

DE LO EXPERIMENTAL A LA ACCIÓN, LA ESTÉTICA EN LA OBRA DRAMÁTICA  
*DE GUSTAVO ANDRADE RIVERA*

TRABAJO DE GRADO

DIEGO MAURICIO CARDOSO GUTIÉRREZ

UNIVERSIDAD SURCOLOMBIANA  
FACULTAD DE EDUCACIÓN  
LICENCIATURA EN LENGUA CASTELLANA  
NEIVA  
2014

*DE LO EXPERIMENTAL A LA ACCIÓN, LA ESTÉTICA EN LA OBRA DRAMÁTICA  
DE GUSTAVO ANDRADE RIVERA*

TRABAJO DE GRADO

DIEGO MAURICIO CARDOSO GUTIÉRREZ  
DIRECTORA: MYRIAM RUTH POSADA MANZANO

UNIVERSIDAD SURCOLOMBIANA  
FACULTAD DE EDUCACIÓN  
LICENCIATURA EN LENGUA CASTELLANA  
NEIVA  
2014



**Un pequeño homenaje para tan grande esfuerzo de espíritu y de corazón de la persona que además de darme la vida, me ha brindado la oportunidad de escribir este proyecto, a mi madre, Olivia, como tributo a todo su amor y a su fuerza de vida de la cual muchas veces necesité alimentarme al enfrentar este nuevo camino.**

**Un sencillo homenaje para aquella maestra que más allá de la Academia –y aún dentro de ella- se convierte a sí misma, con su espíritu maternal, en una maestra de la vida, con su apoyo incondicional para todos quienes hemos tenido la oportunidad de compartir su sencillez, sus conocimientos y su sensibilidad, Myriam.**

## **AGRADECIMIENTOS**

Como un gesto de conmemoración por la disposición pedagógica siempre presente en el desarrollo de sus labores, pero también como un reconocimiento a la contribución que desde sus conocimientos realizaron en el presente proyecto, quiero agradecer a los maestros del programa de Licenciatura en Lengua Castellana por los aportes significativos recibidos de ellos a lo largo del desarrollo de sus clases y asesorías.

A todas aquellas personas que con su apoyo incondicional aportaron valiosamente en mi propósito de realizar este proyecto, los que me apoyaron intelectual, anímica y espiritualmente, a los que estando en la distancia no dejaron de acompañar mi camino ni mis propósitos; a todos ellos mis sinceros agradecimientos.

## TABLA DE CONTENIDO

	Pág
AGRADECIMIENTOS	
RESUMEN	
PRESENTACIÓN	10
JUSTIFICACIÓN	13
OBJETIVOS	15
1. ANTECEDENTES	16
2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	19
3. MARCO TEÓRICO	21
3.1 Baumgarten y los albores de la estética como ciencia del pensamiento Filosófico	22
3.2 La percepción estética como forma de reflejo	26
3.3 La percepción como proceso semiótico	28
3.4 La percepción artística en la obra literaria	30
3.5 Sentido y significado en el arte literario	33
3.6 Estructura del análisis estético	35
3.6.1 Descripción pre-iconográfica	35
3.6.2 Análisis iconográfico	37
3.6.3 Interpretación iconológica	37
3.7 Relación de las categorías para un análisis iconológico	41
3.8 Fuentes complementarias	44

4. <i>EL OJO DEL TORBELLINO HISTÓRICO, EL SIGLO XX EN LA HISTORIA</i>	47
4.1 La revolución de las vanguardias	49
4.2 Cuando la caja de Pandora ya no se cierra: la dramaturgia en el siglo XX	50
4.2.1 Teatro del Absurdo, teatro de la imagen	50
4.2.2 Brecht y la Épica de la Modernidad	52
5. COLOMBIA Y EL SUEÑO DE UNA MODERNIDAD	56
6. NUEVO TEATRO EN COLOMBIA: Los albores de una dramaturgia nacional.	58
6.1 El nuevo teatro en la consolidación de una dramaturgia nacional	59
6.2 Los festivales en la creación de un espíritu teatral colombiano	60
6.3 El absurdo dramático de la violencia en el Nuevo Teatro	64
6.4 La acción en experimentación, la estética en el Nuevo Teatro	65
6.5 Estética de la experimentación	67
6.6 Lo experimental en la dramaturgia	67
7. UN AYER AÚN PRESENTE HOY <i>Remington 22</i>	70
7.1 A propósito de las categorías en el análisis estético	78
7.2 <i>Remington 22</i> en sus recursos experimentales	81
7.3 Lo experimental y el nuevo teatro en la obra	83
8. DE LO EXPERIMENTAL A LA ACCIÓN <i>El Hombre que vendía talento. Asunto teatral en dos actos</i>	85
8.1 La obra en las categorías estéticas	91
8.2 Un ayer aún presente hoy	92
8.3 De lo experimental a la acción	93

9. EL ABSURDO DRAMATICO DE LA VIOLENCIA	
<i>El propio veredicto. Farsa en un acto de 30 minutos</i>	95
9.1 A propósito de las categorías en el análisis estético	99
9.2 De lo Experimental a la Acción	101
9.3 Personajes Experimentales	103
9.4 Un ayer aún presente hoy	104
10 Navegando en los albores de un futuro visionario.	105
11. Terminar para dar inicio	107

## BIBLIOGRAFÍA

## **RESUMEN:**

El presente proyecto lo constituye un análisis estético de la recepción de la obra dramática de Gustavo Andrade Rivera, a partir del tratamiento artístico que el autor hace de las temáticas en tres de sus obras. El análisis se realizará a partir de un acercamiento al sentido de la estética, tomando en cuenta su evolución y aclarando la etimología conceptualizada para esta investigación. El desarrollo del estudio estético se enmarcará dentro de un análisis iconográfico y una interpretación iconológica realizados tomando como referencia los dos planos principales en las obras: el plano del contenido y el plano de la expresión. Partiendo los dos planos, se tendrán en cuenta una serie de categorías de análisis y niveles para cada uno de ellos desarrolladas por teóricos de la literatura, dramaturgos, filósofos del arte, teóricos de la percepción artística, escritores, teóricos, historiadores y sociólogos del arte.

**Palabras clave:** Estética, Filosofía del arte, Percepción artística, Iconografía, Iconología, Dramaturgia, Arte experimental, Vanguardia artística, Teatro del absurdo, Nuevo Teatro

## PRESENTACIÓN

La dimensión estética de una obra literaria se convierte en el más amplio de los referentes entre los cuales la definen como una obra de arte. Todo tema es susceptible de transformarse en una obra literaria, de tal forma que lo que la define como arte es el tratamiento que el autor hace, la forma como lo presenta y su relación simbólica con la realidad.

Desde siempre ha habido temas universales o lugares comunes en las creaciones literarias, de tal forma como ha sucedido en nuestro país con la llamada literatura de la violencia<sup>1</sup>, donde la violencia en sus diversas manifestaciones ha sido un lugar usual en las temáticas de muchas creaciones literarias desde mediados del siglo pasado.

Ahora bien, aunque las temáticas o el contenido de una obra sea un valor importante en su consolidación, la forma de su tratamiento artístico crea un fértil terreno para ahondar en el conocimiento de su contenido temático, pues al contemplar la forma como se presenta el contenido, se puede descifrar gran parte de la sensibilidad creativa de un autor frente al tema tratado.

---

<sup>1</sup> El investigador Cristo Rafael Figueroa Sánchez aclara la gramática de la violencia como la relación existente entre la Literatura y una violencia que se diversifica en dos clases: una Violencia con mayúscula para señalar el periodo tristemente célebre de nuestra historia entre 1946 y 1958 y la convulsión política y social en la que se vio enmarcado este periodo; por otra parte define una violencia con minúscula para señalar el estado de guerra, hechos violentos y conflictos permanentes en que Colombia se encuentra sumida desde la época mencionada. Al respecto menciona que: "Precisamente, la especificidad de la violencia que nos caracteriza procede de dicho período, aunque luego de su finalización, ha adoptado distintas facetas que hacen parte en la actualidad de todas las formas de la vida colombiana. Si bien se han estudiado variedad de factores para explicar el surgimiento de la Violencia con mayúscula, -históricos, políticos, económicos, sociológicos, étnicos, religiosos, una perspectiva "culturalista", o sociológica de la cultura, que los organice estructuralmente, nos conduce a comprenderla desde las peculiaridades de la cultura colombiana."

Cristo Rafael Figueroa, "Gramática-violencia: una relación significativa para la narrativa colombiana de la segunda mitad del siglo xx". Junio 28 de 2000. XXXIII congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. España: Universidad de Salamanca, 26-30 de Junio de 2000 Encontrado en: <http://www.redalyc.org/pdf/396/39600207.pdf>

A continuación presento el tema de mi trabajo de grado intitulado: *De lo experimental a la acción, la estética en la obra dramática de Gustavo Andrade Rivera*, como un proyecto que se propone hacer un análisis de la obra dramática de Gustavo Andrade Rivera a partir del tratamiento artístico que el autor hace de los temas en tres de sus obras.

El proyecto se constituye como un acercamiento a la dimensión estética en la obra de Andrade Rivera desde los diferentes recursos artísticos utilizados por el autor en el tratamiento de las temáticas, teniendo en cuenta su relación con el momento histórico de Colombia en los años 50, 60 y 70.

Todo proyecto que se proponga indagar el universo artístico de una obra de arte, inevitablemente tendrá la necesidad de analizar la percepción estética desde la cual pretende acercarse a la obra. Así entonces, la estética se traducirá en las apreciaciones y las percepciones de quienes podemos vivenciar la obra la que, según sea su manifestación, puede ser percibida desde una dimensión pre-iconológica, iconológica o iconográfica, principalmente.

Para el acercamiento estético a la obra de Gustavo Andrade Rivera, en el presente trabajo monográfico deseo conjugar las tres dimensiones anteriormente mencionadas, pues cada una conforma diferentes puertos a partir del cual se podría lograr una percepción estética de la obra.

He tomado como punto de partida la relación de su obra dramática con las diferentes tendencias universales de la estética dramática que tuvieron especial relevancia en la época en que el autor escribió su obra, enfatizando siempre en la reinterpretación artística que el autor hace de esas tendencias en las circunstancias históricas nacionales y locales en las cuales se desarrolla la misma.

Dadas las referencias históricas que se encuentran en la obra de Andrade Rivera, así como las situaciones y contextos históricos en los cuales se desarrolla la trama, en el presente proyecto las referencias históricas serán una de las perspectivas desde la cual se planteará el análisis estético.

En su estructura, el presente proyecto reúne el análisis estético de las obras alrededor de tres puntos de reflexión: *el absurdo dramático de la violencia, de lo experimental a la acción, y un ayer aun presente hoy*. Estos ejes de reflexión servirán como punto de partida para realizar el acercamiento a la obra dramática del autor.

Así entonces, el siguiente trabajo se presenta ante todo, como un homenaje a la creación dramática de aquel escritor huilense algo olvidado en los anaqueles de su historia, y pretende contribuir con la consolidación y conservación de la memoria histórica del espíritu literario en el departamento del Huila.

## JUSTIFICACIÓN

Las problemáticas sociales y económicas padecidas por el país desde mediados del siglo pasado, han servido como referente temático para la creación literaria de distintos escritores nacionales. Desde sus diversos protagonistas y desde sus diferentes historias, esos problemas -los cuales se han transformado en verdaderos conflictos-, han recibido diversos tratamientos artísticos en las diferentes expresiones que abarca la literatura colombiana. Así entonces, las problemáticas históricas que como sociedad ha sufrido el país, se han expresado en el contenido temático de muchos textos literarios nacionales, con la constante que cada autor plantea de una forma única e irrepetible en cada obra de arte.

Ahora bien, dada la complejidad y densidad de una obra literaria, puede ser abarcada y estudiada desde diversas perspectivas, más aun teniendo en cuenta la dualidad que conforman el contenido y la forma en la que se expresa. En las obras de la llamada *literatura de la violencia*, se ha encontrado en la violencia y en sus disímiles manifestaciones un lugar común en el contenido, expresado en formas repetitivas a veces, otras, únicas y originales.

Pero dado lo concreto de aquellas realidades problemáticas como la violencia armada, la inequidad en los recursos económicos, la pobreza, la imparcialidad y polarización de los medios masivos de comunicación, la corrupción política, la ineficacia en las instituciones de vigilancia y control público, la ausencia del Estado en asistencia social, a partir de esas realidades recreadas en la literatura nacional, ha habido un lugar común entre algunos estudios críticos y literarios referentes al análisis sociológico de las temáticas planteadas en la obra: en algunas ocasiones la dimensión estética de aquellas obras ocupa un segundo plano en el orden de importancia a la hora de aplicar este tipo de análisis. Esa ha sido una constante a lo largo de la bibliografía disponible con relación a la obra dramática de Gustavo Andrade Rivera.

Como consecuencia de lo anteriormente mencionado, el presente trabajo monográfico se propone la búsqueda de difusión de la obra dramática de Gustavo Andrade Rivera. En mi propósito me he encontrado con un aliciente especialmente significativo, que debe su importancia a la dualidad y complejidad que la estética guarda: nace a partir de la percepción del lector o el receptor, por lo que su proceso se transforma en un acto de co-creación.

Ahora bien, ese motivo crea situaciones complejas al considerar que el análisis estético se relaciona con la forma mediante la cual el escritor pretende decirnos *algo*, y su deseo por quererlo hacer de la *mejor* manera para que su obra sugiera en su universo simbólico las relaciones que sostiene con la realidad objetiva. Además de esto la estética se constituye en las apreciaciones y percepciones y su relación con elementos culturales e históricos en los cuales se ve inmersa la obra, así como las tendencias del espíritu artístico de la época en la cual nace.

En el presente proyecto esta complejidad se convierte en punto de partida de la disertación acerca de la obra de Gustavo Andrade Rivera, más aun, teniendo en cuenta que pocos estudios<sup>2</sup> se han hecho de la obra dramática del autor, y menos aún, análisis estéticos de su lenguaje artístico. En aquella complejidad y ausencia bibliográfica que documente la genialidad de su obra, el presente trabajo monográfico encuentra su principal justificación.

---

<sup>2</sup>Entre esos estudios podemos encontrar la Tesis de grado: *Dimensión Estética y entorno sociocultural en la obra de Andrade Rivera. 2007.* escrita por Mauricio Espinosa como requisito para su título de maestría en ciencias sociales ofrecido por la pontificia Universidad Javeriana. la investigación: *Para una corriente teatral en el Huila*, (1992) escrita por Aura Luisa Sterling, en la cual desarrolla un capítulo dedicado a la dramaturgia de Gustavo Andrade Rivera y a su influencia en la consolidación de un espíritu teatral en el departamento. El *Ensayo Gustavo Andrade Rivera entre la soledad y el Olvido.* (2005). Escrito por Félix Ramiro Lozada. La tesis de grado *Gustavo Andrade Rivera: "dramaturgia moderna desde el Valle de las tristuras"* (2008) tesis de grado escrita por Yolanda Díaz, como requisito para obtener su título de maestría en literatura, otorgado por la Universidad del Tolima.

## **OBJETIVOS**

### **Objetivo General**

Hacer un análisis estético de la recepción de la obra dramática de Gustavo Andrade Rivera, a partir del tratamiento artístico que el autor hace de las temáticas.

### **Objetivos Específicos.**

- Estudiar los recursos artísticos y discursivos empleados por el escritor en su obra dramática.
- Destacar a Gustavo Andrade Rivera como uno de los principales exponentes y propulsores del teatro y las letras en el Huila.
- Resaltar la relación de la obra dramática del autor con el surgimiento del nuevo teatro en Colombia.

## 1. ANTECEDENTES

Toda sociedad ha encontrado en sus letras un vivo testimonio cultural de su devenir histórico. Siempre presente en todo momento, y gracias al momento siempre presente, la literatura conserva en su esencia luces de la realidad histórica que refleja en espejos fantásticos, sólo perceptibles con los ojos de la imaginación.

A través de la literatura la realidad es conjugada por imaginarios colectivos, que confluyen en la obra a partir de los referentes objetivos de su realidad histórica. Literatura, sociedad e historia conforman así una secuencia indisoluble en la cual la imaginación se alimenta de la realidad por medio de sus referentes históricos, estéticamente recreados por medio de la subjetividad artística del escritor.

Al contemplar los referentes históricos de la realidad objetiva, el escritor es consciente que parte de ellos para llegar a lo nuevo, a lo no creado, como quien visualiza desde un portal secuencias de realidades solo permitidas a los ojos de sus percepciones. Además es consciente que su obra ha de encontrar eco en las realidades sociales a partir o en las cuales escribe la obra.

Así entonces, al momento de acercarnos estéticamente a una obra literaria nuestras percepciones nos conducen casi de manera simultánea a dos procesos de naturaleza valorativa: Identificación y distanciamiento. Es necesario incorporarse a la obra y a la vez tomar distancia de ella para valorarla en sus diferentes dimensiones.

En ese proceso se conjuga de una manera especial la experiencia personal vital del receptor con la experiencia artística inculcada por el autor en su obra, pues la identificación la realizamos gracias a que nuestras experiencias nos permiten relacionar su contenido de fantasía con sus representaciones en la realidad objetiva, todo eso gracias a la experiencia que el autor comunica en las formas y contenidos de su obra.

En ese proceso de identificación y distanciamiento se funden las dos dimensiones elementales en nuestra condición de seres humanos: nuestro ser subjetivo y nuestro mundo social. Eso hace de la estética un claro punto de encuentro en donde las percepciones y apreciaciones de la obra de arte encuentran un punto medio en el cual puedan estar idealmente equilibrados.

En medio de su complejidad, todo análisis estético permite acercarse a la obra a partir de diferentes puntos de referencia, pues en la percepción estética se conjugan la realidad histórica y objetiva, la relación de la obra con los movimientos y vanguardias artísticas vigentes en la época de creación, los diferentes recursos y técnicas utilizadas en su forma; todo para intentar acercarse a la visión de mundo que el autor recrea en su obra.

Así entonces, los análisis estéticos del lector son casi complementarios de la intención artística del autor al escribir su obra, pues constituyen un proceso de co-creación en el cual, al lector le corresponderá concluir el ciclo de la escritura: la lectura, una lectura integral.

Así entonces, tomando como punto de partida los anteriores planteamientos, y como consecuencia del encuentro personal que vivencié con la obra del dramaturgo huilense Gustavo Andrade Rivera, he vislumbrado la confluencia de varios aspectos importantes en los cuales podría profundizar con mi proyecto monográfico. Como primer punto encontré la posibilidad de disminuir en parte el desconocimiento presente en los cánones de literatura regional y nacional con referencia a su obra, trascendiendo más allá de referencia como representante de una cultura regional. Los pocos artículos, investigaciones, monografías y trabajos publicados con referencia a su obra en la región o en Colombia, despertaron en mí el deseo de escribir, con el firme propósito de alimentar las referencias académicas sobre la dramaturgia del autor.

De otra parte, la presentación y el tratamiento artístico que el autor hace de las temáticas en sus obras, motivaron esta investigación, teniendo en cuenta la vigencia actual de muchos conflictos, tensiones y padecimientos presentes en sus obras dramáticas.

Colombia padece una violencia generacional cuyo origen se encuentra enraizado en unas causas aún latentes, pues desde siempre se ha enfatizado en el propósito de combatir las consecuencias de los conflictos mas no lo que los genera. Así entonces, la obra se convierte en una reivindicación de aquella otra mirada de la historia, la mirada de aquellos olvidados que la padecen, la sufren en carne propia, pero sobre todo la recrean día a día en sus actuaciones.

De otro lado, la correspondencia de la obra con el surgimiento del nuevo teatro colombiano y su aporte en la consolidación de una estética teatral nacional, alimentó este nuevo proyecto, pues las obras fueron escritas durante un periodo de especial importancia para la historia nacional y mundial, época en la cual se establecieron las bases económicas y sociales de la realidad nacional que estamos viviendo.

Con este proyecto monográfico espero materializar aquellos propósitos mencionados, logrando así cumplir con un doble propósito: aportar al conocimiento de la realidad regional y nacional a través del conocimiento de su historia, y aportar para futuras investigaciones de la obra de este importante escritor huilense.

## 2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Al observar el panorama histórico de la literatura como valor cultural en el departamento del Huila, se puede percibir una clara inconsistencia presente en su estudio sistemático que consiste en la enorme desproporción entre sus creaciones literarias y las investigaciones teóricas, históricas y sobre todo estéticas, realizadas a partir de esas mismas creaciones.

En las actuales condiciones de la realidad literaria en el departamento, se podría pensar que la problemática ya no se centra en la cantidad de obras publicadas; ahora, más que nunca, el Huila encuentra que el principal desconocimiento de sus obras literarias es por la poca difusión regional y nacional a través de una sólida bibliografía y de estudios académicos y estéticos disponibles –como partícipe activo de una región literaria-.

La ausencia de una tradición literaria y el desconocimiento de la literatura huilense como región, encuentra algunas de sus causas en la poca difusión de sus creaciones. Una difusión que ha estado ausente en las programaciones curriculares de las clases de español y literatura a lo largo de la educación básica y media del departamento, la cual se complementa con la poca difusión de su contenido físico y bibliográfico en los espacios de difusión literaria disponibles en Colombia.

Además, para difundir las obras literarias no basta solamente con su distribución física, es necesario buscar complementariamente su expansión y conocimiento a través de diferentes textos que, desde ámbitos teóricos, artísticos, estéticos e históricos, alimenten la convaleciente referencia bibliográfica, para indagar en el conocimiento de la literatura huilense.

Sin referencias bibliográficas ni estudios teóricos complementarios, la situación de anonimato de la literatura huilense en el país seguirá aumentando, alimentando así la ausencia de una sólida tradición literaria.

Así entonces, las implicaciones tendrá este proyecto se dividen en dos aspectos: será un aporte significativo para la consolidación de una cultura literaria en el departamento alrededor del acercamiento estético a sus autores, mientras que, por otra parte, será un referente para posteriores estudios literarios en Colombia, que tiendan a enriquecer las referencias bibliográficas de la literatura dramática de Andrade Rivera.

A partir de estos dos aspectos, las implicaciones de la presente investigación encontrarán repercusiones en otros espacios culturales como referente histórico del contexto social y político vivido en Colombia desde hace medio siglo, referidas a la violencia en sus diferentes manifestaciones, pues entre otras, es una de las principales temáticas tratadas artísticamente por el autor en sus obras.

### 3. MARCO TEÓRICO.

La estética ha sido un fenómeno que se ha desarrollado históricamente en medio de diversas concepciones. El sentido etimológico de la palabra nos conduce a la unión de tres voces del antiguo griego: αἰσθητική (aisthetikê) “sensación, percepción”, αἴσθησις (aisthesis) “sensación, sensibilidad”, e -ικά (ica) «relativo a»<sup>3</sup>; partir de lo cual, podemos afirmar que las sensaciones y percepciones *relacionadas* con la creación artística como expresión de la belleza han constituido las características fundacionales a partir de la cual se ha diversificado el concepto de estética.

Como un mismo fenómeno que se manifiesta en sus diferentes esferas, la estética se ha enriquecido en una diversidad teórica y filosófica transformada desde tiempos remotos hasta nuestros tiempos modernos. Comúnmente se ha constituido en medio de sus sentidos como el conjunto de sensaciones y percepciones que despierta consigo la creación artística en aquellos que tienen la oportunidad de *vivenciarla*; con lo cual se ha diversificado el término a partir de tres enfoques fundamentales<sup>4</sup>: desde la estética como un acercamiento al fenómeno de la percepción en la obra de arte, como una teorización del arte y la belleza, y desde la estética como la filosofía misma de la esencia del arte y de la percepción artística<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> Consultado en <http://es.wikipedia.org/wiki/Estética>

<sup>4</sup> Referencia <http://lema.rae.es/drae/val=estética>.

<sup>5</sup> En un sentido más amplio y desligando el concepto de su correspondencia con la creación artística y con su percepción, podemos encontrar en la estética una diversidad aún más compleja de sentidos que puede tomar la palabra cuando se denota con ella lo bello en general. Ese sentido ha sido muy común aún en el mismo arte en cuanto al estudio de la belleza presente en la creación artística, tal como lo afirmara Lukács: “*la identidad de lo bello y lo verdadero es realmente el sentido inmediato de la pura vivencia estética, y por ello, tema eterno de toda reflexión sobre el arte*”. (p.200 tomo II). Pero a pesar de eso aquel sentido no tendría una correspondencia exclusiva con el arte puesto que la belleza se encuentra también en la naturaleza y sus creaciones. Así entonces -aceptando la validez de ese sentido de la estética-, en la presente monografía semánticamente relacionaré la palabra con el sentido y la esencia que hace a una obra creada por el hombre una obra artística, con las diferentes sensaciones, emociones y reflexiones despertadas por la percepción de aquellas obras y por su relación con el contexto histórico, social y cultural en el cual fueron creadas.

Desde la antigüedad clásica la estética ha ocupado un lugar importante en las reflexiones filosóficas relacionadas con la percepción en el arte y su relación con la belleza. Platón y Aristóteles, al utilizar el sustantivo *aisthesis* para referirse a la “*percepción sensible*”<sup>6</sup>, establecerían precedentes al considerar la misma como una categoría para denominar *lo bello* presente en una creación artística, considerando el arte como máxima expresión de la belleza creada por el hombre, belleza en la que se manifiesta la perfección de los seres en el universo. Aunque entonces fue estudiada como un área de la filosofía no considerada como ciencia, la estética tomaría importancia en cuanto que, por su mediación, podría considerarse algo estético de un objeto (en cuanto bello); dando paso así, a la consolidación del hedonismo como forma de vida y pensamiento político y religioso en el periodo Helénico.

Este sentido de la belleza como máximo ideal a alcanzar por el arte fue heredado culturalmente a través del imperio romano a las futuras monarquías y posteriores estados creados luego de su disolución, cambiando el concepto de belleza y consigo los juicios y los postulados desde los cuales se percibía lo estético. Si en el antropocentrismo de la antigüedad clásica el ideal de belleza se encontraba paradigmáticamente emparentado con la belleza corporal humana (siendo representados los mismos dioses con figuras humanas), en la edad media este paradigma se encontraba representado en las imágenes alegóricas de santos, personajes y alegorías bíblicas.

### **3.1 Baumgarten y los albores de la estética como ciencia del pensamiento filosófico**

No sería sino hasta el periodo de la Ilustración, principalmente en el siglo XVIII, cuando el concepto de estética sería semánticamente transformado y elevado a la categoría de disciplina científica del pensamiento filosófico; con un objeto de estudio, un contenido y unas formas de conocimientos propias. Ese sentido de la estética como disciplina independiente fue definido por el filósofo alemán Alexander Gottlieb Baumgarten, quien empleó por primera vez la palabra estética como ciencia en su tesis doctoral *Meditationes Philosophicae de*

---

<sup>6</sup> BAUMGARTEN Alexander Gottlieb, *Estética (prolegómenos)* Introducción y traducción: Ricardo Ibarlucia. En: <http://www.unicen.edu.ar/sabato/sites/default/files/archivos/baumgarten-estetica.pdf> p. 4.

*Poema Pertinentibus* escrita en Halle en 1735.<sup>7</sup>

La estética entonces será definida como la ciencia de la conducta y el conocimiento sensible que se ocupa de la belleza a la luz y claridad del conocimiento racional presente en la época<sup>8</sup>. Como lo afirmara Baumgarten: “*el fin de la estética es la perfección del conocimiento sensible en cuanto tal, y esto es la belleza*”<sup>9</sup>.

Aquella percepción de Baumgarten que sitúa al arte en relación con el deseo de alcanzar un ideal de belleza, y la belleza como máxima expresión de la perfección en la creación humana, fue heredado de la concepción greco-latina del arte en relación con la belleza como punto cumbre de la percepción artística. Para el autor es algo objetivo y absoluto porque se identifica con la perfección real<sup>10</sup>.

En el plano filosófico, consecuente con la división de la naturaleza humana entre naturaleza inteligible y naturaleza sensible, las facultades del hombre se diversificarían en tres aspectos según la naturaleza de sus funciones: *las facultades vegetativas, sensitivas y superiores*. Las facultades superiores serían aquellas relacionadas con el conocimiento racional, el entendimiento, la voluntad; mientras que las facultades vegetativas y sensitivas fueron consideradas como inferiores. El conocimiento sensible y por consiguiente el conocimiento estético estaba considerado dentro de las facultades inferiores.

Esta realidad constituyó un antecedente para que la estética no hubiera tenido el estatus de ciencia, más aun teniendo en cuenta la clasificación de los tipos de conocimiento hecha por Leibniz para definir aquellos que podían ser considerados como científicos. Los conocimientos fueron clasificados por el mismo entre *oscuro-claro, confuso-distinto,*

---

<sup>7</sup> SOTO Bruna Jesús, *la Aesthetica de Baumgarten y sus antecedentes Leibnicianos*. P 181. En: <http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/2298/1/08.%20MAR%C3%8DA%20JES%C3%9AS%20SOTO%20BRUNA.%20La%20C2%BAesthetica%20BB%20de%20Baumgarten%20y%20sus%20antecedentes%20Leibnicianos.pdf>

<sup>8</sup> *Ibíd.*, p. 184.

<sup>9</sup> Citado por: Soto, p. 184.

<sup>10</sup> Cfr., Soto, p. 183.

*adecuado-inadecuado, simbólico-intuitivo* .<sup>11</sup>

Para Leibniz el conocimiento sensible:

“no puede enumerar separadamente los signos necesarios para distinguir una cosa entre otras... así, igual que nosotros reconocemos bastante claro los colores, los olores, los sabores y los otros objetos particulares de los órganos sensitivos, y los distinguimos por el simple testimonio de los sentidos... igualmente vemos a menudo a los pintores y otros artistas que juzgan muy bien si una obra es buena o defectuosa sin poder dar cuenta de su juicio, de modo que a todos los que se les pregunta su opinión afirman que es un *yo no sé qué*.”<sup>12</sup>

De esta forma el filósofo considera el conocimiento sensible como algo oscuro y confuso, categorías dentro de las cuales a su juicio no podría desarrollarse un conocimiento científico. Un juicio oscuro representa siempre algo confusamente, lo cual no podría darse a la luz del conocimiento racional. Las facultades inferiores se percibían emparentadas con la dimensión subjetiva y emocional de los individuos, dimensiones en las cuales las formas racionales del conocimiento no podrían desarrollarse. El conocimiento confuso sería entonces la representación del objeto en la que no se distinguen las partes de lo que se percibe.<sup>13</sup> Una nube rezagaba el brillo y los espacios que podría iluminar esta nueva ciencia del pensamiento:

Objetarse puede a nuestra ciencia 1) que abarca demasiado como para ser tratada exhaustivamente en un librito, en una disertación. Respondo concediendo, pero es preferible algo a nada, 2) que es la misma cosa con la retórica y la poética. Resp. a) Abarca aun mas, b) comprende atributos que estas tienen en común con las otras artes y entre sí, que en este lugar son examinados convenientemente de una vez para siempre, de manera tal que cada arte, sin tautologías inútiles, en el fondo sí se cultive felizmente, 3) que es la misma cosa con la crítica lógica. Resp. a) Existe también una crítica lógica, b) tal género de crítica es parte de la estética, c) de ahí que apenas sea necesario para ésta un preconcepto sobre el resto de la estética, a no ser que en el juzgar las cosas bellamente pensadas, dichas, escritas, se quiera disputar meramente acerca del gusto.<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> Leibniz, de quien Baumgarten fuera discípulo, sería importante en la fundamentación científica de la estética hecha por el mismo, pues de acuerdo con las investigaciones hechas por Soto Bruna, el autor desarrolla la naciente disciplina científica sobre la base de tres elementos pilares, realizados a partir de planteamientos Leibnizianos: 1) el descubrimiento de la facultad del objeto estético, 2) la belleza como objeto del conocimiento estético y 3) la concepción de la verdad estética. Esos tres aspectos serán desarrollados en el presente subcapítulo.

<sup>12</sup> Citado por Soto Bruna, p. 184.

<sup>13</sup> Cfr. Soto Bruna p. 185.

<sup>14</sup> Baumgarten, p. 8.

Frente a estas objeciones el autor argumenta que el conocimiento sensible y la intuición sensible tienen su propia lógica, su propia ley que no es una forma imperfecta del pensamiento lógico sino que es una forma de conocimiento propio, considerada esta como análoga a la razón. De esta forma el autor la define como “*la ciencia del conocimiento sensitivo*”<sup>15</sup>, la dota de un contenido, define para ella un objeto de estudio (conocimiento sensitivo), estableciendo además una forma de conocimiento propio -*análogo a la razón*- en el que el estudio sobre la belleza se torna en un área de saber independiente y autónoma.

Así, el autor desarrolla tres propósitos en los cuales sustenta la nueva disciplina científica: el descubrimiento de la facultad del objeto estético, la belleza como objeto del conocimiento estético y la concepción de la verdad estética.<sup>16</sup>

La estética comprendida desde el dominio del conocimiento se toma como una ciencia que investiga una actividad concreta del pensamiento humano, el conocimiento sensible despertado por lo bello. A partir de esa actividad se realiza un análisis de las propiedades que hacen de una creación humana una obra de arte; estableciendo esa actividad y ese análisis como la facultad del objeto estético, realizados gracias a la intuición sensible.

La belleza como objeto del conocimiento estético se debe a que en los postulados de Baumgarten la finalidad de la estética es expresar la belleza, representando en ella el máximo ideal de perfección alcanzable por el hombre.

La verdad estética se encontraba estrechamente relacionada con la verdad moral en la que se establecían los preconceptos para definir lo bello en un objeto. Era considerada como aquella que se encuentra en las realidades concretas en cuanto “reflejan” o se descubre por medio de ellas el orden y la belleza universal<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> *Ibíd.*, p. 7.

<sup>16</sup> Soto Bruna considera que el desarrollo de estos tres elementos no hubiera sido posible sin la recurrencia de Baumgarten a factores y postulados desarrollados por Leibniz.

<sup>17</sup> Cfr. Soto Bruna, p. 189.

Pero el tiempo ha pasado y esa misma etimología que define racionalmente la estética como ciencia se ha visto transformada según el sentido que se le ha dado a la sensación y a la percepción artística, y según sea el punto de partida desde el cual nace ese mismo sentido.

### **3.2 La percepción estética como forma de reflejo.**

En medio de sus variaciones la estética crea espacios comunes en todas las artes en lo referente al estudio sistemático de la obra a partir de sus diferentes dimensiones. El arte nace para ser percibido, pero esa percepción se diversifica en los diferentes caminos a partir de los cuales se llega a la esencia de la creación artística desde diferentes puntos de partida que la obra misma ofrece; todos los cuales se complementan entre sí. La obra nace en un espacio, tiempo, y circunstancias determinadas que ella refleja en sus imágenes, historias, temáticas, alegorías, y personajes.

Es así como el teórico Georg Lukács en su obra *Estética*<sup>18</sup> aclara el concepto ante todo como un comportamiento inherente a nuestra capacidad humana de percibir la realidad. La estética como comportamiento de la actividad humana -afirma el autor- implica la necesidad de aclarar este comportamiento en la totalidad de las actividades humanas con las cuales percibimos la realidad, contrastándola con las otras formas de reacción y reflejo frente a la realidad objetiva. Al respecto el autor menciona: *“concretamos ulteriormente nuestro punto de vista materialista a saber, cuando concebimos el arte como un peculiar modo de manifestarse el reflejo de la realidad, modo que no es más que un género de las universales relaciones del hombre con la realidad, en las que aquél refleja a ésta.”*<sup>19</sup>

Ahora bien, el fenómeno de la percepción artística como una forma de reflejo similar a la desarrollada en nuestra percepción común de la realidad no puede desligarse de ella ni de las distintas formas de reflejo presentes en ella, pues esa percepción común y las demás formas de reflejo desde las cuales la percibimos, son los puntos de partida para el desarrollo de la percepción artística. Partimos siempre de elementos comunes conocidos en nuestra

---

<sup>18</sup> LUKÁCS Georg, *Estética la peculiaridad de lo estético*. Tomo I. Ediciones Grijalbo, III Edición. 1947.

<sup>19</sup> *Ibíd.*, p.21.

cotidianidad y experiencias para entablar el acercamiento a la obra de arte.

Esa constante conlleva a Lukács a la afirmación de una de sus tesis principales referente a las formas de reflejo: “...*todas las formas de reflejo –de las que analizamos ante todo la de la vida cotidiana, la de la ciencia, y la del arte- reproducen siempre la misma realidad objetiva*”<sup>20</sup>.

El autor realiza un acercamiento a las diferentes formas de reflejo utilizadas en nuestra cotidianidad junto a las desarrolladas por la religión, la ética, la ciencia, y la moral; aclarando siempre la necesidad de comparar constantemente el reflejo estético con las formas de reflejo mencionadas, pues solo así se podrá abarcar en su complejidad el universo estético de la obra de arte. En esa comparación los caminos iniciados por nuestra percepción encuentran un horizonte mucho más amplio.

Pero la estética como reflejo es también una reacción a la realidad artística. Esa reacción estará siempre condicionada temáticamente, materialmente, y conceptualmente, según el lugar y el momento en el que se hace la percepción, y los presupuestos culturales e intelectuales de quien la realiza. Así entonces la estética como reflejo de la realidad artística presenta un doble condicionamiento teniendo en cuenta la realidad de la obra frente a la realidad de quien la percibe.

En la realización de la percepción estética siempre median las realidades objetivas presentes en la obra para lograr enlazar ese doble condicionamiento entre la percepción de la obra, la obra y el perceptor. En ese enlazamiento se realiza en la percepción estética una continuidad del proceso creador hecho por el artista en su obra, pues el perceptor crea las relaciones entre su realidad, la obra, y la realidad objetiva reflejada a través de la sensibilidad de un autor que la realiza.

El análisis estético desde ese punto de vista logra convertirse en un complemento a la creación de la obra en cuanto que el arte es en cuanto es percibido y esa percepción es necesariamente consecuente con el deseo del artista por comunicarle a su vez al mundo las

---

<sup>20</sup> *Ibíd.*, p 22.

percepciones de las realidades experimentadas por él mismo. Pero aun así, la obra termina convirtiéndose en una entidad inconclusa, con un final que se transforma en los diferentes sentidos que un lector encuentra en ella.

Muchos autores han reflexionado sobre la esencia y el análisis de la estética, entre los cuales destaca el autor y filósofo ruso Lazar Koprinarov. El autor en su obra titulada *Estética*<sup>21</sup> desarrolla sus reflexiones filosóficas teniendo presente la necesidad del análisis estético en la percepción artística, como herramienta fundamental en la profundización por la búsqueda de la esencia en la obra de arte. En cuanto al análisis de la percepción artística, el autor menciona:

El análisis de la percepción artística se debe a dos regularidades importantes. Una se relaciona con el hecho de que la percepción artística es una repetición del mismo proceso creador; y la otra se determina por el hecho de que el artista al crear su arte, se rige no solo por su deseo, por su intención de recrear la realidad, de darle su valoración sino también busca la mejor manera para que su obra se perciba de la forma más adecuada<sup>22</sup>.

Así entonces el arte se convierte en un proceso de creación y percepción. Koprinarov menciona que únicamente un análisis sistémico del proceso creador y de su percepción, en el que “(...) *cada eslabón proyecta las propiedades, y la influencia de los restantes*” puede acercarse a la esencia del arte. Aquel análisis sistémico se debe a la naturaleza plural y compleja del mismo, y a las diferentes perspectivas desde las cuales las podemos contemplar; así como también al deseo del artista por acoplarse a las diferentes formas de percepciones en el arte.

### **3.3 La percepción como proceso semiótico**

La percepción artística, como el punto de partida desde el cual dotamos de sentido e interpretamos la obra, se convierte entonces en un proceso semiótico específico, gracias al cual la dimensión simbólica de la obra encuentra una correspondencia con la realidad objetiva de quien la percibe a partir de la interpretación de la misma. En ese proceso toda la

---

<sup>21</sup> KOPRINAROV, Lazar. *Estética*. La Habana, Ediciones Pueblo y Educación, 1990.

<sup>22</sup> *Ibíd.*, p 58.

información que percibimos en la obra se convierte en una comunicación del hombre con el arte; comunicación en la cual el material y el contenido que la obra expresa se convierte en punto de partida para llevar al perceptor a una realidad con la cual no ha tenido contacto *real*, una realidad incluso que está más allá de la obra.

En esa comunicación de la obra con el perceptor, la percepción artística o estética se alimenta de la percepción sensorial, racional, emocional, intelectual, y sobre todo de la percepción común, para lograr abarcar desde diversas perspectivas el universo de la obra y así lograr lo que Koprinarov consideraba como un efecto de *cocreación* gracias a la comunicación de la obra con el perceptor. A propósito el autor menciona: *“la cocreación es una activación tal del perceptor en la que todas sus esferas movilizan toda su experiencia, toda su imaginación, toda su capacidad de vivir junto con la obra para lograr su percepción.”*

Pero, ¿cómo se realiza la percepción artística?, a propósito de la pregunta Koprinarov menciona que ello depende de una serie de factores que pueden agruparse en dos esferas fundamentales. La primera esfera parte de las condiciones y factores del objeto de la percepción, o sea, de la obra de arte. Esto depende del tipo de arte, ya que cada arte tiene una manera específica de ser percibido; depende del género, del ambiente en que se logra la percepción, de la manera de divulgación, etc. La segunda esfera de condiciones y factores parte del sujeto: el perceptor.

Según el autor, dentro de los marcos de la segunda esfera se pueden dividir tres subgrupos de condiciones y factores. El primer subgrupo se relaciona con las condiciones psicofisiológicas del perceptor. Aquí están el sexo, la edad, la salud de los órganos de los sentidos, el tipo de actividad nerviosa superior, el temperamento, la memoria, la imaginación, la tensión, etc. El segundo subgrupo se relaciona con las propiedades de percepción de tipo social y socio psicológico. Aquí están la condición cultural, familiar, económica e ideológica. El tercer subgrupo de condiciones y factores es el de la formación estética y el grado de desarrollo de la conciencia estética<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> *Ibíd.*, p. , 62

Así entonces, en la percepción artística o estética se unen la experiencia personal vital del perceptor con la experiencia artística inculcada por el artista, de tal forma que percibimos la obra a partir de nuestra experiencia personal no solamente relacionada con nuestras actividades en el mundo, sino además con nuestros anteriores encuentros y contactos con el arte.

En cuanto a las condiciones y los factores de la percepción artística o estética de la obra misma, encontramos una diversidad de sentidos mucho más compleja. La estética ofrece una variedad procedimental y conceptual en las diferentes expresiones artísticas, pues las diferentes artes exigen variaciones específicas en el proceso de la percepción en sus obras según su contenido material.

A continuación realizaré un acercamiento a esas condiciones y a esos factores de la percepción estética desde el arte, estudiándolos e interpretándolos a partir de la obra literaria. Para realizarlo tomaré como punto de partida algunos planteamientos y tesis desarrolladas por el filósofo y teórico literario polaco Roman Ingarden en su texto “Concreción y recepción”<sup>24</sup>.

### **3.4 La percepción artística en la obra literaria**

Para Ingarden la obra literaria se constituye como una formación intencional que consta de diversos estratos: *el estrato fonético*, el de las *unidades semánticas*, el de los aspectos esquemáticos, y el estrato de las *objetividades representadas*. El *estrato fonético* se refiere a los aspectos fonéticos que determinan la intencionalidad en la obra. El estrato de las *unidades semánticas* se constituye como la relación del texto con el contexto (el texto en todas sus dimensiones). El estrato de los *aspectos esquemáticos* hace referencia a aquello que un sujeto experimenta ante un objeto determinado y que nos puede dar esquemas del mismo<sup>25</sup>. El estrato de las *objetividades representadas* tiene relación con los aspectos de la obra, los cuales tienen una representación objetiva.

---

<sup>24</sup> INGARDEN, Roman. “Concreción y recepción”, en <http://aparterei.com>

<sup>25</sup> A propósito, Ingarden afirma que en la obra solo están presentes esquemas, unión de diferentes esquemas.

En cuanto a la percepción estética de la obra literaria, el autor menciona que la identificación de los estratos mencionados se constituye en un punto de partida a la hora de lograr una aprehensión estética de la misma. Esa aprehensión estética fue estudiada por Ingarden a partir de una serie de factores que la determinan definen y permiten; factores entre los cuales sobresalen los lugares de indeterminación, la concreción de las objetividades representadas, la actualización de los aspectos esquemáticos, y la importancia de la intuición en estos procesos. A continuación estudiaremos estos factores.

Los *lugares de indeterminación* son un aspecto o parte del objeto representado que no está específicamente determinado por el texto. Todo objeto, toda persona, todo suceso y toda objetividad representada pueden contener lugares de indeterminación, lo cual es necesario en la obra literaria en cuanto que los lugares de indeterminación se convierten en enigmas que le corresponde al autor tratar de resolver, a partir de la relación de *los lugares* que sí están determinados. Así entonces, la obra ofrece los puntos de partida pero también los límites para llenar los lugares de indeterminación.

La *concreción* de las objetividades representadas y de los aspectos esquemáticos el autor las define como una comprensión sobreexplícita de la obra para determinar y complementar los diversos aspectos de las objetividades representadas no determinadas por el texto. La concreción es así desarrollada como una actividad cocreativa del lector en la que éste complementa los lugares de indeterminación, con lo cual continúa la actividad creadora de la obra, al relacionar los aspectos que se mencionan para crear y conocer los que no se mencionan o que solamente están insinuados. La concreción depende de las particularidades de la obra misma y del lector tales como sus emociones, su cultura, y sus subjetividades. Se realiza por medio de la intuición y la imaginación, dentro de los límites y las posibilidades que la obra permite.

La *actualización* de los aspectos esquemáticos la define Ingarden, como una representación visual de los objetos, acciones o personajes de la obra a partir de las experiencias personales vividas por el lector. Gracias a ella los rasgos mencionados pueden llevar al lector a la situación visual del contenido de la obra.

La importancia de la *intuición* en la aprehensión estética se debe fundamentalmente a que el lector debe experimentar el contenido, las imágenes, las alegorías y las situaciones a través de aspectos intuitivos. El lector complementa los aspectos esquemáticos con detalles de su intuición, sensibilidad y experiencias prácticas, siguiendo siempre las sugerencias y directrices que emanan de la obra.

Así entonces, la intuición se convierte en punto de partida para dos de los estratos identificados por el autor en la formación de la obra literaria: los aspectos esquemáticos y las objetividades representadas. Los aspectos esquemáticos, es aquello que un sujeto perceptor experimenta ante un objeto determinado de la obra, para lo cual exige un acto vivido del sujeto para poder ser experimentado de modo concreto y efectivo, gracias a lo intuido intelectual y emocionalmente. Las objetividades representadas, en cuanto a aspectos de la obra que tienen una representación objetiva, requieren de la importancia de traer los aspectos y los objetos a través de una presencia intuitiva.

En cuanto a la aprehensión estética, Ingarden considera la necesidad de ir más allá de lo que está contenido en el estrato objetivo de la obra, resaltando que la realización de una aprehensión estética depende de la correcta concreción de los objetos ofrecidos por la obra. Esa aprehensión estética puede resultar inadecuada por tres causas fundamentales: cuando una concreción no concuerda con otra, cuando imaginamos los personajes, los sucesos y los objetos como algo uniforme, y cuando nos aferramos invariablemente a los estereotipos, los lugares comunes y los lugares de indeterminación que no logramos “concretar”.

Al final Ingarden menciona una serie de tareas para lograr una aprehensión estética de la obra, que se convierten en un claro referente para esta investigación. A continuación presentaré la síntesis de aquellas tareas:

1. Es necesario establecer qué lugares de indeterminación están presentes en la obra, esto teniendo en cuenta el significado de las frases y de los grupos conexos de frases.
2. Establecer qué lugares de indeterminación deben ser neutralizados y cuales, por el contrario, deben permanecer ocultos.
3. Orientarse acerca del campo de variación de las posibilidades de *llenar* los lugares de indeterminación, teniendo en cuenta el contexto que los determina.
4. Intentar construir varias concreciones tratando siempre de relacionarlas entre sí. A propósito menciona el autor:

La tarea más difícil en la investigación analítica de la obra literaria aparece cuando tenemos que considerar qué cualidades estéticamente valiosas pueden resultar como consecuencia de la neutralización de un determinado lugar en el curso de la concreción en la obra. Hay varias posibilidades que el investigador puede anticipar. Esto significa que está obligado a intentar construir varias concreciones estéticas de la obra que está investigando, a examinarlas según las cualidades con valor estético que aparezcan en ellas, y, al mismo tiempo, a buscar los lugares de indeterminación presentes en la obra que han de ser llenados para hacer posible la actualización de esas cualidades estéticamente valiosas. En otras palabras, no tiene que leer la obra en cuestión en una sola dimensión, prefiriendo la concreción que él ha actualizado<sup>26</sup>.

5. Ver la obra en todas sus dimensiones.
6. Intentar establecer si los tipos de indeterminación son característicos de un género o de una tendencia literaria.

### **3.5 Sentido y significado en el arte literario**

La construcción de sentido y significado frente a la obra de arte en general son dos grandes objetivos que buscan su realización por medio de la percepción estética. Esos objetivos, como parte del análisis estético, llevan consigo una complejidad equiparable a los diferentes sentidos y significados que puede tener una obra de arte. En la literatura esa complejidad se agudiza aún más, en cuanto que las situaciones, los personajes, las historias y las alegorías presentes en las palabras, exigen una representación simbólica en imágenes que solo podemos ver en nuestra imaginación, pero que surgen de una correspondencia intrínseca

---

<sup>26</sup> *Ibíd.*, p. 49

con la realidad objetiva.

Ahora bien, al momento de hacer el acercamiento estético a una obra literaria, es necesario identificar una serie de categorías de análisis y conceptos importantes en el estudio literario, teniendo en cuenta las diferentes dimensiones de la obra. Es así como, desde la teoría literaria, se han definido y conceptualizado una serie de elementos con los cuales se ha pretendido establecer unas categorías de análisis para el estudio formal de una obra.

Entre los diferentes autores que han reflexionado acerca del significado en las obras de arte, se encuentra el crítico literario y ensayista alemán Erwin Panofsky, que en su investigación titulada *El significado en las artes visuales*<sup>27</sup>, desarrolla una serie de categorías y conceptos de los diferentes elementos que determinan la construcción del significado en aquellas obras de arte, que configuran categorías de análisis necesarias a la hora de emprender un análisis estético. A continuación resaltaré los planteamientos del autor que resultan muy provechosos en esta investigación.

El autor inicia su estudio afirmando que al experimentar estéticamente una obra de arte realizamos dos actos enteramente distintos, aunque psicológicamente unidos<sup>28</sup>. Por una parte, construimos nuestro objeto estético recreando la obra de arte según las intenciones del autor, las cuales se perciben en las primeras impresiones; de otra parte, creamos libremente una serie de valores estéticos, que relacionamos de manera subjetiva con la obra.

Partiendo de la premisa de que toda obra de arte reclama ser estéticamente experimentada, el autor afirma que esa experimentación se diversifica por una serie de factores. De un lado la intención puede ser distinta para los artistas y perceptores, y a su vez está condicionada por elementos culturales y convencionalismos presentes en ambos. Además, el sentido y el significado en las obras de arte siempre estará condicionado por perspectivas opuestas y complementarias las cuales en su conjunto la obra despierta en el perceptor. Razón y sentidos, intelecto y sensación, comparten sus miradas en el camino del acercamiento

---

<sup>27</sup> PANOFSKY, Erwin. *El significado de las artes visuales*, Alianza Editorial. Madrid 1987. P. 40.

<sup>28</sup> *Ibíd.*, p. 41

intuitivo a la obra de arte.

Pero aquellas miradas se diversifican cuando toman conciencia de las diferentes formas de significación desde las cuales pueden percibir la obra, más aún si estudiamos las diferentes fases en las cuales se desarrolla la significación y el sentido en la obra de arte.

### 3.6 Estructura del análisis estético

En la presente monografía he reunido el análisis estético de la obra de Gustavo Andrade Rivera dentro de tres categorías desarrolladas por Panofsky en su investigación. Las categorías -que se convierten en fases del estudio estético- la constituyen una descripción pre-iconográfica, un análisis iconográfico y una interpretación iconológica. En esas categorías de estudio veremos las diferentes fases de significación antes mencionadas, así como las categorías y los conceptos de referencia indispensables para el análisis estético.

#### 3.6.1 Descripción pre-iconográfica

Panofsky define la iconografía como: *La rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de las obras de arte, en contraposición a su forma (...) en esencia se manifiesta como la ciencia que estudia el origen, la descripción y la clasificación de temas, asuntos y alegorías representadas en las imágenes artísticas*<sup>29</sup>.

En cuanto al *asunto o significación*, Panofsky los analiza y desarrolla a través de unas secuencias en las fases de significación, a saber: significación primaria o natural, significación secundaria o convencional, y la significación intrínseca o contenido.

Panofsky define la *significación primaria* como la *simple* identificación de ciertas formas visibles en el sentido literal de las palabras con ciertos objetos, seres o acontecimientos conocidos a través de nuestra experiencia práctica; identificando además, el cambio

---

<sup>29</sup> *Ibíd.*, p. 45

acontecido en sus relaciones con ciertas acciones o acontecimientos<sup>30</sup>.

La significación primaria se subdivide en dos tipos de significación: la significación fáctica y la significación expresiva. La primera hace referencia a una significación *por simple identificación* en la cual la reacción frente a lo que se identifica es mínima. El segundo tipo es la significación expresiva, en la cual se realiza una significación por empatía y por *cierta sensibilidad* en el perceptor.

La significación *secundaria* o convencional se define como el establecimiento de relaciones entre los motivos artísticos, las combinaciones de motivos artísticos (composiciones), y los temas o conceptos. Los motivos artísticos como portadores de significación secundaria se constituyen en imágenes que transmiten la idea, no de personas u objetos concretos sino más bien de símbolos, personificaciones, ideas y nociones abstractas. La combinación de imágenes conforma las historias o alegorías.

La significación *intrínseca* o contenido, en palabras del autor es la que (...) *Se aprehende investigando aquellos principios subyacentes que pone de relieve la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica, matizada por una personalidad y condensada en una obra*<sup>31</sup>.

Encontramos los anteriores principios, subyacentes principalmente en los diferentes valores simbólicos representados en la obra a partir de imágenes, alegorías e historias. Ahora bien, la descripción pre-iconográfica nos permite acercarnos a los motivos artísticos identificables en la obra sobre la base de nuestra experiencia práctica, la cual nos permite identificar los elementos más próximos y básicos como requisito previo al análisis iconográfico de la obra.

---

<sup>30</sup> *Ibíd.*, p. 46

<sup>31</sup> *Ibíd.*, p. 56.

### **3.6.2 Análisis iconográfico**

El análisis iconográfico nos ayuda a aclarar que, bajo diversas condiciones históricas, los temas y conceptos específicos se expresan a través de objetos y acontecimientos variados y específicos. Este tipo de análisis se basa en la descripción y clasificación de elementos presentes en la obra, que representan las referencias de la realidad objetiva presentes en la obra literaria.

Entre las referencias a describir y clasificar por medio del análisis iconográfico, encontramos las fechas y lugares mencionados en la obra. Este análisis presupone de antemano una cierta familiaridad con los temas o conceptos específicos, tal como los transmiten las fuentes literarias asimiladas, bien sea por una lectura intencionada, o por medio de las experiencias.

### **3.6.3 Interpretación iconológica.**

La iconología es planteada como el descubrimiento e interpretación de los valores simbólicos presentes en la obra literaria. Su carácter interpretativo conduce al lector a proceder, más bien de una síntesis que de un análisis, apoyándose en la descripción iconográfica. La interpretación iconológica nos aclara que bajo diversas circunstancias históricas las tendencias generales del espíritu humano se expresaron a través de temas y conceptos específicos.

Para sintetizar lo expuesto hasta el momento con relación a las tres categorías o fases del análisis estético propuesto en esta investigación (descripción pre-iconográfica, análisis iconográfico, e interpretación iconológica), a continuación presentaré un cuadro en el que se especifican los objetos de interpretación, los actos de interpretación realizados en cada uno de ellos, el bagaje necesario para cada uno de los actos de interpretación, y los principios correctivos de la interpretación.

Objeto de interpretación	Acto de interpretación	Bagaje para la interpretación
1. <i>Significación (asunto) primario o natural</i> : a) factivo, y b) expresivo, que constituyen el universo de los motivos artísticos.	<i>Descripción pre-iconográfica</i>	Experiencia práctica (familiaridad con objetos y acontecimientos).
2. <i>Significación secundaria o convencional</i> , que constituye el universo de las imágenes, historias y alegorías; así como su familiaridad con temas específicos.	<i>Análisis iconográfico.</i>	Conocimiento de las fuentes literarias (familiaridad con temas y conceptos específicos).
3. <i>Significación intrínseca o contenido</i> , que constituye el universo de los valores simbólicos.	<i>Interpretación iconológica</i>	Intuición sintética (familiaridad con las tendencias esenciales de la mente humana y la conducta humana.)

Continuando con la estructura propuesta para el análisis estético de la obra de Gustavo Andrade Rivera, y como punto de partida para desarrollar el eje titulado ***análisis iconográfico***, he tomado como referencia la investigación realizada por el académico colombiano Gonzalo Arcila, titulada: *Nuevo Teatro en Colombia, actividad creadora y política cultural*<sup>32</sup>. La investigación se constituye como un acercamiento al desarrollo de la práctica teatral colombiana desde la década de 1950 hasta la década de 1980, y sus relaciones con la realidad política, histórica, ideológica, social y cultural que imperaba en esa época. La investigación abarca además el desarrollo del teatro como disciplina artística y cultural nacida en esa época en nuestro país y la respuesta de ese Nuevo Teatro Colombiano a las

<sup>32</sup> GONZALO, Arcila. *Nuevo Teatro en Colombia*. Ediciones CEIS. Bogotá. 1983.

diferentes tendencias universales del arte dramático que surgieron en esa época.

Cronológicamente la obra ofrece muchas referencias en el surgimiento y desarrollo de ese nuevo teatro en Colombia, profundizando en las condiciones sociales y políticas determinadas por la violencia en todas sus manifestaciones; lo cual puso de manifiesto nuevos elementos para el desarrollo de ese nuevo teatro a partir de la realidad social. Esas nuevas realidades impulsaron la creación de un nuevo teatro para un nuevo público y con una participación más popular y agraria.

Así entonces, ese nuevo teatro se propuso como principio fundacional ser esclarecedor del proceso social contemporáneo en Colombia desde sus orígenes y con los diferentes conflictos en los que ha terminado. Arcila nos ayuda a comprender desde una mirada sociológica, el desarrollo de ese proceso teatral junto con todas las reacciones las cuales desde la institucionalidad nacional trataron de limitar y complicar el mismo.

En este mismo eje he incluido también como referencia teórica la reseña histórica realizada por el dramaturgo huilense Rodrigo Durán Rosero titulada *El Teatro Vivo en el Huila, A propósito de la ley 1170*<sup>33</sup>. La reseña se convierte en una fuente de tipo cronológico para complementar un acercamiento al desarrollo del teatro huilense, partiendo de su relación con el desarrollo del Nuevo Teatro Colombiano.

En esta investigación se encuentra también un artículo acerca de la dramaturgia de Gustavo Andrade Rivera y de su figura como renovador del teatro en el Huila durante la década de 1960 a 1970. En el mencionado artículo se encuentran algunos aspectos biográficos de Rivera en las diversas facetas desarrolladas por el escritor en su vida personal y profesional, algunos de los cuales resultan provechosos en esta monografía.

Para el desarrollo del tercer eje del acercamiento estético llamado: ***interpretación iconológica*** he tratado de reunir diferentes fuentes teóricas con las cuales abarcar desde

---

<sup>33</sup> ROSERO Durán Rodrigo. *El Teatro Vivo en el Huila, A propósito de la ley 1170*. Fondo de Autores Huilenses. Orca Impresiones. Neiva 2009.

una mirada más amplia el descubrimiento e interpretación de los valores simbólicos presentes en la obra dramática. Entre las fuentes teóricas se encuentra la recopilación de artículos y reflexiones escritos por el dramaturgo alemán Bertolt Brecht en el libro: *Escritos sobre Teatro*<sup>34</sup>.

Brecht desarrolla una serie de tesis y precisiones alrededor del arte dramático a partir de su experiencia en la práctica teatral como escritor, actor y director, pero también a partir de la aplicación de su teoría del distanciamiento y su deseo en ella de buscar un teatro basado menos en el individuo y más en la colectividad, menos en el destino y más en las coordenadas sociales.

La difusión alrededor del mundo de su teoría del distanciamiento, estuvo en correspondencia con la tensión y polarización mundial como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial en la cual, el autor sufrió el exilio. Precisamente ese nuevo contexto mundial generado en esa época de postguerra sería el germen del cual nacerían nuevas formas de expresión en las diferentes artes, una avalancha de experimentaciones y búsquedas de expresiones. Aquel deseo por experimentar con nuevas formas teatrales de igual forma fue desarrollado por Gustavo Andrade Rivera dada la correlación establecida entre la época en la cual los dos autores desarrollaron sus obras, debido a lo cual las reflexiones de Brecht adquieren una mayor importancia para esta investigación.

En la estructura y el planteamiento escénico de la obra de Andrade Rivera se puede percibir una clara aplicación de la teoría del distanciamiento a partir de una reinterpretación de los contextos locales en los cuales se desarrolla. Esa tendencia conduce a la necesidad de considerar los principales planteamientos de esa teoría y su correlación con la obra dramática del escritor huilense.

Continuando con las referencias teóricas en el eje de la interpretación iconológica, he tomado como referencia la investigación realizada por el dramaturgo colombiano Santiago García en

---

<sup>34</sup> BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre Teatro*. Editorial Alba Ediciones. Madrid. 2004.

su libro: *Teoría y Práctica del Teatro*<sup>35</sup>, que recopila una serie de artículos y ponencias entre los cuales el autor expone, en su conjunto, los planteamientos y lineamientos desarrollados a lo largo de veinte años de profesión teatral con su grupo de teatro La Candelaria, con el cual desarrolla su teoría del trabajo artístico colectivo.

Los planteamientos desarrollados por García se constituyen en un referente para el estudio de la dramaturgia colombiana, como una disciplina artística en renovación y exploración desde la década de 1960, desarrollada como una profesión con todas sus implicaciones y requerimientos. En aquella investigación se mencionan rasgos característicos de ese espíritu de renovación teatral en el país tomando también como referencia los diferentes acontecimientos positivos y negativos en el desarrollo de la práctica teatral en la sociedad colombiana.

La investigación de García abre puertas muy significativas que permiten comprender desde una mirada artística y estética el desarrollo teatral de los diferentes dramaturgos colombianos de la época, entre los cuales se encuentra Andrade Rivera.

### **3.7 Relación de las categorías para un análisis iconológico.**

Teniendo en cuenta las posibilidades con las que cuenta el lector para hacer diversas lecturas de la obra, García menciona tres niveles de referencia para aproximarse al texto teatral como texto literario y texto icónico. Los niveles lo conforman: el cotextual, el intertextual y el contextual.

El nivel cotextual se refiere al texto en sí, a las posibilidades que tiene el espectador de leerlo. Al tratarse de un texto literario, el signo teatral debe ser decodificado por el lector/espectador dado que su sentido no es unívoco, sino polisémico, lleno de sentidos:

(...) En una palabra el texto es algo ambiguo, puesto que al sufrir una operación artística metaforiza su sentido inicial, dándole al espectador un abanico de posibilidades de lectura. Este nivel estimula el criterio selectivo del lector /espectador, pues el signo no se reduce a proponer al espectador

---

<sup>35</sup> GARCIA, Santiago. *Teoría y práctica del teatro*. Ediciones La Candelaria. Segunda Edición. Bogotá, 1989

exactamente la figura (acción que ve en la obra) sino que procura suscitar una imagen más allá de su apariencia primaria<sup>36</sup>.

El nivel intertextual se refiere al patrimonio textual con el que cuenta el destinatario, es decir, al complejo de relaciones que provoca el texto teatral con los referentes que tiene el lector.

(...) es precisamente el espacio de las alusiones que desencadena la obra en la mente del lector, necesarias para la conformación de la imagen a que estamos haciendo referencia. Aquí, aunque el autor prevea una serie de alusiones que podríamos llamar codificadas, se nos presenta todo otro sistema de alusiones que no pueden ser previstas pero que precisamente le dan al texto su grado mayor o menor de universalidad<sup>37</sup>.

El nivel contextual hace referencia al universo cultural y social del lector receptor de la obra. A diferencia de los anteriores, este es un nivel extralingüístico.

(...) es evidente que la representación de la obra desencadena en el público una serie de sensaciones, ideas, y figuraciones que tienen que ver con su universo cultural, con su mundo posible. Este nivel propone al artista el estudio de ese mundo posible, contexto del texto teatral y la representación como un proceso de relaciones entre la representación en sí y el público<sup>38</sup>.

Este nivel, en el que se representan las alusiones que el lector puede descubrir en la obra a partir de su universo cultural y social, se encuentra mediado por unas relaciones alusivas en la cual los códigos del autor se entrecruzan con los códigos del lector; mediación en la cual el primero presenta su ideología por medio de imágenes y alusiones que el lector intenta decodificar entablando una relación de cooperación entre ambas.

Centrándonos en la relación entre forma y contenido de las obras dramáticas, he considerado las siguientes categorías para realizar su análisis estético: tema, argumento, líneas temáticas, líneas argumentales, plano del contenido y plano de la expresión. Las categorías fueron desarrolladas a partir de las reflexiones teórico-prácticas de García junto a su grupo de teatro la Candelaria.

---

<sup>36</sup> Ibíd., p. 8

<sup>37</sup> Ibíd. , p.9

<sup>38</sup> Ibíd. , p. 12

El tema de la obra es el asunto fundamental que trata, es la sustancia del contenido, el argumento por su parte es la sucesión de razones, explicaciones y las formas como se presenta el tema. El argumento equivaldría a la forma del contenido siendo el tema la sustancia misma de ese contenido.

El tema y el contenido se desarrollan en formas de líneas temáticas y líneas argumentales. Las líneas temáticas son los vectores que a través de toda la obra van exponiendo las distintas facetas del tema. Estas presentan los niveles en los que puede desarrollarse el tema, como la sustancia de la expresión.

Las líneas argumentales son las diferentes vertientes en las cuales se expresan el principal argumento de la obra. Estas se expresan artísticamente las formas como se desarrollan los argumentos.

Teniendo en cuenta la relación entre el tema y los argumentos (con sus respectivas líneas expresivas), se puede considerar la obra dentro de dos planos: el plano del contenido y el plano de la expresión. En el primero se determina el tema como la sustancia y el argumento como su forma. En el segundo se consideran las líneas temáticas como su sustancia y las líneas argumentales como la forma de esa expresión.

Siguiendo en el plano del contenido, he considerado las reflexiones hechas por el teórico literario Román Ingarden en el texto ya mencionado "Construcción y reconstrucción", en relación con la aprehensión estética de la obra literaria. Entre las tareas expuestas por el autor para lograr una aprehensión estética de la obra, menciona la necesidad de establecer qué lugares de indeterminación están presentes en ella.

Recordemos, que los lugares de indeterminación se definen como aquellos objetos o parte del objeto representado que no está específicamente determinado por el texto. Teniendo en cuenta que todo objeto, persona o suceso son susceptibles de contener lugares de indeterminación, podemos encontrar en la búsqueda de soluciones una actividad cocreadora del lector frente a la obra, al incitar por medio de la sugestión las posibles soluciones a estas

indeterminaciones

En cuanto a las estas posibles soluciones, es necesario tener en cuenta que la obra ofrece los puntos de partida pero también los límites para llenar o no los lugares de indeterminación, siendo estos necesarios en toda obra literaria. De igual forma es necesario establecer qué lugares de indeterminación deben ser neutralizados y cuáles, por el contrario, deben permanecer ocultos.

### 3.8 Fuentes complementarias

Aunque hasta el momento no se encuentran muchas referencias acerca de la obra de Andrade Rivera, aquellas que existen conforman una fuente valiosa donde podemos encontrar distintas perspectivas del contenido y la forma en la que expresó su obra. Así entonces, a continuación mencionaré algunos artículos e investigaciones acerca de la obra dramática del autor, publicados en distintas revistas de circulación regional y una de circulación nacional.

Los primeros dos artículos fueron publicados en la revista cultural Pre-Textos en su edición número 85<sup>39</sup>. El primero de ellos se titula: *Recuerdo de Gustavo Andrade Rivera*, escrito por Alberto Dow, quien fuera compañero de clase del escritor mientras juntos cursaban el bachillerato en los claustros del viejo colegio del san Bartolomé en el centro de Bogotá. En el artículo se mencionan facetas, anécdotas y características de la personalidad de Andrade Rivera durante su época de colegial, así como las primeras creaciones compartidas por Rivera en las clases de lectoescritura. Al final el artículo desarrolla un análisis de las formas y los recursos teatrales utilizados por el escritor en sus distintas obras.

El segundo texto es una entrevista realizada por la periodista Olga Rincón (de la redacción del periódico El Siglo, de Medellín) titulada: *Reportaje a Andrade Rivera*<sup>40</sup>. En la entrevista se tratan temas relacionados con las principales tendencias del espíritu dramático presentes en la época, aunque también se mencionan aspectos de la realidad política, económica, cultural

---

<sup>39</sup> REVISTA CULTURAL PRE-TEXTOS. Director: Guillermo Martínez Gonzales. Editor Fermín Segura Trujillo. Edición número 85. Diciembre 20 de 1986. Neiva.

<sup>40</sup> *Ibíd.*, p. 7.

y social en la Colombia de la década de los sesenta.

Otra de las publicaciones citadas es la Antología poética comentada y recopilada por el escritor y director de cine huilense Oliver Lis, titulada: *Los Papelípolas primer movimiento cultural y literario en el Huila*<sup>41</sup>. En la Antología, el autor hace un acercamiento biográfico a los diferentes escritores que conformaron ese movimiento literario, entre los cuales estuvo Gustavo Andrade Rivera. El autor realiza una sinopsis poética a la obra de cada uno de los autores de la Antología, sinopsis en la cual se mencionan temáticas y caracterizaciones de sus diversas obras. En esta misma Antología se encuentra publicada la carta escrita por Andrade Rivera para el escritor huilense Félix Ramiro Lozada<sup>42</sup>, que fue considerada posteriormente como el Manifiesto de los Papelípolas como movimiento literario, carta que se convierte en una indispensable fuente teórica de primera mano para el desarrollo de esta investigación.

Para concluir las fuentes complementarias, he considerado dos artículos publicados en la región los cuales tienen como referencia la relación de la obra con el contexto político y cultural del país. El primero se titula *Gustavo Andrade Rivera: Dramaturgia moderna en el valle de las tristuras*<sup>43</sup>; en el que se menciona la relación de las principales tendencias universales del arte dramático (en boga durante esa época) con la obra de Andrade Rivera, así como su repercusión cultural en el departamento del Huila.

El segundo artículo fue escrito por el escritor huilense Félix Ramiro Lozada Flórez y se titula *Gustavo Andrade Rivera: entre la soledad y el olvido*. En este artículo se mencionan aspectos biográficos del dramaturgo algo ignorados por críticos literarios de la región, datos que resultan interesantes en la medida en que ejercen influencia directa sobre aspectos de su obra

---

<sup>41</sup> LIS, Oliver. *Los Papelípolas, primer movimiento cultural y literario en el Huila*. Antología poética en su 50 Aniversario. Editorial: Ediciones López. Popayán. 2009.

<sup>42</sup> *Ibíd.*, p. 10.

<sup>43</sup> Publicado en: Revista REGIÓN Y CULTURA *Huila: 100 años no es nada*. Contribución al bicentenario. Compilación y edición Luis Ernesto Lasso. Neiva. Editorial Universidad Surcolombiana.



#### **4. EL OJO DEL TORBELLINO HISTÓRICO, EL SIGLO XX EN LA HISTORIA.**

El siglo XX, en medio de los avatares de su desarrollo histórico, se ha constituido para la humanidad como la centuria en la cual su capacidad creativa científica y tecnológica ha brillado extraordinariamente, con un resplandor tras de su sombra que casi opaca el desarrollo creativo de los siglos anteriores.

Es una realidad ineludible que todo avance y creación se da gracias a su relación dialéctica con anteriores avances y anteriores creaciones. Así el siglo XX fue un crisol de conocimientos, pensamientos y posturas de la realidad heredadas históricamente, en el cual su resplandor creó fuerzas que llegaron a desbordar las pretensiones y el control de quienes las crearon.

Dos acontecimientos trágicamente desastrosos impulsaron el desarrollo de dos de los mayores avances del siglo XX fundamentales para el desarrollo de las actuales formas de relaciones humanas; los acontecimientos: la Primera Guerra Mundial y la Segunda Guerra Mundial, los avances: la tecnología y las comunicaciones. Como una paradoja siempre presente en el espíritu de la humanidad, la degradación del hombre por el hombre representada en la guerra, ha propiciado los mayores avances en la consolidación organizativa y política de las distintas civilizaciones a lo largo de la historia.

El avance tecnológico desarrollado el siglo anterior, progresivamente fue invadiendo la cotidianidad de una clase para la cual al inicio se presenta vedado, pero la cual cobraba un protagonismo principal en los grandes acontecimientos políticos en las primeras décadas del siglo: la clase media, el proletariado. Poco a poco la tecnología se fue haciendo más asequible para las clases populares, ocupando espacios para los cuales no fueron creados inicialmente, cumpliendo funciones de acuerdo con sus necesidades cotidianas, y creando nuevas realidades para ese nuevo nicho de consumo, formando así una nueva sociedad: la sociedad de consumo.

Aun así el desarrollo de la ciencia en el siglo XX no se ejerció exclusivamente con fines prácticos o materialistas. En aquel siglo –con una intensidad mucho más compleja que en los anteriores- la interrelación e interacción entre diferentes ciencias abriría mucho más su universo conceptual y teórico, así como los campos de investigación desarrollados hasta esa época. A partir de esa interacción que se desarrolló en todas las familias de las ciencias, nace el concepto de *transversalidad*, como referencia a la retroalimentación entre diferentes ciencias a partir de problemas o situaciones comunes.

La Internet revolucionó de una manera sin precedentes en la historia de la humanidad su interacción comunicativa. La tecnología satelital permitió la comunicación casi inmediata con personas a miles de kilómetros de distancia, cambiando drásticamente las formas por medio de las cuales interactuamos y como desarrollamos la humanidad gracias al lenguaje.

De otro lado las luchas políticas desatadas a lo largo del siglo XX establecieron dos sistemas de organización política sustentados en dos sistemas de organización económica: el Neoliberalismo sustentado en el Capitalismo como su modelo económico y el Comunismo erigido sobre la base del Socialismo como modelo económico. Aquellos grandes bloques de la geopolítica mundial serían determinantes para su nuevo orden, imponiendo sus lineamientos a través de relaciones de poder -utilizando la guerra como un medio infalible para realizarlo- las cuales crearon conflictos y contradicciones catastróficas aun hoy latentes.

En las esferas del arte, el siglo XX se constituyó como un crisol de experimentaciones en medio de la búsqueda incesante de nuevas formas de expresión, manifestaciones, percepciones y estéticas únicas y consecuentes con el carácter vanguardista del arte en esa época. Las diferentes exploraciones en las distintas artes permiten evidenciar el vertiginoso desarrollo del espíritu artístico en ese siglo.

## 4.1 La revolución de las Vanguardias

Los movimientos de vanguardia se han constituido en una de las características más importantes del arte en su deseo por alcanzar una constante renovación estética, correspondientes y consecuentes con los cambios que trae consigo el paso de los tiempos. Nuevas formas de expresión frente a nuevas realidades. Al respecto afirma Ionesco:

*“Es bueno que exista una gran cantidad de movimientos vanguardistas y también que tengan una vida efímera. En realidad, no son más que corrientes literarias que simplemente cambian de nombre, una vez se han introducido e insertado en la cultura de la cual forman parte”<sup>44</sup>.*

Formalmente las vanguardias artísticas hacen referencia a aquellos momentos del espíritu artístico surgidos en las primeras décadas del siglo XX, los cuales se caracterizaron por su reacción contra los prejuicios estéticos, los corsés académicos y las normas establecidas, luchando por la conquista de nuevas formas de expresión<sup>45</sup>.

Cada vanguardia propuso una nueva percepción de la realidad y una nueva tendencia estética consecuente con la misma, a partir de lo cual se puede caracterizar esa misma vanguardia en diferentes manifestaciones artísticas contemporáneas.

De la misma forma como la guerra se convirtió en punto de partida para el rápido avance del desarrollo tecnológico, científico y comunicativo en el siglo XX, aquellas conflagraciones se constituyeron en aberrantes realidades frente a las cuales la sensibilidad artística no podría pasar desapercibida, y frente a las cuales reaccionarían en un desencadenado frenesí de exploraciones expresivas, demostrando siempre un rechazo a la guerra.

Pero como una paradoja histórica del arte en relación con la guerra, las consecuencias de esas catástrofes bélicas mundiales dejaron una repercusión ambivalente en cuanto al desarrollo y desaparición de las principales vanguardias del siglo XX.

---

<sup>44</sup> Movimientos literarios de Vanguardia, entrevista con Eugenio Ionesco. Salvat Editores. España 1989.

<sup>45</sup> *Ibíd.*, p 45.

Nunca antes la humanidad había presenciado las desastrosas consecuencias de una guerra a escala global y con la misma magnitud que alcanzaron. El arte no fue ajeno a esa realidad. Muchas de las principales vanguardias que surgieron como reacción a esas guerras adoptaron percepciones estéticas que tomaron partido de ese nuevo gran enfrentamiento histórico y no solamente desde los postulados de su sensibilidad artística, sino desde su inevitable condición y los imperativos de una realidad histórica más urgente. Las vanguardias que no asumieron esa postura pronto se quedarían en los anaqueles de la historia.

## **4.2 Cuando la caja de Pandora ya no se cierra: La dramaturgia en el siglo XX**

El estadio del desarrollo histórico en las civilizaciones modernas y su sustento sobre las bases de una explotación del hombre por el hombre, la consolidación de un sistema social que se alimenta de los deseos, ilusiones, pensamientos, sentimientos y percepciones creados por él mismo en las personalidades del individuo, el desarrollo industrial como base de la sociedad de consumo; y en fin, todas aquellas manifestaciones los cuales poco a poco fueron creando una despersonalización de los individuos, paulatinamente fueron creando el germen que daría vida a dos de las principales vanguardias en la dramaturgia del siglo XX: el teatro del absurdo y el teatro épico desarrollado por Bertolt Brecht.

La misma lógica del sistema había hecho descender a los seres humanos en lo ilógico e irracional, creando desconfianza en los grandes meta-relatos de los siglos anteriores.

### **4.2.1 Teatro del Absurdo, teatro de la imagen**

El teatro del absurdo nace en los años cincuenta del siglo XX, creando una ruptura con las formas tradicionales del teatro y dirigiéndose no solo a las obras (textos escritos), sino también a los montajes de las obras y al lenguaje plástico de las mismas. Precisamente el teatro del absurdo encuentra en la ruptura entre la palabra y la acción la característica principal a partir de la cual surge la representación de lo absurdo, tanto de la condición

humana como de la vida que rodea al hombre<sup>46</sup>.

Entre los recursos estéticos utilizados por el teatro del absurdo sobresale la utilización de un lenguaje desintegrado, incoherente, totalmente opuesto a la tradicional coherencia de los diálogos en el teatro; lo cual imprime un sello de supuesto sinsentido a las obras, mientras resalta el carácter simbólico de sus imágenes.

De otra parte la extravagancia y extrañeza de los textos y lenguajes teatrales se constituyen en un juego simbólico donde el Teatro del Absurdo encuentra todo un universo de posibilidades expresivas, aun cuando de primera mano se presentaran casi incomprensibles para un público habituado a parámetros tradicionales en el teatro<sup>47</sup>.

La siguiente declaración de Alfred Jarry pareciera vaticinar ya, a partir del 10 de diciembre de 1896<sup>48</sup>, la perspectiva del próximo Teatro del Absurdo frente a su extravagancia y extrañeza: *“Relatar cosas comprensibles solo sirve para entorpecer la mente y desviar la memoria, mientras que el absurdo ejercita el cerebro y hace trabajar la memoria”*<sup>49</sup>.

Las experimentaciones desarrolladas por el Teatro del Absurdo parecieron a simple vista carentes de objetivos políticos e ideológicos concretos. Una reacción cuyas manifestaciones más que transformar pretendía desfigurar. No existen personajes históricos ni reconocidos, no existen situaciones delimitadas ni precisas, el desarrollo de las mismas está basado en la creación de atmósferas en imágenes asimiladas intuitivamente, en las que se presenta, más que un teatro de idea o palabra, un teatro de imágenes<sup>50</sup>.

Aquellas características fueron configurando una vanguardia que se fue cerrando herméticamente sobre sí misma y como condenando al silencio, voluntariamente, sus propios instrumentos de expresión.

---

<sup>46</sup> AREAS, Enciclopedia temática ilustrada. Literatura Francesa. P. 256

<sup>47</sup> *Ibíd.*, 257

<sup>48</sup> En la fecha indicada fue presentada en París su obra insigne *Ubú Rey*, la cual es considerada por la crítica como la precursora de muchas tendencias y recursos escénicos desarrollados por el Teatro del Absurdo.

<sup>49</sup> en: <http://mural.uv.es./sagrau/biografia/UbuRey>

<sup>50</sup> <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/j/jarry.htm>

#### 4.2.2 Brecht y la Épica de la Modernidad

La dramaturgia desarrollada por Bertolt Brecht se constituyó en una de las mayores revoluciones experimentadas por el arte teatral durante el siglo XX.

A diferencia de algunas vanguardias artísticas contemporáneas a sus teorías, los planteamientos de Brecht buscaban una estética creativa aplicada más a la reflexión colectiva y menos en la identificación subjetiva individual, esto sin dejar de lado el carácter transformador y creador de las emociones. Como el propio Brecht lo menciona: *“los procesos decisivos de nuestra época ya no se comprenden desde el punto de vista del individuo, ya no pueden ser influenciados por él”*.

Durante el periodo en el cual Bertolt Brecht desarrolló sus teorías, en el panorama de la dramaturgia mundial se venía desarrollando el teatro Naturalista ampliamente desarrollado por el ruso Konstantin Stanilavsky. Aquella corriente teatral centraba su preocupación estética en la representación *naturalista* de los ambientes (físicos, psicológicos o morales), de las épocas, de los lugares, y de los personajes para alcanzar así una representación del estado “natural” de todos ellos.

El teatro naturalista se proponía que el mundo emotivo de los personajes fuera proyectado al espectador de la forma más realista posible; llevando esas representaciones hasta un “realismo psicológico” de los personajes con los cuales el lector/espectador alcanzaría un grado de correspondencia emocional<sup>51</sup>.

Aquellas pretensiones y planteamientos, aun cuando realizaron aportes en la técnica actoral de la dramaturgia universal, pronto haría al teatro naturalista susceptible a fuertes cuestionamientos los cuales tuvieron su origen en las relaciones históricas de las mismas de cara a los nuevos acontecimientos mundiales.

---

<sup>51</sup> BRECHT Bertolt, ob., cit., p. 47.

Según el estudio sociológico desarrollado por Gonzalo Arcila<sup>52</sup>, el teatro naturalista cierra a principios del siglo XX el ciclo burgués de la dramaturgia contemporánea. Stanilavsky, al enfocar sus estudios al desarrollo de la profesión actoral -donde el mismo presta su vida y sus emociones al personaje con el cual el lector/espectador se ha de identificar-, está creando un teatro del individuo, aislado de una interacción histórica con su tiempo y sus contemporáneos. Así entonces ese mismo individualismo fácilmente adapta el teatro a las condiciones sociales del capitalismo, según el cual las personas deben buscar individualmente el supuesto bienestar que el sistema ofrece, reduciendo el mundo de las personas a sus sentimientos, pensamientos y percepciones individuales, fácilmente controlables y segregables.

En cuanto a la representación de los hechos y acontecimientos, el teatro naturalista se limitó a la representación del estado natural de las cosas dejando de lado sus causas o consecuencias.

Es entonces cuando la dramaturgia de Brecht incursiona revolucionariamente en la atmosfera teatral. Con sus teorías del teatro épico Brecht inicia el ciclo contemporáneo y futuro del teatro moderno, un teatro más acorde con las circunstancias históricas de nuestro tiempo. El teatro brechtiano representó más allá de los hechos, las causas y las consecuencias de las mismas, en el cual prima el juicio crítico (emocional y razonable) como puente para hacer una representación objetiva de la realidad<sup>53</sup>. De esta manera su dramaturgia se aleja drásticamente del teatro naturalista.

Tomando como soporte filosófico los planteamientos del materialismo histórico que afirmó que la base material de la sociedad (fuerzas productivas–relaciones de producción) condiciona los fenómenos culturales (conciencia social), Brecht desarrolla sus teorías resaltando la relación histórica de los hechos y acciones representadas.

---

<sup>52</sup> GONZALO Arcila, ob., p. 75

<sup>53</sup> *Ibíd.*, p 77

Así entonces, las acciones en el Teatro Épico eran presentadas como hechos históricos cuyas circunstancias se muestran en el escenario para revelar las causas de los conflictos buscando así transformarlos.

En palabras del dramaturgo Santiago García lo épico en Brecht precisamente consiste en una: *Una operación que permite la historización de las acciones, su ubicación como hechos ocurridos; lo cual da la posibilidad al lector de desplazar su interés de la acción propiamente dicha hacia sus causas*<sup>54</sup>.

A partir de las características mencionadas, el teatro brechtiano ha sido llamado también como un Teatro Popular, un teatro al servicio de los intereses más elevados del pueblo en el cual se denuncian las consecuencias y los hechos que están detrás de los acontecimientos para así transformarlas. Un teatro más acorde con la transformación de la sociedad a través del develamiento de las principales causas de sus mayores crisis. Un teatro transformador y un teatro transformable.

Brecht consolida sus planteamientos en su teoría del distanciamiento, la cual, según el dramaturgo Santiago García, tiene como objetivo central (conservando su carácter artístico) representar en el escenario el carácter de las relaciones entre los hombres, no como inmodificables y eternas, sino como transformables por el hombre mismo, mostrando así el carácter transitorio de los acontecimientos y los conflictos de los hombres<sup>55</sup>.

El distanciamiento básicamente expone sus hechos desprovistos de la peligrosa identificación sentimentalista y emocionalista desarrollada por el naturalismo, que se mostraba como una herramienta fundamental para llevar al espectador del plano de la contemplación a la acción, todo ello sin prescindir del papel social de las emociones. Como el mismo Brecht lo menciona:

---

<sup>54</sup> GARCIA Santiago, ob., cit., p. 154.

<sup>55</sup> *Ibíd.*, p. 143.

Con la eliminación de la identificación de su posición dominante no desaparecen las reacciones emocionales que provienen de los intereses que los fomentan, aunque sí altera implacablemente el papel social de las emociones que éstas juegan hoy en beneficio de los poderosos. Al contrario, la técnica de la identificación permite provocar reacciones emocionales que no tienen nada que ver con los intereses. Una representación que prescindiera en gran medida de la identificación permitirá una toma de partido sobre la base de intereses reconocidos, una toma de partido cuyo aspecto emocional está en consonancia con su aspecto crítico<sup>56</sup>.

Claramente queda demostrada la importancia que toman las emociones en el desarrollo del teatro Brechtiano, más aún en la relación entre ellas y los acontecimientos sociales. Como lo afirmara el mismo escritor:

Las emociones siempre tienen un fundamento de clase muy determinado; la forma en la que aparecen es, en cada caso, histórica, específica, limitada y condicionada (...) No resulta demasiado difícil relacionar determinadas emociones con determinados intereses de clase, basta buscar los intereses correspondientes a esos efectos emocionales de las obras de arte<sup>57</sup>.

En el caso del Naturalismo, el fundamento de clase de las emociones correspondió con determinados intereses de la burguesía dominante no solo en las esferas políticas, económicas y culturales, sino, además, en las esferas mismas del arte. Continúa Brecht:

(...) cuando somos capaces de compartir las emociones de otros seres humanos, de los seres humanos de tiempos pasados, de otras clases, etc., en las obras de arte que han llegado hasta nosotros, tenemos que suponer que participamos de intereses que eran entonces comunes a todos los humanos, esos seres ya muertos representaban los intereses de clases que encabezaban el progreso. Algo muy diferente es cuando ahora el capitalismo genera a gran escala emociones que no corresponden a los intereses de la mayoría que sucumbe a ellas.<sup>58</sup>

El resultado: lo que consideró García como el cambio de un actor/personaje individuo a un actor/personaje sociedad, familiarizado con su época<sup>59</sup>. Los acontecimientos representados, aunque fueran hechos históricos, deberían aparecer relacionados con la realidad presente, para que así su significación tuviera el carácter de signo transformador de la realidad y no solo como reflejo de la misma; una épica acorde con su tiempo, la épica de la modernidad.

---

<sup>56</sup> BERTOLT Brecht, ob., cit., p. 25.

<sup>57</sup> *Ibíd.*, p. 22

<sup>58</sup> *Ibíd.*, p. 23

<sup>59</sup> GARCIA Santiago. Ob., cit., p. 156.

## 5. COLOMBIA Y EL SUEÑO DE UNA MODERNIDAD.

Durante las décadas de los años 1920 y 1930 se inició en Colombia la consolidación del sistema de producción económico capitalista por medio de una feroz combinación de estrategias no solamente políticas ni económicas, sino también desde el ámbito cultural del país.

Las grandes transformaciones sociales en el mundo han demostrado que éstas se logran según las distintas formas determinadas por la cultura de quienes las realizan. Así también, cualquier sistema económico que se quiera implantar en otro país debe antes crear las condiciones desde su base social para que el mismo sea asimilado y paulatinamente comience a formar parte de la cotidianidad en ese nuevo contexto.

En Colombia ocurrió lo contrario. El capitalismo fue implantando con los mismos postulados que hacían parte de otros contextos y otros ritmos de desarrollo social y económico. El resultado fue un choque social fundado en unas relaciones de poder que han desencadenado en sangrientos conflictos.

El capitalismo había llegado disfrazado por el sueño de la modernidad según la cual, se pensaba, traería el desarrollo, la prosperidad y el bienestar para un país ignorante de todas sus riquezas y posibilidades. Aquel sueño impulsó una modernización industrial del país sustentada en dos ejes básicamente: de una parte, en la creación de nuevos medios de transporte necesarios para las nuevas dinámicas industriales; de otra, se impulsó un desarrollo académico y científico con la creación de algunas universidades y la implementación de nuevas Facultades y programas académicos; esto, acorde con los nuevos campos de desarrollo científico del siglo XX.

Pero mientras aquel sueño de una modernidad económica, política y cultural desvelaba a la clase dominante de la época, una pesadilla comenzaba a despertar en los rincones de nuestra geografía nacional, olvidados por aquel sueño centrado en el desarrollo urbano en medio de un país preeminentemente agrícola.

El anhelado bienestar y desarrollo se enfocó hacia una clase social minoritaria (población urbana), la cual estaba sustentada en una población mayoritaria (población agrícola) totalmente abandonada y despojada de aquel sueño; una población que aún hoy padece de un desconocimiento estatal generalizado.

Así entonces, el tiempo fue transcurriendo mientras la violencia, como un germen, se iba incubando en las injusticias y abandonos del estado de la extensa geografía agrícola nacional en al cual se alimentaba el descontento y la rebeldía frente a la incapacidad del gobierno de ejercer un acompañamiento integral en esas regiones. Hasta que llegó aquel fatídico 9 de abril de 1948, estableciendo un punto de ruptura hacia la violencia armada.

Mientras tanto la burguesía política dirigente, que había descuidado el sentido político para gobernar por solo estar enfocado en un crecimiento capitalista de producción, se vio obligada a volver sus ojos hacia la política, dado el recrudecimiento de la violencia armada en varios lugares del país, Todo aquello con resultados bastante desfavorables, así como medios inadecuados para alcanzarlo.

En medio de esas condiciones históricas nacería en Colombia aquel movimiento teatral conocido como el Nuevo Teatro Colombiano.

## 6. NUEVO TEATRO EN COLOMBIA: LOS ALBORES DE UNA DRAMATURGIA NACIONAL.

La implementación del sistema capitalista en el país fue desarrollada desde diferentes esferas de la sociedad, incluyendo el arte. La cultura, en la naciente sociedad moderna, era tomada desde las esferas dominantes como un interés al que sólo debían tener acceso las mismas élites políticas y económicas del país<sup>60</sup>. Entre tanto, el tipo de teatro que se pensaba desde esa clase social era consecuente con el individualismo burgués, que se centraba en los problemas individuales y en los conflictos de grupos minoritarios; pues el interés por el individuo hace perder el interés por la vida social.

Pero los tiempos cambian y con ellos cambian también las formas de manifestación artística a través de las cuales se expresan. La respuesta ante este tipo de teatro burgués, desde algunos dramaturgos y grupos teatrales vanguardistas que comenzaban a formarse en el país, sería la excusa para reaccionar, conformando así el movimiento teatral conocido como *Nuevo teatro en Colombia*<sup>61</sup>.

Como ya lo mencionaba en su tiempo Santiago García

Hacer arte hoy en nuestros pueblos no es ni un lujo, ni un abnegado esfuerzo del espíritu, es simplemente una necesidad. Pero una necesidad cuyo carácter de urgencia artística le impone un aventuroso derrotero de experimentación y búsqueda de soluciones en situaciones la mayoría de las veces inéditas. (...) este rasgo de innovación es el característico del teatro de nuestros días en Nuestra América. Marcha a la par de las innovaciones políticas, sociales y económicas que exige nuestra sociedad<sup>62</sup>.

En medio de las condiciones históricas que vivió el país a lo largo del siglo XX, en medio de esos vientos de cambio que agitaban cada vez más el orden social de aquella sociedad en formación, en medio de la desilusión por el fracaso del sueño de la modernidad,

---

<sup>60</sup> Cfr., GONZALO Arcila.

<sup>61</sup> El Nuevo Teatro en Colombia fue considerado como un movimiento teatral desarrollado en Colombia durante las décadas de 1960 y 1970, que ha sido considerado como el punto de partida para la consolidación de una dramaturgia nacional.

<sup>62</sup> GARCIA Santiago. Ob., cit., p. 75

resplandecerían en el país nuevas formas de expresiones teatrales a partir de las bases más amplias de la sociedad; desligando el teatro de la exclusividad de las clases altas y transportándolo hasta sus esferas más populares.

Así entonces, ese movimiento teatral colombiano, según los análisis de García, estableció su búsqueda fundamental teniendo en cuenta un doble propósito; de una parte buscar un nuevo público entre estratos que habitualmente no gozaban de la cultura y el arte, mientras por otra parte, lograr la consolidación de una dramaturgia nacional que respondiera a las posibles necesidades de identificación de ese nuevo público colombiano<sup>63</sup>.

Desde sus postulados el nuevo teatro colombiano mostraba una fuerte sensibilidad hacia las principales problemáticas de nuestra sociedad, para lo cual propuso al público colombiano lo que Enrique Buenaventura consideró como la tragedia sobre su desgarramiento cultural, en la que se necesitaba comenzar a tejer una nueva memoria histórica, para visualizar las causas en las que reposa el origen de la mayoría de sus conflictos.

### **6.1 El *nuevo teatro* en la consolidación de una dramaturgia nacional.**

El nuevo teatro Colombiano, en su propósito de consolidar una dramaturgia nacional, se encontró con algunos problemas iniciando por el sentido dado a la palabra *dramaturgia*. Fruto de esa problemática, la Corporación Colombiana de Teatro (CCT) realiza en abril de 1974 el VI Taller Permanente de Investigación Teatral cuyo tema central fue “*las categorías dramáticas y su praxis*”. En el marco de ese taller Santiago García escribe el artículo titulado *La situación, la acción y el personaje*<sup>64</sup>, como parte del conjunto de textos teórico-prácticos producidos en el taller.

---

<sup>63</sup> *Ibíd.*, p. 158.

<sup>64</sup> *Ibíd.*, p. 204.

García inicia su ponencia con las siguientes afirmaciones:

Después de un largo debate sobre dramaturgia, ¿qué es?, ¿qué se puede definir como dramaturgia nacional?, ¿cuáles son sus fundamentos? Y otras inquietudes semejantes que preocupaban a nuestro movimiento teatral, se llegó a la conclusión, más o menos aceptada por la mayoría de teatristas, que “dramaturgia” es el conjunto de elementos que componen un espectáculo teatral, o el teatro, entendido como la relación espacio-temporal que se sucede entre la escena y el público.

(...) Entendiendo que en este conjunto de elementos están los diversos textos que componen el espectáculo, como el texto literario, el texto gestual, el texto de las luces, etc., es posible decir que esta dramaturgia concebida así, como un conjunto, puede dar cuenta de un periodo o de una época, (por ejemplo se puede hablar de la dramaturgia Isabelina), o también puede referirse a un autor determinado (la dramaturgia de Pirandello) o a una obra determinada (la dramaturgia de Hamlet) como el conjunto de textos o elementos que componen este espectáculo<sup>65</sup>.

Así entonces, esa dramaturgia nacional, entendiéndola como el conjunto de textos teatrales, autores, dramaturgos, grupos de teatro, corporaciones, festivales, actores, directores, y las tendencias estéticas, así como la relación de este conjunto con tendencias dramáticas foráneas, necesitaba una red de comunicación interna con todas las experiencias que la estaban conformando, tanto en su interior como en su exterior. Para solventar esa necesidad imperante en el nuevo teatro, fue necesaria la realización secuencial de acontecimientos que fueron creando los eslabones para la construcción de esa red comunicativa.

Los festivales de teatro aparecieron entonces permitiendo la creación de organizaciones y puntos de encuentro los cuales permitieron aquella comunicación.

## **6.2 Los festivales en la consolidación de un espíritu teatral Colombiano**

En octubre y noviembre de 1957 -en medio de su acostumbrada frialdad artística y cultural- la capital colombiana experimentó un acontecimiento teatral sorpresivo, aún para las mismas esferas estatales desde las cuales fue impulsado.

---

<sup>65</sup> Ibíd., p. 204.

Se trataba del Festival Internacional de teatro de Bogotá, un acontecimiento de talla mundial sin precedente en el país y enmarcado entre las políticas artísticas con las cuales se trataba de modernizar culturalmente a Bogotá, para que así estuviera a la altura de las principales metrópolis modernas<sup>66</sup>.

Como lo mencionaba un artículo del diario “El Espectador” dos meses antes de la realización del Festival:

Bogotá pasará casi un trimestre con el cine como única entretenimiento. Esto hace ver la necesidad de la fundación de siquiera un teatro permanente en la ciudad para el que habría público suficiente. Si consideramos que Buenos Aires puede mantener 30 teatros permanentes y México 12, uno sólo para Bogotá no es mucho pedir<sup>67</sup>.

Cada noche, durante el periodo que duró el Festival se presentaban dos obras en el Teatro Colón de Bogotá. En este evento participaron grupos de Inglaterra, Francia, Alemania y Argentina, los cuales desarrollaron puestas en escena acordes con los movimientos teatrales de la época como el teatro del Absurdo y el Teatro Épico de Bertolt Brecht<sup>68</sup>.

El Festival, además de ser el precedente de un encuentro internacional en torno al arte dramático en el país, se constituiría también en punto de partida para el desarrollo de posteriores festivales nacionales e internacionales, con la respectiva creación y consolidación de grupos de teatro y dramaturgos encargados de su desarrollo. De otra parte, muchas de las obras ofrecían entrada libre, lo que permitió ampliar más la participación popular en el festival.

Los grupos de teatro nacionales que participaron en el festival se definían a sí mismos como grupos experimentales: Teatro Experimental del Distrito, Teatro Experimental de la Universidad de América, Teatro Experimental de la Universidad Nacional, Teatro Experimental de la Televisora Nacional, etc.<sup>69</sup>, a partir de lo cual ya se perfilaba la tendencia desarrollada por el Teatro Nuevo: lo Experimental.

---

<sup>66</sup> ARCILA Gonzalo, Ob., cit., p. 5.

<sup>67</sup> Diario El Espectador, agosto 3 de 1957. Encontrado en: *Nuevo Teatro en Colombia*. Gonzalo Arcila. Ediciones Ceis 1983. Bogotá.

<sup>68</sup> *Ibíd.*, p. 05, 06.

<sup>69</sup> *Ibíd.*, p, 15.

El Festival Internacional de Teatro de Bogotá presentó en total cuatro versiones desarrolladas cronológicamente en los años 1957, 1958, 1959, y 1966 respectivamente. Ya familiarizado con las dinámicas implicadas en la creación y el desarrollo de un Festival, el joven movimiento teatral decide organizar festivales descentralizados y desligados de los parámetros estatales para la realización de este tipo de eventos. Es entonces cuando surgen dos encuentros bastante significativos para la dramaturgia del Teatro Nuevo: el Festival Latinoamericano de Teatro Universitario y el Festival Internacional de Teatro de Manizales.

El Festival Latinoamericano de Teatro Universitario, desarrollado en Bogotá en el año de 1968, fue un encuentro en el que grupos teatrales de distintas universidades del continente desarrollaron puestas en escena que evidenciaban dos características del Teatro Latinoamericano de la época compartidas por el Nuevo Teatro Colombiano: el arte como esclarecedor del proceso social contemporáneo, así como la visualización en las ciudades de las problemáticas de poblaciones como la campesina e indígena.

A partir de aquel Festival, se desarrollarían en el país Festivales nacionales de teatro universitario, algunos de ellos itinerantes. Aquellos encuentros se desarrollaron en medio de la beligerancia estudiantil universitaria de esos años en la cual el movimiento estudiantil se propuso la tarea de “dirigir la revolución” en el país<sup>70</sup>. Esa decisión general se expresó en el movimiento teatral colombiano en una forma ajustada a la especificidad de su actividad artística.

El teatro, entonces, era tomado como una forma de lucha en el deseo de transformar las inequidades e injusticias sufridas por el país en la época. Fruto de la realización de aquellos festivales nace en 1971 la Asociación Nacional de Teatro Universitario (ASONATU), como una coordinadora de aquellos encuentros teatrales<sup>71</sup>.

---

<sup>70</sup> Como lo afirmara Arcila: “(...) los estudiantes tenían unos propósitos ideológicos definidos: el movimiento estudiantil quería dirigir la revolución. Las tesis estudiantiles vanguardistas, en su modalidad Maoísta principalmente, habían ganado el sentimiento y la inteligencia de los universitarios, los cuales pretendían impulsarlas en el país”. P. 133.

<sup>71</sup> *Ibíd.*, p. 137.

En una reunión extraordinaria de directores de teatro universitario convocada por La Asociación Colombiana de Universidades (ASCUN)<sup>72</sup>, se plantearon los principales objetivos propuestos por los directores de teatro en la consolidación de un movimiento teatral. En el acta final de aquella reunión quedó planteado lo siguiente:

El deber esencial de nuestro teatro es el de rendir cuenta de que sus crisis deben ser la expresión de la crisis general que afecta las estructuras económicas, políticas, sociales y culturales del país. (...) el camino para llegar a crear un arte propio sería el de tomar conciencia de que no se trata de transmitir bienes culturales, sino de verse como correctivo viviente<sup>73</sup>.

En medio de ese contexto nace también la Corporación Colombiana de Teatro. El gobierno nacional mostraba poco apoyo económico y logístico para organizar encuentros teatrales y para la creación de nuevas salas de teatro, debido a lo cual en Bogotá el movimiento teatral se tomó las calles para manifestarse en contra de esa realidad. Los resultados se vieron reflejados en la creación el 6 de diciembre de 1969 de la *Corporación Colombiana de Teatro* durante el gobierno de Carlos Lleras Restrepo<sup>74</sup>.

Concluyendo con el ciclo de los Festivales de los cuales se nutrió el Nuevo Teatro en la consolidación de una dramaturgia nacional, nace en 1968 el Festival Internacional de Teatro de Manizales. En esta ocasión la ciudad demostraba unas condiciones apropiadas para el desarrollo del evento dada su posición central y su cercanía con las ciudades de Cali, Bogotá y Medellín. Además en la ciudad se venían desarrollando escuelas y programas teatrales. Como fruto de la gran acogida internacional que tuvo el festival de teatro de Manizales, en 1972 el Instituto Internacional de Teatro y el antiguo Teatro de las Naciones escogieron la ciudad para la realización de la Primera Muestra Mundial de Teatro<sup>75</sup>. A partir de aquella muestra Internacional, Manizales se convertiría en un referente mundial en la escena teatral.

---

<sup>72</sup> A la reunión asistieron Carlos José Reyes, Enrique Buenaventura, Víctor Muñoz Valencia, Joaquín Casadiego, Paco Barrero, Carlos Perozzo, Hernando Koscher, Jairo Aníbal Niño, Ricardo Camacho, y Andrés Caicedo

<sup>73</sup> ASCUN. Acta de Junio 5 de 1970. Archivo de la CCT (Corporación Colombiana de Teatro.) Encontrado en: Nuevo Teatro en Colombia. Gonzalo Arcila. Ediciones Ceis 1983. Bogotá p. 137

<sup>74</sup> *Ibíd.*, p 122.

<sup>75</sup> *Ibíd.*, p. 166.

En sus diferentes versiones el festival ha reunido a los más destacados grupos de teatro universitario de América Latina y algunos intelectuales los cuales marcaron la historia del evento: Pablo Neruda, Miguel Ángel Asturias, Ernesto Sábato, Alfonso Sastre, Mario Vargas Llosa, Jerzy Grotowsky, (creador del mundialmente conocido Teatro Pobre.) Jack Lang, entre otros destacados escritores y dramaturgos.

### **6.3 El absurdo dramático de la violencia en el Nuevo Teatro.**

El surgimiento del nuevo teatro en Colombia coincide y es fuertemente influenciado por las condiciones socio-políticas determinadas por la violencia en todas sus manifestaciones. Aquella violencia puso de manifiesto nuevos elementos para el teatro colombiano a partir de su realidad social, nuevas realidades exigirían la creación de un nuevo teatro para un nuevo público con una participación más popular. Mientras en el campo estallaban las primeras balas de un conflicto de medio siglo entre el Estado y campesinos en armas, el movimiento teatral irrumpía con el arte en los espacios de la cotidianidad en las principales ciudades tratando de quitar el velo de indiferencia que separa el campo de la urbe.

En su propósito, aquella tendencia dramática trató de visualizar en las ciudades las problemáticas del campo y demás sectores olvidados por las clases dominantes.

El movimiento teatral desde sus inicios se manifestó como una reacción artística frente a la barbarie de la guerra. Pero sería una reacción que tomaba los acontecimientos como puntos de partida para llegar a sus causas más profundas, así como sus consecuencias. Aquel nuevo teatro se mostraba como esclarecedor del proceso social contemporáneo en Colombia, ya no desde la posición de espectador de esas realidades, sino que ahora desde la acción directa en sus procesos de transformación<sup>76</sup>.

Los principales espacios de encuentro creados a partir de los Festivales, así como los talleres, seminarios y congresos impulsados por la Corporación Colombiana de Teatro, permitieron una comunicación permanente entre dramaturgos, grupos y escuelas teatrales

---

<sup>76</sup> *Ibíd.*, p. 15

para así compartir experiencias y procesos creativos y artísticos, así como para reflexionar sobre los sentidos que debería tomar la dramaturgia frente a las problemáticas sociales del país<sup>77</sup>.

Así entonces, en la medida en que se fueron desarrollando los encuentros, las reflexiones y los festivales, se iba creando también la consolidación de la estética en la dramaturgia nacional. Como bien lo afirmara Enrique Buenaventura:

En esta época de poder “impersonal”, de neo-capitalismo “sin propietarios”, el cual alimenta la barbarie de la guerra en países como el nuestro, en esta época en la cual el aumento de la producción y el consumo, si logra ganarle la guerra a la miseria, eternizará mecánicamente la libre empresa; en esta época el teatro, por medio de los personajes, por medio de las historias concretas, que lleguen a los profundo del mecanismo, debe mostrar que allí no hay piezas de máquinas, ni calculadoras, sino seres alienados, deshumanizados, con privilegios e intereses económicos concretos, con historietas ridículas.

(...) Que unas manos bien definidas manejan una tramoya de telones pintados que tienen las gigantescas proporciones de los medios actuales de comunicación<sup>78</sup>.

#### **6.4 La acción en experimentación, la estética en el Nuevo Teatro.**

En su proceso esclarecedor aquel teatro buscaba nuevas formas de expresión para comunicar nuevas realidades, rompiendo con los preceptos tradicionales y mostrando las consecuencias del paso de una sociedad feudal a una sociedad capitalista en las condiciones de nuestro país. En ese sentido, el Nuevo Teatro se mostraba acorde con las tendencias estéticas desarrolladas en la época por las diferentes artes, en especial por la Literatura. El Boom Literario Latinoamericano, más que una experiencia editorial, se erigió a sí mismo como una actitud de los escritores en búsqueda de nuevas formas de expresión que estaban arraigadas en la cultura y en los conflictos históricos regionales, para así volverlos universales. Todo por medio de la experimentación artística.

El Nuevo Teatro hizo eco de aquella tendencia estética del *Boom* Latinoamericano.

---

<sup>77</sup> En muchos de esos encuentros participó Gustavo Andrade Rivera como dramaturgo invitado.

<sup>78</sup> BUENAVENTURA Enrique, “teatro y cultura”, en: Materiales para una historia del teatro en Colombia. BBC, Colcultura, 1968, p. 285.

Consideró lo Experimental como una categoría respetable digna de ser desarrollada en nuestro país. Esta característica fue consecuente con el nuevo público al cual se abrió el Nuevo Teatro, pues en las ciudades ese nuevo público estaba conformado por jóvenes motivados por esas nuevas experimentaciones.

En la relación artística que el Nuevo Teatro sostuvo con las tendencias universales de la dramaturgia (clásica o contemporánea), los principales exponentes establecieron una relación dialéctica entre lo viejo como sustento de apoyo y punto de partida, para llegar a lo nuevo como el elemento dinamizador en el arte, así como también una relación dialéctica entre las tendencias universales y locales en la creación artística.

Durante los Festivales se presentaban adaptaciones de obras teatrales de la Literatura universal con modificaciones escénicas y contextuales para relacionar las mismas con las realidades actuales del público espectador. Pero en aquellos Festivales también fueron representadas obras nacionales con una mayor ovación y con un mayor número de obras representadas.

A lo largo de la historia de la literatura se ha demostrado que una dramaturgia comparte entre los escritores que la conforman elementos estéticos comunes en la creación de sus obras. Pero aun así es inevitable la particularidad estética que desarrolla cada escritor perteneciente a una misma escuela dramática. En ese sentido cada dramaturgo establece formas de interpretación, estilos metodológicos, aplicación de formas artísticas muy particulares, con un grado tal de particularidad, que hace parecer cada obra con un sello de originalidad que no admite clasificaciones o etiquetas precisas. Por eso, como una forma de acercarnos a la estética del Nuevo Teatro a partir de uno de sus autores, a continuación nos acercaremos de la obra dramática de uno de sus exponentes: Gustavo Andrade Rivera.

## **6.5 Estética de la experimentación.**

Lo experimental (teniendo en cuenta el sentido etimológico de la palabra) se constituye en una experiencia vital para crear aquello que no ha sido antes creado y que jamás se repetirá. La anterior experiencia se convierte para un análisis estético en una fuente primordial en la cual confluyen los elementos en cuyas relaciones nace la creación artística.

En su intento por develar aquellas relaciones casi ocultas en el interior de la obra, la estética busca también reconstruir el proceso experimental a partir del cual surgen las relaciones entre los distintos elementos implícitos y explícitos de la obra. En esa búsqueda la estética de lo experimental nos conduce al universo que se encuentra más allá de la obra pero que nace de la misma: esto es la carga cognoscitiva, emocional, psicológica, histórica o espiritual que se despierta en el espectador a partir de su contacto con la obra de arte.

Pero lo experimental parte siempre de algo. Siempre que se crea se parte de lo ya creado, lo cual busca transformar. En el arte esa realidad se convierte en una relación dialéctica entre lo nuevo y lo viejo, entre lo creado y lo que se puede crear; así lo ya creado es punto de partida para las nuevas creaciones.

La estética de la experimentación intenta indagar en las relaciones insospechadas presentes entre la obra, anteriores obras, y el contexto histórico en el cual se sitúa la misma. Por lo anterior la estética encuentra en las relaciones experimentales amplios espacios en los cuales desarrollar sus análisis.

## **6.6 Lo experimental en la dramaturgia.**

El arte dramático en su dualidad entre los textos escritos y su representación escénica diversifica aún más las posibilidades en las cuales se desarrolla lo experimental como categoría artística. Esta diversidad se multiplica si consideramos los diferentes lenguajes presentes en la dramaturgia (lenguaje escénico, corporal, musical, facial, etc.) los cuales entre todos configuran la esencia del teatro.

Aun acercándonos a los textos teatrales, podemos encontrar lo experimental multiplicado en las posibilidades que brinda la estructura en la tipología textual de las obras dramáticas.

Santiago García, siguiendo lo expuesto por Stolovicht<sup>79</sup>, considera el acontecer de una obra de arte (su proceso de creación) determinado por tres momentos que guardan entre sí relaciones de oposición y complementariedad: el momento cognoscitivo, el momento ideológico y el momento estético.

El *momento cognoscitivo* determina en la obra su relación con la ciencia y con la manera específica como ésta conoce la realidad. Como lo menciona García:

(...) esta relación tiene que ver con la diferencia existente entre la manera como el arte conoce o se apropia (aprehende) la realidad y la manera como la ciencia lo hace. La ciencia descubre leyes para transformar la realidad, utiliza la lógica en el lenguaje de la precisión: unívoco. El arte utiliza en la estética el lenguaje inverso al de la ciencia: ambiguo, polisémico. El momento cognoscitivo determina entonces, la relación entre arte y ciencia y no las presenta como maneras contradictorias de conocer (apoderarse) de la realidad ni como dependiente una de otra sino como maneras “complementarias” en el proceso de apropiación<sup>80</sup>.

El *momento ideológico* es aquel que determina en la obra de arte las relaciones con los conceptos, las ideas, la apreciación que el artista tiene del mundo, de la realidad y de las relaciones de los hombres entre sí y con la naturaleza. Según García:

El momento estético determina su forma de presentar sus contenidos, la manera de transformar la realidad en otra realidad que llamamos *obra de arte* y a su vez la relación entre esa *otra realidad* y la realidad de donde se desprende. Es decir su “capacidad de transformación” la veremos como una distancia entre la obra de arte y la realidad. El espesor de este espacio, su aparente contradicción, la tensión entre los polos obra de arte-realidad, es lo que llamamos momento estético<sup>81</sup>.

El autor, relacionando los tres momentos mencionados con el escritor, el director de la obra y con el grupo que se presenta como productor del espectáculo teatral, menciona que estos

---

<sup>79</sup> Leonid Naumovich, Stolovitch. Desarrolla su teoría en sus ensayos sobre valoración estética: “lo estético en la realidad y en el arte” 1959, y “el objeto de la estética” 1961. Citado por: Santiago García en Teoría y Práctica del Teatro. Ediciones la Candelaria, 1988, p. 17–23.

<sup>80</sup> *Ibíd.*, p. 17.

<sup>81</sup> *Ibíd.*, p. 18.

momentos se interrelacionan de tal forma que sus dependencias y oposiciones se representan triangularmente teniendo como base las relaciones entre el momento cognoscitivo (arte–ciencia) y el momento ideológico (arte–política) y como vértice superior (relacionado dialécticamente en su doble contradicción) el momento estético (arte-realidad)

Es entonces cuando lo experimental se presenta como el proceso de búsqueda de las relaciones insospechadas entre los tres momentos mencionados, dejando como resultado la creación una auténtica obra de arte.

Pero lo experimental como proceso creativo exige un análisis estético acorde y consecuente con los momentos mencionados así como con los componentes y participantes de ese proceso creativo. Consciente de ello he desarrollado al análisis iconológico de la obra de Gustavo Andrade Rivera a partir de las categorías de estudio desarrolladas por Santiago García junto con las realizadas por Roman Ingarden descritas en capítulos anteriores<sup>82</sup>, referidas a la descripción y al análisis del texto dramático a partir de los momentos mencionados.

---

<sup>82</sup>Principalmente en los subcapítulos: *Relación de las categorías para un análisis iconológico* y *La percepción artística en la obra literaria*.

## 7. UN AYER AÚN PRESENTE HOY.

### ***Remington 22***

**PADRE-** (...) *supe en ese momento que algo terminaría mal. La violencia empieza cuando los Hermanos se dividen.*

Toda violencia es incitada por el odio y busca la división en medio de la cual pueda imponer su poder. Si indagamos en la génesis de la misma, encontramos que el odio es una realidad en la cual confluyen una serie de motivos que lo alimentan y lo convierten en punto de partida para sus más aberrantes manifestaciones.

Si nos acercamos a la violencia y su odio generalizado, podemos encontrarnos con que aquel germen se desarrolla como respuesta al no reconocimiento del otro como ser humano, en todas sus manifestaciones y diferencias de cada tipo que lo identifican como ser único en el universo.

Lo más inquietante de todo es que el odio violento germinador crea una atmósfera que se multiplica en diferentes espectros, una violencia que se manifiesta tomando diferentes formas –la guerra entre otras-, que se combaten dejando de lado el motivo que las despierta. Siempre hace falta una mirada a los comienzos, al génesis.

*Remington 22*, como una de las piezas regionales más representativas de la dramaturgia colombiana, se constituye en una de las obras más reconocidas de Gustavo Andrade Rivera; no solo por los recursos experimentales y la plasticidad de la escena, sino además porque “retrata” en su historia los inicios de la violencia armada en el país.

Los orígenes y las consecuencias próximas y futuras de esa violencia constituyen el tema central de la obra, motivo de escritura que tiene riesgos ineludibles. Como todo tema que implique un acontecimiento histórico, el origen de la violencia armada es una realidad susceptible de recrearla cayendo en un discurso historicista, o en el peor de los casos haciéndolo desde una posición sectaria que implica el tomar partido alguno en los bandos enfrentados en la contienda.

En el discurso historicista se corre el riesgo de tomarlo como una realidad concretamente histórica, ligando la expresión para mencionar algo que ya pasó y que no se puede hacer nada para cambiarlo. El sectarismo implica un aferramiento a aceptar incondicionalmente aquello de lo cual se toma partido.

La obra en cambio, desarrolla el tema tomando como argumento central un ejemplo representativo en la génesis de esa violencia: el crimen cometido contra Gustavo y Jorge, dos hermanos pertenecientes al partido Azul y Rojo respectivamente, los cuales son asesinados por bandos del partido contrario a causa de los artículos periodísticos que cada uno escribía para los periódicos partidistas de la capital.<sup>83</sup>

Frente a los riesgos de escribir sobre el tema en cuestión, el autor inicia el prólogo de las obra con la pregunta:

*¿Cómo escribir sobre lo que pasa en Colombia sin caer en el sectarismo? Sin caer, sobre todo en el novelón –si es novela- o en el dramón, ¿si es cosa de teatro?  
¡Muñecos!*<sup>84</sup>

He ahí la respuesta, ¡muñecos! una posibilidad en la obra que le quita el *dramón* al drama y a través de un aparente absurdo –lo cual permite la condición de muñecos- crea un distanciamiento de tipo Brechtiano ente los personajes y el público, que se convierte en una invitación para que los lectores des-individualicen los personajes, renunciando a la

---

<sup>83</sup> En el plano del análisis Iconográfico, encontramos claramente representados en estos colores los partidos políticos Liberal y conservador. Durante el desarrollo de su trama, la obra demuestra una serie de simbologías y alegorías con las cuales podemos afirmar esa representación.

<sup>84</sup> ANDRADE, Rivera Gustavo. Obra Dramática. Gobernación del departamento del Huila. Editorial Trilce Editores. Neiva 2005, p. 4.

identificación naturalista en cuanto se pretenda identificar al individuo y no al ser social. Así los personajes muñecos, como personajes colectivos representantes de grupos sociales, permiten centrar la tragedia en toda una población: aquella que ha padecido las consecuencias de la violencia armada en el país.

Todos los personajes en la obra son muñecos a excepción de Padre, Madre y Gringo. Padre y Madre (padres de Gustavo y Jorge) son los representantes del dolor puro e impotente, el dolor de los Padres de aquellas generaciones en las cuales comenzó a germinar el odio y la violencia armada en el país, víctimas de un juego macabro iniciado por los hijos y como tal padecidos por ellos en carne propia, pues la sangre derramada no es otra cosa que la sangre de su propia sangre.

Estos personajes constituyen los dos eslabones en la cadena de esa violencia: Madre busca infructuosamente un consuelo al tratar de indagar cómo empezó mientras que Padre trata de descifrar cómo he de terminar ese germen. Seres sin nombre quizá en homenaje a los tantos seres anónimos que padecieron el dolor de ver nacer esta guerra.

Gringo es un corresponsal de prensa norteamericano, en palabras del autor “*es el ojo extraño que nos mira, los ojos extraños que se admiran de nuestro peligroso juego de muñecos*”<sup>85</sup>. Gringo se convierte en un personaje que, aun encontrándose en el universo de la obra, la observa como si estuviera fuera de esa realidad a la que se acerca periodísticamente, todo desde la óptica del sensacionalismo y la manipulación mediática de la época<sup>86</sup>.

---

<sup>85</sup> *Ibíd.*, p. 4.

<sup>86</sup> En un nivel contextual, encontramos en *Gringo* una clara representación de los “*mass media*” norteamericanos, especialmente en el enfoque periodístico con los que analizan los conflictos en países considerados como aliados para sus intereses políticos y económicos. Desde que en 1930 se realizaran en Estados Unidos las primeras transmisiones de televisión pública (efectuadas por la CBS y la NBC) la dirigencia política y las grandes corporaciones encontraron en este medio la posibilidad de una concentración de poder para influenciar en la opinión pública y para consolidar una sociedad de consumo, no solo al interior del país. Estos intereses eran acordes con las políticas expansionistas norteamericanas iniciadas con la aplicación de la *Doctrina Monroe* y desarrolladas con mayor fuerza después de la Segunda Guerra Mundial; apoyados fundamentalmente en la programación mediática de los formatos televisivos hechos en Estados Unidos para ser consumidos por el resto del continente.

El resto de personajes lo conforman Muñeco empleado público, Muñeco fotógrafo, Muñeco locutor, Muñecos bandidos, Muñecos vecinos azules, Muñecos vecinos rojos, Muñecos campesinos, Muñeca reina...

La pieza teatral se desarrolla en tres cuadros los cuales transcurren en medio de un rompimiento de las unidades aristotélicas de tiempo, espacio y acción; pues cada cuadro centra la atención en líneas temáticas o argumentales distintas las cuales alteran las unidades hasta tal punto que algunas veces el tiempo o el espacio queda relegado a la imaginación del lector.

De entrada, la disposición de la escena del primer cuadro, conformada por dos ataúdes, un cirio al lado de cada uno y dos sillas en medio donde se encuentran Padre y Madre, transporta el lector hasta el principal argumento de la obra: el funeral de Gustavo y Jorge. Partiendo de la correlación que exige la obra entre el nivel cotextual e intertextual del lector frente a la presencia en la escena de dos banderas, una azul y una roja (las cuales cubren respectivamente cada ataúd), se puede inferir la principal línea argumental: la violencia armada surgida en la guerra bipartidista

En el primer cuadro Padre y Madre discuten acerca de las causas y consecuencias del asesinato de sus hijos. En la sala donde se desarrolla la escena se encuentra una máquina de escribir en una esquina y un fusil en la otra, juntos de la marca Remington 22, los cuales encierran el espacio en medio del cual se encuentran los ataúdes de Gustavo y Jorge.

En medio de la conversación y como una forma de respuesta del Padre frente a las preguntas de Madre con relación a las causas del asesinato de sus hijos, Padre se acerca a la máquina de escribir y recoge dos periódicos con artículos escritos por Gustavo y Jorge que dicen lo siguiente:

*(...) El cura párroco de esta localidad acusó hoy a los rojos de ser los autores de la muerte de Cristo, y azuzó a los azules para que formen milicias con las cuales acabar a los rojos, so pena de no entrar en el reino de los cielos. Los buenos católicos que son los rojos se retiraron de la iglesia, pero en el atrio fueron recibidos a piedra por milicias azules preparadas de antemano por el cura y el alcalde.<sup>87</sup>*

Después de una pausa interrumpida por el sorpresivo sonido de la voz grabada de un cura ofreciendo un sermón partidista y sectario, padre comienza a leer en otro periódico un artículo de Gustavo el cual dice:

*Los rojos, en un acto de barbarie, dispararon contra el señor cura y los católicos que asistían a la misa mayor del domingo pasado. Por fortuna los azules reaccionaron varonilmente y castigaron a los miserables agresores, pero hay varios heridos, algunos de gravedad. Las víctimas de la masacre roja son atendidas por médicos llegados de la capital, pues el medico rojo de la localidad se negó a atenderlos<sup>88</sup>.*

En medio de la conversación entran en escena Muñeco voceador azul y Muñeco voceador rojo, haciendo su aparición entre el público desde donde anuncian titulares amarillistas y sectarios en los diarios cuyos dueños son los mayores representantes de los partidos políticos que los colores representan.

En ese momento se produce en la obra un rompimiento de la cuarta pared al salir los personajes del público, pero también se complementa una línea temática iniciada con la máquina de escribir: El papel de los medios de comunicación nacionales en el origen de esa violencia armada<sup>89</sup>.

Padre sugestivamente lee los artículos con el deseo que madre reconociera la causa del asesinato. Pero aun así Madre apela a la causa inmediata del crimen representado en el fusil. De esta forma concluye el primer cuadro con el dialogo de mayor fuerza simbólica en la obra:

---

<sup>87</sup> *Ibíd.*, p. 27.

<sup>88</sup> *Ibíd.*, p.29.

<sup>89</sup> Trasladando esa línea temática al nivel contextual de la obra, encontramos cómo los principales medios de comunicación de la época (algunos de los cuales aún hoy circulan) fueron fundados por personajes pertenecientes o afines a las ideas políticas de uno de los dos partidos: Liberal y Conservador. Desde esos mismos periódicos se incitaba un odio sectario con el cual se profundizaba la división aún entre hermanos de ideas políticas contrarias. El odio creó la división sobre la cual se sustenta la violencia armada.

**MADRE** - ¡me los mataron! azules asesinos que asesinaron a mi hijo Jorge, rojos asesinos que asesinaron a mi hijo Gustavo! ¡malditos sean! ¡fue con fusil! ¡fue con fusil! (sale)

**PADRE** - ¿A dónde vas?

**MADRE** – ya vuelvo (regresa en seguida con el fusil). Vamos a tirar esto, vamos a quemarlo, a destruirlo, porque esto tiene la culpa de lo que nos pasa... a nosotros... a este pueblo. (Lanza el fusil al padre, quien lo apara y lo pone a la luz para que se vea que es un Remington calibre 22).

**PADRE** – ¿te crees de verdad, que esto tiene la culpa?

**MADRE** - ¿no murieron ellos de fusil? (indica hacia los hijos). ¿No dice que esto apenas empieza? ¿No será el fusil lo que mañana vuelva a traer la muerte? ¿No es fusil eso que tienes en las manos?

**PADRE** – sí, es fusil Remington calibre 22.

**MADRE** - ¡pues destrúyelo, sino quieres que nos destruya a nosotros!.

**PADRE** - este fusil es un pobre fusil inútil, esperando siempre por unos ladrones que nunca llegaron. No niego que el fusil, el fusil de los otros tiene que ver con la violencia. A Gustavo y Jorge los acabaron balas de fusil de los dos colores. Pero... ¿quién puso en armas, en fusil, a las gentes? (manoteando entre los diarios) ¿tendré necesidad de leerte más papeles de estos? Yo conozco algo más poderoso, más peligroso.

**MADRE** - ¿qué puede ser más peligroso que un fusil en manos de los asesinos de mis hijos?

**PADRE** - ¡esto! (tira el fusil sobre la mesa y toma a máquina de escribir) esto, en las manos de los dos locos de nuestros hijos.

**MADRE** - ¡no! ¡no! (se acerca y la palpa amorosamente). La vieja máquina de escribir de nuestros hijos. ¿Cómo se te ocurre?

**PADRE** – es Remington

**MADRE** - ¿Remington?

**PADRE** – modelo 1922.

**MADRE** - ¡Dios mío! Remington 22 ( se lanza sobre los dos ataúdes).

**Telón.**

En el segundo cuadro se desarrolla con mayor fuerza el papel de los medios de comunicación en el desarrollo de la violencia como línea temática. El cuadro lo constituye la procesión del cortejo fúnebre que llevaba los cadáveres de Gustavo y Jorge rumbo al cementerio, en medio de una calle bicolor (azul por un lado, rojo por el otro). La procesión se compone de dos filas en medio de las cuales van los padres. Todos los asistentes a excepción de estos van armados. Cada fila respectivamente transporta uno de sus muertos. Luego que los ataúdes se pierden en la oscuridad del escenario regresan los muñecos vecinos azules y rojos, y es entonces cuando vuelven a aparecer en el escenario muñeco voceador azul y muñeco voceador rojo anunciando cada uno el asesinato del director de su respectivo periódico a manos de integrantes del partido contrario. Esa es la chispa que encendió toda la pólvora...

(...) Los dos grupos compran los respectivos diarios y, mientras salen los voceadores, leen las noticias, se enardecen, se amenazan de grupo a grupo –todo en mímica, sin voces- y terminan por atacarse. El sitio de encuentro es la mitad de la calle. Oscuridad, gritos y tiros. Después silencio absoluto. Una luz suave muestra un montón de vecinos muertos, fusiles caídos y diarios desparramados<sup>90</sup>.

El tercer cuadro de la obra se desarrolla dos escenas, la primera se presenta en un espacio vacío y en total oscuridad. Ella la conforman el sonido de unas voces “*las cuales pueden estar grabadas en disco o cinta magnetofónica*” de un grupo de personajes: la voz del jefe de los bandidos (bandoleros), una voz atemorizada, una voz esperanzada y una voz sin ninguna esperanza (todas de campesinos próximos a ser asesinados). El jefe de los bandidos pregunta a los campesinos sobre el partido político de sus preferencias: el primero dice que es rojo, una descarga de fusil apaga su voz. El segundo dice que *será* azul, se escucha otra descarga. El último asegura que no pertenece a ninguno de los dos bandos, una doble descarga apaga su voz.

Esta escena constituye una línea temática que surge como consecuencia del tema central: el bandolerismo de algunos grupos armados que no pertenecían a ningún partido político, pero que encontraban en la guerra bipartidista una oportunidad para delinquir y violentar la paz

---

<sup>90</sup> Ibíd., p. 34.

del campo. Al final solo se escucha el teclear de Gringo relatando en su máquina de escribir lo que acaba de ocurrir. Luego oscuridad total.

La segunda escena del tercer cuadro se desarrolla en medio de tres líneas temáticas: el drama de aquellos que han padecido la violencia y que reclaman algún tipo de ayuda por parte del Estado, la respuesta del gobierno frente a esa problemática, y los distractores mediáticos con los cuales el mismo ha querido ocultar las consecuencias de esta problemática.

La escena se desarrolla cuando se vuelven a encender las luces en el escenario iluminando la escena anterior: un fondo cubierto por un telón blanco tras del cual se ven las ruinas de un “rancho” quemado. Al frente del escenario se encuentran marcos de madera cada uno con un letrero colgado con las inscripciones: Gobernación, Alcaldía, Sección de justicia y Rehabilitación. Estos son solo marcos, sin paredes. Aquí comienza el sórdido drama, la fatídica procesión de campesinos que llegan a la ciudad en busca de ayuda y respuestas frente a la ola de violencia que había crecido sigilosamente como hierba mala de la cual empezaba a brotar sus primeros engendros. Y aquí viene la respuesta, el absurdo: en un abigarrado juego donde muñecos campesinos van de oficina en oficina siempre recibidos por el mismo muñeco empleado público, pues este va de puerta en puerta a los ojos del público, siempre acompañado por muñeco fotógrafo, gesticulando en mímica la misma respuesta todas las veces; esto es enviándolos de oficina en oficina. Al final no encuentran respuesta en ninguna de ellas.

La tercera línea temática de esta escena, relacionada con los distractores mediáticos promovidos por el estado, se representa en la aparición en escena de tres muñecos ciclistas seguidos por un muñeco locutor los cuales pasan en la escena como una pincelada grotesca que trata de ocultar la miseria padecida por los campesinos en la escena anterior. Tras de ellos llegan las reinas: un reinado de belleza, cómico por lo absurdo, pero sorprendente por los recursos artísticos utilizados por el autor para acentuarlo aún más: Siempre consecuente con la misma intención.

El reinado lo conforman: la Reina de la Nueva Ola, la Reina de la Semana sin huelgas, la Reina del Turismo sin contrabando, la Reina la Reina de los Parlamentarios ausentistas, Reina de las Fugas de los presos, Reina de los Investigadores especiales, Reina de la venta del ferrocarril de Antioquia, Reina de la Paz fría... desde luego muñecos, muñecos reinas, Todas destinadas a ser representadas en escena por una misma actriz capaz de encarnarlas solamente a partir cambios en su gesticulación facial y corporal. Al final...

(Cae el telón. Y todavía se oyen los sollozos de Muñeco Ángel etiqueta: reinas... reinas... reina. Al caer el telón, Gringo –que no ha dejado de teclear un solo momento- queda por fuera, a la vista del público. Recoge con toda calma sus papeles, su máquina, sus letreros, sale del escenario y baja por el callejón de platea. Se detiene un momento para preguntar a cualquiera de los espectadores de primera fila):

**GRINGO** – (where is the post office, please? I have a very interesting story about this country, to be published in my newspapers, and I have to send it immediately. (Al darse cuenta que el espectador no le entiende, repite la pregunta en castellano. Con marcada acento gringo): por favor, ¿dónde queda el correo? Tengo una historia muy interesante sobre este país y debo mandarla inmediatamente a mis periódicos (finge que obtiene una respuesta y agrega, con indicación de brazo): ¿por allá? Gracias. (En ese momento tropieza y deja caer la máquina, entonces exclama): oh carramba. (La recoge). Mi máquina, la quiero mucho porque la compré muy barata a un matrimonio que quería tirarla. Es muy buena a pesar de lo vieja. Nada menos que una Remington del año 22. Una Remington 22 (sale definitivamente)<sup>91</sup>.

### 7.1 A propósito de las categorías en el análisis estético.

Los *lugares de indeterminación* presentes en la obra tienen mucha correspondencia con las tendencias artísticas desarrolladas por Andrade en su obra. En primer lugar la obra no especifica algún lugar objetivamente representado, pero si concretamos esta determinación podemos inferir por la clase social de las principales víctimas (campesinos) de la violencia armada (tema), que el contexto principal donde se desarrolla es en el campo, aunque en el primer cuadro este sea en la ciudad.

Otro lugar de indeterminación lo constituye la ausencia de algún sujeto histórico representado en la obra, o la alusión a alguno de ellos, lo cual se relaciona con el hecho que los personajes sean representantes de sectores sociales. Los personajes no son personajes

---

<sup>91</sup> *Ibíd.*, p. 42.

individuos, son personajes-colectivos; representantes de grupos y sectores de la sociedad.

La ausencia de escenografía es una indeterminación la cual sugiere que la obra es una representación de cualquier provincia del país. Esta indeterminación se puede relacionar artísticamente con la correlación estética entre esa ausencia y el denominado *teatro pobre* desarrollado por el dramaturgo Jerzy Grotowsky<sup>92</sup>. Esta estética propuso la consolidación de un teatro que prescindiera en su mayor grado de los elementos escenográficos puestos en escena. La utilización de algunos elementos mínimos puestos en el sitio adecuado sería suficiente para sugerir a los lectores espectadores un lugar el cual le correspondería ser recreado por los mismos; al final el eje medular en esta dramaturgia se encontraba centrado en la capacidad expresiva y comunicativa de los actores a través de un lenguaje corporal y gestual.

Las *objetividades representadas* se constituyen en realidades muy marcadas en la obra, iniciando desde el mismo título. El mismo alude magistralmente a dos objetividades representadas las cuales constituyen dos líneas temáticas en su nivel simbólico: Remington 22 es la marca de la máquina de escribir con la cual los hermanos Gustavo y Jorge redactaban para los periódicos Liberales y Conservadores de la capital, pero también es la marca del fusil con el cual los asesinaron a causa de sus escritos.

Los dos partidos políticos tradicionales del país –Liberal y Conservador- son una de las objetividades representadas con mayor fuerza en la obra, estando presente en la mayoría de las escenas. En el plano contextual, la consolidación de la coalición política establecida en el Frente Nacional (1958–1974), en la cual se alternaban el poder los dos partidos políticos en el país, incorpora otra objetividad representada: el estado colombiano y su independencia de poderes controlados por una sola colectividad política.

Los reinados de belleza y las glorias deportivas de turno, su injerencia en la vida política como imagen de tranquilidad, belleza, glamour, y sobre todo como distractores de la realidad social y política en el país tras del cual se trata de esconder la violencia, se constituye en

---

<sup>92</sup> GROTOWSKY, Jerzy. *Hacia un Teatro Pobre*. Siglo XXI Editores, s.a. de c. v. Ciudad de México. 2008.

otra objetividad claramente representada.

La posición y el papel desarrollado por los medios de comunicación nacionales frente al surgimiento de la violencia y su correlación con los enfrentamientos armados, además de ser una línea temática, definen a esos medios de comunicación como una objetividad representada.

En cuanto a los *aspectos esquemáticos*, como estructuras constantes sobre las cuales se desarrolla la obra, encontramos que la violencia armada bipartidista es el aspecto de mayor injerencia puesto que toda la obra se enmarca en ella de principio a fin. Así también la injerencia e influencia de los Estados Unidos en el establecimiento de la violencia en Colombia, se desarrolla como un aspecto esquemático implícito en la obra a través de dos formas: desde los medios de comunicación y desde el apoyo militar. Eso es consecuente con el expansionismo económico y político del capitalismo neoliberal abanderado por Estados Unidos una vez concluida la Segunda Guerra Mundial, y además fue alimentada por la polarización mundial en el periodo de la Guerra fría, en la cual los dos bloques mundiales buscaban dividir políticamente el mundo.

La tensión y el padecimiento vivido en el campo y la provincia colombiana durante la guerra bipartidista se convierte en otro aspecto esquemático de la obra en el cual se acentúa el drama padecido por sus habitantes, aun cuando en la obra los personajes sean voces ocultas o pregrabadas y al final aparezcan en escena los muñecos tirados de los campesinos con los cuales han jugado todos los actores del conflicto, entre ellos el Estado. En su drama abigarrado los campesinos resultan personificando las víctimas más próximas a ese conflicto, a ese sangriento absurdo.

## 7.2 Remington 22 en sus recursos experimentales.

Grotowsky inicia el prólogo de su libro *Hacia Un Teatro Pobre* con la siguiente afirmación:

Cuando se me pregunta ¿cuál es su concepto de teatro experimental?, me pongo un poco impaciente; tal parece que la expresión teatro “experimental” implicase un trabajo tributario y lleno de subterfugios (una especie de juego con nuevas técnicas cada vez que se monta una obra). Se supone que en cada ocasión se obtiene como resultado una contribución a la escena moderna: escenografías que utilice ideas electrónicas o escultóricas a la moda, música contemporánea, actores que proyecten independientemente los estereotipos de circo o de cabaret<sup>93</sup>.

Más allá de un análisis valorativo de esas afirmaciones, los planteamientos allí expuestos se convierten en un referente para analizar uno de los propósitos de lo experimental en el Nuevo Teatro Colombiano y en nuestra obra. Está claro que algunos adelantos tecnológicos desarrollados en la década del cincuenta aportaron ciertos elementos escenográficos a las obras y puestas en escena de corte experimental, entre las cuales se encuentra Remington 22. Las voces grabadas en cintas electromagnéticas y los juegos de sombras proyectadas por las luces artificiales así lo confirman.

Estas herramientas consideradas por Grotowsky como “*elementos subterfugios*”, en las cuales muchas veces se sustenta el juego de las nuevas técnicas en el teatro experimental, desproporcionaliza la relación entre los tres elementos básicos medulares del teatro (*Situación, Acción y Personaje.*) Esto sucede, por ejemplo, cuando la preocupación experimental se centra en los elementos escenográficos de apoyo para la acción, o cuando se enfoca hacia la definición “concreta” de las circunstancias espacio-temporales (situación) en la que se desarrolla la acción.

Esta desproporción implica la tendencia a desarrollar los recursos experimentales enfocándolos en alguno de los tres elementos medulares del teatro, limitando todas las posibilidades en las cuales se puede desarrollar lo experimental si se enfocara en los tres elementos.

---

<sup>93</sup> *Ibíd.*, p. 9.

En *Remington 22*, los recursos experimentales no se encuentran presentes solo en sus elementos escenográficos. La obra desarrolla especialmente estos recursos en la conformación de sus personajes de fondo o secundarios: Los personajes muñecos. Estos se convierten a sí mismos en experimentos sociales cocidos grotescamente con los retazos de una indiferencia despiadada y colectiva a las cuales los han condenado el mismo orden social que los ha creado.

Artísticamente aquellos personajes Muñecos desarrollan un aspecto el cual ocupó una gran importancia en las reflexiones hechas por Brecht en su Teatro Épico: la importancia del gesto como lenguaje no verbal, como herramienta paralingüística fundamental en la dramaturgia<sup>94</sup>. En la obra el gesto es sustancialmente desarrollado partiendo de la condición de *muñecos* de la mayoría de sus personajes. Esos personajes sustentan la ausencia de sus diálogos en la exaltación de sus gestos, elevando el lenguaje gestual hasta el nivel de lenguaje principal utilizado por los mismos. De igual forma el gesto permite un distanciamiento entre el diálogo como canal predilecto de comunicación entre el público y la obra, pues el gesto se convierte en un lenguaje corporal través del cual los mensajes se diversifican perceptivamente. Esta tendencia permite encontrar distintas formas de relación entre los personajes, los lectores-espectadores y la obra.

Así entonces, el gesto encuentra un lugar predilecto en la caracterización de los personajes, pues durante toda la obra ninguno de los muñecos tiene diálogos verbales, solo gesticulaciones faciales y corporales; gesticulaciones que se transforman en signos como elementos esenciales de expresión en la obra.

---

<sup>94</sup> Santiago García afirma al respecto que la gran revolución formal del Teatro Épico sobre el teatro contemporáneo radica precisamente en sus planteamientos sobre el énfasis del gesto, sobre lo gestual en contraposición ante el teatro burgués o costumbrista apoltronado en lo verbal. A propósito menciona: *“El gesto permite subrayar los contenidos a través de las contradicciones entre las actitudes y la palabra lo cual permite mostrar al espectador no solamente el estado de las cosas sino las causas del estado de las cosas”*, García, ob., cit., p. 58

### 7.3 Lo experimental y el nuevo teatro en la obra

*Remington 22* se convierte en un crisol de experimentaciones en el cual confluyen muchas de las innovaciones artísticas y temáticas desarrolladas por el Nuevo Teatro Colombiano. Lejos del teatro de tipo costumbrista precedente en la dramaturgia nacional, el Nuevo Teatro no se limitó a la descripción de lo más externo de la vida cotidiana (usos y costumbres por ejemplo) y menos aún a la presentación de las historias sin ningún análisis histórico y sin interpretación de sus causas y consecuencias; por el contrario, enfocó sus esfuerzos creativos como un movimiento esclarecedor del proceso social contemporáneo en Colombia, con todos sus conflictos.

El Nuevo Teatro emprendió búsquedas experimentales de nuevas formas de expresión para comunicar las realidades comunes rompiendo con los preceptos tradicionales, siendo consecuente con las nuevas realidades sacadas a flote en el desarrollo de la violencia. Nuevas realidades sociales, nuevos temas para un nuevo público. En este sentido *Remington 22* puede ser considerada como una obra representativa de ese Nuevo Teatro, no solamente por su contenido temático sino además por los recursos experimentales desarrollados en su plano de expresión.

Así como los grandes temas universales han recibido diversos tratamientos y expresiones estéticas a través de las diferentes tendencias artísticas, el Nuevo Teatro Colombiano compartiendo una misma realidad histórica y social, se diversificó en una búsqueda de diferentes formas de expresión a partir de esas realidades comunes.

En *Remington 22* la violencia armada, como lugar común en la literatura llamada *de la violencia*, se convierte en punto de partida para que la experimentación desarrolle sus propios métodos. Los personajes muñecos, más allá del aparente absurdo que en ellos se puede observar, permiten la posibilidad de enfocar sus actos comunicativos utilizando preeminentemente un lenguaje gestual, lo cual acentúa más el efecto de distanciamiento en la obra.

Para Brecht Los acontecimientos presentados el drama, aunque fueran hechos históricos deberían estar relacionados con la realidad presente; dando a su significación el carácter de signo transformador de la realidad y no sólo como reflejo de esa realidad<sup>95</sup>. Basado en esa relación, el dramaturgo desarrolla su “*efecto de distanciamiento*” como una técnica para revelar el gesto subyacente transformador de la realidad a partir de su relación causa–consecuencia. Frente a este “efecto” afirma García:

(...) su objetivo fundamental, conservando su carácter artístico, era el de presentar el carácter de las relaciones entre los hombres no como inmodificables y eternas, sino como transformables por el hombre mismo, o sea mostrar el carácter transitorio de los acontecimientos y los conflictos de los hombres<sup>96</sup>.

En la obra ese efecto de distanciamiento es desarrollado desde sus dos planos básicos: plano de contenido, plano de expresión. El plano de contenido se desarrolla tomando como argumento el asesinato de Gustavo y Jorge, víctimas de la violencia armada bipartidista. Este argumento sufre un efecto de distanciamiento a partir del diálogo que sostienen los padres durante el velorio, efecto que conduce la obra hasta sus causas y consecuencias expuestas por ambos. En el plano de expresión del primer cuadro desarrollado en el diálogo entre Padre y Madre y en el funeral de los hermanos, se evidencian futuras consecuencias de esa misma violencia<sup>97</sup>.

De esta forma el distanciamiento se convierte para el lector/espectador en punto de partida para transformar esa realidad teatral, encontrando en ella representaciones objetivas e históricas con nuestra realidad “real”, haciendo una obra que transforma una realidad en la medida que ella misma se transforma en cada nuevo lector.

---

<sup>95</sup> En: García, ob., cit., p. 140.

<sup>96</sup> *Ibíd.*, p. 141

<sup>97</sup> En el enfrentamiento entre los vecinos asistentes al velorio de los hermanos se evidencia una clara consecuencia de esa violencia armada que se puede sintetizar en un dicho: la sangre se paga con sangre.

## 8. DE LO EXPERIMENTAL A LA ACCIÓN

### ***El Hombre que vendía talento***

#### ***Asunto teatral en dos actos***

**HOMBRE** – (vuelve poco a poco a la realidad, avanza hacia el público. Considera que debe dar una explicación). Señoras y señores: yo soy un intelectual... era un intelectual. El Hombre que vendía talento. Y me obligaron a esto.

Como seres humanos tenemos la facultad de expresarnos, de comunicarnos. Establecemos relaciones dialógicas con el mundo y las personas que nos rodean, para lo cual desarrollamos nuestra necesidad social básica: el lenguaje. Pero el lenguaje no se agota en la necesidad: se constituye en una creación infinitamente explorable a través de la cual no solo comunicamos nuestros pensamientos, emociones, sensaciones y percepciones, sino también la recreación de las realidades a partir de las cuales nacen todos ellos; convertirlas en otra realidad.

Con el lenguaje transformamos la realidad para volverla comunicable, abstraemos de los seres, objetos y acontecimientos los *significantes* para conceptualizarla volviéndola un signo lingüístico. El arte parte de esa transformación: el arte es lenguaje y como tal nace para ser comunicado y percibido. Utilizamos el lenguaje con lo cual de manera inconsciente nos convertimos en forjadores de ese arte, en intérpretes. El artista como ser consciente de las infinitas posibilidades de transformación y creación de las realidades por medio de su lenguaje artístico, despierta otros grados de percepción, puertas tras de las cuales vamos más allá de nuestra corporalidad para encontrarnos con otras realidades y entonces soñamos, recreamos realidad y en ocasiones la relacionamos en nuestros pensamientos para comunicarlas.

Pero, ¿qué sucede cuando nuestras creaciones no son escuchadas por un mundo para el cual fueron creadas? ¿Qué sucede si nuestras voces y sueños se pierden en su eco tras la indiferencia de un mundo que no las escucha?

Entonces la desilusión matiza el caos de la existencia, más aun cuando guiados por aquella fuerza el artista toma su arte como una forma de vida, de sustento, esto en medio de una sociedad donde el arte es un exquisito placer ignorado por el estado como política educativa o cultural para sus habitantes.

Aquel que tome el riesgo de despertar sus sueños en una realidad donde no son escuchados puede terminar naufragando en la desilusión, en la frustración. Se corre el riesgo de no encontrar su espacio en medio de tanta sordidez, porque aquel que decide dar un paso al lado corre el riesgo de perder para siempre su posición en la dinámica del universo. Y ¿Qué pasa cuando nuestros talentos nacen de nuestros sueños?, ¿desilusión, adaptación?

*El hombre que vendía talento* se constituye en el drama de aquellos soñadores, seres que desde el olvido de la provincia se convierten en voces de lo que se vive en ella aunque no sean escuchadas en la capital. La trama se desarrolla en el drama padecido por *Hombre*, un escritor de la provincia de Neiva, que en su deseo por ser escuchado en los medios de comunicación nacionales, y cansado de las cartas sin respuestas enviadas a los mismos, se traslada para la capital buscando los oídos que no encontró en su provincia natal. Allí es donde se encuentra con su triste procesión que se convertirá en el tema central de la obra: el desconocimiento, la discriminación y la desvalorización de la producción intelectual (textos literarios, periodísticos y culturales) de los escritores de provincia por parte de los medios de comunicación nacionales.

*Hombre* es ante todo un soñador, alguien que desea vivir para realizar sus sueños en un medio que no se lo permite. Esa realidad representa el argumento central de la obra: los fatídicos intentos de *Hombre* (y su final resignación) para que su talento intelectual sea aceptado en los contenidos de los medios de comunicación nacionales, esto sin perder la

esencia misma que lo inspira a escribir. En su travesía por la fría indiferencia de una capital “*cualquier capital del mundo*” es acompañado por *Luz*, su compañera de sueños y amante leal, consuelo incondicional y aliento siempre vivo, “*es la perfecta compañera de un soñador, jamás se rebela ni reclama, simplemente trata también de soñar*”. Son pareja padres de tres hijos.

Los demás personajes lo conforman el *Mozo del Bar*, *director de Radio*, *director de Radio y televisión*, *sabelotodo*, *cronista de Policía*, *Sabio No 1*, *Sabio No 2*, *Sabio No 3*, *Niño*, *Tonticristo*, *Matachín*, *Cantante No 1*, *Cantante No2*, y *Manos de Oro*. Todos los personajes a excepción de *luz* y *El Hombre que Vendía Talento* tienden a la caricatura, a la exageración grotesca de sus actos por medio de la caricatura. Solo nueve actores representan los dieciséis personajes, intercambiándolos por medio de “*ligerísimos cambios físicos y notorios cambios espirituales*”, durante la misma escena y sin recurrir al telón.

La obra desarrolla su representación en dos escenarios: en un bar y en la plaza central de la ciudad capital, plaza paradójicamente llamada *la libertad*. En ella se encuentra una plazoleta en la cual solo aparecen *adivinaciones de edificios*, pues la oscuridad que reina en el acto apenas sugiere la existencia de la plaza. Las tinieblas son interrumpidas por los letreros en neón de tres avisos lumínicos: bar, diario, y radiotelevisora. Debajo de cada letrero se encuentra su respectiva puerta de madera muy juntas entre sí. Allí se agota la escenografía de la plaza.

La obra, como ya lo menciona el subtítulo, es un asunto teatral en dos actos. El primero se desarrolla en el bar donde aparece en primer escena *Hombre*, durmiendo y soñando sobre la barra del bar. Luego aparecen el *Director del Diario* y el *Director de Radio y Televisión*, -el *Hombre* se ha dormido esperándolos- y se presentan directamente ante el público en lo cual encontramos un recurso artístico experimental: el rompimiento de la cuarta pared, siempre exagerando la condición de caricatura que permite sus personajes:

**DIRECTOR DEL DIARIO** – yo soy el director del Diario.  
**DIRECTOR DE RADIO Y TELEVISIÓN** – yo soy el director de Radio y Televisión.  
**DIRECTOR DEL DIARIO** –Nosotros hacemos y deshacemos prestigios.  
**DIRECTOR DE RADIO** –una palabra nuestra escrita, leída o televisada y... arriba con todos los honores y sus secuelas.  
**DIRECTOR DEL DIARIO** –otra palabra nuestra y adiós prestigio.  
**DIRECTOR DE RADIO** -a veces es bastante con un simple silencio de nuestra parte porque...  
**DIRECTOR DEL DIARIO** –porque el silencio bien manejado es tan elocuente como la palabra.  
**DIRECTOR DE RADIO** – somos, pues...  
**DIRECTOR DEL DIARIO** –el cuarto poder.  
**DIRECTOR DE RADIO** –nuestros despachos quedan aquí no más, sobre la plaza de la libertad.  
**DIRECTOR DEL DIARIO** – y este bar, donde tomamos tinto, ¡mozo dos tintos; y descansamos un poco, viene a ser nuestra sala de recreo.  
**DIRECTOR DE RADIO** –recreo fructífero y divertido, porque mientras tinteamos, la gente... los lagartos... vienen, nos asedian –ya lo verán ustedes- y nos exponen sus proyectos.  
**DIRECTOR DEL DIARIO** –nosotros, sólo tenemos que seleccionar entre lo bueno y lo malo. Entre lo que sirve para nuestros lectores y oyentes y lo que resolvemos que debe gustarles.  
**DIRECTOR DE RADIO** –los lagartos son divertidos, y fáciles e quitar.  
**DIRECTOR DEL DIARIO** –basta con decir a tiempo: contratado.  
**DIRECTOR DE RADIO** –o con menear la cabeza y gritarles: No sirve. Ya lo verán ustedes.

(El mozo del bar despierta al Hombre que vendía talento con una ligera palmada. Un movimiento de cabeza le sirve para indicar a los dos directores, al mozo y al público. Repite la mirada y empieza a deslizarse de la silla con extrema lentitud, con lasitud donde hay mucho de su timidez. Cuando ha dado los pasos...)

**DIRECTOR DE DARIO** –(al público e indicando al Hombre que vendía talento): ya lo verán ustedes.

**DIRECTOR RADIO** –(también al público). Ahí está el primero.

(El Hombre que vendía talento se asusta, mira al público y trata de volver a su silla. Pero animado por los ojos y una palmada amistosa de mozo se acerca finalmente. Con un gran esfuerzo habla en tono indeciso.)

El Hombre decide entonces presentar sus proyectos a los directores invadido del temor que implica el encontrarse ante la posibilidad de abrir puertas en medio del ecléctico mundo editorial de la capital, Quizá con el temor despertado por la incertidumbre de no saber si podrá concluir su camino estando en la línea de llegada. Aquella entrevista de presentación con los directores se convertirá en la primera línea argumental de la obra.

El primer proyecto consistía en una recopilación de escritores nacionales no reconocidos y no publicados debido a la distancia geográfica y cultural de la provincia frente a la capital: no fue aceptado. Es allí cuando se desarrolla una línea temática: la tragedia del Hombre como representación del drama padecido por toda una generación de la cual se convertirá en vocero como el mismo personaje lo dice:

(...) ¿Por qué no publican las fotografías de las cosechas buenas? (...) ¿y los cuentos y los ensayos, y la música, y la pintura, y la escultura de todos los demás escritores y artistas de provincia? Porque somos miles. Estuviera solo no importaría. A la basura conmigo y con mis papeles. Pero somos toda una generación. Yo lo fui encontrando y conociendo poco a poco por los caminos y los pueblos sin nombre. Hablo por ella. En provincia se nace tímido o se vuelve tímido. Yo soy tímido. Y si mi voz es ahora alta y fuerte se debe a que en este momento no soy un hombre. Soy un montón de hombres. Soy esa generación, la generación de los hombres inéditos para los cuales busco un rincón de su diario<sup>98</sup>.

En ese momento entran al bar una serie de personajes que entre todos representan una línea temática: la preferencia del sensacionalismo y del entretenimiento en el manejo y la selección de la información y de la forma como la presentan en los medios de comunicación. Sabelotodo presenta ante el director de Diario un programa llamado: *pregúntele a Sabelotodo* en el cual acudiendo a respuestas totalmente absurdas adecuadas a la edad de quien las formula, responde de acuerdo con lo que este quisiera escuchar: *¡contratado!*. Luego entran al bar dos payasos totalmente absurdos: *Tonticristo y Matachín*, proponiendo al Director de Radio un programa de humor burdo, pleno de burlas disfrazadas de sarcasmos: *¡contratados!*.

Por último, aparece en escena el *Cronista de policía* presentando una sección para el periódico en el que se presentaban asesinatos y muertes sin aclarar como suicidios poéticos, para lo cual el cronista inventaría una carta en cada suicidio, aumentando así el contenido sensacionalista: *¡contratado!*.

---

<sup>98</sup> ANDRADE, Rivera., Ob., cit., p. 23

Así los directores cumplen con lo mencionado en su presentación ante el público de la obra:

**DIRECTOR DEL DIARIO** – nosotros, sólo tenemos que seleccionar entre lo bueno y lo malo. Entre lo que sirve para nuestros lectores y oyentes y lo que resolvemos que debe gustarles.

El segundo proyecto presentado por el Hombre consiste en un catálogo con la publicación de las diez maravillas del mundo moderno realizadas como adelantos científicos, culturales y artísticos de la humanidad: *rechazado, ¡no sirve!*

El segundo acto, se encuentra enmarcado entre la desilusión y la desesperación padecida por el Hombre al no ser aceptado en el círculo mediático nacional. Enloquecido recorre la plaza dando grandes voces, sumergido totalmente en una de sus ensoñaciones oníricas, cuando de pronto se topa con *Manos de Oro*, un personaje excéntrico, oráculo fatídico de lo que sería el destino de *Hombre*. Se trata de un ladrón especializado en diferentes formas de robar: es la clara personificación de aquellos que desean alcanzar sus metas y satisfacer necesidades de la forma más fácil y rápida posible, sin perjuicio del daño ajeno creado a partir de esa actitud.

De acuerdo con las perspectivas de su personalidad le aconseja que redacte las crónicas periodísticas con sus robos cometidos el día anterior, todo un espectáculo mediático de fácil y vertiginosa digestión por parte de los espectadores ávidos de sensacionalismo mediático. Allí comienza a desarrollarse otra línea argumental: la transformación de la personalidad de *Hombre* con lo cual inevitablemente se adapta a las exigencias mediáticas de los directores. Un doloroso trance, una triste resignación.

¿Es esa acaso la única forma de encontrar un espacio en medio de tan reducido círculo? El sacrificio de los principios inalienables, el lento suicidio de nuestro ser íntimo, el desdoblamiento de la personalidad a cambio de un espacio en lo que ellos deciden que se debe presentar. Al final queda el vacío, la renuncia y la pregunta: ¿somos verdaderamente dueños de nuestros sueños y no solo intérpretes de ellos? Lo que interpretamos es susceptible del olvido, lo que creamos no.

## 8.1 La obra en las categorías estéticas.

Las objetividades representadas en la obra son claramente identificables. En primer lugar encontramos los medios de comunicación, los cuales son presentados como el cuarto poder, un poder alrededor del cual giran los propósitos y frustraciones editoriales del hombre que vendía talento. Alrededor de esa objetividad giran el tema y argumento de la obra, constituyéndose además en el aspecto esquemático de mayor representación.

Otra objetividad consecuente con la anterior consiste en la tergiversación de las noticias para introducirles el contenido emocionalista y sensacionalista a la información haciendo una prensa amarillista. El ejemplo más claro lo encontramos en las propuestas aceptadas de Tonticristo y Matachín, Sabelotodo y el Cronista de policía; en los cuales se presenta el entretenimiento como valor central sobre cualquier contenido mediático de la información que presentan. Esta tergiversación también se denota en la selección tendenciosa de los contenidos.

Cuando Hombre presenta a los directores su segundo proyecto sobre las siete maravillas del Mundo Moderno la escena queda en total oscuridad y mientras sigue hablando aparecen en escena los tres sabios, (representados por el mozo y los Directores) que realizan una clasificación burlona de las siete maravillas modernas. En esa clasificación se encuentra una serie de objetividades representativas características de la época: el cemento, los antibióticos, la televisión, los cohetes interplanetarios, la bomba “z” y por ultimo un tallo de hierba. Todos ellos se convierten en objetividades representadas alegóricamente en la obra.

En cuanto a los aspectos esquemáticos presentes encontramos el centralismo de los Medios de Comunicación, -aspecto en el cual se basa todo el primer cuadro- lo cual le confiere su constitución como el cuarto poder en el país. A partir de ese poder se establece otro aspecto esquemático: la creación y consolidación de un tipo de público (sociedad) a través de los contenidos mediáticos a ellos presentados.

El olvido de la Literatura y demás producción escrita en provincia como consecuencia del centralismo mediático antes mencionado se convierte en otro de los aspectos esquemáticos en la obra. Este olvido y desconocimiento padecido por *Hombre* se constituye en el drama central. De la misma forma se vislumbra el padecimiento sufrido por aquellos soñadores que deciden vivir de la literatura o el arte en una sociedad donde no son escuchados; padecimientos de tipo económicos, materiales y espirituales.

Consecuente con el plano de expresión, en la obra se pueden identificar, entre otros, dos lugares de indeterminación. El primero tiene relación con las unidades aristotélicas de Tiempo, Espacio y Acción, pues la obra no presenta las unidades temporales claramente definidas entre cuadro y cuadro. Esto posiblemente se deba a la preeminencia de la categoría de la Situación en toda la obra, categoría que recoge en sí al tiempo y el espacio como una sola unidad.

Otro lugar de indeterminación lo podemos encontrar en la dificultad que presenta la obra para su representación en las tablas debido a los cambios espaciales entre cuadro y cuadro, y también a que no hay tiempo entre uno y otro.

## **8.2 Un ayer aún presente hoy.**

Algunas de las realidades temáticas e históricas retratadas en la obra tienen hoy en día una notoria vigencia, acentuada aún más en nuestra Era de las comunicaciones. Encontramos el manejo tendencioso del contenido en los medio de comunicación, manejo consecuente con la creación de un tipo de público según los lineamientos políticos y económicos del sistema o “statu quo” que buscan mantener. Hoy día, a partir del manejo noticioso de los principales acontecimientos políticos y económicos del país, notamos la tendencia en los grandes medios de comunicación de mostrar la información a partir del análisis e interpretación ideológica hecha según los lineamientos de los mismos medios. Así, además de polarizar, dividir y confundir a los espectadores, se convierten en medios “parciales” de comunicación, consolidando un estado de opinión mediático.

La dificultad de ser reconocidos literariamente y de ser publicados en la misma provincia se convierte también en otra tendencia claramente reconocible en nuestros días.<sup>99</sup> En situaciones similares a las vividas por el Hombre, muchos escritores contemporáneos de provincia siguen padeciendo la angustia y desolación del desconocimiento editorial en las editoriales y medios de comunicación nacionales.

### 8.3 De lo experimental a la acción.

El hombre que vendía talento se presenta a sí misma como un experimento teatral desarrollado por el autor en un crisol de elementos artísticos rupturales y vanguardistas: rupturales con el *teatro costumbrista* (muy arraigado en las esferas capitalinas de la época) y de vanguardia consecuentes con las exploraciones artísticas emprendidas por el Nuevo Teatro Colombiano. Entre esas exploraciones encontramos que el público de la obra es tomado como un personaje más dentro de ella: aquellos consumidores del producto mediático vendido en los medios de comunicación nacionales.

El rompimiento de la cuarta pared, el cual separaba y alejaba drásticamente al público de la obra, se encuentra totalmente desvirtuado en *el Hombre que Vendía Talento*. Esta característica se presenta desde el inicio de la obra cuando los directores se presentan dirigiéndose directamente al público, tomando este como un personaje más. El rompimiento de la cuarta pared permite que el público tome un distanciamiento con la obra y los personajes aun estando dentro de ella. Precisamente allí se desarrolla una de las características del Teatro Épico<sup>100</sup>, en la cual se acude al distanciamiento del drama individual de los personajes para acercarse a la tragedia del ser social representado por el mismo. Al respecto Brecht menciona: “(...) *Los procesos decisivos de nuestra época ya no se comprenden desde el punto de vista del individuo, ya no pueden ser influenciados por él. (...)*

---

<sup>99</sup> Frente a esta dificultad Andrade Rivera, luego de culminar sus estudios universitarios en la capital, decide volver al Huila, según sus palabras: *a rescatar al Huila del olvido cultural e intelectual al que lo ha condenado la nación*. Cumpliendo sus palabras entra a formar parte del grupo denominado Centro Cultural del Huila en cuyos boletines escribía habitualmente.

<sup>100</sup> Para recordar otras características del Teatro Épico, el lector puede acudir al capítulo: *El Siglo XX en el ojo del Torbellino Histórico*, principalmente en el subcapítulo: *Brecht y la época de la Modernidad*, p. 39 de la presente Monografía.

*con ello desaparece las ventajas de la técnica de identificación*”<sup>101</sup>.

Esta característica permite encontrar en la obra nuevas formas de relaciones entre la misma y el público lector (los personajes se dirigen al público como sus interlocutores en los diálogos). Así al eliminarse la cuarta pared el escenario se convierte en todo el espacio disponible para la representación, incluyendo el lugar que ocupan los espectadores que se convierten en personajes pasivos del drama. Así se realiza una redistribución escénica de los espacios destinados a la representación.

En el Teatro Épico la categoría teatral en la que más se enfatiza es en la situación, pues en ella se determinan las circunstancias, los motivos y las consecuencias de los que sucede (la acción), tomando lo sucedido como punto de partida y no como punto de llegada. Lo anterior es una característica de *El Hombre que Vendía talento*, pues la acción se diversifica según la situación en medio de la cual se desarrolla; esa fue una de las mayores innovaciones experimentales de la obra.

En los personajes se presentan algunos recursos experimentales, empezando con los personajes representados por un mismo actor. Los actores que representan varios personajes lo hacen a través de *“ligerísimos cambios físicos y notorios cambios espirituales”*, algunas veces en el mismo transcurso de las escenas, sin ninguna ayuda escenográfica ni de maquillajes.

Todos los personajes a excepción de Hombre y Luz tienden a la caricatura, a la exageración caricaturesca de sus virtudes y defectos reales; algunas veces llegando a la pantomima. Esta característica encuentra correspondencia especial con la tendencia del Teatro Pobre de desarrollar los signos expresivos del personaje a través de sus gestos. Los signos se convierten para la mencionada tendencia en las formas medulares de la acción humana representadas en sus gestos como *cristalizador* de un papel en el que se articulan la fisiología y la psicología particular del actor.

---

<sup>101</sup> BRECHT, Bertolt., Ob., cit., p. 35

## **9. EL Absurdo Dramático de la Violencia**

### ***EL PROPIO VEREDICTO***

#### **Farsa en un acto de 30 minutos**

**UJIER NARRADOR** –ahí salen. Pero a nosotros no nos importa el fallo. Por lo menos ese fallo. El fallo de esos jueces dormilones, recién despertados por el presidente. Importa el fallo de nosotros mismos. De nosotros, que también somos parte en este caso. Pro y contra (...)

Las realidades, desde la óptica del entendimiento humano, nacen de las percepciones que nuestro entramado mental realiza de los hechos, seres y objetos de los cuales hemos tomado algún grado de conciencia. Existen en cuanto las percibimos.

Percibimos las realidades esquematizándolas según las escalas de valor en las cuales oscila lo que creemos bueno o malo, lo que nos gusta y lo que no; todo en función de nuestras necesidades, deseos, e intereses. Somos seres sociales y en medio de nuestra interacción las percepciones se convierten en el eslabón entre nuestro mundo subjetivo e íntimo y el mundo de la realidad objetiva, eslabón a partir del cual nos vamos creando visiones de mundo, interpretaciones de lo que pasa, veredictos.

Es también cuestión de sobrevivencia, algo física, moral y espiritualmente vital: percibir para vivir. Como consecuencia de ello en ocasiones nuestras percepciones son condicionadas por el medio social para que sean consecuentes con el mismo, incitándonos a actuar de acuerdo con elementos ajenos a los que somos, alejándonos así cada vez más de la libertad con la cual podemos percibir el mundo.

Está claro que en nuestra condición humana crecemos siguiendo percepciones heredadas desde los primeros años por la familia y luego por el Estado, pero esa misma condición se ve degradada cuando no solamente heredamos las percepciones sino además las posiciones y las formas desde las cuales percibimos.

Juzgamos las realidades como buenas o malas, como justas e injustas, según sea el grado de percepción por medio del cual nos acercamos a ellas, algunas veces lo hacemos a partir de nuestros propios veredictos, otras en cambio, a partir del juicio que de ellas hace el mundo de nuestro sistema social con todas las instituciones en las cuales se sustenta.

Pero dada la circunstancia uno de los dos mundos por sugestión propia se impone ante el otro, tomando posesión de las formas como percibimos y a través de ellas creando interpretaciones condicionadas de los hechos, más aún de los hechos sociales.

Al final la relación dialógica de nuestras percepciones con el mundo se manifiesta como una lucha por realizarlas según nuestros propios veredictos, frente a la inevitable condición de que se presentan en medio de circunstancias ajenas, externas y previamente establecidas.

¿Pero qué sucede cuando no nos damos cuenta de ello, cuando ignoramos que a través de nosotros se manifiesta un tipo de persona en la cual el sistema nos ha querido encasillar?, ¿qué nos queda cuando basamos nuestras percepciones invariablemente en las percepciones de otros? Es entonces cuando se hace necesario ser nuestros propios jueces, formular nuestros propios veredictos.

En medio de esa confusión de contradicciones, en una sociedad donde nuestro pensar y nuestro actuar parecen encontrar percepciones distintas, en medio de ese nacimiento compartido de nuestras percepciones en el mundo, Andrade Rivera presenta *El Propio Veredicto, farsa en un acto de 30 minutos*; obra que se erige toda como una invitación alegórica a seguir el camino de nuestros propios juicios, de nuestros propios veredictos frente a los hechos presentados en la realidad de la cual hacemos parte.

Justamente la obra encuentra en esa invitación alegórica el camino para desarrollar su tema principal: el tratamiento de la justicia en el marco de un conflicto bélico, en el cual se juzga aplicando procedimientos penales militares en sus tribunales. Pero el tema se convierte en una excusa para que la obra desarrolle su propósito principal al pretender que los lectores formulen sus propios juicios de valor con los cuales juzgar y concluir la misma.

En este caso el juicio se desarrolla sin un veredicto final. La obra misma se convierte en una invitación para que el público no asuma las realidades en ella desde la fría óptica de un observador frío e imparcial, y menos aún que espere un final concretamente lineal y cerrado para dar por terminada su lectura. No basta ser espectadores indiferentes frente a lo que ocurre tal como si fuera algo ajeno a nuestra realidad.

Así entonces la obra dramática, sorprendente en su originalidad, se constituye en una puesta en escena para que el público lector se arriesgue a tomar decisiones en ella; provocando e interpellando al espectador para que asuma y comparta las consecuencias morales de las decisiones que toman sus personajes, de su discurso escénico.

El argumento de la obra lo constituye un absurdo juicio de guerra realizado contra el soldado Neftalí Silva al cual se le acusa de no haber disparado nunca en combate, decisión con la cual el soldado se niega a realizar la acción de guerra más básica: disparar contra el enemigo. El juicio cuenta con un agravante principal por el cual se le juzga y es el delito de cobardía.

Neftalí era un pacifista en medio de la guerra, pensando siempre que la misma era injusta e inhumana. Jamás disparaba. Escribía cuentos referentes a la misma y dibujaba durante los combates, limitando su participación en ellos en el rescate de sus compañeros heridos. En su vida de civil era estudiante de Letras y Bellas artes, condición por la cual sentía la guerra como la degradación más perversa del Hombre por el Hombre, como la condición más inhumana donde esta pierde todos sus valores.

El soldado Neftaly es enviado a París como mercenario de guerra, siendo la Ciudad Luz escenario donde suceden los hechos por los cuales se le acusa en el juicio. Allí, escondido entre trincheras, alertado por el estruendo salvaje y frenético de la guerra, se dedica a retratar todas las aberraciones padecidas las cuales nos recuerdan la huella latente de la Segunda Guerra Mundial. El tercer testigo en su contra y compañero de combate declara en el tribunal lo que Neftalí le respondió cuando éste le pregunta por los papeles que lleva en su mochila:

**TERCER TESTIGO** –soltó la risa y dijo que esa munición era para otra guerra. Que en la mochila solo tenía una bomba de tiempo para una batalla que él iba a librar y ganar más adelante, sin ayuda de nadie. Como yo no entendí lo que me quiso decir, ni estaba en el momento para discusiones, forcejeamos, se abrió la mochila y se desparramó lo que había por dentro (...)<sup>102</sup>

La obra desarrolla el plano de expresión en medio de una unidad de espacio y de tiempo, no así en la secuencia causa-efecto, principio-fin de sus acciones. Aunque la acción principal es el juicio contra Neftalí el hecho que el mismo juicio no cuente con un veredicto final rompe esa dependencia de un final concreto para dar por concluida la obra, pues la obra concluye con un sin final.

El lugar donde se desarrolla la trama es apenas una insinuación escenográfica de un juzgado en el cual sobresale la ausencia de muchos elementos. Esta característica se convierte en una posibilidad para que el público-lector realice un distanciamiento no solo de los personajes sino también del espacio donde se desarrolla la acción, lo cual da la posibilidad de situar a la misma en otros escenarios de nuestra realidad “real”. Así lo sugiere el autor:

*(Cámara negra y luz plana. Más adelante habrá luces cenitales en los sitios que correspondan a Presidente, Fiscal, Defensor, Jurados y Secretario. Una silla y, quizás – al fondo- algún dibujo o símbolo de la justicia. Nada más.)<sup>103</sup>*

En la obra todos los personajes que conforman el tribunal (Presidente, Fiscal, Jurado y Defensor) son representados por un mismo actor, apoyado en el cambio de voces y en recursos luminotécnicos en escena. Los demás personajes (el acusado, Primer, segundo,

---

<sup>102</sup> ANDRADE, Rivera, Ob., cit., p. 58.

<sup>103</sup> *Ibíd.*, p. 51.

tercer y cuarto testigo) tienen representación propia. Igualmente todos los personajes con excepción de Neftalí tienden a la caricatura, a la exageración grotesca de sus acciones por medio de la pantomima.

Con la ausencia de un final concreto, *El Propio Veredicto* se constituye en aquel que el público emite a partir de la propia interpretación de los hechos. Así concluye el drama con una situación sin final que lejos de convertirse en punto de llegada, se convierte a sí misma en punto de partida para que el público lector concluya la obra con toda la autonomía de sus percepciones, de sus propios veredictos partiendo de las causas y consecuencias de los hechos.

Un juicio sin veredicto alguno en donde aquel que se acostumbra y se aferra esperando un desenlace concreto causa-efecto ha de encontrarse con el vacío de su ausencia; por lo cual el drama se convierte en un acto de co-creación obra-lector en el que el final le corresponde concretarlo a estos últimos. Como lo menciona Ujier Narrador:

**UJIER NARRADOR** –(...) (al público) ustedes vinieron, porque tomaron partido desde el comienzo, desde cuando la prensa armó escandalo con la noticia de que un soldado –un estudiante soldado – se negaba a disparar en la guerra. Algunos de ustedes en verdad lo tienen como un cobarde. Otros, otros de ustedes, están con él, de su parte, creyendo a fe ciega que la guerra es injusta e inhumana. Lo dejamos así, a nuestro propio veredicto, y nos vamos ya, ¿sin esperar lo que digan esos jueces? Sería un bonito final. Un final Brechtiano en donde el público – ustedes- toma decisiones, indaga, argumenta, resuelve sobre todos los motivos humanos. (Después de mirar al público). ¿Todos de acuerdo? Gracias, gracias. Si supieran como estoy de cansado. Bueno: entonces no hay nada que hablar. Nada que agregar. Ustedes se van -buenas noches- y yo también. (Sale y cae el telón).

**Fin**

## **9.1 A propósito de las categorías en el análisis estético**

Los aspectos esquemáticos, aunque disminuidos dada la extensión de la obra, se encuentran claramente definidos en ella. Entre los principales encontramos el tratamiento de la justicia en un contexto de guerra. Cuando Neftalí está siendo juzgado el Fiscal (Ujier–Narrador–Fiscal) formula el argumento en su contra por medio de la utilización de un silogismo bastante

absurdo en su simpleza, reduciendo todo a: Premisa Mayor –*no disparó*, Premisa Menor –*no disparar en combate es un delito*, Conclusión –*el soldado cometió un delito*.

De esta forma el razonamiento deductivo consecuente con la relación lógica causa-efecto (absoluta e inquebrantable) se convierte en la forma más simple pero también más injusta para impartir justicia en situaciones de guerra, pues en su desarrollo deja totalmente de lado las condiciones y las motivaciones en las cuales se desarrolla lo que se juzga. Este es un aspecto esquemático en la obra.

Pero allí no termina todo. La defensa del implicado (Ujier-Narrador-defensor) también recurre a un silogismo para apelar la inocencia del mismo. Así las dos partes son consecuentes con esta visión de la justicia totalmente descontextualizada de los hechos. Este tipo de justicia encuentra una clara representación en el actual proyecto legislativo que pretende la creación de una Justicia penal militar en la cual los crímenes y delitos cometidos por los miembros la Fuerzas Armadas son investigados por los mismos militares interpretando el sistema penal acusatorio desde sus códigos de procedimientos castrenses.

De otro lado, la imagen de Ujier-Fiscal y Ujier-Presidente dirigiéndose al acusado dándole la espalda<sup>104</sup> denota esquemáticamente la justicia de espaldas a quienes juzga, un país donde ciegamente se castigan los hechos y no las causas que lo generan, unas instituciones que en sus estrados juzgan realidades que no conocen ni se interesan en hacerlo porque la perciben eclécticamente desde sus perspectivas políticas. La altura del tribunal establece distancias insondables entre verdugo y condenado.

La abolición de los derechos humanos fundamentales en la guerra bajo la excusa de defender la democracia y la justicia en el mundo, se convierte en otro aspecto esquemático representado en la obra. En la guerra las conciencias de los que participan en ella son sistemáticamente objetadas y abolidas para que se asuma sus aberraciones sin ningún reparo ni culpabilidad. En este caso el humanismo siempre consiente de Neftalí lo conduce hasta la realización de su propio juicio de guerra, todo debido a que en la guerra lo valores

---

<sup>104</sup> Ujier-Fiscal y Ujier-Presidente durante toda la obra hablan al acusado dándole la espalda.

humanos no encuentran cabida o son totalmente tergiversados.

En cuanto a las objetividades representadas en la obra, encontramos la recurrencia de algunos países a utilizar soldados extranjeros en batallas libradas para suplir sus propios intereses. Colombia, a partir de la Guerra librada en Corea y luego en Vietnam, ha sostenido “relaciones de cooperación” con el Gobierno de los Estados Unidos para enviar personal de las Fuerzas Armadas a países con los cuales el mismo sostenga confrontaciones armadas.

## 9.2 Lo Experimental a la Acción.

**UJIER –NARRADOR** - ¡Hola! Como ya se habrán dado cuenta, estamos en un tribunal de guerra. Se va a juzgar a alguien. (Camina por el escenario). Parece que todo está bien. Es mi responsabilidad porque soy el Ujier. Además, ya lo ven, soy el narrador. Cosas del autor dizque para economizar actores (...)

Santiago García afirma que, tanto Brecht como Aristóteles, coinciden en un punto básico al declarar la fábula como el alma del drama, entendida esta como la cadena de acciones que la estructuran. Juntos consideran este encadenamiento como el engranaje fundamental sobre el que se sustenta toda la obra.

Pero esa misma coincidencia desaparece en los objetivos y desarrollo de la fábula en cada una de las dramaturgias. Para Aristóteles en la fábula los acontecimientos se siguen unos a otros en un encadenamiento causa-efecto como unidad absoluta, mientras que para los objetivos del Teatro Épico las distintas partes de la fábula deben ser susceptibles de extraerse de la totalidad para así poder compararse con sus partes correspondientes en la realidad real<sup>105</sup>.

Un acontecimiento o una acción siguen a otra con especial libertad, sin ningún silogismo en el encadenamiento de esa secuencia. Es entonces cuando el rompimiento de la unidad

---

<sup>105</sup> GARCIA, Santiago, ob., cit., p. 149.

Aristotélica de causa y efecto permite un nuevo ordenamiento para abarcar un campo más extenso de las realidades presentadas, partiendo de la comparación de cada acontecimiento con otras series de acontecimientos. La realidad no como Unidad sino como proceso.

Ese rompimiento es desarrollado en *El Propio Veredicto* de manera incisiva, creando una trama en la cual la linealidad de la situación y la ausencia de un actor para cada personaje, fecundan una fábula que en su unidimensionalidad colinda con la unidad de acción expuesta por Aristóteles, aun cuando la obra (apoyada en sus recursos artísticos) desarrolle de principio a fin los objetivos de la fábula en el Teatro Épico.

Andrade Rivera encuentra así relaciones de complementariedad en medio de elementos aparentemente contradictorios, acciones que se pueden sustraer en medio de una unidad de tiempo y acción en el cual se desarrolla la misma.

Dado que las acciones en la obra se reducen a las interpelaciones de los participantes en el juicio (Presidente, Juez, defensor, Neftalí), desarrolladas en un mismo espacio y tiempo, la fábula se desarrolla como una línea argumental básica en el desarrollo del tema y su relación alusiva. Así entonces la fábula, siguiendo lo expuesto por Brecht y Aristóteles encuentra en la obra un lugar prevaleciente como alma del drama.

Grotowsky establece el desarrollo de su método de *un teatro pobre* partiendo de la consideración que el aspecto medular del arte teatral es la técnica escénica y personal del actor, como único elemento totalmente indispensable para la obra de teatro; Un actor que prescindiera de cualquier apoyo escenográfico para desarrollar el máximo de sus capacidades expresivas.

En *El Propio Veredicto* la técnica escénica y personal del actor, como aspecto medular en el arte teatral, encuentra una especial correspondencia dado el hecho que todos los personajes del tribunal son representados por un mismo actor, apoyado únicamente en su capacidad expresiva y gestual. Advertimos allí un acto de maestría del actor en la interpretación de esos personajes cambiando de carácter y de silueta (mientras el público lo observa) de una

manera *pobre*, usando solo su cuerpo y su oficio.

La racionalidad en los juicios sobre la cual se ha sustentado el mito de la justicia moderna, ocupa en la obra un papel predilecto para que el espectador (como personaje pasivo) entre en confrontación con esa racionalidad más allá de la identificación con los padecimientos sufridos por el personaje principal consecuencia de esa racionalidad.

Como lo menciona Grotowski:

(...) primero, la confrontación del mito más que la identificación con él. En otras palabras, a la vez que se retiene nuestra experiencia privada, podemos tratar de encarnar el mito, asumiendo su piel que ya no nos contiene para percibir la relatividad de nuestros problemas, su conexión con las "raíces a la luz de la experiencia actual. Si la situación es brutal, si nos despojamos y tocamos las capas más extraordinariamente íntimas, exponiéndolas, la máscara vital se quiebra y desaparece<sup>106</sup>.

### **9.3 Personajes Experimentales.**

Siguiendo una tendencia artística desarrollada en varias de sus obras, el dramaturgo toma los personajes como experimentos vivientes que se convierten a sí mismos en líneas argumentales, como caricaturas que toman vida propia en el distanciamiento que permite el hecho que un mismo personaje represente a todas las autoridades y miembros del estrado en ese tribunal de guerra.

Ujier Narrador, presentador y puente directo entre la obra y el público se transforma en Ujier –Presidente-Juez-Fiscal–Defensor–Jurado–Narrador, sin cambiar de vestuario ni escenografía; en plena obra y a la vista del público, realizando esos cambios apoyado únicamente en los recursos de su voz.

Este recurso experimental guarda una simbología iconográfica deducible llevando la obra hasta un plano contextual. Antes de la Constitución de 1991 los poderes e instituciones del Estado se encontraban centralizados en la Rama Ejecutiva, pues la Legislativa estaba en

---

<sup>106</sup> GROTOWSKY, Jerzy., Ob., cit., p. 18.

muchos aspectos subordinada a la misma y no contaba con la independencia e instituciones con las cuales goza hoy.

Esto permitía que en ciertos casos el Estado fuera Juez y parte sobre todo en los juicios políticos o ideológicos. Investigar, juzgar y formular los veredictos finales era la secuencia lógica y aplicada para estos casos, todo en medio de la parcialidad del *Statu Quo*.

El rompimiento de la cuarta pared como característica de la mayoría de obras del autor se hace presente también en *El Propio Veredicto*. Como recurso estético ello permite estimular la vivencia de la obra en los espectadores, los cuales desde el inicio se ven inmersos como miembros participantes en esa realidad recreada. Ujier-Narrador sale de entre el público hasta el escenario y desde allí se presenta a sí mismo y a la obra dirigiéndose directamente al público.

**UJIER–NARRADOR** - ¡Hola! Como ya se habrán dado cuenta, estamos en un tribunal de guerra. Se va a juzgar a alguien. (Camina por el escenario). Parece que todo está bien, es mi responsabilidad porque soy el Ujier. Además, ya lo ven, soy el narrador. Cosas del autor dizque para economizar actores.

#### **9.4 Un ayer aún presente hoy**

La guerra como la degradación más espantosa de la humanidad es un espacio común desarrollado en la obra, la cual en esta ocasión se convierte en punto de partida para el tema principal, pues lo que se juzga fue un acto cometido durante la guerra. Así entonces, el juicio en el último veredicto nace como consecuencia directa de una confrontación bélica.

Pero la guerra en la obra toma también otros matices. Además del tratamiento de la justicia en la guerra esta se expresa en la obra como un peso que aplasta las conciencias de aquellos que la desarrollan. El individuo es diluido en lo establecido por el grupo, sin importar lo absurdo que sea. El soldado Neftalí Silva fue una víctima del servicio militar obligatorio en el cual oponerse a la misma era considerado delito, en el cual, la conciencia humanista quedaba totalmente abolida en nombre de la guerra. Aún hoy día el Estado colombiano sigue ejerciendo esta objeción de conciencia a través del “servicio militar obligatorio”.

## EPÍLOGO

### **Navegando en los albores de un futuro visionario.**

Los grandes escritores, entre otros aspectos, se consideran como universales cuando en las líneas que escriben no solo vislumbran resplandores de un pasado en la historia, sino también porque iluminan espacios y realidades donde la posteridad edificará el futuro como imágenes visionarias consagradas en aquellas líneas.

La universalidad en ese sentido se convierte en una simbiosis entre pasado y futuro donde el presente es un puente que interconecta ambos extremos, iluminando siempre nuevas posibilidades hacia las cuales proyectarse dentro de las dimensiones espacio-temporales de la obra. En este aspecto la obra de Andrade Rivera se expande hacia las dos direcciones de la dimensión temporal al considerar el pasado y el presente como puntos de referencia donde se vislumbran las luces del futuro.

Cuando en las décadas de los cuarenta y los cincuenta comenzaron a brotar las primeras manifestaciones de una violencia fruto del abandono estatal en el campo, cuando las injusticias de un legado que se consolida en las desigualdades sociales y económicas explotan en un descontento que se desborda dando paso a la violencia; cuando el descontento y las reacciones se disgregan creando una división política entre hermanos, es entonces cuando el dramaturgo encuentra luces que iluminan consecuencias desencadenadas a partir de esas realidades: *el absurdo dramático de la violencia*.

Cuando en la década del cincuenta en nuestro país se iniciaba la consolidación de los medios de comunicación masivos y electrónicos como un poder sin contrapoder, cuando esos mismos medios iniciaron el condicionamiento de las realidades presentándolas con matices políticos e ideológicos tendenciosos, cuando todo eso comenzaba a germinar, es entonces cuando vislumbraría el autor las consecuencias futuras generadas por la manipulación mediática y su importancia en la consolidación de un estado de opinión como el que actualmente se presenta. Los inicios de *un ayer aun presente hoy*.

¿Qué hacer con aquella conciencia que nos acusa a escribir, que nos crea pensamientos en los que la propia sugestión desborda la conciencia de nuestras palabras? No basta tanta sordidez frente al peso de la aplastante realidad. Siempre hay otras formas de alivianar ese peso, siempre con voz propia, con un deseo vehemente de conquistar formas de expresión, pasos que en los que marcamos nuestra huella en medio de miles de huellas en la historia. Tal vez sea ese el designio del artista, en su búsqueda incesante de formas de expresión. Experimentaciones.

Más allá de cualquier temática tratada en la obra, más allá del sentido que se le dé, más allá incluso de las intenciones del escritor, la forma del tratamiento artístico es la que marca la huella profunda de su creador; la forma elegida entre miles de posibilidades para expresar como en una fotografía de la historia el conjunto presente en los detalles de los cuales se conforma. Experimentaciones, lo experimental como génesis misma en la obra del dramaturgo; *Lo experimental a la acción*.

Así entonces la obra de Andrade Rivera se convierte en una posibilidad de navegar en los albores de un pasado como futuro visionario, erigiéndose como toda una experiencia para navegar río arriba por el caudal de la historia para encontrar algunas causas de realidades actuales aún hoy padecidas. Siempre hace falta una mirada a los inicios.

## 11. Terminar para dar inicio

Todo final es también un comienzo. Basta tan solo con dar un vistazo al camino recorrido para darse cuenta que nuestras huellas descubren entre el polvo y el olvido profundas voces que retumban con vida propia, -seres perennes ante los arrebatos del tiempo consumido- , Y en aquel encuentro no queda otra posibilidad aparte de robarle un espacio al tiempo y al olvido para tratar de multiplicar su eco, aun cuando desfallezca en la distancia.

Nuestra voz entonces se convierte en puente entre esas realidades encontradas y nuestras percepciones de las mismas, voces despertadas que se multiplican en nosotros consecuentes con la universalidad de aquellos seres consagrados en sus voces. Esa voz, la multiplicación de esas voces que a través de la obra de Andrade Rivera dibujaran en gestos de una mímica grotescamente cruda un futuro visionario de nuestra sociedad, se convierte en un aliciente para la culminación del presente proyecto.

Pero ningún proyecto se agota en las posibilidades que podemos percibir de él, antes bien cada una de ellas se multiplica a sí misma en otras posibilidades. De igual forma como nuestra facultad vegetativa condiciona nuestra existencia al cambio, así mismo nuestros proyectos van alumbrando espacios no previstos en nuestras percepciones iniciales, construyendo paso a paso el alcance de nuestras huellas.

En nuestro caso, a partir de la complejidad de un análisis estético (con la diversidad de elementos que confluyen en él), ese conjunto de posibilidades más que un punto de llegada, se convierten en punto de partida para otras posibilidades en futuras investigaciones sobre la obra del autor. Ese sería la actividad co-creadora que se espera siempre en una investigación artística, científica y académica en relación con el lector que recepciona. Pero aun así allí no terminan las posibilidades.

Estaría tomándome atribuciones que no me corresponden si pretendiera describir todos los espacios en los que este acercamiento estético podría tomar alguna relevancia. En cada nueva lectura aquella voz multiplicará su eco en nuevos oídos, comunicando realidades artísticas en las realidades de aquellos que la puedan leer.

Seguramente las indeterminaciones relacionadas con el análisis estético de la obra estuvieron presentes a lo largo de toda la investigación, en ocasiones creando más preguntas que las posibilidades de respuestas ofrecidas por la misma. Percibo en esas indeterminaciones estimulaciones para fomentar la duda que nace a partir de un conocimiento, en este caso un conocimiento estético. Considero al respecto siempre más importante estimular la curiosidad y el deseo de conocer más allá de pretender saciar los conocimientos de lo que se dice. Tal vez sea ese el comienzo de nuestro final.

## BIBLIOGRAFÍA

-Andrade, Rivera Gustavo. *Obra Dramática*. Gobernación del departamento del Huila. Editorial Trilce Editores. Neiva 2005.

-Áreas, Enciclopedia temática ilustrada. Lingüística y Literatura. 1995.

- Baumgarten Alexander Gottlieb, *Estética (prolegómenos)* introducción y traducción: Ricardo Ibarlucia. [en línea]:

<http://www.unicen.edu.ar/sabato/sites/default/files/archivos/baumgarten-estetica.pdf>

-Biografía y obra Alfred Jarry [En línea]: <http://mural.uv.es./sagrau/biografía/UbuRey> - <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/j/jarry.htm>

-Brecht, Bertolt. *Escritos sobre Teatro*. Editorial Alba Ediciones. Madrid. 2004.

-Buenaventura, Enrique. (1968) *Teatro y Cultura*. En: *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. BBC – Colcultura. Tomo 33.

-Diccionario de la Real Academia de la Lengua española, Concepto Estética. [En línea]: <http://lema.rae.es/drae/val=estética>

-Enciclopedia libre, Wikipedia. Origen etimológico de la estética. [En línea]: <http://es.wikipedia.org/wiki/Estética>

-García, Santiago. *Teoría y práctica del teatro*. Ediciones la Candelaria. Segunda Edición. Bogotá, 1989.

-Gonzalo, Arcila. *Nuevo Teatro en Colombia*. Ediciones CEIS. Bogotá. 1983.

-Grotowsky, Jerzy. *Hacia un Teatro Pobre*. Siglo XXI Editores, s.a. de c. v. Ciudad de México. 2008.

-Ingarden, Roman. “Concreción y recepción”, [en línea] <http://aparterei.com>

-Koprinarov, Lazar. *Estética*. La Habana, Ediciones Pueblo y Educación, 1990.

-Lis, Oliver. *Los Papellípolas, primer movimiento cultural y literario en el Huila*. Antología poética en su 50 Aniversario. Editorial: Ediciones López. Popayán. 2009.

-Lukács Georg, *Estética la peculiaridad de lo estético*. Tomo I. Ediciones Grijalbo, III Edición. 1947.

Movimientos literarios de Vanguardia, entrevista con Eugenio Ionesco. Salvat Editores. España 1989.

-Soto Bruna Jesús, *la Aesthetica de Baumgarten y sus antecedentes Leibnicianos*. En: <http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/2298/1/08.%20MAR%C3%8DA%20JES%C3%9AS%20SOTO%20BRUNA,%20La%20%C2%BAesthetica%C2%BB%20de%20Baumgarten%20y%20sus%20antecedentes%20leibnicianos.pdf>

-Panofsky, Erwin. *El significado de las artes visuales*, Alianza Editorial. Madrid 1987.

-Revista cultural pre-textos. Director: Guillermo Martínez Gonzales. Editor Fermín Segura Trujillo. Edición número 85. Diciembre 20 de 1986. Neiva.

-Revista REGIÓN Y CULTURA *Huila: 100 años no es nada*. Contribución al bicentenario. Compilación y edición Luis Ernesto Lasso. Editorial Universidad Surcolombiana. Neiva, 2005.

-Rosero Durán Rodrigo. *El Teatro Vivo en el Huila, A propósito de la ley 1170*. Fondo de Autores Huilenses. Orca Impresiones. Neiva 2009.