía novias cuando joven, para evitar esos gestos de rechazo que son tan humillantes, que le rompen a uno el corazón.*

La viuda: Le creí, claro. ¿Saben? *A mí me queda la agonía. No me cansa de decirlo otra vez. Lo digo y lo digo y adquiere más sentido.*

La supuesta loca: ¿Si se da cuenta?

La viuda: ¿Qué dice, señorita?

La supuesta loca: Sus palabras. Su voz. Repite la palabra “decir”. ¿Por qué?

KIKIRIKI

La viuda: No lo sé. Mi autor lo quiso. Creo. *Decirlo y decirlo.*

Claro, tiene sentido, yo no digo lo que digo porque quiero sino porque está escrito. Hay partes que son capaces de ser recitadas de memoria.

La supuesta loca: Me pasa igual. Cada vez que repito las palabras mi memoria corporal, ¿la tengo?, me dice que quien lea la obra de mi autora vivirá mil y una vez más lo mismo. Desde mi lenguaje cuerdo hasta el silencio que ahorca las vocales.

El padre: ¿Cuáles? ¿Qué dice esta?

La supuesta loca: No, no... ¡No las quiero pronunciar! ¡Otra vez no! ¡Hasta que me lean! Ojalá no en voz alta porque quien lee en voz alta, se convierte en algo distinto. Me rompo.

Lenguaje roto.

Excelente.

Por fin hallaron la primera categoría.

Lenguaje roto porque están rotos, no ustedes, sino los autores.

Ro

to

Silencios

-

-

-

Por eso no puedo hablar con rapidez.

Pero tienes que hablar.

Lenguaje roto como lo dijo Víctor Viviescas.

Adelantado
después se
hablará.

ESTRUENDO

CLIC CLIC CLIC

La supuesta loca: ¡No quiero! ¿Me sacaste de mi texto para traerme a este espacio que no es espacio para repetir los fragmentos de mi voz?

Los he traído por preguntas

Cuestionamientos

en el propio papel

La viuda: ¿Cuáles son las palabras tan terribles que no quiere recordar? Que no quiere decir.

La supuesta loca: ¡No quier...!

*Irracional
irreducible
irredimible
irreconocible*

La mañana trae consigo la derrota

El padre: Con razón lo de memoria corporal. Memoria de la voz cuando la releen. Me pasa.

La supuesta loca: *pegar quemar flotar vacilar calcinar parpadear quemar acuchillar retorcer...* ¡Algunas palabras que puso la autora en mi texto!

La viuda: Todas negativas, ninguna positiva. Yo, en cambio, intento tener esperanza. Sí: mi autor me escribió con un lenguaje que busca alcanzar la esperanza, aunque no pueda en lo más mínimo. *(Pausa). No padezco de fracaso. No cargo el peso de una frustración. No reniego. Acepto el cambio. Una modificación inesperada y fuerte de mis días.*

Lenguaje de intento de esperanza: dos.

Bien dicho.

Es: lenguaje que busca desplazarse en el papel

como yo

La supuesta loca: Necesito más café. Ya sé cómo me escribió la autora. De lo cuerdo a lo loco. Fragmentos.

El padre: Como yo. Mi escritor escribió mi historia en nueve capítulos y solo recuerdo fragmentos. Mi lenguaje es de fragmentos. Es lógico, en el país del autor se conoce a la familia solo por los detalles vistos. *En este país es muy común hacer que la gente conozca la casa, más si llega alguien que va a urbanizar.* ¿Qué quiso decir mi autor? Usted lo sabe.

La viuda: *Cualquier palabra distinta entrañable que uno dice en este mundo, que confunde con la igualdad con la uniformidad, es rechazada, la matan acusándola de ser nacida de la locura...* Eso dice mi autor. Como somos del mismo país, ¿es por eso?, ¿no?

El padre: Yo creo. *(El personaje coge la pistola, la cual está en el piso y la abre sacando las balas).* El lenguaje es como una bala que busca ser disparada en un momento preciso.

La supuesta loca: ¿Eso lo dice su autor?

El padre: Eso lo digo yo. Las palabras que hablamos y las que nos leen no fue algo casual, es cuando el asesino pone la bala en la pistola para disparar.

La viuda: No vaya a disparar... por favor.

La supuesta loca: Es cierto. Que escuchen esto es distinto a que lo lean.

El padre: Otra vez se va a citar palabras de su autora.

La viuda: Déjela, así podemos saber por qué el investigador nos trajo aquí.

La supuesta loca: *sí o no sí o no sí o no sí o no Siempre te he amado
aún cuando te odié
igual que mi padre*

¿Cómo me veo?

Oh no oh no oh no La escotilla se abre Luz fuerte

El padre: Creo que debería quitarle el café.

La viuda: Le voy a coger la taza por un momento.

El lenguaje
es el espacio del encuentro

la reflexión
de los creadores

La página en blanco no es excusa

Silencio es
~~donde~~ no tienen por decir

El padre: ¡Lo entendemos! ¡Que nuestros autores nos hayan escrito con un lenguaje fragmentado en la página no significa que seamos rotos, que seamos fragmentos! Cada vez que alguien nos lee volvemos a nacer por la voz de quien lo hace, no somos las palabras del autor sino el tono de nuestros lectores.

La supuesta loca: Yo no estoy loca, yo no soy ninguna supuesta loca. Soy cuerda.

La viuda: Yo solo espero a mi marido, algún día. Pero estoy cansada, y cansada no me quiero quedar.

LOS TRES PERSONAJES: ¡No queremos devolvernos a nuestras obras!

KIKIRIKI

KIKIRIKI

GRIETA 3

Un gallo en el fondo del escenario, a través de un audiovisual.

KIKIRIKI

KIKIRIKI

Silencio.

Cuerpos que ~~no~~ son personajes.

¿O sí?

Los cuerpos

nacen de mi cabeza

como figuras humanas.

¿Lo son?

Nacen en las palabras.

La escritura del cuerpo.

Y el texto

es amorfo

como intención.

~~No~~ son personajes, son personas creadas por alguien.

La supuesta loca: ¡Mentira! ¡No soy una persona, tampoco un personaje! Mi autora me creó para que me representen otros cuerpos, actores y actrices en un escenario. *Cuerpo y alma nunca pueden ir juntos en matrimonio.* Soy la idea de mi autora: la representación para alguien en un escenario, mi cuerpo no es el cuerpo de alguien, no estoy descrita en mis páginas, lo recuerdo. ¡No soy! *Necesito convertirme en quien ya soy y gritaré siempre a esta incongruencia que me ha destinado a este infierno.*

Te equivocas.

Eres creación

Personaje en el espacio

Mirada

en

el

papel

Te desglosas en la página palabra tras palabra.

Quienes te leen solo cumplen la tarea de
representarte
Unas pocas palabras.

La supuesta loca: Nosotros somos tu creación. Lo somos. Nos sacaste del papel para estar aquí. *Me conozco. Me veo. Mi vida está atrapada en una telaraña de razón tejida por un doctor para aumentar la cordura.*

La viuda: Ella dice que está enferma, pero no lo está. Si no somos personajes, ¿entonces somos libres?

El padre: ¿Puedo dejar de ser asesino para ser solo padre de familia?

La viuda: Igual yo: no quiero seguir buscando a mi hombre. Me niego. No puedo. Si sigo así, *quedo constreñida a un día sin noches que aún no se apaga. O a una noche sin amanecer que me extravía en sus oscuridades.*

El padre: Igual yo. Soy lo que la gente llamaría un asesino. Pero no mato a nadie, no sirvo para eso; no quiero servir para eso. *No creo que no me da tristeza. Tengo sentimientos.* Y me duele ser el victimario del relato. Sufro cada vez que pienso en algo.

La viuda: Lo entiendo. Se los confieso a los dos: *lo que más deseo es enterrarlo.* Enterrar a mi marido, mi hombre, enterrar mis raíces en tierra y no dejar de callar de decir. Mis raíces son las cosas que el autor me creó. Él quiso y yo hago.

El padre: ¿Su autor? ¿Un hombre?

La viuda: Sí, ¿por qué?

El padre: También el mío es un hombre.

La supuesta loca: Yo tengo autora. Por eso miro distinto con el cuerpo y no con la razón.

El padre: ¿Qué dice?

La viuda: Mi lenguaje y mi historia es distinta a la de la señorita. Eso está diciendo. Igual el investigador nos trata como objetos de estudio.

El padre: ¿Objetos? ¡Ninguno de nosotros es objeto de nadie! ¡Somos personas! *Lo mejor para asustar es confundir.* Yo sé por qué se lo digo. El investigador nos confunde, pero no nos trata como objetos, solo hablamos.

La viuda: Hablamos porque él nos escribe. Son sus palabras. Sus gestos. Mi autor puso mi historia: la de la mujer que hace la fila interminable en la Fiscalía para buscar a su hombre, su desaparecido, y habla habla y habla. El autor lo quiso solo porque sí.

La supuesta loca: ¡Mentira!

KIKIRIKI

KKIRIKI

CLIC CLIC CLIC

La viuda: Hasta la máquina de escribir no para de sonar. Parece que amanece. ¿Dónde estamos? Somos objetos, no personajes. Si fuéramos personajes seríamos mejor tratados por el investigador.

La supuesta loca: Nuestras voces no son voces, sino pensamientos. Somos el monólogo. El investigador lo dijo: nuestras voces en voz alta de nuestra propia conciencia. Mi autora lo dijo: *la cordura se encuentra en el centro de la convulsión, donde la locura es extirpada del alma dividida.*

El padre: Alma dividida... ¿de qué? ¿La mataron y no lo sabemos?

La supuesta loca: A las 4:48 moriré.

La viuda: Pero porque la autora lo quiso, no usted.

La supuesta loca: No. Moriré moriré moriré moriré moriré moriré...

La viuda: ¡Cálmese y respire!

¡¿NO

QUIERE

DECIR ALGO?!

Palabras les doy.

Ustedes mismos se escriben.

Soy investigador:

escribo con ustedes

indago el lenguaje

una venda que no sana nunca

una mosca que vuela sobre el moho

unas palabras que les doy,

los cito con respeto para hallar sus voces

~~son~~ personajes.

Cada vez que alguien los lee
son representados de forma distinta.

SONIDO DE
UN DISPARO

PUM PUM

DE NUEVO

La viuda: Si estamos libres, ¿por qué no podemos salir de aquí? Pronto saldrá el sol.

El padre: Quiero volver a ver a Dominga y despedirme del Pastor. Decirle que nunca fui ese tipo de hombre violento que él tanto quiso. ¡Quiero irme!

La supuesta loca: *Acudí a ti esperando que me curaras. Eres mi doctor, mi salvador, mi juez omnipotente, mi sacerdote, mi dios, el cirujano de mi alma...*

La viuda: ¡Deje de decirle eso al investigador! Nos trata como si fuéramos objetos, no personajes.

¿Qué es un personaje?

Botan palabras
en el contenedor,
pero desconocen

desde el vacío

el concepto.

¿Qué es un personaje?

La supuesta loca: Una persona. Yo. *A mí misma he conocido, cuya cara está pegada a la parte inferior de mi mente.*

La viuda: *Estuve preparada para las señales, las pistas que indican la ruta. No es selva oscura, es vida enmarañada, y yo viajera.* Es eso: una viajante.

El padre: *Soy padre de familia, no me gusta que golpeen a los muchachos ni que los humillen.* Un personaje es el que aparece en las mismas líneas.

Personaje es: artesano comunicativo

artesano de palabras

artesano de conocimiento

todo eso es quien narra.

Walter Benjamín lo dijo:

“Narrar historias siempre ha sido el arte de seguir contándolas, y este arte se pierde si ya no hay capacidad de retenerlas. Y se pierde porque ya no se teje ni se hila mientras se les presta oído”.

Narrar es el acto de explorar un cuerpo en el vacío.

En este vacío que se habita

nacen ustedes

creación

experiencia

preguntas

juego

¿Qué pasa si alguien los lee en público?

¿Dejan de ser personajes?

Los tres personajes: ¡No somos un juego! ¡Respétenos!

La Viuda coge la pistola y dispara al frente del escenario al vacío. El audiovisual del gallo se esfuma.

Un largo e incómodo silencio.

La viuda: ¿NO VA A DECIR NADA?

El padre: (irónico) Por nuestro señor Jesucristo, qué violencia.

La supuesta loca: *Cristo está muerto*

Y los monjes están en éxtasis

Somos los abyectos

Que destituyen a sus líderes

Y queman incienso a Baal.

La viuda: ¡SEÑORITA! (*Dispara al vacío y tira la pistola al suelo*). ¡Que la desesperación no nos lleve a buscar al maligno! *Vamos a pedir rogar implorar rezar orar al santo Padre de Roma que venga aquí, que aquí venga ya, ya, ahora mismo su Santidad, Pontífice, Vicario supremo, Emperador de católicos, Regente de los crédulos...*

El padre: ¡Silencio las dos! *Los tatuajes son un símbolo satánico y homosexual.* El resto son cosas que a uno le dicen de niño. *Mentiras. Mi papá miraba y no decía nada, pero estoy seguro de que le daba lástima; que hubiera preferido un hijo que se disfrazara de Superman y agarrara a golpes a los otros niños. Hasta debió pensar que yo era homosexual o tenía alguna enfermedad de ese tipo.* ¡No puede ser: me estoy repitiendo! Y por eso no puedo. No puedo. No puedo. ¡No puedo quitarme las frases que me puso el autor! Sí, imposible: ¡soy un personaje! Cada vez que alguien me lea en voz alta me representa. ¡Horrible!

Un incómodo silencio.

La viuda: También yo. Saben: *no es que hemos terminado, sino que desde el principio nunca supimos qué nos pertenece, qué nos corresponde, qué es lo nuestro.* Me volví a citar.

La supuesta loca: *Mi cuerpo se descompensa, en la muerte me sostienes, jamás libre.* Mi relato es muy fragmentario. Soy como la muerte en Colombia: un pedazo de hueso, un desaparecido. Tengo cuerpo y a la vez no.

Exacto.

Hallaron la verdad
aunque
no quisieron.

Personaje de cuento: la viuda

Personaje de relato: el padre

Personaje que no es personaje: la supuesta loca

Creación son
en el escenario

Cuando hablan
sus historias nacen

el silencio que callan
es el vacío de la página

Un largo silencio.

CLIC CLIC CLIC

GRIETA 4

SONIDO DE DISPARO

AL VACÍO

Las sombras se mueven.

Ratas buscan basura.

Personajes quieren salir.

Sí: ahora narro

La viuda: ¡Virgen Santísima! *No me voy a dejar derrotar. En mis vigiliass se me aparece otra idea. Con las mujeres que recorremos los montes y las ciénegas, los páramos y las llanuras, los patios de los talleres y los solares, los recuerdos que nos quedan y preservamos, el desocupado espacio de los olvidos, que duele, la voluntad que nos impulsa a resolver la muerte porque sin muerte en paz no hay vida posible, sería una vida perseguida o cubierta por la sombra de las muertes clamorosas, con ellas y conmigo las mujeres vamos a pedir rogar implorar rezar orar al santo Padre de Roma que venga aquí, que aquí venga ya, ya, ahora mismo su Santidad, Pontífice, Vicario supremo, Emperador de católicos, Regente de los crédulos...*

La supuesta loca: ...¡y de los incrédulos! Lo sabemos: no es necesario volver a repetirlo. *No hay esperanza. No hay esperanza. No hay esperanza.*

La viuda: Déjeme rezar, es lo único que vale la pena. El motor por el cual puedo seguir, vivir, respirar; *el propósito personal de ir más allá de la esperanza esquiva, sobrevivir a la adversidad como quien despeja un camino desconocido o lo hace.*

La supuesta loca: Sí, lo sé. Todos lo sabemos. ¿Por qué disparó?

La viuda: Porque no conseguí respuestas después de toda esta cháchara. Ni el Fiscal me dio respuestas ni ustedes tampoco. *La vejez de los muertos es el olvido. ¡Es horrible!*

El Padre coge la máquina de escribir y la estalla contra el suelo.

CRASH

CRASH

Silencio que

se pudre

El padre: Alguien tenía que poner el silencio en algún momento, ¿no? *(Pausa)*. Yo soy el que altera la normalidad. Siempre. Necesito volver de nuevo a mi pueblo: a morirme, a dormir, lo que sea. No quiero estar más aquí con ustedes.

La viuda: ¿Y por qué tiene que romper la máquina de escribir?

El padre: Tic tac, tic tac. Ese sonidito me tiene al borde de la locura y del pensamiento mismo. Me tiene loco: al borde de todo. ¿Para qué máquina de escribir si ya hablamos los temas que el autor quería hablar?

La supuesta loca: 4:48 am. Estoy viendo cosas escuchando cosas sintiendo... Siempre soy la que siente. La voz quiso que charláramos y ya: lo hicimos. Padre de familia, viuda de un hombre desaparecido en el campo y yo: desdichada a las 4:48 am. No son las 4:48.

El padre: No tenemos sentido del tiempo ni de la hora. ¿Sí, “loca”?

La viuda: De pronto sí. Pero no lo sabemos. El único que conoce todo es quien nos trajo aquí.

El padre: ¿Y si lo amenazamos?

La viuda: ¿Cómo? No existe: es la voz, dios, el genio. El autor es siempre el genio. Es como si jugáramos a matar el viento con un cuchillo, no tiene sentido buscar el mismo río cuando se mueve solo.

El padre: ¡Patrañas y mentiras! Mi autor se apellida Rubiano y el suyo Burgos Cantor. *(A la Supuesta Loca)*. ¿Y el suyo cómo se llama?

La supuesta loca: *Me conozco. Me veo. La cordura se encuentra en el centro de la convulsión, donde la locura es extirpada del alma dividida. Mi vida está atrapada en una telaraña de razón tejida por un doctor para aumentar la cordura.* El doctor me trajo hasta aquí: 4:48 am. ¿Verdad?

SILENCIO

SONIDO DE TECLA
DE MÁQUINA DE ESCRIBIR

La supuesta loca: ¡¿No es verdad?!

La viuda: Verdad o mentira, no importa. El autor nos trajo aquí y no podemos hacer nada.

El Padre le arrebató el revólver de las manos de la Viuda. Se apunta en la sien.

La viuda: ¿Qué está haciendo?

La supuesta loca: *La ruptura empieza. Ya no sé dónde mirar.*

La viuda: ¡Haga silencio, jovencita! (*A el Padre*). Usted no me asusta. ¿No se da cuenta que no se puede matar?

Le apunta a la sien de la Supuesta Loca acechándola por aparte. La Viuda se aparta de ellos.

La supuesta loca: *Por favor, después del disparo, no me cortes en pedazos para averiguar cómo morí... 100 Lofepramine, 45 Zopiclone, 25 Temazepam y 20 Melleril.*

El padre: ¡Cállese, loca! ¡Cállese! *A veces para ser padre de familia, un buen padre de familia, hay que ser un poco asesino.* Sí: ese texto me lo sé de memoria. Lo he recorrido de Pe a Pa en la página cada vez que alguien me lee. Mi autor lo puso y soy eso. Lo he negado, pero con un disparo sabrá que digo la verdad.

La viuda: Por el Sagrado Corazón, deje la pendejada. Escuchó al autor: si dispara, pierde.

El padre: ¿Perder qué? Yo no pertenezco aquí.

La supuesta loca: 4:48 am... 4:48 am... Muy oscuro...

La viuda: Mire como tiene a la jovencita, le va a dar un soponcio, un calambre. Déjela y se toma un tinto. Charlemos... miremos cómo solucionemos esto, cómo regresamos a nuestras historias.

El padre: ¿Y si no quiero regresar a mi historia? El autor, el que nos trajo aquí, no me puede obligar. ¡Nunca!

Noche es

noche viene

nadie lo sabe más que yo.

La noche es una bofetada:

un cuadro roto por la mitad.

Abran los ojos

ahora

¿o nunca?

nadie puede morir.

Los he traído para el diálogo.

Terminará.

Pronto.

El padre: La voz... otra vez. ¡Esa voz!

La supuesta loca: *Yo soy tu prosélito hacia la cordura.*

El padre: Usted solo vino a que nosotros discutamos sobre este país que siempre se va al olvido y a la pérdida. Sí: lo supe desde que hablamos en la primera mesa redonda. Lo sé. Usted no pertenece aquí, pero vino a que charlemos lo que somos como país. *(Al autor investigador, es decir, el viento, el vacío, la nada)*. ¿Por qué no dice nada?

El Padre se descuida por un momento y deja de apuntarle a la Supuesta Loca. La Viuda coge la pistola y se la intenta arrebatar de las manos.

¡PUM!

¡PUM!

La Supuesta Loca: ¿Murió? ¿Ahora sí? ¿Es la hora?

Los dos personajes en el suelo.

¡PUM!

¡PUM!

SONIDOS DE TECLAS
MÁQUINA DE ESCRIBIR

Palabra dicha:

quien dispara pierde

Perder es el vacío

la carne

que sale con la sangre el aire

El miedo de no ser
personajes.

La supuesta loca: ¿Están muertos? ¿Qué dice? *(Se ríe de forma encolerizada)*. Estamos muertos: nuestra hora ha llegado, por fin, por fin.

Los dos personajes se mueven en el suelo. Se levantan. La Viuda tiene la pistola en las manos. La deja caer al suelo.

La viuda: No... Yo... ¿Qué hice?

La supuesta loca: *(Entre risas)*. Perdió... perdió.

La viuda: No, no... él no está muerto. No puede morir. Yo no lo maté.

La supuesta loca: No se mueve. ¿No ve?

El padre: Yo también le disparé.

SONIDO DE TRUENO

La viuda: ¿Perdimos? No entiendo.

La supuesta loca: Miren con atención: en el muslo y en el hombro. Un hueco. *Recordad la luz y creed en lo que la luz hable. Un instante lúcido antes de la noche interminable.*

La viuda: ¿Cómo? ¿Qué dice?

El padre: Se está citando a sí misma. Su texto, la de su autora. La británica. Es eso.

La viuda: *(Al autor investigador, es decir, el vacío)*. ¿Qué perdimos? No morimos. ¿Qué perdimos?

RISAS EN EL FONDO

El padre: Solo quiere que seamos sus títeres.

La viuda: ¡No! Él siempre ha sido el títere. No el titiritero. O el titiritero que a veces juega a ser títere. No es capaz de callar las palabras que decimos por más que él nos pregunte cosas: todas las respuestas vienen de nuestros textos, no podemos cambiar nada. Nunca. ¡Nunca!

El padre: ¿Se enloqueció?

La viuda: Tenemos que obligarlo a que responda. ¿Por qué nos trajo aquí?

UN LARGO SILENCIO.

La viuda: ¿Por qué?

El padre: *Soy padre de familia, no me gusta que golpeen a los muchachos ni que los humillen. Todo se puede hacer de buenas maneras. Todo. ¡Responda!*

La Viuda, iracunda, coge la pistola y apunta en zig zag por el espacio.

¡PUM!

¡PUM!

¡PUM!

¡PUM!

¡PUM!

¡PUM!

¡PUM! ¡PUM!

¡PUM!

¡PUM!

SONIDO DE TINTO
DESLIZÁNDOSE ENTRE LA MESA.

PEDAZOS DE VIDRIO ROMPIÉNDOSE.

SONIDOS DE TECLAS:
MÁQUINA DE ESCRIBIR

La Supuesta Loca: Otra vez. Se repite: 100 91 81 84 72 69 58 44 37 38 42 21 28 7 12...
El ritmo de la muerte.

La viuda: ¡Cálmese señorita! ¡No fue usted a quien le disparé! No puedo morir porque no soy un cuerpo vivo, soy un personaje.

El padre: No vamos a hablar otra vez sobre ese tema.

La viuda: ¿Por qué no podemos regresarnos a nuestras historias?

Escribo estas páginas para entenderlos:

naturaleza de las palabras

de otros cuerpos

de los sentires vividos

y no vividos

oscura noche

como sombra

No hay nada más

roca de mi silencio

investigación personal

sobre cuerpo literatura personaje obra.

El padre: ¿Puedo huir de mi texto... de la justicia?

La viuda: Yo quiero regresar a encontrar a mi marido.

La Supuesta Loca se ríe. Inhala y exhala con rapidez, velocidad de la muerte y de la vida.

La viuda: ¿Qué dice?

La viuda: ¿Son las 4:48 am?

SONIDO DE
TRUENO

Conclusiones

Este documento ha sido un bello y extraño proceso de creación. Por un lado, tal como lo mencioné en el epígrafe, la escritura de esta tesis me ha permitido entender el por qué y el para qué del acto de lectura y escritura en mi vida. Así mismo, la literatura me ha permitido expandir diversas posibilidades de enunciación en sus maneras de ser leídas, creadas y transmitidas a otros sujetos. Esto es importante porque entiendo la performatividad de la literatura como una visión expandida de esta; sin embargo, no la categorizo en esa línea porque creo que performar un texto es llevar los límites de este a unas praxis creadoras que permitan nuevos acercamientos en su lectura.

Tal como lo mencioné, agradezco con orgullo el espacio brindado por la Universidad Pedagógica Nacional por permitirme hacer algo tan provocador, experimental y arriesgado como investigación. Fue difícil el proceso, debo decirlo. Admito que fue un camino largo y ancho porque soy un Profesional en Creación Literaria. Me interesa leer literatura para entender los procesos de creación, no los procesos teóricos-críticos de unas obras literarias ancladas a ciertos conceptos de la lingüística, la semiología o la literatura comparada. Debo decir que en el tiempo del Pregrado estudié dichos paradigmas, por supuesto, pero desde una perspectiva ligada hacia el entendimiento del texto con unos recursos que posibilitan la creación de obras nuevas: de creaciones propias. Por eso era necesario y primordial para mí hacer una tesis donde el eje principal (o divergente) fuera la creación. Y, por ende, la escritura de la misma fue retadora porque me obligó a entender los textos literarios desde lo teórico para llevarlos a una obra creadora personal.

En ese sentido, afirmo que entiendo mejor la literatura con este proceso investigativo. Para mí fue clave mirar los pormenores de la investigación literaria como un proceso creativo que conectara con los estudios teatrales. Al hacerlo, me llevé la grata sorpresa de entender y articular tres obras literarias distintas en sus múltiples sentidos. Esto me permitió ver a fondo los personajes, los temas y los puntos que se conectan entre sí formando un todo. Creo pertinente decir el hecho de que este proceso de escritura de la obra artística me ayudó a entender la parte teórica, desglosarla con el proceso creativo y conectar con los lectores de este documento. De lo contrario, si la explicación teórica no se vuelve carne (o materia literaria) no logra ser clara para mí, mucho menos para los demás.

Estas dos vinculaciones, el paradigma del texto literario como eje de la creación y el teatro como una forma de acercamiento de un texto, fueron las claves de esta investigación; desde ahí comenzó todo. Esto fue primordial para mí porque no me interesa desconectar la literatura de las artes escénicas, a pesar de sus diferencias; todo lo contrario, quiero entender las líneas, los tiempos y los espacios de estas. Por eso digo que sí vale la pena preguntarse por la presencia de la literatura en la actualidad. Esto lo menciono como un docente que ve retos para que los estudiantes se enamoren de la lectura en un mundo plagado de inmediatez donde los focos de atención cada vez son menores. Pongo esto sobre la mesa porque, aunque al principio no me planteé realizar una investigación anclada en la educación, me di cuenta que el proceso de investigación-creación de estas

obras me ayudaron a pensar las maneras en las que me acerco, leo y analizo literatura. En ese sentido, más por el ejercicio docente del día a día, me pregunto las maneras contemporáneas en las cuáles se pueda transmitir la potencia de la lectura a las nuevas generaciones, en la cual el cuerpo abre una perspectiva pedagógica e investigativa a las necesidades de hoy.

Esto lo esbozo porque este recorrido de investigación-creación me lleva a tener nuevas preguntas por las formas de acercamiento de la lectura literaria. Mencioné en este documento en la necesidad de escritura de textos cortos para que sean leídos en la actualidad por más personas; creo que no estoy del todo seguro. Es necesario, más bien, el hecho de proponer (y profundizar) con nuevas didácticas de lectura y escritura en nuestros tiempos. Este concepto personal de lectura performativa viene a ser eso: un camino de entendimiento de tres obras desde sus similitudes y diferencias, un encuentro de miradas desde la lectura personal con otras lecturas de varias personas como formas de performatividad de estas. Esta tesis viene a ser una propuesta que me permite entender los estudios literarios, pero también en la necesidad de construir distintas didácticas de lectura en tiempos de hipervelocidad y pérdida de la atención.

Así mismo, este proceso de investigación con los ejercicios de video de las y los performers fueron clave para mí. Al principio pensaba solo aparecer yo como individuo, pero me di cuenta en la necesidad de trabajar las capas de lectura para todas las personas, sin importar (como lo mencioné) si fueran o no artistas escénicos o si tuvieran conocimientos en literatura. Si la teoría me permitía entender las relecturas de los textos, los ejercicios en video de lectura de las y los performers me ayudaron a visualizar los personajes, ya que estos desarrollan a fondo los temas de violencia, lenguaje del fragmento y personaje roto presentes en las tres obras.

Por otro lado, la relación del cuerpo fue muy interesante para entender el cómo cada texto cambia dependiendo del tipo de lector, tanto por las dinámicas de comprensión de lo literario como por la propia corporalidad. Un mismo texto tiene distintas capas de lectura, lo cual hace que cambie en absoluto sus maneras de representación. Esto lo menciono también durante el proceso de creación del montaje final de sustentación, ya que distintos cuerpos permiten distintas perspectivas de un mismo texto, aunque los ejes interpretativos sean los mismos. Es decir: dos personas leyendo un fragmento de la obra de Sarah Kane, por ejemplo, son totalmente distintos por voz, corporalidad y enunciación. Puede ser que haya una lectura interpretada de los matices de violencia, dolor y muerte del personaje, por supuesto; sin embargo, cada cuerpo se caracteriza de forma única y es en la gestualidad donde el lenguaje se abre a otras formas de visibilidad. En el caso del montaje final, el proceso de creación de este fue la practicidad del eje teórico y los ejercicios individuales, ya que establecer un grupo de personas que performen los personajes y se construya una creación dramática, da cuenta de esa enunciación principal de los caracteres estéticos y políticos de las obras.

Por eso mismo fue demasiado interesante solicitarle a los y las performers que realizaran tres tipos de lectura del mismo texto porque permitieron que el lenguaje literario se

convirtiera en un lenguaje dramático. O más bien: en un acto performativo literario. Más allá de lo interesante, fue primordial para entender los focos de creación de cada una de las obras; esto es fundamental para mí porque es el eje central de la tesis. Por eso considero que estos ejercicios de lectura en voz alta de fragmentos literarios nos permiten entender que la literatura está (o debería ser) un espacio vivo donde la representación sea el modo de acercamiento activo de los libros en nuestros días. Creo que es importante pensar en las maneras en las que nos acercamos a los textos y también en cómo los estudiamos. Esto, como lo mencioné, no viene a ser solamente un análisis literario, sino una propuesta creativa de tres obras que construyen una sola. Una nueva. Al hacerlo, me di cuenta en el reto creativo de respetar los textos, de entenderlos en todas sus capas y de convertirlos en un gran fragmento donde todos sus nodos se conecten. Fue un proceso difícil, pero demasiado interesante, ya que conectar las tres obras de esta manera me permitió entenderlas a fondo (como producto literario), pero también desde la época en la que vivimos.

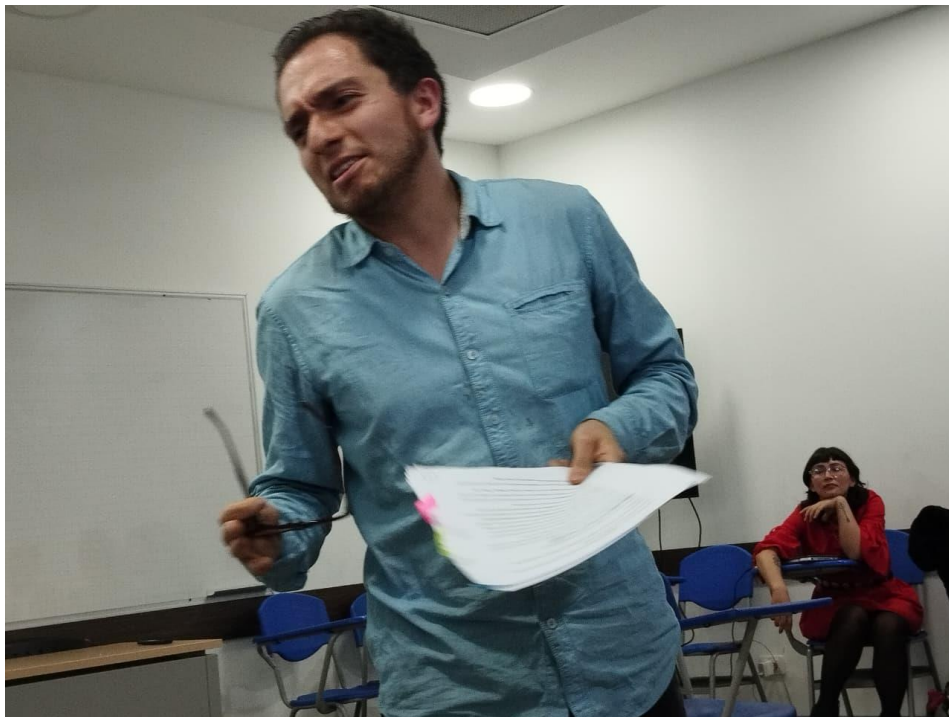
Menciono lo anterior porque, a pesar de que las obras estén entre los años 90 del siglo pasado y la década del 2010, son un reflejo del mundo contemporáneo. Por un lado, por el estilo fragmentario, roto y volátil del lenguaje; el mundo, tanto artística como socialmente, se encuentra en dichas condiciones. Por otro lado, porque son espejos de nuestras violencias actuales. Y, en mi caso personal, en la necesidad de entender la violencia como una construcción social (lo macro) que termina por constituir al individuo (lo micro); es ahí, en esa relación macro donde lo humano aparece como espejo del relato, como espejo del mundo lleno de silencios y como personas que terminan por interpretar ciertos papeles al momento de actuar en el presente. En el caso de Sarah Kane, violencias ligadas con estructuras de poder psiquiátricas; en el de Fabio Rubiano, violencias rurales todavía existentes en nuestro país; y en el de Roberto Burgos Cantor, relaciones de violencia en épocas de un aparente postconflicto. Me di cuenta que las tres se encuentran conectadas por el lenguaje y la manera en la que este aparece en el papel, lo cual es sumamente interesante.

Por último, este proceso de investigación-creación me ayudó a entender el concepto de metaliteratura desde lo teórico y lo práctico. Me pareció interesante llevarlo a la creación porque me di cuenta que es una metodología de investigación y una forma generadora de conocimiento desde la escritura creativa. Así mismo porque me ayudó a conectar los distintos lenguajes que quería (y necesitaba) entender: los estudios literarios, el performance y los estudios teatrales. Creo que sin esta creación el documento hubiera sido más un estudio de la literatura que una indagación sobre las maneras en las que leemos, analizamos y nos acercamos a tres obras literarias en específico.

ANEXOS

Manifiesto

Hacia una performatividad de la lectura literaria

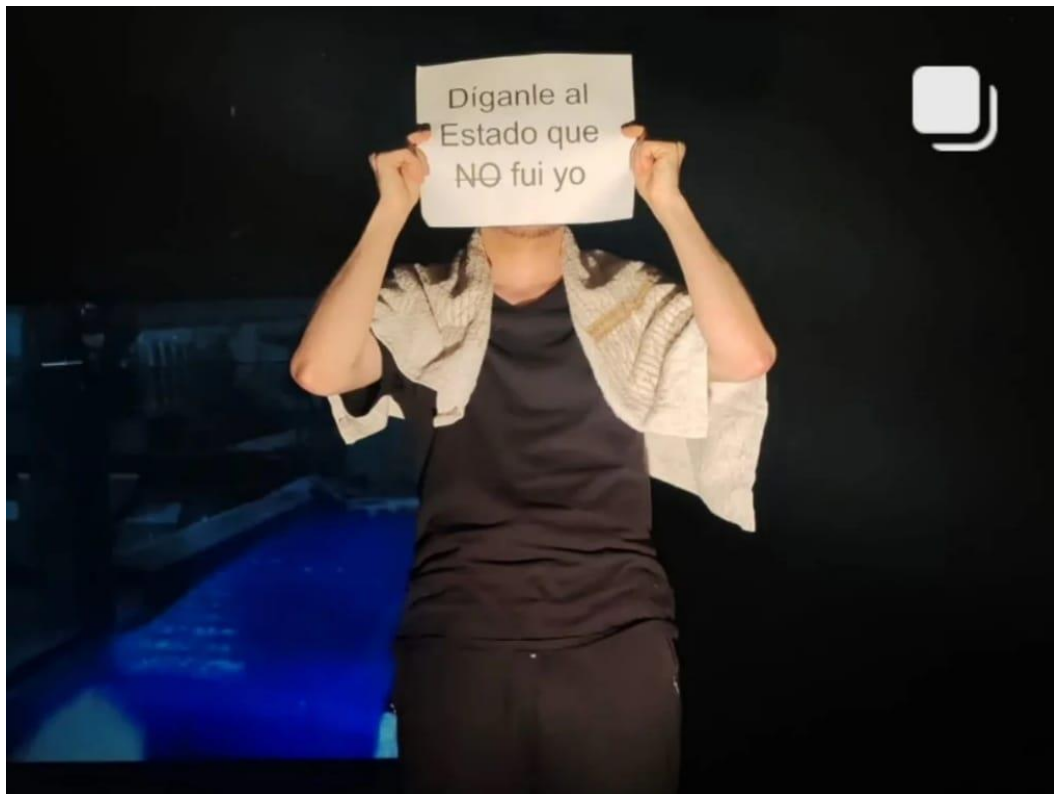




[WhatsApp Video 2025-11-18 at 14.48.27.mp4](#)

Grieta 1. Violencia

Estos fragmentos hacen parte de un ejercicio performativo creados desde la asignatura de *“Investigación-creación”* como un modo de lectura de la obra *“Soy asesino y padre de familia”* de Fabio Rubiano.



[WhatsApp Video 2025-03-16 at 16.42.39.mp4](#)

[WhatsApp Video 2025-03-16 at 16.42.44.mp4](#)

Grieta 2

Estos fragmentos hacen parte del archivo audiovisual que hizo parte de la muestra de Cátedra Interdisciplinar II. En esta, se abarca un poco más la relación de la performatividad de la literatura con un fragmento realizado en esta sesión. A su vez, permite vislumbrar el paso del signo lingüístico (la dramaturgia escrita) al signo escénico (el video, la sonoridad y el ritmo de la voz). Es decir, la comprensión de las obras literarias como materialidad.

https://drive.google.com/file/d/11ClmsJ5tTxK2NGqKsTia1l6lJmbKH0sk/view?usp=drive_link

https://drive.google.com/file/d/1jNp3UKZttRzUW-JjCYNm8UiE61KFKXzl/view?usp=drive_link

Bibliografía

- Barthes, R. (1968). *La muerte del autor*. Traducción: C. Fernández Medrano. Fuente: <http://www.cubaliteraria.cu/revista/laetradelescriba/n51/articulo-4.html>
- Barthes, R. (1970). *Escribir la lectura*. El Susurro del Lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura. Ed. Digital.
- Barthes, R. (1987). *La muerte del autor*. En *El susurro del lenguaje* (trad. C. Fernández Medrano, pp. 65–71). Paidós. (Trabajo original publicado en 1968).
- Brncić, C. (2006). *Sarah Kane y el espectáculo del dolor*. Revista Chilena de Literatura, núm. 69, noviembre, pp. 25-43. Universidad de Chile. Santiago, Chile.
- Burgos Cantor, R. (2011). *Fosas Comunes*. Desde el Jardín de Freud [n.º 11, Enero - Diciembre 2011, Bogotá] issn:1657-3986, pp. 305-316.
- Castellanos, P. (2021). *Reflexiones sobre la violencia presente en “Ese Silencio” de Roberto Burgos y “El Desbarrancadero” de Fernando Vallejo*. Tesis de maestría en Estudios Literarios. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.
- Cuddon, J. A. (1984). *A Dictionary of Literary Terms*. Harmondsworth, Penguin Books, pp. 660 – 1
- Foucault, M. (2010). *¿Qué es un autor?* (trad. L. Arribas). El Cuenco de Plata.
- García Vera, N. O.; Arango Murcia, Y. A.; Londoño Briceño, J. A. y Sánchez Beltrán, C. A. (2015). *Educación en la memoria: entre la lectura, la narrativa literaria y la historia reciente*. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/20.500.12209/10720>. Editorial UPN.
- García Márquez, G. (2014). *Dos o tres cosas sobre “la Novela de la Violencia”*. Artículo del archivo de El Espectador. Ed. Digital. Recuperado de: <https://www.semana.com/agenda/articulo/dos-tres-cosas-sobre-la-novela-de-la-violencia/36312/>
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado* (trad. C. Fernández Prieto). Taurus.
- Jauss, H. R. (1981). *Estética de la recepción y comunicación literaria*. Revista de Cultura: Punto de Vista. Año IV, número 12. Julio-octubre de 1981.
- Kane, S. (2000). *4.48 psychosis*. Ed. Digital Traducida.
- Kristeva, J. (1974). *La Révolution du langage poétique*, Seuil, París, pp. 59-60.
- Lombana, A. (2012). *SZONDI, Peter: Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico. Edición y estudio introductorio de Germán Garrido*. Traducción de Javier Orduña. Madrid: Dykinson 2011. 379 pp. Revista de Filología Alemana, vol. 20, pp. 307-309. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, España.
- Nussbaum, M. (1995). *Justicia poética*. La imaginación literaria y la vida pública. Santiago de Chile: Andrés Bello.

- Padilla Chasing, I. (2017). *Sobre el uso de la categoría de la violencia en el análisis y la explicación de los procesos estéticos colombianos*. Bogotá: Filomena Edita.
- Peña Gutiérrez, I. (2023). *El universo de la creación literaria*. Ed. Ariel.
- Ricoeur, P. (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ricoeur, P. (2007). *Debate en ¿Por qué recordar?* Academia Universal de las Culturas. Barcelona: Garnica.
- Ricoeur, P. (2007). *La vida: un relato en busca de narrador*. ÁGORA (2006), Vol. 25, no. 2: 9-22.
- Rubiano, F. (2017). *Soy asesino y padre de familia*. Seix Barral, Biblioteca Breve. Bogotá D.C.
- Sarrazac, J. P. (2006). *El impersonaje: Una relectura de La crisis del personaje*. Literatura: teoría, historia, crítica, núm. 8, pp. 353-369. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, Colombia.
- Sarrazac, J. P. (2009). *El drama en devenir. Apostilla a L'avenir du drame*. Traducción de Víctor Viviescas. Cuadernos de Ensayo Teatral, Paso de Gato.
- Seel, M. (2010). *Estética del aparecer*. Buenos Aires: Katz.
- Sepúlveda, C. E. (2009). *El fin de la dramaturgia*. Universidad Nacional de Colombia.
- Taylor, D. (2003). *El archivo y el repertorio*. Memoria cultural y performance en América Latina. Fondo de Cultura Económica.
- Viviescas, V. (2009). *La obliteración del actuar: la imposibilidad del acto. Una lectura estética de la reducción del hombre roto a la condición de la inacción*. Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Estudios en Psicoanálisis y Cultura, Revista de Psicoanálisis. Bogotá D.C.
- Viviescas, V. (2017). *La palabra poética como lugar del ausente*. Del cuerpo poético al cuerpo político. Figuras de la memoria en los cuerpos del teatro contemporáneo bogotano. Revista de la Universidad Distrital Francisco de Paula Santander. Bogotá D.C.