



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL
Editora de educadores

VICERRECTORÍA ACADÉMICA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA DE ARTES ESCÉNICAS

ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TRABAJOS DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, jurados, y la directora del trabajo de grado titulado *Elementos trágicos en la obra "Mosca" de Fabio Rubiano*, presentado en la modalidad de monografía por el estudiante Juan Camilo Ahumada Lizarazo (C.C. 1022934706- Código 2006177001), consideramos que dicho trabajo de grado cumple los requisitos necesarios para su aprobación, por las siguientes razones:

El estudiante asumió de manera rigurosa el análisis hermenéutico de una obra y desde allí estableció un vínculo claro con lo pedagógico.

En Bogotá, a los once (2) días del mes de septiembre de dos mil trece (2013).

Jurado Carlos Sepúlveda

Calificación: 4.0

Firma:

Jurado Arlenzon Roncancio

Calificación: 4.0

Firma:

Directora Eloísa Jaramillo

Calificación: 4.0

Firma:

Calificación final (Promedio de los tres): 4.0

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN ARTES ESCÉNICAS

2013

ELEMENTOS TRÁGICOS EN LA OBRA “MOSCA” DE FABIO RUBIANO

**TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE LICENCIADO EN ARTES
ESCÉNICAS**

AUTOR:

JUAN CAMILO AHUMADA

DIRECTORA:

ELOISA JARAMILLO

AGOSTO 2013



FORMATO

RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN

1. Información General	
Tipo de documento	Trabajo de grado
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Central
Título del documento	Elementos trágicos en la obra “Mosca” de Fabio Rubiano
Autor(es)	Ahumada Lizarazo, Juan Camilo
Director	Eloisa Jaramillo
Publicación	Universidad Pedagógica Nacional, 2013. 66p
Unidad Patrocinante	
Palabras Claves	Dramaturgia colombiana; Tragedia en Colombia; Teatro colombiano; Crítica teatral

2. Descripción
El trabajo de grado “Elementos trágicos en la obra “Mosca” de Fabio Rubiano” es el producto final de una investigación en torno a los elementos dramáticos de la obra “Mosca”. Esta investigación se ha hecho a partir de características fundamentales de la obra que son estudiadas como componentes de lo que el autor refiere como “ambiente trágico”. El documento se constituye como una serie de argumentaciones en torno a la dramaturgia de “Mosca” que permiten ampliar la concepción de lo trágico como una condición determinante más que como un género dramático.

3. Fuentes

Aristóteles. (1948) *El Arte Poética*. Buenos Aires. Editorial Austral.

Archivo virtual de artes escénicas, *Teatro petra, "Mosca"*.
<http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=obras&id=1022>

Bloom, Harold. (2001) *Shakespeare, la invención de lo humano*. Bogotá. Editorial Norma.

Catani, Beatriz. (2006) *Acercamientos a lo real*. Buenos Aires. Ediciones artes del sur.

Nietzsche, Friedrich. (2007) *El Origen de la tragedia*. Madrid. Proyecto Editorial Espartaco.

Pulecio Mariño, Enrique. (2012) *Luchando contra el olvido*. Bogotá. Ministerio de cultura de Colombia.

Jiménez Ramírez, Karen. (2011) *Mosca*. Buenos Aires.
<http://es.scribd.com/doc/74098496/Mosca>

Rubiano Orjuela, Fabio. (2005) *Mosca*. Bogotá. Academia Superior de Artes de Bogotá.

Shakespeare, William. (1967) *Tragedias completas*. Madrid. Ed. Planeta.

Séneca, Lucio Anneo (1998) *tragedias Tomo I*. México DF. Universidad autónoma de México

Semana, (4 de Agosto 2007) *Canibalismo paramilitar*,
<http://www.semana.com/enfoque/articulo/canibalismo-paramilitar/87423-3>

Szondi, Peter. (1994) *Tentativa sobre lo trágico* Barcelona. Ediciones Destino.

4. Contenidos

La presente investigación puede definirse en tres momentos. En el primero el autor estudia las características constituyentes de los personajes de la obra en relación con lo trágico. En segundo lugar se define lo que el autor llama "el ambiente trágico" a partir de algunas características de la obra "Mosca". Por último el autor se refiere a la relación que hay entre la obra y el contexto colombiano.

5. Metodología

6. Conclusiones

Hecho el recorrido por las características de la obra que me interesó resaltar, quisiera volver sobre algunas afirmaciones conclusivas a las que llegó este informe. El estudio, como he precisado varias veces en este mismo documento, se ha realizado a manera de diálogo. Más que exponer categorías de manera taxativa, he procurado una lógica distinta para entender la obra de Fabio Rubiano dentro de dos contextos específicos: el de las teorías filosóficas y el de la producción artística colombiana.

Del primer universo contextual se derivan las inquietudes con respecto a las formas de la escritura dramática del autor, las posibilidades interpretativas en términos de lo que supone una obra trágica o con elementos trágicos en la contemporaneidad. Así he llegado a comprender “Mosca” como una obra que manifiesta como testimonio de quien escribe desde la fisura que deja la división entre lo convencional y lo que no es. Las convenciones que Rubiano construye para dar cuerpo a su obra deslegitiman o cuestionan la especificidad de los cánones que proponen delimitar lo que es bello y lo que no, lo que es arte y lo que no y, dentro del arte, cuál sería la naturaleza de la obra si se puede encasillar dentro de alguna preceptiva. Rubiano, consciente de este problema que significa el canon, logra una obra que lo cuestiona, una obra que profundiza en la construcción de convenciones teatrales sobre las cuales ha de volver para destruirlas.

La ruptura de la ficción se convierte en “Mosca” en una manera de comprender una realidad distinta de la vida cotidiana pero también se quiere diferenciar de la manera clásica de construir ficciones. Los personajes que se encaminan en calles ciegas, las elocuciones que nos permiten verlos como seres incoherentes, cada una de sus acciones, la idea de progresión dramática en la que un evento se superpone al anterior en salvajismo, la idea de amor y de odio, las relaciones fraticidas llevadas a su máxima expresión, conforman en la obra una manera de cuestionar la naturaleza misma del teatro: la representación.

“Mosca” cuestiona la esencia misma del teatro que es la imitación. Así como se dijo en el capítulo tres, la naturaleza del arte es la imitación. Sabiendo esto, Teatro Petra ha dado cuerpo a una obra en la que los personajes son una especie de arquetipos con alma.

Una posible relación con Nietzsche que me resulta interesante es la posibilidad de crear una obra de arte cuya naturaleza no sea la vía racional de comprensión. En El nacimiento de la tragedia más

que una preceptiva, hay una invitación para dar vuelta al sentido que hemos seguido en la producción artística y sobre todo una vuelta a la manera como los occidentales nos relacionamos con el mundo. Rubiano, como he expuesto en este documento acepta la invitación y logra hacer un aporte relevante para el desarrollo de la dramaturgia nacional colombiana: un lugar posterior a la catarsis.

Si bien la catarsis se ha comprendido como un proceso emocional según el cual un espectador purifica su alma deshaciéndose de sus bajas pasiones. Esto sucede, según su primera explicación, ya que una representación de alguna realidad hipotética genera identificaciones en él y así él toma decisiones respecto a la obra pero las aplica a su vida propia. El lugar posterior que he dicho que es el aporte de Rubiano, es la posibilidad de transitar por este momento emotivo, ya sea la risa o la piedad, o la conmiseración, y dar un paso adelante para decantar los elementos y las rupturas de la obra en relación con un contexto específico y un fenómeno histórico o real concreto.

Con respecto a la segunda vía, la de la producción artística en relación con Colombia, he escrito que el autor da cuerpo a la obra como una metáfora de la nación. Quiero decir que este proceso de identificación que se necesita como primer paso para la catarsis, en esta obra llega a las interpretaciones del espectador de manera concreta ya que el grupo de creadores de la obra son conscientes de ello como un objetivo. Creo que la relación del colombiano con la obra es directa ya que la relación del colombiano con los fenómenos violentos también lo es.

“Mosca” es una obra con claros elementos que construyen un panorama trágico de la realidad nacional, es la suma de una serie de reflexiones poéticas en torno a la manera como el poder determina las más simples relaciones entre los sujetos que componen un estado. Así el aporte que hace la obra a su contexto es más que estético, un aporte a los territorios de la comprensión política de una realidad.

Elaborado por:	Juan Camilo Ahumada
Revisado por:	Eloisa Jaramillo

Fecha de elaboración del Resumen:	03	09	2013
--	-----------	-----------	-------------

ÍNDICE

RESUMEN.....	7
INTRODUCCIÓN.....	11
El campo filosófico.....	14
La producción artística.....	18
Capítulo Uno: EL PERSONAJE TRÁGICO.....	21
Reflexiones sobre el héroe trágico.....	21
Las marionetas conscientes o contradicciones entre la palabra y la acción.....	26
Contradicciones entre destino y voluntad.....	32
Capítulo Dos: EL AMBIENTE TRÁGICO.....	35
Los clásicos, una evocación que muta pero permanece.....	35
Lo animal, una manera de comprender lo humano.....	39
El banquete: lo que da vida, mata.....	44
Capítulo Tres: LO TRÁGICO EN COLOMBIA.....	47
Lo artístico, la ficción y la vida.....	47
Aproximación a la idea de función social.....	49
Lo artístico y lo histórico.....	55
ANEXO I: El lugar de lo pedagógico.....	59
CONCLUSIONES.....	62
RELACIÓN DE FUENTES.....	65

RESUMEN

“Elementos trágicos en la obra “Mosca” de Fabio Rubiano es el producto final de una investigación en torno a los elementos dramáticos de la obra “Mosca”. Esta investigación se ha hecho a partir de características fundamentales de la obra que son estudiadas como componentes de lo que el autor refiere como “ambiente trágico”. El documento se constituye como una serie de argumentaciones en torno a la dramaturgia de “Mosca” que permiten ampliar la concepción de lo trágico como una condición determinante más que como un género dramático.

El autor revisa en primer lugar las características de los personajes de la obra a la luz de lo que significaría en ella la figura de héroe trágico. A partir de algunos episodios de la obra, el autor propone revisar las tensiones existentes entre la voluntad de los personajes y su destino como algo inevitable.

Un segundo momento es desarrollado por el autor en torno a la idea de ambiente trágico. En este momento el autor revisa tres características de la obra de Rubiano que construyen el fundamento de la pieza.

Finalmente se estudia la relación y pertinencia de la obra en el contexto histórico en el que fue creada. En este momento se estudian elementos dramáticos y momentos de la fábula de la obra que se proponen en ella con relación a la realidad nacional.

A manera de anexo, el autor ha decidido incluir en el final de esta monografía, una reflexión pedagógica en torno al proceso de construcción del informe final y los aportes que este estudio pueda hacer a las dinámicas de la formación en artes escénicas.

“En el momento en que una filosofía alcanza en tanto filosofía de lo trágico mayor envergadura que el mero conocimiento de la dialéctica en que coinciden sus conceptos fundamentales, esto es, en el momento en que deja de definir su propia tragicidad, deja instantáneamente de ser filosofía. Parece, pues, que la filosofía no puede captar el elemento trágico... o bien que lo trágico no existe”

Peter Szondi

Tentativa sobre lo trágico

INTRODUCCIÓN

Como parte del proceso de construcción de la presente monografía, a este documento lo antecede un anteproyecto. Ese proyecto fue aprobado con algunas observaciones. En él se propuso el problema teórico y una posible ruta metodológica. Se proponía establecer una serie de coincidencias entre tres filósofos (Aristóteles, Nietzsche y Szondi) en torno a la definición de “Lo trágico”. Se propuso ahondar en el contexto y teoría de cada uno de los filósofos para posteriormente, a la luz de esas teorías, analizar las características de la obra “Mosca” del dramaturgo colombiano Fabio Rubiano. Así el autor propuso estudiar el concepto de tragedia en la obra a partir de los planteamientos filosóficos. La profesora evaluadora de ese documento aprobó el plan de trabajo y sugirió pensar en algunos cambios que permitirían al estudio ser más efectivo.

Dentro de estos cambios sugeridos por la evaluadora, ella recomendó desplazar el lugar central de la filosofía y asumirla como un apoyo para estudiar algunas características de la obra. La recomendación buscaba poner en el centro de la investigación la obra de Rubiano y así estudiar en ella sus dinámicas internas y los elementos que la componen; más que perseguir la

intención de construir un marco dentro del cual se pueda encasillar la naturaleza de la obra. Esto generó una clara diferencia entre la propuesta y la investigación.

Una de las diferencias que contiene este documento con respecto al anteproyecto está en la estructura propuesta. Durante el proceso de investigación y construcción de este informe, la profesora-tutora de este proceso y el estudiante-autor determinaron que sería más efectivo, tal como lo sugirió la evaluadora que el centro del estudio sea la obra. Profundizando en la obra encontramos una nueva ruta posible que permitió integrar las recomendaciones de la evaluadora al trabajo propuesto. Encontramos en algunas características de la obra, materiales sobre los que podíamos profundizar y analizarlos dentro del contexto de lo que hace a la obra ser una tragedia. También en consonancia con una recomendación de la evaluadora se trazó como un objetivo de esta investigación situar histórica y geográficamente la obra. Ella propuso hacer énfasis en que la obra es una obra colombiana y que el contexto colombiano determina la naturaleza de la misma.

Así, durante el proceso de creación de este informe, el estudiante-autor bajo la guía de la tutora, diseñó el documento entendiendo la obra “Mosca” como el objeto de estudio y las demás fuentes como referencias de apoyo para la argumentación del autor.

Este documento es el informe final de una investigación monográfica en torno una obra del dramaturgo colombiano Fabio Rubiano: “Mosca”. Esta obra ha sido estudiada a la luz de algunos elementos teóricos brindados por Aristóteles, Nietzsche y Peter Szondi. La discusión que propongo en este documento pretende alimentar las nociones en el campo específico de las poéticas latinoamericanas que se estudian en la Licenciatura en artes escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional. El interés central de este proyecto de investigación fue la materialización de un análisis profundo de la dramaturgia colombiana del presente siglo en

miras de lograr resultados en la vía disciplinar y también en la vía de lo pedagógico. Por la vía de lo disciplinar, de lo específicamente teatral, este informe puede ser considerado un estudio dialógico de una obra representativa del teatro colombiano que se ha escrito en el presente siglo; en la vía de lo pedagógico, este texto se constituye como una posible ampliación de las estructuras dentro de las cuales se han estudiado fenómenos artísticos como la dramaturgia. Este aporte al que me refiero deriva de la decisión metodológica que sostiene el proceso de escritura de este documento. El proceso se podría definir en tres etapas diferentes: la lectura y definición de elementos comunes de la obra con las teorías; la selección de los momentos más importantes en torno a los cuales se podría construir un cuerpo textual y, por último, la escritura del presente informe. Como se propuso en el anteproyecto que antecede a esta investigación, la dinámica metodológica se ha ido construyendo en la construcción del estudio. Vale decir que lo realizado es un análisis cualitativo de una serie de textos. Dentro de ellos, textos literarios y textos teóricos. El avance en este documento demostrará cómo la naturaleza del mismo es más cercana a un diálogo en torno a temas derivados de la obra, creando densidades y revisando a profundidad los elementos particulares que conforman la obra y que la constituyen como obra de arte.

Szondi hace la revisión de la filosofía de lo trágico estableciéndola a partir de Schelling, tal como se advierte en la primera parte de la introducción de su “Tentativa sobre lo trágico”. En la misma línea que propone Szondi, propongo revisar este documento como un aporte a la poética de lo trágico más que como una revisión de la filosofía de lo trágico.

Esta investigación centra su objeto de estudio en la obra, en sus dinámicas internas, en los elementos que constituyen su estructura y su desarrollo. “Mosca” es la fuente primaria de este

estudio y los tres textos filosóficos son textos de apoyo que me permiten ampliar las discusiones que propongo sobre la obra. Así, el objetivo de este estudio es estudiar a profundidad algunos elementos específicos de “Mosca”.

Estos elementos a los que me refiero han sido agrupados en los dos primeros capítulos de este informe: En primer lugar presento las caracterizaciones de lo que podría significar el héroe trágico en la obra de Rubiano. Este capítulo documenta reflexiones en torno a los personajes de la obra, su desarrollo en la fábula y las características que alimentan lo que en el segundo capítulo describo como “el ambiente trágico”. El segundo capítulo parte de tres elementos presentes en la dramaturgia de “Mosca” (las relaciones con la tragedia clásica, el tratamiento que el autor le da a lo animal y el tratamiento que le da a lo gastronómico), y a partir de ellos se caracteriza una posible hipótesis: Mas allá de lo meramente estructural, hay elementos dramáticos que posibilitan el reconocimiento de lo trágico como una condición que determina la obra desde sus contenidos y no como una forma. El tercero y último capítulo, es una caracterización de algunas relaciones concretas que se establecen entre “Mosca” y el acontecer nacional.

Por último me permito entregar un pequeño anexo a manera de reflexión sobre el aporte pedagógico de este documento.

El campo filosófico.

Lo trágico, como categoría, ha sido estudiado a la luz de cada uno de los momentos históricos más sobresalientes en la historia de la humanidad, la del pensamiento occidental y la del arte. En este informe me referiré a lo trágico como un compuesto de diferentes elementos. Este documento se teje como un diálogo entre tres teorías sobre lo trágico en relación con una obra

concreta, escrita y estrenada en el año 2002 por el dramaturgo colombiano Fabio Rubiano Orjuela. Quiero que esta sea la primera precisión que se tenga en cuenta al abordar el presente texto: se trata de un diálogo en el que el autor ha determinado algunos puntos de acuerdo o desacuerdo con las teorías en relación con la obra. Esta es una precisión importante en tanto no se trata de construir unas categorías taxativas dentro de las cuales sea posible encasillar fenómenos artísticos sino de una relación dialógica entre lo teórico y lo artístico propiamente dicho, en relación con la obra “Mosca” de Fabio Rubiano.

Este estudio sucede a dos intenciones: 1) La de hacer un documento que evidencie en la obra “Mosca” de Fabio Rubiano elementos que la constituyen como una tragedia contemporánea. 2) La de hacer aportes concretos a las discusiones actuales sobre lo trágico en Colombia. Dos intenciones que sirven para determinar unos objetivos que trazan el norte de cada uno de los episodios que componen el presente estudio. La discusión que propongo es la que derivo de las teorías de los filósofos y me permito que ellas, las teorías, me sirvan como herramienta de análisis para una obra específica. Mi interés fundamental es comprender lo trágico como una categoría que determina el arte en la contemporaneidad pues creo necesario desde la academia reflexionar a partir de los teóricos más importantes que se han manifestado sobre este tema buscando establecer relaciones, puntos de encuentro y de divergencia entre dicha teoría y los acontecimientos actuales (o por lo menos recientes) en el terreno de la producción dramática.

La razón por la que determino lo trágico como centro de este análisis, es la invitación que Nietzsche hace de revisarnos como occidentales poniendo la mirada hasta en el más mínimo evento de nuestro nacimiento como civilización. Revisar nuestro origen para tratar de comprender nuestro presente. Lo trágico y su estudio han acompañado el desarrollo histórico

y, más allá de estudiar al arte en sí mismo, se trata de estudiar el arte como un fenómeno exclusivamente humano. Lo que se estudia entonces no es lo trágico en el arte sino lo trágico como una categoría determinante de la condición humana.

En el cuerpo del texto, los elementos dramáticos son el objeto de estudio. Estos elementos son revisados mediante un ejercicio reflexivo del autor y esta reflexión es apoyada por las teorías filosóficas. Las tres teorías en mención son la de Aristóteles, la de Nietzsche y la de Szondi. A continuación presento un breve panorama de cada uno de los autores para entender el contexto dentro del cual serán citados en adelante.

Aristóteles, alumno de Platón, se permite con su “Arte Poética” (lo que aquí llamo “La Poética”) un estudio reflexivo que genera como resultado la preceptiva que conocemos hasta hoy.

Como nuestro tema es la poética nos proponemos hablar no sólo de la poética misma sino también de sus especies y sus respectivas características, de la trama requerida para componer un bello poema, del número y la naturaleza de las partes constitutivas de un poema (Aristóteles, pg. 23)

Así nos queda claro, desde la primera línea de “La Poética” que –palabras más, palabras menos- este estudio se basa en la premisa de ser un estudio del fenómeno en sí mismo; es decir que es un estudio de lo estético en sí mismo. Quiero precisar que el estudio se hace en relación con el fenómeno mismo que en este caso es la obra de Rubiano. Preciso que este texto manifiesta una contradicción natural y ya estudiada entre la teoría aristotélica y la nietzschetiana. Ya que Nietzsche estudia en su “Origen de la tragedia”, lo trágico como un

factor determinante de la condición de occidentales. Determina el filósofo alemán que el arte – todo- deriva de la contradicción entre lo apolíneo y lo dionisiaco.

Mucho habremos ganado para la ciencia estética cuando hayamos llegado no sólo a la intención lógica, sino a la seguridad inmediata de la intención de que el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo apolíneo y de lo dionisiaco: de modo similar a como la generación depende de la dualidad de los sexos, entre los cuales la lucha es constante y la reconciliación se efectúa solo periódicamente. (Nietzsche, pg. 40)

A esta contradicción habría que sumarle la intención de Szondi quien en su “Tentativa Sobre lo Trágico” hace un recorrido histórico sobre lo trágico como concepto filosófico desde lo que se ha dicho en el campo dramático pero principalmente en la filosofía (Schelling, Hölderlin, Hegel, Solger, Goethe, Schopenhauer, Friedrich, Theodor Vischer, Kierkegaard, Hebbel, Nietzsche, Simmel y Sheller). En él hay una revisión clara, concreta y específica de dicho concepto como una categoría filosófica en cada uno de los pensadores mencionados. La segunda parte de esta “Tentativa sobre lo trágico”. Se centra en fenómenos y características específicas de tragedias específicas. Este tratamiento al que Szondi somete a la obra como objeto de estudio, es el mismo que se desarrolla aquí, en los capítulos que componen este documento, de la siguiente manera: de la obra se han determinado algunos elementos y el estudio de ella se representa en el estudio de las fibras que la componen.

El diálogo entre las teorías de los pensadores se hace en relación con “Mosca” del dramaturgo colombiano Fabio Rubiano. Es la obra el tamiz que me permite decantar las teorías y

estudiarlas estableciendo una posible aplicabilidad. Sería imposible (en esto coincido con los tres filósofos mencionados) estudiar lo trágico en abstracto. Estudiar el problema teórico conceptual de manera endémica es imposible, contrario a esto, es necesario poner sobre la mesa el fenómeno y revisar los conceptos en relación con él y no como entidades independientes. Por eso, justamente, en este estudio lo dialógico se constituye como un recurso metodológico para comprender “Mosca” más que como un recurso o una evocación filosófica.

La producción artística

Aunque “Mosca” es una obra independiente de “Tito Andrónico” de Shakespeare, su creación surge de ella. La obra de Rubiano se constituye como una reinención de la fábula shakesperiana y una revisión de lo trágico entendiéndolo como un punto de coincidencia entre los dos universos contextuales de los cuales derivan las dos obras. Por ello, es importante establecer el panorama de lo concreto que en este caso son las fábulas¹ de las dos obras.

Como en adelante haré alusiones a episodios o momentos concretos de “Tito Andrónico” y de “Mosca”, dada la especificidad de estas referencias, me permito un breve recuento de las dos historias que sirva como marco general para facilitar la lectura del presente estudio.

Tito Andrónico: La obra comienza con una disputa por la sucesión del trono entre Bassiano y Saturnino. Tito Andrónico vuelve victorioso de la guerra, con sus hijos sobrevivientes y con los prisioneros godos. La hija de Tito, Lavinia, está comprometida con Bassiano. Pero cuando Tito decide que el sucesor del emperador será Saturnino también le cede la mano de su hija,

¹ Aristóteles define como fábula la historia misma de cada tragedia.

Lavinia. Bassiano y Los hijos de Tito al verla comprometida con otro, se unen para raptar a Lavinia. Saturnino se casa con Tamora y se enemista con Tito. Por medio de una confusión diseñada por Aarón y Tamora, Bassiano es muerto a manos de Demetrio y Chirón, quienes además violan a Lavinia. Luego, siguiendo con el plan, Aarón pide una mano de Tito afirmando que es la petición del emperador para perdonar a sus hijos. Tito se mutila su mano y la envía. Esta misma mano es traída de nuevo a Tito por un mensajero que trae también las cabezas de sus dos hijos y la confirmación de que todo había sido mentira. Lucio es desterrado y promete regresar a luchar contra el gobierno romano con un ejército de Godos.

Tito en venganza por el crimen cometido contra sus hijos envía armas envueltas en poemas a los violadores de su hija quienes no entienden en ese acto, algo de violento, aunque Aarón sí, lo que le preocupa. Los ejércitos godos se acercan y Tamora pretende aplacar a Tito con la celebración de un encuentro que le permita salir impune por sus crímenes. Luego de hacerse pasar por víctima de engaño, Tito hace creer a Tamora que cree su nuevo engaño (disfrazarse, fingiendo ser La Venganza) y a su partida asesina a sus hijos, con cuyos cuerpos prepara la cena que ha de entregarle a ella misma, después de asesinar a su hija Lavinia.

De esta obra se desprende la obra “Mosca” del dramaturgo colombiano Fabio Rubiano². Mosca fue estrenada en el año 2002, durante el VIII Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá. Y fue escrita de manera simultánea durante el proceso de montaje. Lo que quiere decir que los actores que actúan en la pieza, son también parte importante en la creación del texto dramático.

² Fabio Rubiano Orjuela: (Fusagasugá, Colombia 1963) Dramaturgo, actor y director. Cofundador de Teatro Petra junto a Marcela Valencia.

Mosca: En “Mosca” Tito se corona rey al regresar de la guerra y le concede la mano de su hija Lavinia, que es una mujer adulta, hermana de veinticinco hijos más de su padre. Durante una primera cena, se firma la paz entre el bando de Tamora y el de Tito. En la cena, Tito revela que sería poco firmar la paz, y que deben ir todos (las familias de los dos bandos) a una jornada de caza con la que establecerán el pacto de tregua y todos aceptan. Existe, previo a todo, una peste que invade el aire y algunos alimentos. Lavinia es violada por Demetrio ya que Chirón, que es quien cometería el acto, se muestra incapaz. Además, a Lavinia se le tortura y sus manos y lengua son cercenadas. Tito confundido por Aarón, asesina a Bassiano creyendo que él fue quien cometió el crimen contra su hija. Tito dice comprender este hecho y Aarón siguiendo con su plan lo convence de enviar una mano suya a sus dos hijos como muestra de haberlos perdonado. Luego son traídas a Tito su mano y las cabezas de sus hijos, quienes, según Aarón, se decapitaron mutuamente. La obra concluye con una cena en la que Tito revela que ha asesinado a los hijos de Tamora y con ellos ha preparado la cena que disfrutaban ella y Aarón. Tito asesina a Lavinia y queda solo.

CAPÍTULO UNO

EL PERSONAJE TRÁGICO

Reflexiones sobre el héroe trágico

El argumento original de “Tito Andrónico” tiene un origen refundido entre varios otros textos. Entre ellos “Las Metamorfosis” de Ovidio Y “Tiestes” de Séneca. También se ha relacionado la historia, la fábula, con antiguos mitos griegos (citados por Shakespeare) como el de Filomela, que fuera violada y mutilada por Tereo. Sin embargo, la genialidad de William Shakespeare no puede ponerse en duda. Más allá de los estudios genealógicos que pretendan hacer de cada una de sus obras; en ellas, en cada una de ellas, hay muestras de la absoluta genialidad del dramaturgo. “Tito Andrónico” es una obra que construye un horrendo paisaje lleno de ríos de sangre, de mutilaciones, de partes de cuerpos, de mentiras y de la exageración de cualquier acto violento. Esto supone una *condición trágica* (Szondi pg. 238), más allá de la teoría que clasifica los géneros dramáticos.

Quiero decir que en la obra lo que puede ser un asesinato, es expuesto con una lupa. Una lupa que es puesta sobre el acto mismo, y nos deja ver las causas y las consecuencias además de la barbaridad con la que el acto mismo se comete. Los cinco actos de la obra son una cadena de crímenes en la que –parafraseando a Ricardo III- un crimen, cual sea, siempre engendra otro

crimen mayor. Como la bola de nieve que se desprende de la cima del nevado y va recorriendo su camino alimentándose de él. Hasta el punto de la impotencia. Pienso que Shakespeare engaña a sus personajes mostrándoles todo el sufrimiento que creen que deben soportar y ellos lo asumen, encuentran algún tipo de coraje para asumirlo, y luego, les presenta un dolor más grande, más definitivo. En el tercer acto, por ejemplo, cuando Tito reconoce en una figura monstruosa y desgarradora a su pobre Lavinia, la mira tratando de saber qué hacer, le pregunta si está bien besarla, o si está bien sentarse a llorar hasta hacer un río de lágrimas.

¿Quieres que tu buen tío, y tu hermano Lucio, y tú y yo, nos sentemos en torno a alguna fuente, mirando todos abajo a observar como nuestras mejillas están manchadas, igual que prados no secos todavía, con el limbo fangoso que dejó en ellos la inundación? ¿Y en esta fuente, miraremos hasta que se le quite el gusto fresco a su claridad, haciendo un charco salado con nuestras amargas lágrimas? ¿O nos hemos de cortar las manos como las tuyas? ¿O nos arrancaremos la lengua a mordiscos, pasando en pantomimas el resto de nuestros odiosos días? ¿Qué hemos de hacer? Los que tenemos lengua, convengamos algún recurso de mayor tristeza para hacernos objeto del asombro en el porvenir (Shakespeare, pg. 424)

Sorprende la desesperación con la que Tito busca comprender el dolor que ahora soporta, en relación con los sufrimientos del pasado y también tratando de hacer un espacio para un dolor futuro. Me sorprende que sepa que en el futuro deberá ser objeto del asombro. Como diciendo con esas palabras: “Que este dolor que es nuevo, que es el mayor para mí, deje espacio a otro más grande que ya llegará”.

Las formas de la escritura de Shakespeare coinciden en sus diferentes obras. Por ejemplo, se podría definir como un elemento formal propio del dramaturgo inglés el uso de los soliloquios que revelan la conciencia, el interior de los personajes. En “Mosca”, en cambio, tratar de definir recursos poéticos del autor como si fueran mecanismos formales resulta mucho más complicado. El soliloquio, por ejemplo, en “Mosca” aparece como una guerra interna de cada personaje con el lenguaje que revela su pensamiento. Y también, en otras ocasiones se presenta como un resumen de lo ocurrido: una licencia que se da el autor para ampliar la claridad de la fábula o de la escena específica.

8. EN EL BOSQUE

Lavinia: (En el Bosque, pajarillos, un río lejano y aletear de mariposas. Todo es Verde)

Resumen: El padre de William Shakespeare era carnicero. William lo fue también, Aarón lo era, pero de carnes blancas, solo trabajaba con pollos. Tiene una enfermedad mortal, un parásito que no se ha descubierto y que se le pegó por la continua manipulación de carne de pollo. Le distribuía carne a mi padre, mi padre contrae la enfermedad, yo la heredo y voy a ser la primera de los tres en morir porque soy la más débil (Rubiano, pg. 45)

En este caso por ejemplo, Rubiano le permite a Lavinia exponer lo que ha venido diciendo y continuar haciendo un recorrido por la peste que invade todo en la obra: el aire, los alimentos, los cuerpos, y es Lavinia quien hace la exposición. Ya antes y después de esta elocución, el autor ha dejado ver, por medio de detalles, que hay algún tipo de enfermedad de fácil contagio

pero no había sido claro de qué se trataba en realidad. Es un recurso formal, sin duda, pero se convierte en un elemento teatral en tanto aparece como una ruptura de la forma pero no del contenido. Quiero decir, además, que aunque la peste mencionada no aparece en “Tito Andrónico”, forma parte de lo esencial. Quiero decir que además de ser un recurso material, es un gesto que amplía la idea de la atmósfera compartida.

Sin embargo, “Mosca” hace apuestas aun más arriesgadas en términos de lo teatral y de lo semántico. La posible vía interpretativa en “Tito Andrónico” es una sola. Tito es una obra que se constituye como una unidad, como un todo. Este todo está definido, por las características propias de la tragedia, por las elocuciones y las acciones de los personajes que siguen una línea recta. Cada una de las acciones de Tamora o de Aarón se puede encadenar con la anterior y con la futura y se puede trazar una línea recta en su desarrollo hasta llegar al orden final. A diferencia de esto, en “Mosca”, la idea de unidad en el recorrido de los personajes desaparece. Por varias razones. Como también sería ambiguo tratar de definir a uno de los personajes de la obra como el héroe trágico ya que en algunos casos el héroe puede ser Tito, pero en otros, muchos, puede ser Lavinia. Aunque ella no es quien comete la agresión contra el absoluto, ella no es la asesina, sí recaen sobre ella los castigos que mortifican a su padre. Ella siempre es mostrada como quien determina la acción de la obra.

Demetrio: Voy a meter uno, no, mejor dos de mis dedos en su boca. Usted imaginará que es el miembro viril y erecto de un hombre, de Chirón –Por ejemplo, o de un animal, para el caso es lo mismo. Si lo muerde y trata de arrancármelo, estará rechazando el pecado y la inmoralidad, pero si deja que pasee por su boca con tranquilidad, quiere decir que soporta la tortura, que no

es cobarde, que se comporta como una víctima para llegar a ser un ídolo (saca un cuchillo y lo coloca en la mejilla de Lavinia. Le mete los dedos en la boca.) En caso de que muerda le iré haciendo incisiones en sus mejillas, solo para demostrar que el pecado se acompaña de amenazas. (Pasándole los dedos por el interior de la boca) Muerda, fuerte... (Ella lo hace) ¿Se siente obligada? (Lavinia dice “no” con la cabeza. Demetrio saca sus dedos) Déjeme abrazarla (se abrazan, ella llora muy suave) (Rubiano, pg. 52)

Si la escena es leída pensando en el lugar de la víctima y del victimario, se podría afirmar que a pesar de la violencia del acto, la brutalidad de la violación y las mutilaciones a las que es sometida la doncella de más de cuarenta, hay cierta complicidad entre ellos, entre los tres. Como si la velocidad de la escena, las frases cortas que se dicen como respuesta inmediata a otra intervención, permitieran entender la violación como un acuerdo que no perjudica a nadie. Pareciera que Lavinia se deja confundir hasta convencerse del acto sexual. Sin embargo, no quiero con esto decir que el evento carece de violencia, es brutal, es salvaje, pero está compuesto por elementos que desentonan. El conjunto de acciones que desarrollan los personajes aparecen como una suerte de sinfonía disonante. Como si los sonidos de la sinfonía no pudieran engranarse a pesar de su naturaleza compartida. Por ejemplo, Demetrio, el homosexual, es quien accede a Lavinia y no Chirón, porque su erección terminó demasiado pronto, porque el violador es impotente y precoz. Lavinia es avisada de los planes que sus verdugos vienen a cumplir y ella se permite negociar con ellos. Pide que la asesinen antes de violarla, transita, por sugerencia de los violadores, por un estado de sacralidad. Su sufrimiento, según ellos, es purificador.

Quiero precisar que la idea de héroe trágico tiene una contradicción en sí misma que es interesante revisar: El héroe trágico es un ser que agrede algún valor absoluto y asume el castigo que esto supone. Un hombre de acciones elevadas por demás, según nos dice Aristóteles. La contradicción está en la voluntad de asumir el castigo. El hombre comete la agresión y aun conociendo su destino decide afrontarlo. Existe una ruptura clara en la idea de héroe trágico. Una ruptura que Nietzsche invita a hacer:

El héroe, apariencia suprema de la voluntad, es negado, para placer
nuestro, porque es solo apariencia, y la vida eterna de la voluntad
no es afectada por su aniquilación (Nietzsche, pg. 135)

Más allá aun me permito otra contradicción más específica sobre la que volveré en la última parte de este capítulo: los personajes en “Mosca” conocen su destino, lo manifiestan y aun así se encaminan a cumplirlo como si fuera inevitable. Lo interesante es que en la teoría aristotélica resulta comprensible el lugar de la sumisión porque la agresión fue contra un valor absoluto; pero en “Mosca”, como en el mundo contemporáneo, este valor no existe. Lo que significa liberar al personaje de la obligación de cometer actos en contra de su voluntad. Según Aristóteles esta concesión haría de la obra otra cosa, no una tragedia. Sin embargo, lo trágico es posible si lo entendemos como un ambiente más que como una normativa.

Las marionetas conscientes o contradicciones entre la palabra y la acción.

Aunque no hay nunca un gesto tan radical como el del actor que se para en prosenio a hablar con su voz y a afirmar una idea propia, sí hay momentos como el monólogo de la octava escena de “Mosca” en el que es evidente que es el actor y no el personaje quien hace la

actualización. Pienso que el mejor ejemplo para esto es el primer monólogo de Tito, con el que se abre la obra. Tito hace un primer resumen de lo acontecido en el pasado, hasta ese momento en el que habla. Menciona las guerras en las que participó, los hijos que tuvo, las mujeres que amó y nos presenta un evento según el cual Saturnino se hace Rey y se compromete con Lavinia. No puede tratarse del personaje en tanto no es coherente. Es más, el actor que hace de Tito y que dice el monólogo al que me refiero dialoga con Saturnino sin dejarlo hablar, hablando por él, pero con la convención armada, para que sea claro que no es Tito sino Saturnino:

... Llego de la guerra y quieren que sea rey

¡No!, digo

Estoy cansado estoy viejo quiero enterrar a mis hijos tengo nudos en la espalda y una rodilla me repercute

Pero insisten

Tres guerras, les digo, tres tres tres

Insisten

No quiero ser rey

Hay uno que quiere ser rey: Saturnino

Sé Rey le digo

No, dicen otros

Quiero descansar les digo, si este quiere ser Rey que sea Rey

¿Quieres ser Rey?

Acepta

Aceptó

A mí no me interesa el imperio, a él sí

Serás rey

Y tu hija reina, me dice

¿Qué?

Me quiero casar con tu hija

Ah... Cástate (Rubiano, pg. 11)

El personaje que se revela, no es el mismo que vive las acciones de la obra. Porque hay una ruptura en la idea de ficción. Porque la ficción se quiebra para construir otra diferente o un puente con la realidad. En “Tito Andrónico”, el personaje habla a su pueblo, la acotación que antecede a un discurso de Tito dice que el guerrero habla frente a un tribunal, frente a una muchedumbre. En “Mosca”, aparece la acotación pero el pueblo no. De hecho, una acotación que antecede a toda la obra afirma que el único que está en ese lugar es Aarón, pero no lo escucha. No lo ve.

Hay un recurso formal en el escritor en la decisión de poner a sus personajes como marionetas conscientes que ejecutan acciones encaminadas a su propia destrucción. Por esto creo que hay un detalle sobre el que Rubiano exige especial atención. Insisto en la escena de la violación de Lavinia ya que en “Tito Andrónico” este episodio aparece expuesto en media página. En “Mosca” se trata del evento central de la obra. Lleva varias páginas y varias escenas. Me permito, por eso, referirme a esta escena específica. Tal como aparece en el texto la relación entre Lavinia y sus verdugos se construye como una tensión que no se define. La extensión de

la escena y la velocidad de los diálogos hacen pensar en la posibilidad de cierta complicidad víctima-victimario.

Lavinia, es una mujer de cuarenta años, o más, virgen, lasciva y enferma. Chirón, uno de sus verdugos, es obsceno, vulgar, impulsivo. Y Demetrio, el otro de sus verdugos, hijo de Tamora y hermano de Chirón, es un homosexual amanerado y metódico. Estos tres personajes componen las escenas de la violación partiendo justamente de la contradicción que suponen entre sí y además estableciendo contradicciones al interior de cada uno de ellos.

Esta tensión significa, según trato de manifestar, la contradicción que existe entre la acción y la palabra en “Mosca”. Lavinia insiste en manifestar su inconformidad y su desacuerdo con lo que allí se comete, pero va como un animal a su sacrificio asumiéndolo en medio de quejas. Diciendo “yo no quiero hacerlo” mientras lo hace.

“La tragedia es en esencia una imitación no de las personas, sino de la acción y la vida, de la felicidad y la desdicha. Toda felicidad humana o desdicha asume la forma de acción” (Aristóteles Pg. 68)

Partiendo de Aristóteles, propongo otra manera de considerar la relación de la palabra con la acción: los personajes en “Mosca” se nos revelan por medio de sus acciones. Más allá de lo que se dice en la obra, la esencia de cada uno se puede distinguir por lo que hace. Propongo seguir la pista de un solo personaje para poder demostrar esta hipótesis: Tito. El personaje nos es revelado al final de la primera escena. Más que por lo que dice, a Tito lo distinguimos como un sangriento asesino por lo que hace, por su manera de operar.

Bassiano: y Lavinia me miran... Cásense les digo

Mi enemiga de toda la vida está aquí, estoy cansado y lo

único que se me ocurre es que

Tamora: ¿Qué?

Tito: Que matemos a su hijo Alarbo

Tamora: No

Tito: Sí. Lo descuarticemos como desagravio y después firmemos una tregua

Tamora: No

Tito: Sí

Tamora: No

Tito: Sí

Tamora: No

Tito: Sí

Tamora: Lo mató, lo descuartizó. Lo quemó (Rubiano pag. 13)

Por medio de la acción ejecutada y descrita por Tamora vemos la frialdad de las acciones de Tito, lo conocemos en su esencia, en su sangre fría. También, como lo veremos luego en la obra, esto resulta uno de muchos engaños, ya que este asesinato se comete prometiendo la

firma de la tregua y ella no es firmada. Más adelante en esta misma escena Tito nos confirma lo que ya su asesinato injustificado había advertido:

Tito: Hoy soy un guerrero en las ofensivas artes culinarias (saca una habichuela, con elegancia y pericia): Decapito (corta una zanahoria), desollo (Le quita la cáscara), destazo (parte un pepino en varias partes), fracturo (parte un huevo y lo echa en un recipiente de madera), macero (echa todo junto al huevo y revuelve. Al final lo riega sobre la mesa para decir...) y adorno. (Culmina atravesando los pedazos con palillos y chuzos para pinchos. Silencio)

¿No merezco un aplauso? (Rubiano, pag. 25)

Así este personaje se constituye como una unidad. Sin embargo, al final de la obra, cuando nos enteramos de sus planes de venganza por el crimen cometido contra su hija, entendemos la ruptura de la unidad de Tito. Todo su recorrido por la obra está determinado por el crimen contra su hija. Su dolor frente a lo ocurrido nos muestra a un Tito cuyos crímenes podrían justificarse como el deber de vengar su honor. Pero al asesinar a su propia hija, para librarla del sufrimiento de una vida miserable, se une con sus enemigos en la misma idea del crimen que limpia, purifica y sacraliza. Aquí yace la ruptura de la idea de unidad pero también uno de los elementos más interesantes en la construcción de los personajes: Ni un Dios absoluto ni ningún otro ente metafísico domina las actuaciones de los personajes. Se nos presentan dueños de su voluntad, humanos.

Esta misma ruptura también está presente en Chirón quien acepta cumplir con la obligación de violar a Lavinia. Vale decir que acepta gustoso pues ya ha demostrado una desesperada

atracción por ella, pero en el momento del acto mismo, este personaje desiste y el crimen lo comete su hermano, un homosexual del que hasta este momento era obtuso pensar que fuera un violador de vírgenes.

Contradicciones entre destino y voluntad.

Quiero aclarar que “Mosca” no es una adaptación de la obra shakesperiana, es más bien un diálogo que establece un equipo de creadores colombianos del siglo veintiuno con un escritor mítico del siglo diecisiete. “Mosca” es una obra independiente, es una nueva cosa y no una reinterpretación de Tito. De “Tito” se ha tomado el argumento general y los nombres de algunos personajes. Mejor, de “Tito Andrónico”, Rubiano toma la esencia pero no la forma. De la forma, apenas se distinguen los nombres de algunos personajes, el mismo argumento general, algunas relaciones entre personajes. La esencia que comparten las dos obras, en cambio, es menos concreta. La esencia es el ambiente trágico. La esencia es la atmósfera de muerte y el olor a sangre, la sensación del mundo que se calienta por la temperatura de la sangre. La esencia no es la sangre propiamente, la esencia es ese paisaje abigarrado del que brotan partes de cuerpos humanos, ese paisaje en el que se despellejan animales, se les ata a los árboles y se les envía una jauría de perros salvajes a destrozarlos. Las dos obras, La de Rubiano y la de Shakespeare comparten la lógica de lo trágico como un poder superior que lo define todo. La relación de los hombres con la muerte como una relación con el único futuro posible e inmediato. En las dos obras, la venganza se nos presenta como un deber imperioso de cada uno de los integrantes de cada bando. Aunque ni en Tito ni en Mosca se especifican a profundidad las relaciones entre los personajes, se comprende en las dos obras, que las únicas relaciones posibles se tejen desde la absoluta complicidad derivada del amor, o del absoluto

rencor que supone la venganza. Así, por ejemplo, las dos obras muestran los eventos violentos como la única acción posible. No como su remedio sino como su consecuencia natural. Esto me permite pensar en los personajes que no cuestionan su accionar sino que proceden, como si en verdad fueran simplemente los ejecutores de unas acciones que el destino dispuso hacer. Unas acciones que se van tejiendo una con la otra hasta componer una maraña de la que es imposible salir.

Buceando un poco más en la idea de destino que trato de exponer, me permito volver sobre una cita de “Mosca” que mencioné antes, el resumen hecho por Lavinia al comienzo de la escena ocho. La cita termina con Lavinia afirmando que ella será la primera en morir. Habla de su muerte en relación con la de su padre. Finalmente ella muere antes que él, como ella misma lo había anunciado. Con esto me permito volver sobre lo que insinué en la primera parte de este capítulo y que prometí desarrollar ahora, al final:

Si Lavinia conoce su destino y lo asume, sus actuaciones estarían dentro del recorrido clásico de un personaje trágico. Un Edipo, por ejemplo, que asume su culpa y cumple el castigo. Sin embargo, insisto en que la agresión no es nunca el detonante del recorrido que hace el personaje por la obra. No es así porque el autor comprende que dicha agresión no puede efectuarse cuando el valor no existe. Me refiero a que en “Mosca” no se sabe muy bien la razón por la que los personajes aun conociendo su futuro, aun sabiendo que no hay en él algo bueno, van hacia él persiguiendo objetivos absurdos. Tito no busca más que descansar de la guerra. Por ello mata, decapita, descuartiza, y hasta cocina hombres. Por descansar. Como si el escritor con ello quisiera defender que no hay razones que expliquen la mortandad, como si con ello se expusiera la guerra como un impulso humano inexplicablemente necesario.

Pienso que la obra de Rubiano, los elementos propios de la obra, son muestra de una inquietud por el lugar de las formas teatrales. El lugar en el que se puede ubicar al autor es el de la línea fronteriza. Creo que las decisiones que toma en torno a construir algunas convenciones teatrales y destruir otras o incluso las mismas convenciones propuestas con anterioridad, es muestra de un interés definitivo para la obra. Así como estos elementos por los que acabamos de hacer el recorrido dan cuerpo a un todo indefinible; las rupturas a las que he venido refiriéndome permiten aproximarme a la obra de arte desde una concepción más amplia.

CAPÍTULO DOS

EL AMBIENTE TRÁGICO

Los clásicos, una evocación que muta pero permanece.

Existe una clara influencia del pensamiento clásico en la obra de Shakespeare. Su obra muestra un total conocimiento y dominio de la teoría aristotélica. Además, es evidente que el poeta inglés se ha formado con base en las historias y mitos de la antigua Grecia. Por lo tanto, su evocación de los fundadores del pensamiento occidental es constante y evidente. En este caso concreto, “Tito”, es también una evocación de antiguas historias tradicionales. Antiguos mitos. Como el de Filomela, como “Las Metamorfosis” de Ovidio, como “Tiestes” de Séneca.

En Shakespeare, la obra se construye casi como un homenaje al periodo clásico, no como la cuna del pensamiento occidental sino como el momento en el que la creación artística llegó a su máxima expresión. Las figuras que las alusiones citan son instantáneas, inmóviles y frágiles. Encuentro en estas citas algo más allá de la evocación por las antiguas figuras poéticas.

En cambio, la evocación de los clásicos en la obra de Rubiano está en otra dirección: En “Mosca”, el lugar del destino, la manera resignada de sus personajes que conscientemente se encaminan hacia su deceso, es muestra de una insistencia en el tema de los griegos. Pero se les cuestiona. A continuación menciono dos fenómenos en la escritura del texto dramático que da origen a “Mosca” y que me permitirán ampliar lo que aquí insinúo.

Hércules, el héroe griego, el invencible semidiós, ahora, en el siglo veintiuno, en “Mosca”, es un perro. Un perro salvaje que caza en el campo. El original era un semidiós que combatía con coraje las batallas de su nación. El perro que aparece con su mismo nombre es también un asesino (Era. El perro nunca aparece en la obra, sólo se le menciona) que desmiembra cuerpos por orden de su rey. Desde la primera lectura que hice de la obra, me atrajo ese diálogo corto con el que comienza la segunda escena en la que se refieren a un perro, tal vez muerto, que no quieren recordar y que se llamó Hércules, más adelante se sabrá que se trata de un cazador. Me ha atraído ese diálogo porque lo interpreto como un gesto radical, aunque no sé qué tan intencional sea, en contra de la figura de los clásicos como los padres a los que se les debe respeto. En las obras de Shakespeare, las alusiones a los griegos clásicos aparecen siempre exaltándolos. Los mitos y personajes a los que se hace referencia siempre aparecen como una mención de algo trascendental, en ellos estaba puesta la mirada.

En la obra de Rubiano, los griegos no son esos padres a los que se les debe respeto y admiración. En los gestos del autor hay rasgos de un cuestionamiento. En “Mosca” aparece la idea contemporánea de los clásicos como un lugar común sobre el que queda poco por decir. Lo que para ellos fue su máximo esplendor ahora queda apenas en nombres para perros. Pienso en nombres populares para perros. Como los ídolos rusos. Me parece que el gesto de un

amo que le pone a su perro Hércules, es un gesto que transita entre la burla y el homenaje. No se define, se mantiene en la contradicción. Ese es el terreno en el que puedo ubicar al dramaturgo colombiano: la grieta, la fisura. Lo que resulta interesante, porque habitar en una fisura es decidirse por el terreno incierto, por el campo de acción expandido, mutante, es negarse a la aceptación o formulación de una ley definitiva.

El segundo fenómeno que quería citar para ampliar la idea que vengo exponiendo es el final del personaje Tito en la obra “Mosca”. Revisemos su última elocución:

Tito: (Mata a Lavinia. Le acerca el libro al cadáver de su hija)

El único dato que falta aquí es el de tu muerte niña.

(La besa. Mira hacia arriba. Dispara hasta que se terminen las balas)

Dominador de los grandes cielos, ¿Con tanta calma los crímenes?

¿Con tanta calma los consideras?

¿Por cuántas cosas debe pasar un hombre para poder descansar?

¿Hay alguien que se oponga a que firmemos una tregua?

¿Hay alguien que se oponga a que firmemos?

¿Hay alguien que se oponga?

¿Hay alguien?

(Escucha algo)

Buena respuesta

(Aplauda)

Buena respuesta...

(Continúa aplaudiendo con su mano y su muñón mientras repite “buena respuesta”. La luz baja y solo escuchamos un aplauso que se diluye) (Rubiano pg. 79)

Tito habla como evocando a Edipo. Como una alusión al Rey que no tiene a quién gobernar, que no tiene un lugar para reinar. Como reivindicando el lugar del destino trágico. Edipo cumple su destino yéndose desterrado y ciego. Tito, que ha sido rey, que ha combatido y que sólo esperaba poder descansar, ha terminado con su familia y su reino. Ahora puede descansar pero en la absoluta desolación de haber dejado de ser todo lo que fue. El que fue padre, ya no lo es, Tito el padre de más de veinte hijos ha terminado con todos ellos. Tito el victorioso guerrero no tiene ni siquiera las dos escasas manos necesarias para empuñar un mandoble. Tito el padre que finalmente logra comprometer a su hija termina viéndola convertida en un monstruo al que también asesina. Tito el rey no tiene un reino que gobernar. Él quiso llegar de la guerra a casa para poder descansar, ya no puede hacer algo más que eso. Descansar, dormir, esperar. La espera determina entonces un castigo más cruel que cualquiera. Más cruel que dar de comer con sus propias vísceras a las aves de rapiña, o cargar una pesada roca incansablemente por una montaña empinada, es este el castigo otorgado a Tito: La nada. La imposibilidad de dios por mover un dedo. La absoluta nada del que no puede esperar algo más que nada.

En esa figura del héroe roto se puede ver también la del Edipo que deambula ciego o la del Eteocles que combate con su hermano por un reino destruyéndolo. Esa misma imagen del Prometeo que se desgarran los órganos para que se renueven y el dolor del día siguiente sea el mismo del anterior.

Lo animal, una manera de comprender lo humano.

En “Tito Andrónico” son muchas las veces que en medio de diálogos, los personajes hacen referencia a cosas animales. En especial cosas relacionadas con la caza. En la segunda escena del cuarto acto Aarón dice:

“Entonces sentémonos a deliberar. Mi hijo y yo nos pondremos a contraviento”
(Shakespeare, pg. 439).

Podría pasar desapercibido pero no. No puede pasar como un detalle irrelevante porque esto que ha dicho Aarón constituye una suerte de revelación inconsciente de su naturaleza. Porque es sabido que los animales cazadores buscan estar a contraviento de sus presas para que la corriente del aire les traiga el aroma de su víctima. De estar en el lugar incorrecto, sería su olor el que llega como aviso de su presencia a la nariz de la presa. Más adelante, en el quinto acto dice de nuevo Aarón:

“...creo que lo aprendieron de mí, perro seguro como ninguno para atacar de frente”
(Shakespeare, pg. 449)

Refiriéndose según dice el traductor José María Valverde a un tradicional juego romano en el que ataban a un oso a un árbol y soltaban frente a él una jauría de perros para que desmembraran al animal amarrado.

Algo especial debe haber entonces en la comparación insistente de los humanos con los animales. ¿Qué nos une? Lo salvajes, lo irracionales. Con esto vuelvo a lo que traté de mencionar antes: lo esencial. Yo no puedo concebir esta obra, “Tito”, sin pensar en ese universo de bestias salvajes que se devoran unas a otras. Creo que Rubiano tuvo esta misma intuición. En “Mosca”, hay un personaje que no existe en la obra shakesperiana: el ganso avestruz es un personaje definitivo para el final de la pieza y para que la relación con lo animal se haga determinante en toda la obra. La cena, por ejemplo, en la que se reúnen la familia de Tamora y la de Tito es un banquete sangriento en el que Lavinia es por primera vez torturada. Se le obliga a comer algo que le resulta repugnante: las partes de un animal. Como anunciando o evocando ese banquete antropofágico de Tiestes, de “Tito Andrónico” y del final de “Mosca”. Como una profecía del fin.

Resalto de nuevo este fragmento que ya cité. En “Mosca” los personajes que tienen absoluta conciencia de sí, y se narran como animales. Demetrio en la escena 8:

“Usted imaginará que es el miembro viril y erecto de un hombre, de Chirón –Por ejemplo, o de un animal, para el caso es lo mismo” (Rubiano pg. 52)

Se podría decir que en “Mosca”, la relación con lo animal es más directa, es personal.

3. EN EL COMEDOR

Los mismos. Mastican. Mitad del banquete

Demetrio: (A Lucio, en la mitad de una conversación)

Chirón: ¿Lavinia?

Tito: (Gritando hacia afuera) ¡Lavinia!

Lucio: Quinto tuvo un perro

Demetrio: ... Sabía el nombre y las edades de todos... ¿Qué raza?

Lucio: No sé

Quinto: Criollo

Demetrio: Son los mejores

Lucio: Cuidaba la casa...

Demetrio: Los más fieles... Los criollos

Quinto: Odio los perros extranjeros

(Silencio y miradas) (Rubiano, pg 27)

Es clara la relación entre humanos y animales. Creo que se puede leer en lugar de “odio a los perros extranjeros” algo como “odio a los perros godos”. Además de esto, los perros que aparecen como la manifestación más efectiva de la fidelidad, también son los cómplices asesinos.

Más adelante en la obra, en la escena cinco, cuando la cena ha terminado y se supone que llegó la hora de firmar la tregua, Tito propone a los comensales y enemigos que la tregua se firme después de una jornada de caza. “Una firma es poco” dice Tito, dice que para consolidar la reconciliación saldrán al otro día de caza y que ciervos y panteras serán sus víctimas. Termina diciéndoles que el arte de la caza y el sacrificio de las bestias serán el sello de su unión. Luego, sabemos que las bestias sacrificadas no son tal. La sacrificada es Lavinia, la única víctima de la cacería; la pantera y el ciervo, es su hija. Y más allá de eso, la alusión a lo animal se manifiesta como una revelación inconsciente de su propia manera de comprender el mundo.

La invitación a la jornada de caza se constituye como un elemento que devela las posibles relaciones de los personajes en la obra. Es claro que esta invitación se sostiene en un posible sub texto que diría algo como “¿Qué más une a los asesinos que el acto mismo de acabar con la vida de otro?”. El asesinato en este momento, como en toda la obra, aparece como un deber imperioso de los personajes. Asesinar es una necesidad y más que eso es la única manera que existe para relacionarse entre ellos. Los enemigos que se sientan a la misma mesa sólo pueden entenderse en el placer que comparten al ver la sangre brotar de heridas que ellos procuraron.

Como los depredadores que se alimentan de la sangre y la carne de sus víctimas, aquí Aarón, Tamora y Tito parecen nutrirse de la sangre de sus víctimas y pareciera que al agotarse la sangre de un muerto hay que procurar uno nuevo para que se renueve el insumo. Como si la vida del otro fuera un insumo tan vital como el agua. Y, con respecto al agua, habría que decir que ella nunca aparece como la fuente de vida, como el líquido necesario e imprescindible para la vida humana; al contrario, aparece como la manifestación del dolor. La imagen

insistente de Shakespeare de las lágrimas que se empozan cuando el dolor no cesa. En contraposición de esa insistente idea de la sangre que da vida. Del honor, la dignidad, la valentía y el coraje que supone verter sangre. Así sea la propia.

Quisiera, para dar una nueva dimensión, recordar que en “Mosca” aunque el paisaje es horrendo y las mutilaciones y asesinatos son una acción insistente, la sangre, físicamente, la sangre concreta, la sustancia, no aparece en escena. Nunca se insinúa una sola gota. El autor reconoce en la sangre un lugar común que habría de llevar de manera inmediata al asco o el hastío del espectador y que sería mejor proponerla como una fuente de vida para los victimarios, casi como si se tratara de alguna entidad metafísica.

¿Cómo no hacer referencia a las moscas que dan origen al nombre de la obra? Las moscas que habitan donde la vida desaparece y donde se descompone lo natural. Las moscas que en el texto del montaje de Teatro Petra, forman parte del paisaje abigarrado. En “Tito Andrónico” la alusión es una: Al final del tercer acto, mientras comen, Marco mata con su cuchillo una mosca a lo que Tito responde con una sorpresiva reacción. La muerte lo ha invadido todo y ha llegado el hastío. Tito reclama entonces diciendo cuán harto está de los hechos violentos. Cuán cruel le resulta ahora un asesinato injusto. Aunque sea de la más pequeña criatura. En ella Tito reconoce la barbarie de la guerra, la esencia del homicidio. Sea cual fuere, el homicidio se hace injusto, pero sobre todo inútil. En “Mosca”, las moscas lo invaden todo, como anunciando la descomposición, como advirtiendo la peste que es una parca avasalladora que lleva con ella a todo lo que viva y se atraviese en su camino. Tiene entonces el sentido inverso al que propuso Shakespeare, el de la plaga. Las moscas aparecen como una condición atmosférica que deviene muerte. Que provoca muerte y que sucede a la muerte. Volviendo

sobre lo dicho en torno a la sangre, las moscas aportan de la misma manera convirtiéndose en parte de la esencia metafísica del universo en el que suceden las acciones de “Mosca”.

El banquete: lo que da vida, mata.

Para terminar este recorrido por lo que llamado “El ambiente trágico” me quiero referir al lugar que el autor le da a lo gastronómico. Creo que ahí hay una intención clara de profundizar en ese terrorífico banquete de hijos convertidos en meriendas que son cena de su propia madre. Lo digo porque las alusiones a lo comestible en “Mosca” siempre están encaminadas a los actos irracionales, al salvajismo y a eventos de naturaleza violenta. El Tito que en la segunda escena sale de cocinar con su atuendo de chef es en realidad un asesino, lo sabemos porque sabemos que es un guerrero, que ha dado muerte y ha sufrido la de sus más de veinte hijos. No puede ser en vano.

Volvamos a la cita hecha en el primer capítulo:

Tito: Hoy soy un guerrero en las ofensivas artes culinarias (saca una habichuela, con elegancia y pericia): Decapito (corta una zanahoria), desollo (Le quita la cáscara), destazo (parte un pepino en varias partes), fracturo (parte un huevo y lo echa en un recipiente de madera), macero (echa todo junto al huevo y revuelve. Al final lo riega sobre la mesa para decir...) y adorno. (Culmina atravesando los pedazos con palillos y chuzos para pinchos. Silencio) ¿No merezco un aplauso? (Rubiano, pg. 25)

Vuelvo ahora a ella persiguiendo una nueva intuición: La comida es lo fundamental, es lo más básico de la condición humana, de la vida humana, como el agua. Llevar la perversión a convertir algo eminentemente necesario, básico y fundamental en algo monstruoso y depravado me resulta interesante. Creo que este gesto se repite en la idea de peste que aparece en la obra. Todo está contaminado. Como una metáfora del nihilismo en el que todo está destruido y todo es un escombros de lo que fue. En todo se manifiesta la maldad del ser humano. La perversión. Estas decisiones del autor, según trato de explicar, son las que permiten que aparezca la condición humana. Ya Shakespeare lo insinuó, pero Rubiano va al centro de la médula de esta insinuación y la convierte en un factor determinante y definitivo.

Arriba dije que las alusiones a lo comestible en “Mosca” siempre están encaminadas a los actos irracionales, al salvajismo y a eventos de naturaleza violenta.

Tito: Imaginaba entrar acá y ver las paredes salpicadas con la sangre de mis valerosos enemigos, encontrar a mi hija violada y a alguno de mis hijos varones despedazado, agónico... pero cantando victoria... (Abofetea a Lucio) ¿Cuál es el chiste? (Otra bofetada. Silencio. Tito abre los brazos a Demetrio y estalla en una carcajada. Los demás ríen, se abrazan. Tito, mirándose el delantal) Los deberes culinarios son como la guerra, todo lo que podamos comer se vuelve nuestro adversario, hay que derrotarlo, destrozarlo y engullirlo, luego se caga y se olvida. (Rubiano, pg. 24)

La relación es directa. Es de vía única. Así la afirmación que le da nombre a este momento del texto no es mía, es de Rubiano: Lo que te da vida, mata, te mata. Es eminentemente trágico

despojar a la vida de cualquier esperanza. Es el destino trágico llevado a su máxima expresión, a la obligación de toda la humanidad de compartir un mundo en que la esperanza no es posible, no hay lugar para otra cosa que no sea el sufrimiento, el llanto, el lamento, los ríos de sangre. Rubiano insiste en la dramaturgia de esta obra en construir el horrendo paisaje en el lugar de la absoluta desesperanza. Por eso contamina todo como un depravado dios que quiere ver a sus creaturas rasgándose la piel unas a otras. Por eso Rubiano insiste en que el aire está contaminado con una extraña e incomprensible enfermedad que puede contraerse por herencia genética, por contacto con aves como los pollos o por el aire.

Pero hay una convención más poderosa aun: La Pera Vaginal Veneciana. Este objeto se propone en el texto dramático como una contundente herramienta de tortura. Que se cotidianiza, como la mayoría de elementos sangrientos, este es en sí mismo, una hipérbole, en tanto es inverosímil, en tanto se naturaliza. Como si fuera natural que las mujeres sean sacrificadas con este elemento cuando la naturaleza del elemento es otra, es alimentar. Vuelvo entonces a poner a Rubiano en el lugar de la contradicción. En el vértice del ángulo como diseñador de una dicotomía que el espectador resuelve.

Me permito, a manera de conclusión parcial, afirmar que estos elementos que he mencionado durante el recorrido de este capítulo le dan cuerpo a otra posible manera de comprender lo trágico. Más allá de la estructura, existe un ambiente, una atmósfera que comparten algunas obras y que las determina. Una manera de comprender la vida, de entender lo humano. Creo, siguiendo esta misma línea, que lo trágico en el mundo actual es entender al hombre como el lugar de una profunda crisis de siglos con respecto a su existencia misma. El hombre que se reconoce en medio de la nada.

CAPÍTULO TRES

LO TRÁGICO EN COLOMBIA.

Lo poético, la ficción y la vida.

En la escena quince de “Mosca” tiene lugar un diálogo que no se logra comprender del todo dentro de la maquinaria total de la obra. Tamora le habla a Aarón de una polémica artista que hace su obra con cadáveres de niños. Aarón no opina ni dice algo importante. Sólo Tamora habla obedeciendo una orden del autor que necesitaba referirse a esto. Lo imagino impresionado queriendo describir la imagen de la lengua en la galería. No sé si la imagen es real, o si es creación de él, para el caso es lo mismo. Lo realmente importante es que si bien la obra ha transitado en diferentes maneras de barbarie, en varios tipos de figuras poéticas relacionadas con la muerte, aquí se establece un puente directo que atraviesa de manera transversal el arte, y los componentes ficcionales y reales de la vida cotidiana.

Tamora: (...) Quiero la lengua de Lavinia colgada en la sala de mi casa

¿Has visto algo de Brenda Johnson?

Aarón: No

Tamora: Una artista, compra niños muertos para hacer instalaciones.

¿Y de Teresa Margolles?

Aarón: No

Tamora: ¿Sabes dónde queda la Galería Ace?

Aarón: En Nueva York

Tamora: Y en México.

¿Sabes en qué calle?

Aarón: No

Tamora: Ha muerto un muchacho punk, de sida. Su madre no tiene con qué pagar el entierro. El muchacho tiene tatuajes detrás de las huevas y la cara llena de alfileres, aretes, ganchos y tornillos. Piercings. En la lengua solo uno. Alguien ofrece a la madre pagar el entierro de su muchacho a cambio de su lengua con piercing (...) En el número treinta de la calle Francisco Pimentel queda la Galería Ace, en una de sus salas Teresa Margolles expone la lengua de un joven Punk pegada contra un tablón forrado en gamuza dentro de una urna.

Qué buena idea. (Rubiano, pg. 64)

El relato hace pensar en el lugar de esta obra mencionada y el lugar de “Mosca”. El recurso más potente del autor en la escritura de “Mosca” es la exageración, la hipérbole, pero siendo consciente todo el tiempo y haciendo consciente al público de que se asiste a una ficción. Con absoluta consciencia de que es un juego que decidimos aceptar. Sin embargo, aparece como una evocación del autor esta posibilidad de hablar de la muerte con el elemento concreto más puro. La muerte misma se manifiesta en este relato que aparece en la obra como una figura poética llena de fuerza. Y es Tamora quien la evoca.

Pero más allá del encanto que pueda producir una figura poética a un creador, queda sobre la mesa la discusión sobre el lugar de lo ético. Una discusión que aporte a la construcción de una ética del arte. Sin duda allí hay también una crítica frente a la explotación de la muerte para el beneficio propio y sin duda, en este caso la intención del autor es proponer una discusión por medio de uno de sus personajes. Uno de los más despiadados, pero no por eso ajeno a él.

Aproximación a la idea de función social.

Quiero permitirme un espacio un poco más amplio para desarrollar alguna hipótesis en relación con lo que se puede entender como función social a partir de “Mosca”. Uno de los sustentos teóricos que mantienen en pie este estudio es Aristóteles. Por él conocemos las primeras reflexiones en torno a la mimesis y la naturaleza de los eventos artísticos.

Con respecto a la mimesis Aristóteles afirma:

Imitar es connatural al hombre y se manifiesta desde su primera infancia, el hombre difiere de los animales en que es muy apto para la

imitación y por este medio adquiere sus primeros conocimientos

(Aristóteles, pg. 29)

Es decir que lo que se imita no es la realidad pura y llana. Se trata de imitar lo fundamental y los efectos y construir puentes semánticos para dar cuerpo a una –otra- realidad. Para Aristóteles la imitación es en sí misma un ejercicio que significa actividad intelectual: la búsqueda del sujeto de acercarse a lo verdadero, a “La Verdad”; y esta búsqueda es una característica fundamental de la condición humana. El hombre por naturaleza desea conocer. La teoría aristotélica concibe el conocimiento como una actividad que se realiza en relación con el mundo, que lo interviene, que lo transforma.

Esta asignación de sentido se da por medio de lo poético en un sentido más amplio que el posible derivado del estudio de la historia o de la filosofía. Quiero decir que Aristóteles expone que “La Poética” es una actividad aun más filosófica (epistemológica) que la historia misma. Quiero decir que Aristóteles expone que el hombre se acerca a La Verdad por medio de eventos imitativos (la naturaleza de lo artístico es la imitación). Me permito un ejemplo, el comienzo del capítulo noveno de “La Poética”:

De lo que hemos dicho se desprende que la tarea del poeta es describir no lo que ha acontecido, sino lo que podría haber ocurrido, esto es, tanto lo que es posible como probable o necesario. La distinción entre el historiador y el poeta no consiste en que uno escriba en prosa y el otro en verso; se podrá trasladar al verso la obra de Heródoto, y ella seguiría siendo una clase de historia. La diferencia reside en que uno

relata lo que ha sucedido, y el otro lo que podría haber acontecido. De aquí que la poesía sea más filosófica y de mayor dignidad que la historia, puesto que sus afirmaciones son más bien del tipo de las universales, mientras que las de la historia son particulares (Aristóteles, pg. 88)

Por medio de la historia se conocen los hechos sucedidos, los particulares hechos ocurridos. Por medio del arte se crean posibles eventos derivados del particular para que se convierta en un hecho general. Y sin duda —en el periodo clásico griego y ahora- documentar es apenas un paso, el fuerte ejercicio epistemológico está en la creación. Conocer el mundo es la base para interpretarlo, intervenirlo y hasta crear otras realidades posibles. La historia (History) habría contado la historia (Story) de un guerrero que va a la guerra y cuando regresa de ella es asesinado por su esposa y el amante de ella. La poesía es la que desarrolla las profundidades. El poeta es quien encuentra en la historia una ruta posible para la construcción de una obra que permita interpretar al mundo de manera general: como un todo. De otra manera el evento seguiría siendo tan particular que no existe posible relación del fenómeno con la realidad de otro ser ajeno a lo sucedido. El puente que relaciona al evento con el mundo de lo verdadero es la obra de arte.

Esta reflexión posibilita pensar en “Mosca” como un intento por retratar de manera poética un fenómeno cuya insistencia nos ha acostumbrado al olor de la sangre. Creo que ese otro mundo en el que suceden las acciones de los personajes de la obra, se construye como una metáfora

de Colombia y ahí yace una de las cosas que creo más relevantes de esta obra. Uno de los mayores aportes que hace esta obra a la dramaturgia nacional es haber logrado el reino de “Mosca” como una gran metáfora de Colombia sin una sola alusión literal.

Aristóteles, en el capítulo cuatro de “La Poética” dice:

La tragedia es en esencia una imitación no de las personas, sino de la acción y la vida, de la felicidad y la desdicha. Toda felicidad humana o desdicha asume la forma de acción; el fin para el cual vivimos es una especie de actividad, no una cualidad. El protagonista nos da cualidades, pero es en nuestras acciones -lo que hacemos- donde somos felices o lo contrario. En un drama, entonces, los personajes no actúan para representar los caracteres; incluyen los caracteres en favor de la acción. De modo que es la acción en ella, es decir, su fábula o trama la que constituye el fin o propósito de la tragedia, y el fin es en todas partes lo principal. Aparte de esto una tragedia es imposible sin acción, aunque puede haberla sin carácter. Las tragedias de la mayoría de los autores actuales carecen de carácter. (Aristóteles, pg. 68)

Voy un paso más adelante. Aristóteles complejiza lo anteriormente escrito afirmando que incluso los caracteres podrían desaparecer en la tragedia ya que esta no imita a los hombres sino sus acciones. En este momento es donde se puede comprender que en “La Poética”, la representación teatral no es de un evento particular, es la representación de un universal. La acción es lo que es universal a todos los hombres. Pero, ¿Cómo representar acciones sin hombres que las ejecuten? Evitando a El Hombre, buscando La Humanidad. De nuevo la

generalización. El ejemplo que nos dejó el filósofo es el mismo que ahora me permito para demostrar lo dicho: Edipo no es un hombre concreto. Edipo son todos los hombres, es La Humanidad. Y en esa línea: El reino donde sucede “Mosca” no es Roma, es Colombia. Por eso me refiero a caracteres más que personajes. Porque no se puede entender de la misma manera a Edipo que a un personaje con historia propia, con apellidos. Él no es él. Él es un poco todos. De otra manera la identificación sería imposible y si no se da, el fin último de la tragedia no se lograría.

El primer párrafo del capítulo seis de “La Poética” deja claro que el fin de La Tragedia es la catarsis de la piedad y el temor por medio de la representación de acciones elevadas. Entendamos aquí catarsis como purificación. Se trata de la purificación de las pasiones por medio de la asistencia a un evento de naturaleza artística. Pienso que sería posible entonces, desde el periodo clásico, entender el arte como una experiencia. Este es el argumento más sólido que podamos conocer en contra de la teoría platónica. El evento artístico es una acción que afecta la totalidad del ser, que lo enfrenta con la esencia de la vida y lo lleva a tomar decisiones sobre su propia existencia.

Independientemente de su fuerte vínculo con lo escénico, lo trágico en el lenguaje ordinario es un término que se relaciona inmediatamente con una situación humana dolorosa como la que han vivido las víctimas del conflicto armado en Colombia. Estos son en sí mismos, hechos trágicos. Pero para que ellos se constituyen en tragedias en el sentido dramático de la palabra es necesario todo un proceso de transformación, que es el trabajo propio del dramaturgo. (Pulecio 2012. pag, 31)

En “Mosca”, dada la dinámica de las acciones y su orden de desarrollo, creo que se puede hablar de un paso adelante de la catarsis. Ya que según lo propone Pulecio en la anterior cita, lo trágico es más que un problema teatral. La materialización de una nueva discusión. La catarsis se conoce como un fenómeno de naturaleza emocional y ese es un lugar por el que el lector o el espectador de la obra pasa. Pero también las rupturas de los elementos teatrales y las relaciones con eventos que el público pueda relacionar permiten sobrepasar la risa o el asco o el dolor para hacer un proceso racional en el que se reconozca la intención poética.

Pensemos por ejemplo en el lugar de lo cómico en la obra en relación con lo que ha escrito Nietzsche sobre lo cómico y lo trágico:

Más luego floreció todavía un género artístico nuevo, que veneraba la tragedia como predecesora y maestra suya, entonces pudo percibirse con horror que ciertamente tenía los rasgos de su madre, pero aquellos que esta había mostrado en su larga agonía (Nietzsche, pg. 102)

Advirtiéndonos que la tragedia deviene comedia y que la relación es obligada. Porque hay que decir que tal vez el resultado más eficaz que logra el ritmo con el que está escrita la obra, es la risa. Por la velocidad e inverosimilitud de los hechos, por las maneras equívocas en las relaciones de los personajes...

Harold Bloom en el capítulo que dedica de su libro “Shakespeare, la invención de lo humano” para hablar de “Tito Andrónico” manifiesta que esta le resulta una obra de las menos elaboradas de Shakespeare y la califica incluso de ser uno de sus desatinos más graves. Porque, según Bloom, el exceso de violencia en cada hecho no puede provocar algo diferente

a la risa. El exceso lo encuentra como un efecto naturalmente cómico. Sin embargo, “Mosca” se aleja de esta teoría del autor ya que aquí mismo he manifestado que hay muchos elementos que componen la obra como una tragedia. Incluso a pesar de suscitar hilaridad, la obra sigue siendo trágica. Porque se enmarca en el llamado que Nietzsche le hace a la obra de arte a desligarse de lo estrictamente apolíneo.

Lo artístico y lo histórico.

Un informe revelado por la revista colombiana Semana (Semana 2007) se explica cómo, según testimonios de paramilitares, algunos de los pertenecientes a las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) practicaron actos de antropofagia con algunas de sus víctimas. Tal como lo había anunciado la literatura, los victimarios han decidido dar cuerpo a un nuevo engendro de la guerra. En Colombia probablemente ya se cometieron todos los crímenes posibles y por eso la sorpresa es algo tan difícil. Ya lo vimos todo. Aun así, quiero tratar de indagar en este fenómeno particular. Creo que “Mosca” le atina a procurar una reflexión sobre el contexto en el que se produce. El contexto colombiano, que en este caso y en todos es el de la guerra. Es innegable que la violencia ha determinado cada uno de los factores que nos constituyen como nación.

Pienso ahora que tal vez Colombia comparta con “Tiestes”, “Tito Andrónico” y “Mosca” algo más que los banquetes antropofágicos. Pienso que a Colombia también la determina, como a las grandes tragedias, el ambiente contaminado de muerte, el dolor y la desesperanza de todos los que aun tienen algo de conciencia y pueden ver el desastre. Este también es un horrendo paisaje abigarrado en el que una peste lo invade todo y ha de terminar matándonos.

Tratemos de entrar en una relación menos clara pero también interesante. El lugar de la mujer en el desarrollo histórico de Colombia. No creo que la obra sea precisamente una buena herramienta para hablar de derechos de las mujeres o de luchas por reivindicarlas ni nada parecido. Pero sí creo que en la obra hay un retrato de cómo en Colombia se entiende lo femenino. A partir de estos fenómenos es que creo que se pueden tejer relaciones con lo local. En la obra hay dos mujeres que van guiando la acción escénica hasta su desenlace: Lavinia y Tamora.

Por una parte Lavinia se compone como una mujer débil, sumisa y frágil. Aunque su recorrido por la obra es dramáticamente el más relevante no se puede negar que su actuar siempre está impulsado por razones ajenas a ella. El único objetivo legítimo de este personaje es lograr sentir algo de placer antes de morir. Ya sabe que pronto morirá y por eso se comporta como una desesperada en busca de sexo. Sin embargo, creo poder ir más allá en esta reflexión en tanto lo que se le niega a la mujer en este sentido es la posibilidad de ejercer derechos sobre su cuerpo. Y ¿qué es el cuerpo? Todo. El lugar de la existencia, el lugar del todo. Por eso a Lavinia se le prohíbe hacer uso de su voluntad en relación con el placer, porque así se le censura todo, en absoluto.

Aun hoy, en el año 2013 se sabe públicamente que en algunas comunidades indígenas embera en Colombia, se practica la ablación del clítoris a las mujeres. ¿Con qué razón? Con la misma: exterminar la posibilidad del placer que dan las relaciones sexuales para evitar que la mujer que pertenece a uno de los hombres decida tener relaciones sexuales con otro. Sin duda se trata de una manera de prisión más allá de lo espacial. Entonces, las acciones contra la mujer, que en este caso puede ser Lavinia o cualquier otra víctima de esta obtusa concepción de lo

masculino y lo femenino, se muestran como uno de los más graves síntomas de la enfermedad que sufre la humanidad.

La otra mujer es Tamora. El autor la pone en el lugar de la manipuladora, la victimaria, la frívola que es capaz de acostarse con hombres por placer, para luego conseguir favores de ellos. Y la primera aproximación a su lugar en relación con Lavinia es la de la mujer que no tiene moral, que manipula y asesina a su antojo para defender su estabilidad. Pero, ¿no es eso lo que hacen todos los hombres en la obra? Entonces lo que constituye a Tamora como más vil aun es que ella se pone en el lugar de los hombres como si esto ya supusiera algún tipo de agresión. Es decir, sabemos que su actuar no es el correcto porque desde el comienzo se nos presenta como una mujer sin moral que se comporta en la mesa y en la guerra como un hombre y además hace uso de su derecho de decidir con quién acostarse. No quiero decir que Tamora sea una mujer buena, quiero decir que no hay razón para juzgarla por verla ocupando el mismo lugar de un hombre.

Estos dos personajes se construyen sobre los dos posibles lugares comunes en torno a lo femenino que existen en el desarrollo de la historia de Colombia: o se es sumisa y el sufrimiento se convierte en salvación según la tradición cristiana; o se va a la delantera llevando las riendas de la vida propia y se asume ser considerada como ajena a los principios morales.

“Mosca” es una obra imposible en un contexto diferente del colombiano. Los fenómenos violentos, el curso de la historia, la manera de comprender lo histórico y nuestra obligada relación con los asesinatos componen una serie de características contextuales para que la obra

sea. Esto, como he tratado de explicarlo en el curso de este capítulo, significa una lectura sensible de la realidad para proponer la obra como una metáfora del país.

ANEXO I

EL LUGAR DE LO PEDAGÓGICO

En la introducción se menciona que este documento hará aportes en dos dimensiones que están íntimamente relacionadas: la de lo disciplinar (que en este caso son los elementos propios de la tragedia que están presentes en “Mosca”) y la de lo pedagógico. En la vía de lo disciplinar se ha insistido varias veces en este mismo documento que se trata de construir una serie de reflexiones que apuntan a profundizar en una hipótesis: Lo trágico no es una forma, ni un esquema, ni una preceptiva. Lo trágico es una condición que determina una obra en su totalidad o algunos de sus elementos fundamentales. Por medio de varios recursos como el estudio de algunos de los acontecimientos de la obra, se ha construido un cuerpo textual que sostiene la idea que aquí se menciona como “hipótesis”. Esta hipótesis y el trabajo reflexivo en torno a ella permiten una comprensión más amplia del problema disciplinar que del pedagógico. Este anexo se construye con el fin de hacer evidente la intención pedagógica que ha servido de piso para todo el proceso de creación de la monografía.

Hemos decidido incluir esta reflexión ya que en el proceso de investigación y construcción de este informe final nos permitió identificar hallazgos también en el campo metodológico. Uno de los primeros sucesos que desestabilizó el piso de la investigación fueron las sugerencias que la evaluadora hizo. En primer lugar se propuso un cambio de enfoque, ya que el anteproyecto proponía una revisión de materiales filosóficos a la luz de una obra y finalmente revisamos la obra a la luz de algunos conceptos de los filósofos y también en relación con su contexto histórico.

El plan de trabajo propuesto inicialmente se vio alterado por estas recomendaciones. Como parte del inicial del proceso, el estudiante y la profesora que acompañó la creación del documento identificamos la necesidad de crear una estructura de análisis que permitiera comprender los elementos que constituyen la obra, establecer a partir de ellos la lógica dentro de la cual dialogan las teorías y la reflexión del autor.

Pasamos entonces de tratar de armar un marco referencial dentro del cual encasillar la obra a la construcción de un mecanismo que nos permitiera desde el ejercicio investigativo aproximarnos de manera sensible a la naturaleza artística de la obra de arte. Así en el camino apareció la posibilidad de profundizar en la obra a partir de las metáforas que construye. Apareció la posibilidad de ahondar en lo poético y establecer un polo a tierra a partir de lo filosófico sin que la teoría sea un elemento protagónico.

Asumimos la creación de una investigación a partir de un diálogo a tres voces. La primera voz es la del autor, él es quien toma las decisiones sobre la ruta a seguir y quien sostiene las máximas que son fundamento de la investigación; la segunda voz es la de los dramaturgos, las

metáforas de las obras consultadas; la tercera voz es la de las teorías filosóficas que son el sustento teórico de las afirmaciones del autor. Esto significa el desplazamiento de un elemento protagónico a cambio de una relación dialógica en igualdad de condiciones.

El hallazgo al que me refiero es que el camino metodológico que decidimos recorrer, nos permitió también crear una manera de acercarnos al estudio de textos dramáticos desde criterios de análisis amplios, cambiantes y dinámicos. Esto permitió comprender que la obra puede estudiarse desde sus metáforas, desde la contradicciones en las acciones de los personajes...Desde criterios dinámicos, cambiantes.

CONCLUSIONES.

Hecho el recorrido por las características de la obra que me interesó resaltar, quisiera volver sobre algunas afirmaciones conclusivas a las que llegó este informe. El estudio, como he precisado varias veces en este mismo documento, se ha realizado a manera de diálogo. Más que exponer categorías de manera taxativa, he procurado una lógica distinta para entender la obra de Fabio Rubiano dentro de dos contextos específicos: el de las teorías filosóficas y el de la producción artística colombiana.

Del primer universo contextual se derivan las inquietudes con respecto a las formas de la escritura dramática del autor, las posibilidades interpretativas en términos de lo que supone una obra trágica o con elementos trágicos en la contemporaneidad. Así he llegado a comprender “Mosca” como una obra que manifiesta como testimonio de quien escribe desde la fisura que deja la división entre lo convencional y lo que no es. Las convenciones que Rubiano construye para dar cuerpo a su obra deslegitiman o cuestionan la especificidad de los cánones que proponen delimitar lo que es bello y lo que no, lo que es arte y lo que no y, dentro del arte, cuál sería la naturaleza de la obra si se puede encasillar dentro de alguna preceptiva.

Rubiano, consciente de este problema que significa el canon, logra una obra que lo cuestiona, una obra que profundiza en la construcción de convenciones teatrales sobre las cuales ha de volver para destruirlas.

La ruptura de la ficción se convierte en “Mosca” en una manera de comprender una realidad distinta de la vida cotidiana pero también se quiere diferenciar de la manera clásica de construir ficciones. Los personajes que se encaminan en calles ciegas, las elocuciones que nos permiten verlos como seres incoherentes, cada una de sus acciones, la idea de progresión dramática en la que un evento se superpone al anterior en salvajismo, la idea de amor y de odio, las relaciones fraticidas llevadas a su máxima expresión, conforman en la obra una manera de cuestionar la naturaleza misma del teatro: la representación.

“Mosca” cuestiona la esencia misma del teatro que es la imitación. Así como se dijo en el capítulo tres, la naturaleza del arte es la imitación. Sabiendo esto, Teatro Petra ha dado cuerpo a una obra en la que los personajes son una especie de arquetipos con alma.

Una posible relación con Nietzsche que me resulta interesante es la posibilidad de crear una obra de arte cuya naturaleza no sea la vía racional de comprensión. En El nacimiento de la tragedia más que una preceptiva, hay una invitación para dar vuelta al sentido que hemos seguido en la producción artística y sobre todo una vuelta a la manera como los occidentales nos relacionamos con el mundo. Rubiano, como he expuesto en este documento acepta la invitación y logra hacer un aporte relevante para el desarrollo de la dramaturgia nacional colombiana: un lugar posterior a la catarsis.

Si bien la catarsis se ha comprendido como un proceso emocional según el cual un espectador purifica su alma deshaciéndose de sus bajas pasiones. Esto sucede, según su primera explicación, ya que una representación de alguna realidad hipotética genera identificaciones en él y así él toma decisiones respecto a la obra pero las aplica a su vida propia. El lugar posterior que he dicho que es el aporte de Rubiano, es la posibilidad de transitar por este momento emotivo, ya sea la risa o la piedad, o la conmiseración, y dar un paso adelante para decantar los elementos y las rupturas de la obra en relación con un contexto específico y un fenómeno histórico o real concreto.

Con respecto a la segunda vía, la de la producción artística en relación con Colombia, he escrito que el autor da cuerpo a la obra como una metáfora de la nación. Quiero decir que este proceso de identificación que se necesita como primer paso para la catarsis, en esta obra llega a las interpretaciones del espectador de manera concreta ya que el grupo de creadores de la obra son conscientes de ello como un objetivo. Creo que la relación del colombiano con la obra es directa ya que la relación del colombiano con los fenómenos violentos también lo es.

“Mosca” es una obra con claros elementos que construyen un panorama trágico de la realidad nacional, es la suma de una serie de reflexiones poéticas en torno a la manera como el poder determina las más simples relaciones entre los sujetos que componen un estado. Así el aporte que hace la obra a su contexto es más que estético, un aporte a los territorios de la comprensión política de una realidad.

RELACIÓN DE FUENTES CONSULTADAS.

Aristóteles. (1948) *El Arte Poética*. Buenos Aires. Editorial Austral.

Archivo virtual de artes escénicas, *Teatro petra, “Mosca”*.
<http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=obras&id=1022>

Bloom, Harold. (2001) *Shakespeare, la invención de lo humano*. Bogotá. Editorial Norma.

Catani, Beatriz. (2006) *Acercamientos a lo real*. Buenos Aires. Ediciones artes del sur.

Nietzsche, Friedrich. (2007) *El Origen de la tragedia*. Madrid. Proyecto Editorial Espartaco.

Pulecio Mariño, Enrique. (2012) *Luchando contra el olvido*. Bogotá. Ministerio de cultura de Colombia.

Jiménez Ramírez, Karen. (2011) *Mosca*. Buenos Aires.
<http://es.scribd.com/doc/74098496/Mosca>

Rubiano Orjuela, Fabio. (2005) *Mosca*. Bogotá. Academia Superior de Artes de Bogotá.

Shakespeare, William. (1967) *Tragedias completas*. Madrid. Ed. Planeta.

Séneca, Lucio Anneo (1998) *tragedias Tomo I*. México DF. Universidad autónoma de México

Semana, (4 de Agosto 2007) *Canibalismo paramilitar*,
<http://www.semana.com/enfoque/articulo/canibalismo-paramilitar/87423-3>

Szondi, Peter. (1994) *Tentativa sobre lo trágico* Barcelona. Ediciones Destino.