



JOSÉ-LUIS GARCÍA BARRIENTOS (DIR.):  
*ANÁLISIS DE LA DRAMATURGIA COLOMBIANA  
ACTUAL*

Madrid, Ediciones Antígona, 2017, 358 pp.

El presente libro dirigido por el profesor García Barrientos, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España, es el cuarto fruto del proyecto de investigación *Análisis de la dramaturgia actual en español* (ADAE), el cual forma parte del Plan Nacional de Investigación y Desarrollo del Gobierno de España. La idea se arraiga en el hecho de que, según admite el catedrático en el prólogo, en la segunda mitad del siglo XX los estudios sobre el teatro en español no fueran a la par con los de la narrativa y la lírica. Por ello, este esfuerzo se propone atenuar dicho desequilibrio. Sirva de antecedente la existencia de tres tomos anteriores, a saber: *Análisis de la dramaturgia cubana actual* (Alarcos, 2011), *Análisis de la dramaturgia argentina actual* (Antígona, 2015), *Análisis de la dramaturgia española actual* (Antígona, 2016). Además, en el mismo año de la publicación del volumen reseñado, se edita el cuarto de la serie: *Análisis de la dramaturgia venezolana actual* (Antígona, 2017). Asimismo, valga notar que el propósito del proyecto estriba en analizar el teatro en español, premisa que permite trascender el modelo nacional, siendo el idioma común el factor unificador y objetivo. Además, se orienta al estudio del teatro actual, lo cual se traduce en el interés por “los dramaturgos nacidos en la década de los años sesenta o después” (García Barrientos 2017: 10).

Junto a esos antecedentes, sin duda alguna llama la atención el presupuesto metodológico, es decir, el empleo del análisis *dramatológico*. Fundamentada en la aportación de Gérard Genette, la *dramatología*, según la definición de García Barrientos – él mismo acuña esa denominación –, es la teoría del modo de representación teatral de la ficción. La piedra angular del concepto se halla en *Drama y tiempo: Dramatología I* (1991) y *Teatro y ficción. Ensayos de teoría* (2004), y de manera completa en otro libro, *Cómo se comenta una obra de teatro* (2007). Sobre estos presupuestos teóricos se yergue un modelo que comprende el análisis de la estructura textual, así como las categorías de tiempo, espacio, personaje y visión (o recepción). Los investigadores, en el marco de sus análisis, se han atenido a ese cimiento académico riguroso, lo que constituye uno de los méritos del volumen, pues posibilita la unidad del estudio de autores y autoras diversos. Como en las ediciones anteriores, uno de los capítulos preliminares está dedicado a la síntesis del método.

La estructura del volumen es lógica y transparente. Además del sucinto prólogo del profesor García Barrientos y la parte metodológica, a modo de introducción preli-

minar aparece el contexto histórico-teatral. La aportación de Marina Lamus Obregón ofrece un recorrido de los cambios que se han producido en el teatro colombiano actual y permite orientarse en la fecunda vida teatral en Colombia. Acto seguido, proporciona el contexto en el que crean los dramaturgos colombianos seleccionados para la investigación y que les sirve de vínculo cierto. La investigadora recalca el hecho de que no se dé una ruptura completa con las tendencias anteriores, es decir, con el teatro que se hace en el escenario, resultado de proyectos grupales o dramaturgia colectiva; bien al contrario, se observan intentos de reformular y aprovechar diferentes experiencias a fin de adaptarlas a las nuevas circunstancias. Por ello, concluye que se dio el florecimiento teatral: teatros de sala, de calle, comunitarios, narradores orales, cafés conciertos, entre otros. Por otra parte, incide en que no han perdido fuerza ni la experimentación en los laboratorios teatrales ni la creación colectiva. Mención aparte merece el notable incremento del número de dramaturgas en el escenario, circunstancia que se observa también en otros países de habla hispana.

La parte analítica que se lleva a cabo se centra en siete autores dramáticos presentes en los escenarios teatrales colombianos. Se incide en que los dramaturgos en cuestión se formaron profesionalmente en escuelas de arte dramático para luego continuar en talleres dramáticos, entre otros. Es más, no se restringen a escribir textos; sus dramaturgias se ven enriquecidas por la experiencia de ser actores, guionistas o directores de escena. Carolina Vivas, Fabio Rubiano, Ana María Vallejo, William Guevara, Carlos Enrique Lozano, Erik Leyton y Pedro Miguel Roza son dramaturgos representativos de las actuales tendencias descritas por Lamus Obregón, lo cual permite trazar algunas direcciones en las que se orienta el teatro colombiano. Cada parte dedicada a los creadores se compone de dos capítulos; el primero es un análisis minucioso de un drama escogido de acuerdo con el presupuesto metodológico; en el segundo, a su vez, se proponen claves de la dramaturgia del autor en cuestión. Tal estructura del volumen amplía la perspectiva de la investigación: ambas partes dedicadas a cada texto dramático ofrecen una mirada muy detallada a la obra del dramaturgo o de la dramaturga correspondiente, puesto que los investigadores recurren a varias obras para dos fines: esbozar las líneas temáticas o estético-formales y presentar la evolución profesional de su objeto de estudio.

La parte analítica del volumen la abre Miguel Carrera Garrido con su análisis de *Donde se descomponen las colas de los burros*, de Carolina Vivas, mientras que Lamus Obregón se encarga de las "Claves". El investigador observa convergencias con el conflicto presente en la *Antígona* sofocliana, aunque la obra en cuestión ficcionaliza y codifica teatralmente un acontecimiento real colombiano, es decir, el escándalo de los llamados *falsos positivos*. En este sentido, según Carrera Garrido, la pieza se orienta hacia la revisión de este episodio deplorable de la historia colombiana. El autor expone de manera patente que, a través de recursos formales, Vivas intenta *distanciar*, en el sentido brechtiano, al público y crear espacio para el pensamiento crítico. Asimismo, se destaca la segunda dimensión del drama: la experiencia singular de la madre capaz de hacer todo por su hijo, lo que provoca la reflexión sobre las posibilidades del individuo ante el poder opresivo.

En el análisis de la obra *El vientre de la ballena*, de Fabio Rubiano, realizado por Mauricio Doménici, se hace patente que, aunque la relación de la creación dramática con la realidad constituye el eje del interés del dramaturgo, el de Rubiano no es un teatro

realista o documental ni pretende serlo; al contrario, sus obras siempre sufren un proceso de transformación. Así, la fábula del detective que busca resolver el caso criminal se propone como un juego metateatral, macabro y violento, pero filtrado por el tratamiento paródico o irónico. Por esta razón, afirma Doménici, el público perplejo y extraño se ve obligado a establecer una distancia emocional ante lo que percibe, lo cual, por su parte, provoca una reflexión más profunda acerca del tema entablado.

El tercer apartado está dedicado a Ana María Vallejo. En *Magnolia perdida en sueños* Manuela Vera Guerrero encuentra una disección del ambiente amenazante y violento del Medellín de finales de los años ochenta. La investigadora traza dos líneas de acción dramática y expone la construcción minuciosa de personajes, tanto simples como complejos, que tienen que enfrentarse o bien con el ambiente hostil o bien con su pasado del que han intentado escaparse, y mediante los cuales se consigue presentar las diferentes posturas ante la realidad medellinense. En el marco de las obras de Vallejo, Vera Guerrero añade que los personajes humanizados que difícilmente pueden conseguir una vida tranquila, obligados a sobrevivir situaciones arrolladoras, son una de las claves para su dramaturgia.

En la obra de William Guevara, *Bizarro*, Laissa Melina Rodríguez pone de relieve la dominante de la obra, a saber, el contraste. A raíz de ello, como bien se observa, el monólogo, estructurado a base del cuadro *Las tentaciones de San Antonio* de Veronese, si no trasgrede, juega con la concepción tradicional del teatro: la acción dramática y las acciones físicas quedan disminuidas a favor de un relato narrado por el único actor presente en el escenario. De este modo, como sugiere Melina Rodríguez, el presente escénico se opone al pasado narrado; a su vez, el espacio escénico contrasta con los espacios evocados por el relato. *Bizarro*, expone la investigadora, resulta representativa para la dramaturgia de Guevara, puesto que una constante suya es el juego lúdico con los espectadores sin adscribirse a ningún proyecto político.

La preocupación formal se pone de relieve también en el análisis de *Los difusos finales de las cosas*, de Carlos Enrique Lozano. El título del artículo de Mateo Navia Hoyas es significativo, dado que en él se alude a “una novela escrita en teatro”, es decir, una pieza que bordea entre lo dramático y lo narrativo. Pese a ello, como acertadamente indica el autor, es un texto creado en función del espectáculo teatral. Se trata, pues, de una obra que recurre a recursos teatrales: monólogos, apartes y esporádicos soliloquios y *ad spectatores*, pero, según recalca Navia Hoyas, estos sirven para introducir el componente narrativo. Concluye el investigador que esta experimentación –presente también en otras obras– da lugar a la indagación por las fronteras de lo teatral.

Julián Mauricio Gómez Ocampo sostiene que *Quemado*, de Erik Leyton, es un drama de ambiente que representa Bogotá como espacio físico y mental. En su análisis destaca la ciudad como espacio que subyuga a sus habitantes; a la vez, lo domina y provoca en él la alienación y el agobio. Haciéndose uso de una visión onírica o fantasmagórica, se muestran las inquietudes muy concretas de la vida en la capital: la negligencia del sistema, la violencia cotidiana y la descomposición social. De este modo, como mantiene Gómez Ocampo, se transmite una visión pesimista de la ciudad que corrompe a sus habitantes y, como en otras obras de Leyton, a su vez se reflexiona acerca de la decadencia de los valores y de lo humano.

El último capítulo ofrece una mirada a la dramaturgia de Pedro Miguel Rozo y el análisis de *Nuestras vidas privadas*. Sandra Camacho López pone de relieve cómo el teatro de Rozo parte de lo íntimo y privado para hablar de lo público; en este caso, el alegado acto de pedofilia del que se acusa al cabeza de una familia bien posicionada. Se apunta que la acción gira en torno a la constante búsqueda de la desestimación o confirmación del hecho y, en el proceso, desmantela las verdaderas motivaciones de los personajes y las relaciones que los unen. El final inesperado, concluye Camacho López, no puede dejar indiferente al público y obliga a pensar acerca del tema de la justicia.

En resumen, el presente volumen ofrece una mirada profunda y rigurosa del teatro colombiano actual desde dos perspectivas. Por una parte, gracias a la aplicación del método *dramatológico*, deja constancia de los diferentes recursos estético-formales a los que recurren los autores contemporáneos en sus dramaturgias respectivas y permiten sacar la conclusión de que se trata de un teatro en constante búsqueda de nuevas formas de creación. Por otra parte, se exponen las líneas temáticas principales, tales como la violencia, la degradación de la sociedad o el deterioro de las relaciones interpersonales, entre otros, que constituyen el eje de interés de estos dramaturgos. Y es notable que su teatro, aunque temáticamente pueda ser considerado local en cuanto colombiano o latinoamericano, trasciende esas fronteras elevándose a un nivel más universal.

*Kamil Seruga*