

COMO SI FUERA LA VIDA REAL: SIEMPRE AL MARGEN  
LA DRAMATURGIA DE LUIS FERNANDO ZAPATA ABADÍA



*COMO SI FUERA LA VIDA REAL: SIEMPRE AL MARGEN*  
*LA DRAMATURGIA DE LUIS FERNANDO ZAPATA ABADÍA*

CANDIDATO A DOCTOR  
EDUIN ANDRÉS YEPES CORREA

DIRECTORA  
DRA. OLGA VALLEJO MURCIA

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA  
FACULTAD DE COMUNICACIONES  
DOCTORADO EN LITERATURA  
MEDELLÍN  
2020

## ÍNDICE

A MODO DE INTRODUCCIÓN SOBRE LUIS FERNANDO ZAPATA ABADÍA .....	6
Ecos de una vida dedicada al arte.....	6
Caminando entre escuelas, festivales y encuentros.....	12
Detrás del telón hay más de un escritor.....	18
EL CORPUS: PUBLICAR EN TEATRO, LAS OBRAS Y LOS PERSONAJES DE ZAPATA ABADÍA. ....	27
CAPÍTULO 1 .....	51
GÉNERO: ALGO MÁS QUE DIVERSIDAD .....	51
Entre la palabra y el cuerpo.....	51
El género de la violencia, la libertad y el Estado .....	61
Los personajes en busca de .....	77
CAPÍTULO 2. ....	94
LENGUAJE, CUERPO POLÍTICO Y SUBJETIVIDAD: EL PERSONAJE DENTRO DEL AUTOR.....	94
Las huellas de la palabra y la identidad.....	94
Cuerpos y decisiones políticas .....	105
Del exterior al interior y los esquemas de poder .....	113
Construcción y reconstrucción del personaje.....	127
Memoria y Subjetividad en el teatro de Zapata Abadía .....	132
CAPÍTULO 3: .....	138
UN TEATRO VIOLENTO, OTRA MANERA DE CONTAR LA COTIDIANIDAD .....	138
La lengua, la igualdad y la educación: conceptos generadores de violencia.....	138
El territorio, un “Estado” de desprotección.....	147
Gritos y susurros: de una violencia macro a una violencia micro, igualmente silenciadas.....	151
Memorias de la violencia, un recurso más del dramaturgo .....	164
A MANERA DE CONCLUSIÓN.....	173
LA MARGINALIDAD: EL VELO DE OPACIDAD QUE DESCUBRE EL TEATRO DE ZAPATA ABADÍA .....	173
Del centro a la periferia: el lugar de estos personajes .....	173
La dramaturgia de Zapata Abadía: ¿una dramaturgia marginal? .....	187
Como si fuera la vida real: el lenguaje del teatro marginal.....	190

ÍNDICE DE IMÁGENES .....	197
BIBLIOGRAFÍA.....	203
Obras de Luis Fernando Zapata Abadía.....	203
Textos referenciados .....	204

**¡GRACIAS!**

**A mi familia y amigos por acompañarme, a pesar de mi ausencia...**

**Al maestro Luis Fernando Zapata Abadía, por confiarme su obra.**

### **Agradecimientos**

**Tacita é plata:** Luis Fernando Zapata Abadía, Juan Fernando Criales, Natalia Ramírez Álvarez, Juan Pablo Ricahurte, Tania Granda Vallejo.

**Exfanfarria Teatro:** Beatriz Hernández, Paola Andrea Medina

**Casa del Teatro:** Maestro Gilberto Martínez.

**Casa Danza:** Javier Alonso Álvarez, Aidé Pineda Yepes.

**La Rueda Flotante:** Juan Diego Zuluaga.

**Párpado Teatro:** Mario Ángel Quintero, Bertha Nelly Arboleda.

Alberto Sierra

## **A MODO DE INTRODUCCIÓN SOBRE LUIS FERNANDO ZAPATA ABADÍA**

### **Ecós de una vida dedicada al arte**

En el panorama teatral colombiano —procesos formativos, asociaciones y colectivos teatrales, dramaturgos, propuestas dramáticas y estéticas — figuran unos pocos nombres y fenómenos: Santiago García, Enrique Buenaventura, Fanny Mikey, Gilberto Martínez, La Candelaria, El TEC, Casa del Teatro, la creación colectiva. El mundo teatral colombiano, si bien, no es el más vasto en Latinoamérica, mucho menos en el mundo, no se reduce a estas figuras reconocidas a nivel nacional y otras, muy escasas, a nivel internacional. En Colombia tenemos personajes con largas trayectorias artísticas integrales que, dadas sus condiciones de vida, ideológicas, intereses o simple capricho personal, no han tenido tal reconocimiento; pese a ese lugar, fuera de la órbita, son parte de la historia teatral del país. Es justo en este lugar en el que encuentra la dramaturgia de Luis Fernando Zapata Abadía.

Luis Fernando Zapata Abadía nació en la ciudad de Medellín, Colombia, en el año de 1956. Fue profesor en instituciones destacadas en su área de experticia: de la desaparecida Escuela Popular de Arte —EPA —; en la Universidad de Antioquia, en el Programa de Teatro y Danza Contemporánea; y, en la Escuela Superior Tecnológica de Artes Débora Arango. Se desempeñó como empleado municipal en instituciones educativas de educación básica secundaria y media, lo que le ha garantizado la manutención básica a él y su familia, dado que los ingresos económicos por su producción dancística y teatral no se constituyeron en fuente suficiente para sobrevivir.

A lo largo de su vida trabajó en las áreas de la danza, el teatro y la dramaturgia: como actor y bailarín integró su quehacer a la danza teatro y a la performance; en esta última, dirigió y actuó en muchas de las obras de su propia autoría. A temprana edad ingresó al Teatro Escuela de Medellín, inscrita a la Secretaría de Educación de la ciudad y desde entonces confirma una extensa trayectoria como integrante y fundador de grupos teatrales independientes, entre los que se cuentan: Teatro Libre de Medellín, en 1972; Grupo Arlequín, en 1975; Grupo Rotateatro, en 1988; Grupo Tacita'e plata, en 1995; Corporación Cultural y Artística Tacita'e plata, en 2002. Zapata es Licenciado en Formación Estética de la

Universidad Pontificia Bolivariana del año 2002, dicho grado fue obtenido debido a las exigencias institucionales para poder continuar desempeñándose como docente en los lugares en los que lo hacía, debido a la ausencia de cualquier otro título profesional que avalara su conocimiento, tras su larga trayectoria artística, desde 1972; su actualización en la educación no formal fue permanente, asistió a diferentes cursos y talleres de danza moderna, ballet, danza contemporánea, pedagogía teatral, dirección teatral, dramaturgia y gestión cultural.

Zapata Abadía ha participado en más de 40 festivales y encuentros nacionales e internacionales, en calidad de actor, bailarín, performista, asistente de dirección y director. Entre los que se cuentan: *Concurso Internacional de Coreografía*, en París - Francia; *Festival Iberoamericano de Teatro*, en Bogotá – Colombia; *Festival Nacional de Teatro*, en Manizales – Colombia; *Festival Internacional de Teatro*, en Guayaquil – Ecuador; *Concurso Nacional de Danza Contemporánea*, en Bogotá – Colombia; *Festival Casabierta (ASAB)*, en Bogotá – Colombia; *Encuentro Nacional de Escuelas Superiores de Teatro*, en Medellín – Colombia; *Festival de Teatro “El Gesto Noble”*, en El Carmen de Viboral – Colombia; *Temporada Internacional de Danza Contemporánea*, en Medellín; *Festival Colombiano de Teatro Ciudad de Medellín*; *Feria de las Flores*, en Medellín; *Festival Alternativo de la CCT (Corporación Colombiana de Teatro)*, en Bogotá – Colombia; *Festival Mujeres en Escena*, en Medellín; *Festival Emilio Carballido*, en Veracruz – México; Theatre de la Tournelle, en la ciudad de Orbe, en el cantón de Vaud, en la Suiza francesa; Theatre du Galpón, en Ginebra, Suiza, para la comunidad de habla hispana; Teatro Vivian Blumenthal, en Intercambio cultural con Cultura Universidad Guadalajara y Rueda Flotante, Guadalajara- México; Centro cultural Trapalanda, Intercambio cultural con la secretaría de cultura de Río Cuarto y Rueda Flotante en Córdoba – Argentina; entre otros.

En su larga trayectoria artística, Zapata Abadía, participó en más de 80 puestas en escena, de las que se tiene registro formal, como dramaturgo, director, actor, bailarín, performista, escenógrafo e ilustrador; más de la mitad de su vida la ha dedicado a la dramaturgia. Hizo parte en la dirección de la mayoría de sus obras de teatro, danza, performance, danza – teatro y acciones, alrededor de la mitad de ellas son de teatro, cuya dramaturgia es de su autoría. De igual modo, se ha desempeñado como asistente de dirección de montajes de danza y teatro. También hizo las veces de director y bailarín o de director y

actor al mismo tiempo. En esos montajes como actor, bailarín y performer estuvo bajo la dirección de Gilberto Martínez<sup>1</sup>, Luis Carlos Medina<sup>2</sup>, José Manuel Freidel<sup>3</sup>, Jorge Olguín<sup>4</sup>,

---

<sup>1</sup> Reconocido Maestro de teatro de la ciudad de Medellín, muerto en el año 2017. Se desempeñó como actor, director y dramaturgo de la Casa del Teatro de la ciudad de Medellín. Fue director de la revista Teatro, en los años 70, uno de los primeros medios de publicación sobre teatro en Medellín. Como investigador de la teoría del teatro, sistematizaba sus creaciones y posteriormente las publicaba. Fue con este Maestro que Zapata Abadía inició su formación teatral en la Escuela de teatro de Medellín en 1972, en ese mismo año fundaron el Teatro Libre de Medellín, allí le dirigió *La brujita buena* de Lauro Olmo, *El cuarto poder* y *Revolución en América del Sur* de Augusto Boal, poco tiempo después, en 1975, el grupo de teatro se desintegró. En 1980, Martínez dirigió a Zapata Abadía en la puesta en escena de *Las criadas de Jean Genet*. Años más tarde, en 2013, nuevamente se reencontraron cumpliendo los mismos roles en *Gatillo*, escrita por Zapata Abadía. Martínez publicó esta obra en su texto: *Tres puestas en relieve y otros textos teatrales*.

<sup>2</sup> Fue profesor de expresión corporal de Zapata Abadía en la *Escuela de teatro de Medellín*. En el año 1975 fundó el grupo *Arlequín* y le dirigió la obra *El espantapájaros que quiso ser rey*. Para Medina el entrenamiento psicofísico para el actor era importante, el cual era basado en los métodos de Grotowski. Medina consideraba que el personaje salía del cuerpo del actor. Así, este director es uno de los primeros que influye en la dedicación que Zapata Abadía da al cuerpo en sus procesos de montaje. Medina fallece en el año de 1995.

<sup>3</sup> Actor, director y dramaturgo. Fundador del grupo La Fanfarria en 1975 y con Zapata Abadía y otros miembros, fundaron la Asociación Exfanfarria Teatro de la ciudad de Medellín, en 1988. Zapata Abadía ingresa en el año de 1982 a la Fanfarria Teatro. Su primera obra bajo la dirección de Freidel fue *Los infortunios de la bella Otero y otras desdichas*. Además de esta, bajo la dirección de Freidel, Zapata Abadía participó en obras como: *Las burguesas de la calle menor*, *¡Ay! Días Chiqui*, *Soledad quiere bailar* (de danza teatro), *Romance del bacán y la maleva*, *En casa de Irene*, *La lavandera* y, finalmente, la última producción con este director, antes de su muerte en 1990, *Las tardes de manuela*.

<sup>4</sup> Fue director de baile y coreografía, en la compañía Jorge Olguín. Radicado en Dinamarca. Trabajó la danza teatro y la danza moderna en los años 90, que posteriormente se denominó como contemporánea. Fue uno de los representantes de la danza europea en Colombia. Posterior a un taller dictado en 1985, dirigió a Zapata Abadía, junto con otros tres bailarines (Gustavo Llano, Sara Villa y Mónica Bustamante), en el montaje *La patasola*, mito colombiano, evento de danza para el Concurso Coreográfico Ciudad de París, en 1986. Murió en 1990.

Gabriel Álvarez<sup>5</sup>, Carlos Zapata<sup>6</sup>, Juan Diego Puerta<sup>7</sup>, Luis Jiménez<sup>8</sup>, Alberto Sierra<sup>9</sup>, Adela Donadío<sup>10</sup>, Farley Velásquez<sup>11</sup> y Mario Ángel Quintero<sup>12</sup>.

---

<sup>5</sup> Desde 1994 es director del teatro El galpón, en Zuiza. Lleva alrededor de treinta años radicado en dicho país. Fue director de Zapata Abadía en el montaje *Romeo y Julienta*, en la Escuela Popular de Arte (EPA), esto en el marco de un proyecto de investigación para docentes y estudiantes, en el cual Zapata Abadía participó como docente.

<sup>6</sup> Actor, director y dramaturgo de teatro de la ciudad de Medellín, fue compañero docente de Zapata Abadía en la Escuela Popular de Arte (EPA). El montaje que le dirigió fue *Butter Fly o el vuelo de la sangre*, en 1998, obra de danza teatro.

<sup>7</sup> Este exalumno de Zapata Abadía, de la EPA, está radicado en Roma desde 1994. Es actor, bailarín, coreógrafo, director de teatro y cine. Puerta estuvo bajo la dirección de Zapata Abadía en la Exfanfarria Teatro, en la obra *El Bacán y la maleva*, dramaturgia de José Manuel Freidel. Posteriormente, estudio danza contemporánea en Francia. En 2005 fue director de Zapata Abadía en la obra de danza, *Penélope*. Ganó premio como mejor director de teatro en Italia, en el festival de Canes, en 2016.

<sup>8</sup> De nacionalidad española, Jiménez es Director artístico del *Festival Don Quijote*, en París y del grupo Zorongo. En Colombia participó como director de la Beca de Creación Teatro de Sala, con la obra *El domador de Sombras* de Itziar Pascual, en el año 2009, con la Corporación Cultural y Artística Tacita 'e plata, de la Ciudad de Medellín, de la cual es director general y artístico, Zapata Abadía, en dicha obra, participó como director de escena y actor.

<sup>9</sup> Sierra es actor, dramaturgo y director de *La Buardilla Teatro* de la ciudad de Medellín. Sierra ha dirigido a Zapata Abadía como actor en dos obras, cuya dramaturgia es del actor: *El café de soledad*, en 1994, para la Exfanfarria Teatro, allí se ponía en práctica una investigación que se hacía sobre la construcción del personaje, propuesta teórica de Alberto Sierra, elementos constitutivos de la construcción del personaje; y *Loba Vieja o Bellas de la noche*, como director invitado de Tacita 'e plata.

<sup>10</sup> Licenciada en literatura de la Universidad de Medellín, actriz y directora de teatro. Fue directora de La Casa del Teatro de Bogotá y colaboradora del Festival Iberoamericano de Teatro. Compañera de escena de Zapata Abadía en *Los Infortunios de la bella Otero*, montaje realizado bajo la dirección de José Manuel Freidel. Dirigió a Zapata Abadía en *Desaparecidos*, del caleño Carlos Enrique Lozano, Beca de Creación Artística de la Secretaría de Cultura de Medellín en el año 2015.

<sup>11</sup> Actor, director y dramaturgo. Fue el director del grupo de teatro *Hora 25* hasta el año 2016, fecha de su muerte. Fue alumno de la escuela popular de arte, actor de Freidel del grupo de proyección de la Universidad Nacional. Dirigió a Zapata Abadía en la obra *El Rey Lear* de William Shakespeare, producción de Hora 25.

<sup>12</sup> Poeta, dramaturgo, músico, traductor y ensayista. Dirige el grupo *Párpado teatro* de la ciudad de Medellín. Dirigió a Zapata Abadía en el 2008, en la obra de danza teatro *La Triste garza azul*, Beca de Creación de la Secretaría de Cultura Ciudadana de Medellín, basado en poemas y música de la autoría del mismo director; la última obra montada bajo su dirección fue *Eddie*, en el 2016, y en 2017, se preparó el montaje de *La última Ronda*, que no fue estrenada, ambas dramaturgias de Zapata Abadía.

Es importante resaltar que Luis Fernando Zapata Abadía es egresado Honoris Causa de la Escuela Popular de Arte, fue jurado y asesor de diferentes Becas de creación de la Secretaría de Cultura Ciudadana del Municipio Medellín; además, jurado en proyectos de grado del programa de la Licenciatura en danza y teatro de la Universidad de Antioquia. También se desempeñó como director artístico en la Exfanfarria Teatro a la cual perteneció, con algunas intermitencias, desde 1982 hasta su cierre definitivo en el año 2017.

Actualmente, Zapata Abadía continúa como director General y Artístico de la Corporación Cultural y Artística Tacita 'e plata. A pesar de su larga enfermedad, continúa vigente en diferentes proyectos que ejecuta con la Corporación a la que pertenece. Su última participación en escena, ante un público, como bailarín performer, fue en el año 2017 con *Deliario (Ciudad ajena)*, en el Encuentro Endanzante, coproducción de Tacita 'e plata y Al Paso Escénico; posteriormente en 2018 como director de *El Sitio*, coproducción del Grupo Pendiente Danza y el grupo Tacita 'e plata; en el 2019 fue director de dos obras: una de teatro, *El romance del Bacan y la Maleva*, escrita por José Manuel Freidel, puesta en escena por el grupo Gestos Mnemes y una de danza contemporánea producida por Tacita 'e plata y Al Paso Escénico, en el sexto Encuentro Endanzante, *Cruces y Desvíos (El sujeto Bryan)*.

Para Zapata Abadía, el año 2020, incluso desde finales del 2019, estuvo marcado por las constantes entradas y salidas de hospitales y clínicas, a pesar de ello continuó su quehacer artístico dedicado a la dramaturgia, performance y asesoría artística. Durante este año hizo parte de un proyecto, que si bien no se llevó a cabalidad, por efectos de la pandemia por Covid-19 y la respectiva cuarentena, sí dejó como resultado un video-performance producto del trabajo que se había alcanzado con *La Nazarena*, dramaturgia de Zapata Abadía, escrita en el año de 1996, dirigido por Juan Diego Zuluaga con asesoría de Zapata Abadía, coproducción de La Rueda Flotante y La Bota Gatuna de Bogotá, en el marco del Festival Sin Rótulo de la Casa del Teatro. También, producto de la cuarentena y de sus entradas y salidas a las clínicas, queda registro de sus video-performances en dichos espacios y lectura de escritos cortos, juegos de palabras y demás.

Durante el mes de septiembre del 2020 sale a circulación el texto digital *Internexo. Memorias desde el silencio*, producción hecha por Zapata Abadía durante el periodo de

cuarentena con el apoyo de la Alcaldía de Medellín, a través de la Convocatoria Especial LEP para las Artes Escénicas, cuyo propósito es acompañar al sector artístico y cultural durante la declaratoria de emergencia por causa del coronavirus. El texto contiene tres producciones dramáticas escritas entre los meses de marzo y junio del mismo año: *El teatro del señor K*, *De árboles y coronas* y *Espumas que se van*. Finalmente, en el espacio de la danza, durante este mismo año se desempeña como curador y asesor en la séptima versión del Encuentro Endanzante, coproducción de Tacita ‘e plata y Al Paso Escénico.

Las publicaciones impresas de Zapata Abadía, que circulan en diferentes medios, son muy pocas. Dos de sus obras dramáticas: *Loba vieja o Bellas de la noche* en la revista *Ateatro* y *Gatillo* en *Tres puestas en relieve y otros textos teatrales* escrito por Gilberto Martínez<sup>13</sup>. En *Ateatro*, se ha publicado algunos comentarios de sus obras, entre ellos, el de Ramiro Tejada, actor y crítico teatral de la ciudad de Medellín, sobre la obra *El café de soledad*. Y en *Luchando contra el olvido, Tomo II*, del Ministerio de la Cultura, se reseñó la obra *La Pajarera*. De igual modo, las publicaciones de Zapata Abadía a título personal, no relacionadas con su dramaturgia, son muy pocas: en *Ateatro Revista*, publicó dos artículos, uno sobre danza teatro y otro sobre el cuerpo; participó en la investigación de la obra ganadora de la IX convocatoria de becas para la investigación Artística y Cultural de Medellín 2013, publicada por *Exfanfarria Teatro*, bajo el título *Mientras viva la memoria. Hacia una dramaturgia de autor*, en ella se sistematiza la obra de José Manuel Freidel. Finalmente, está el libro *Textos movedizos*, en el que se recopilan siete de sus obras: *Firmes*, *Petra*, *maldita loca*, *La Pajarera*, *En el filo*, *Hojas secas* y *Gatillo*.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> En esta publicación se presenta la obra como está escrita por el Autor, Luis Fernando Zapata Abadía, a su vez se presenta lo que el director de la misma, G. Martínez, denomina *puesta en relieve*, de nuevo publica la obra, pero con acotaciones sobre el montaje, espacios, acciones del actor, luces, sonido, y reflexiones sobre la puesta en escena como tal. Es lo que se ha denominado también como el *texto espectacular*.

<sup>14</sup> Otras obras llevadas a escena, cuya dramaturgia es de Zapata Abadía, que no han sido librificadas y sobre las cuales se hace alusión a algunas de ellas en la investigación, son: *Cabalgata de ensueños* (1988), *El café de Soledad* (1994), *Hel (Varius) Versión teatral del Anarquista coronado de Antonin Artaud* (1996 – 2010), *El paredón de las ánimas* (1998), *El paraíso es hoy* (2000), *Cabeza de familia* (2002), *La pasión de la reina tuerta* (2006), *Una serenata para Susana* (2008), *Bocetos para una locura* (2009), *La ventana* (2010), *La casa de la lagartija* (2012), *La cantora de Alcántara* (2013), *El culebrón* (2013), *Abrazo mortal* (2013), *Conejo al paje en salsa de orugas apestosas* (2014), *Días de ayuno* (2015), *La eterna primavera blanca* (2015), *Eddie* (2016), *Polinices o el fracaso* (2016), *El sitio* (2018). De *El paraíso es hoy*, cuya representación se hizo en el 2000, no

## **Caminando entre escuelas, festivales y encuentros**

Zapata Abadía presenta una inusual participación en el engranaje del mundo teatral, dramaturgico y artístico, en general. Siempre se ha caracterizado por estar alejado de la gran mayoría de las políticas estatales, y por su escasa participación en las diferentes agremiaciones artísticas; sin embargo, permanece constantemente informado en lo que respecta y acomoda su participación en ellas y la de sus proyectos artísticos, la encripta, para que esta responda a los esperados políticos y gremiales, sin que afecte su modo de producir arte. En sus acciones no hay engaño o falsedad, estas se convierten en una protesta constante y peculiar, que particulariza su estilo consciente frente al mundo artístico, las políticas estatales entorno al mismo y deja ver su posición al margen de las redes.

El concepto de red se extiende a un sistema de elaboración colectiva de una ideología y más particularmente de una referencia intercultural, de ahí que los postulados de creación artística de Zapata Abadía no se escapen a este sistema. También se habla del concepto de red como el conjunto de personas pertenecientes a un circuito de intercambios epistolares y orales, entre otros medios. Actualmente, se cuenta con un medio que ha masificado los procesos comunicativos: la Internet.

Hablar de las redes intelectuales de las que hace parte Zapata Abadía no es tarea fácil. El teatro, pese a los procesos de globalización informática que ha ofrecido la Internet y demás avances tecnológicos “la intelectualidad latinoamericana no atina a crear los medios reticulares necesarios para una mayor coordinación, cooperación y confluencia de las tareas de investigación, circulación de ideas y personas, intercambio de libros y producción

---

se tiene ningún registro dramaturgico. Esta obra fue escrita teniendo en cuenta una metodología cercana a la creación colectiva, salvo que el director no se hizo cargo de unir las piezas y fueron los actores quienes quedaron con ellas. A la fecha ha resultado imposible la recuperación de las mismas.

También tiene otros textos escritos que no han sido llevados a escena ni librificados, que, aunque no sean tenidos en cuenta en el análisis vale la pena mencionar. Entre ellos: *El periódico*, *Las manos de Leidy M.*, *Máscaras de amor*, *Manos de ángel*, *El rey de las lápidas*, *Pequeña escena con cigüeña disecada I, II, III, IV*, *Confesión pública de una muñeca*, *El corral*, *Collar de amores*, *La saca ojos*, *El juego*, *El exilio de Belladela*, *La sonrisa de Yocasta*, *La nazarena*, *La cocina del tiempo*, *Di mi nombre Ofelia*, *Decir adiós*, entre otros. Casi cincuenta obras escritas que no han sido llevadas a escena.

científica.” (Mendoza, 2011, p. 9) Tampoco se cuenta con suficientes producciones escritas en las que se hable, no solo del concepto de red, sino de las redes como tal.

Para establecer la participación de Zapata Abadía en las diferentes redes, es preciso hacer un rastreo particular de revistas, escuelas y algunas asociaciones y redes de festivales de artes escénicas en las memorias que de tales eventos se publican y, además, en los portales (páginas web, blogs, y otras publicaciones virtuales) de los mismos. A la fecha, no hay fuentes que unifiquen tales eventos en uno o varios textos sobre el tema en cuestión. A continuación, se propone una sistematización de la información recopilada.

La revista *Papel Escena* de la Entidad Universitaria de Bellas Artes, en Cali, Valle del Cauca - Colombia, en su quinto número, en el año 2005, habla sobre la tarea que ha venido desarrollando la institución desde 1955, no solo referido al oficio escénico,

sino también a otros escenarios como el pedagógico, como quiera que la Escuela tiene Facultad para formar actores – pedagogos; amén de la participación en la construcción de un escenario social en el que el arte se erija como uno de los principales hitos de referencia y de conciencia (2005, p.4).

En la escuela de Bellas Artes de Cali, se han formado actores de talla nacional e internacional, directores y dramaturgos que han enriquecido el acontecer dramático del país. Allí, se pueden reconocer figuras como el afamado maestro Enrique Buenaventura, quien llegó a dicha escuela a implementar planes de estudio europeos y latinoamericanos<sup>15</sup>. Planes que se reconstruyeron hasta lo que son actualmente, ofreciéndole un reconocimiento nacional e internacional a la Escuela a través de la creación colectiva.

Otra de las escuelas, más nueva, pero con gran posicionamiento en el campo del teatro en la actualidad en Colombia es las ASAB. Esta nace en 1989 como proyecto especial del Instituto Distrital de Cultura y Turismo en Bogotá, en la que se acoge la oferta de formación artística distrital, que entre 1970 y 1980 conformaban seis de las siete escuelas de artes del Distrito. En 1991, la ASAB firma un convenio con la Universidad Distrital Francisco José

---

<sup>15</sup> Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid - España y de la Universidad Católica de Chile - Chile

de Caldas, y así empieza a formar profesionales en Artes Plásticas, Artes Musicales y Artes Escénicas. A finales del 2005 se convierte en la Facultad de Artes-ASAB de la Universidad Distrital. Desde el año 2011 abrió las nuevas carreras de Arte Danzario y la maestría en Estudios Artísticos. La Facultad de Artes ASAB cuenta con un amplio número de funciones de danza y teatro, egresados y estudiantes, además de programas de formación artística en diferentes municipios del departamento Cundinamarca, en Colombia. (Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Facultad de artes ASAB. En línea)

En Medellín, se contó con la Escuela Popular de Arte (EPA), escuela que surgió de la propuesta cultural creada por la Alcaldía de Medellín en 1944, cuando esta fundó el Instituto Obrero Municipal (IOM). Luego, en 1945, se transformó en el Instituto Popular de Cultura (IPC), en el que se enfatizó la extensión cultural artística y la enseñanza gratuita, motivando con ello la creación de compañías de teatro y danza de la ciudad. A principios de la década del setenta, se constituyó en la Escuela Popular de Arte. Los cambios en la estructura de la educación media de esa década dieron paso a programas de educación media técnica con orientación vocacional y con algún fundamento en el conocimiento científico. En 1992 cambió al Instituto Tecnológico Metropolitano (ITM), con el fin de poder brindar capacitación del nivel superior a los estudiantes. En 2002, luego de clausurar el proceso académico de la EPA, se hizo entrega a la instalación mencionada, ITM, para que ofreciera programas de educación superior, lo que llevó a la desaparición de la EPA. (ITM Institución Universitaria. En línea)

Actualmente, también en Medellín, funcionan la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, con el programa de Artes Escénicas, entre otros; y la Escuela Superior Tecnológica de Artes Débora Arango. De la primera, que cuenta con una trayectoria de más de 30 años, interesa principalmente el Departamento de Artes Escénicas, el cual procura por los estudios, investigación, producción, conservación y difusión de las artes escénicas a través de la formación de profesionales investigadores y educadores, con apertura a diversas corrientes escénicas. Allí, se adelantan actividades de extensión y difusión de las artes escénicas a través de la proyección de sus productos artísticos a la comunidad, no solo a nivel local, sino nacional e internacional. (Universidad de Antioquia, Departamento de artes escénicas. En línea) En cuanto a la segunda, *La Débora*, como se le conoce popularmente,

su origen se remonta a los años noventa (1994), en ella se procuraba mantener “dos estructuras denominadas Fundamentación y Profesionalización, que integraban los componentes disciplinar, investigativo y sociohumanístico.” (Escuela Superior Tecnológica de Artes Débora Arango. En línea). En 2003 es reconocida como Institución de Educación Superior, formando técnicos y tecnólogos en artes musicales, visuales y escénicas para el sector productivo y las industrias creativas y culturales.

Las redes de teatro, tanto las asociaciones culturales como los festivales y demás agremiaciones, buscan la circulación como uno de sus objetivos principales, es decir, que las obras representadas y los grupos dedicados a ello hagan itinerancia por las diferentes salas y ámbitos artísticos tanto dentro del país como fuera de él; que los eventos programados tanto espectaculares como académicos cuenten con la visita de promotores, gestores, estudiosos del tema y creadores de diferentes lugares del mundo, de forma tal que propendan por el mejoramiento de los diferentes procesos que conlleva el teatro, ello posibilitará que las diferentes miradas generen avances en los aspectos de la creación, la investigación y la estética.

Una de estas asociaciones es la Asociación de Trabajadores de las Artes Escénicas (Atrae), con sede en Medellín y más de veinte años de funcionamiento, ha sabido generar propuestas de agremiación de actores, directores, dramaturgos, bailarines y demás sujetos partícipes de la creación artística. Esta asociación ha abierto otra posibilidad de divulgación con su revista *A Teatro*, en ella se han publicado artículos y obras dramáticas, no solo de autores colombianos, sino del exterior.

La Asociación de Salas de Artes Escénicas, creada en el año 2002, es otra de las agremiaciones culturales, ubicada en la ciudad de Medellín. A la fecha siguen realizando el evento Medellín en Escena, con la participación en diferentes espacios de la ciudad. Para su formación se hicieron consultas entre las directivas de las salas teatrales de Medellín, concertadas con el Ministerio de Cultura, generando la posibilidad de apoyo mutuo entre las que conformaron tal agremiación. Es importante aclarar que en este nuevo espacio quedaron por fuera los grupos sin sede, entre ellos, Tacita ‘e plata, al cual pertenece y es director Zapata Abadía. A manera de celebración de esta unión,

se propone y ejecuta la Primera Fiesta de las *Artes Escénicas de Medellín*, la cual permitió compartir y conocer las propuestas artísticas de los grupos fundadores, con una muestra que consistió en intercambiar sus montajes e interactuar con diferentes públicos, con más de 30 actividades entre presentaciones, charlas, talleres, entre otros, en sus respectivas salas y otros espacios de la ciudad (Medellín en Escena. En línea).

Además de las anteriores, y no menos importante, se cuenta con la Red de Escuela de Espectadores de Teatro. Este es un espacio en el que se produce un encuentro entre espectadores de teatro que tiene como finalidad ofrecer herramientas históricas y teóricas para ver y aprender, para analizar este evento escénico, no solo en la inmediatez del mismo sino en su relación con las otras formas de hacer teatro dentro de la ciudad. Esta forma de abordar las artes escénicas y generar hábitos culturales desde el marco de la dinamización sociocultural en la ciudad de Medellín tiene sus inicios con Dubatti, en Argentina, en el año 2001, a partir de esa fecha las escuelas de espectadores han generado una amplia red alrededor del mundo.

En la capital colombiana se encuentra la Asociación de Salas de Bogotá, que desde 1992 ha permitido buscar salidas a la difícil situación económica de estos teatros; desde el 2002 organiza el Festival de Teatro de Bogotá, permitiendo que muchas salas de la ciudad reciban apoyos del Estado a través del programa de Salas Concertadas, que surgió también en el año de 1992. (Ciudadviva, en línea) En la misma ciudad tiene sede el *Festival Iberoamericano de Teatro*, fundado en 1988 por Fanny Mickey y Ramiro Osorio, que se celebra, cada dos años, con grupos y corporaciones de diferentes partes del mundo, incluyendo las nacionales. En este festival se muestra la diversidad y pluralidad de las artes escénicas y sus diferentes géneros alrededor del mundo, lo que le implica presentar, no solo teatro de salón, sino también callejero y otros espectáculos de las artes escénicas como conciertos internacionales, danza clásica, teatro infantil, circo, performance, pantomima, entre otros. En el 2020 se realizó la versión número 17 del Festival.

La Red de escuelas de teatro – Ret –, en Colombia, reúne todas las academias de formación en artes escénicas. Programa encuentros entre las escuelas pertenecientes a Ret, los cuales se han fortalecido con el apoyo de escuelas nacionales e internacionales, logrando

que se “realicen convenios, alianzas estratégicas y ampliado el reconocimiento de la comunidad académica de las artes escénicas” (Teatro Nacional, 2015), a la fecha llevan 11 versiones del encuentro.

De otro lado, en Latinoamérica, la Red de Promotores Culturales de Latinoamericana y el Caribe, fue fundada en 1991 en Brasil por Marcos y Rachel Ribas junto con Suzanne Soto, quienes convocaron a representantes de nueve países (Argentina, Brasil, Bolivia, Chile, Colombia, México, Paraguay, Perú y Venezuela) se creó una “red flexible y profesional para construir puentes de comunicación entre artistas latinoamericanos y organizaciones independientes de arte” (Arbeláez Tobón, 2001, p.11), rompiendo el aislamiento en que se encontraban los diferentes países, propiciando intercambios de conocimiento educativo y artístico, promoviendo honorarios apropiados y generando reconocimientos a artistas importantes, abriendo el mercado artístico latinoamericano. A la fecha cuenta con 31 núcleos en 23 países de Latinoamérica y del Caribe (Coopera Cultura, s.f.).

También se cuenta con el Corredor Latinoamericano de Teatro (CLT) al que pertenecen Argentina, Colombia, Chile y Brasil. Esta es una plataforma que se levanta a partir de una “Red de colaboración entre realizadores, espacios, centros de formación, organizaciones, e instituciones públicas y privadas en Latinoamérica. Cada uno de estos colaboradores conforma entre sí las Redes del CLT.” (CLT, s.f.) Tales redes constituyen el soporte del CLT a través del cual se realizan proyectos propios y, a su vez, se acogen otros proyectos de los integrantes de las diferentes redes que integran el Corredor, para desarrollarlos en conjunto. Tales proyectos giran en torno a la formación, investigación y circulación de los productos artísticos en danza, performance, danza teatro, música, artes plásticas, teatro, dramaturgia y otros que se deriven de las artes escénicas y representativas.

Para terminar con este aspecto de las redes teatrales en el entorno reducido y amplio alrededor de Zapata Abadía, es importante resaltar que Tacita’e plata, con ella, su director general, y por ende su obra, están al margen de la institucionalidad anteriormente referenciada, es decir, no se circunscriben a las políticas de funcionamiento, estética y propuestas de creación de alguna de ellas. El estado en que se encuentra su obra, la deja por fuera de la comercialización, cánones y grandes espectáculos. No hace parte de sus intereses

esenciales ingresar en los diferentes engranajes artísticos y cualquier clase de sistema que, de una u otra manera, limite su propuesta artística, tanto escritural, como del espectáculo teatral, dancístico o performer. Sin embargo, su atención está puesta en los diferentes eventos que estos realizan. Cuando es invitado, Zapata Abadía, analiza las características del evento, y si ve propicia su participación, sin alterar su producción, decide aceptar; de esta manera se inserta en las redes locales, regionales, nacionales e internacionales.

### **Detrás del telón hay más de un escritor**

Las primeras y continuas enseñanzas de su Maestro Gilberto Martínez y su estrecha relación con el dramaturgo y director José Manuel Freidel, le permitieron, a Zapata Abadía, crear su propia versión sobre la escritura y práctica escénica. En cuanto su la escritura, afirma que como recursos para recrear sus historias se apoya principalmente en los diferentes acontecimientos de actualidad, las noticias de algunos periódicos sensacionalistas, referentes de lo urbano (edificios y lugares reconocidos, grandes obras) o de lo rural, las cuales son metáforas para su escritura “recorrido de lo popular... donde el barro se convierte en ese espacio de lo ultra, lo mejor de los barrios marginados” (Zapata en Yepes, 2011. p.108). Ello no implica un desconocimiento de lo universal para este dramaturgo: “Yo creo que uno escribe desde lo local para ser universal, es decir, uno debe tener en cuenta qué conoce de lo universal y qué vive en lo local” (Zapata en Yepes, 2011. p.110).

En el proceso de escritura de sus obras, Zapata Abadía dice no hacer demasiadas “cosas técnicas” (Zapata en Yepes, 2011. p.110). Parte de una palabra o frase que no sabe para dónde va, pero busca resonancia con otras palabras, escribe frases inconexas que desarrolla hasta generar conflictos, columna vertebral de sus obras, en las que se puede notar un claro ejemplo, casi descripción, de las condiciones que deben afrontar los personajes; los espacios que frecuentan o que habitan, si bien no son ampliamente descritos en las acotaciones del autor, lo son en palabras de los personajes. Ellos proyectan unos barrios marginales o periféricos de cualquiera de las ciudades colombianas, donde hay dificultades con el transporte, con los servicios básicos y con el sustento diario. La dramaturgia de Zapata Abadía les da una voz a los marginados.

Las obras de este dramaturgo medellinense están enmarcadas en libertad de la forma, de ahí que los personajes, las estructuras narrativas y discursivas, los cronotopos, la acción y la situación, como ejes centrales de su propuesta, no sigan los cánones establecidos. En palabras de José Sanchís Sinisterra (2012), Zapata Abadía, como dramaturgo, se mueve entre dos géneros: el narrativo y el dramático, entonces, no solo su historia, sino la de la dramaturgia como tal, se extiende desde los orígenes del discurso ficcional hasta sus más recientes avatares. (p.10) También se puede encontrar insumos para analizar la obra de Zapata Abadía, en la propuesta teórica de Sarrazac (2011) en torno al concepto transgresor de la fábula en el teatro contemporáneo, a partir de los movimientos de vanguardia en diversas expresiones artísticas. Analizar el Texto dramático en su aspecto de texto literario desde esta perspectiva, implica tener en cuenta que en los textos de Zapata Abadía no se da la sucesión ordenada de los acontecimientos planteada por la *Poética de Aristóteles*. En este sentido, Sarrazac (2011) señala que no se trata de la desaparición como tal de la fábula, sino de una nueva manera de concebirla y llevarla a escena; este justamente es uno de los aspectos que se analizarán en las estructuras del dramaturgo Zapata Abadía, cómo este autor “hace del drama mismo un objeto de representación” (p. 29 - 48) y cómo se da “la sustitución del drama en la vida por el drama de la vida” (p.29 - 48) haciendo que sea el lector, en el caso de este análisis, quien deba estructurar mentalmente y tratar de identificar la fábula como tal.

La dramaturgia de Zapata Abadía está permeada por diversos fenómenos de la sociedad contemporánea, como la puesta en crisis de los conceptos tradicionales de lo femenino, lo masculino y la homosexualidad; el impacto de la ruralidad en la vida cotidiana de quienes habitan la ciudad; la violencia citadina en todo su espectro y otras tantas problemáticas comunes a nuestra sociedad que también hacen parte de sus preocupaciones estéticas. Zapata Abadía maneja un tono social, urbano, coloquial recreado en los diálogos de sus obras que, unas veces denuncian, otras, desvelan y siempre construyen, mediante la imagen, un discurso de las realidades sociales de la ciudad de Medellín, de manera (in)directa. En su discurso deja ver la violencia del país y de la ciudad, aún esa violencia “minúscula” que se va exponiendo a través de un lenguaje, muchas veces erótico, muchas veces político, urbano, rural cuya temática, que desde donde se mire, convergen en la marginalidad y violencia con sus diferentes representaciones.

Zapata Abadía es un escritor, un descriptor de las realidades *como si fuera la vida real*; aquí la expresión *como si* se atrae de Constantin Stanislavski (1991), hablando de las relaciones de ficción/creación. Ello posibilitará dejar claros los niveles de realidad a que están sometidas las obras de este dramaturgo, no sólo por tratarse de unos temas actuales y cotidianos, sino también, porque los son sus diálogos, las fábulas, situaciones y acciones que en ellas se proponen.

Si bien, los postulados stanislavkianos se refieren a la representación, es importante figurarlos, también, para la escritura dramática. Otro de ellos es el *aquí y ahora*, este principio al que el director de la escena o el mismo actor recurre frecuentemente para recordar que debe “encontrarse a sí mismo en su papel y en el papel en sí mismo” (1991, p. 25), igualmente permite al dramaturgo acercarse más a su realidad creada, mostrarse más creíble al momento de la escritura del texto dramático. Una pregunta que, con su respectiva respuesta sincera, a la que puede recurrir el actor con el objeto de potenciar el *aquí y ahora* puede ser: “¿Qué haría yo aquí y en este momento, si tuviera que actuar en la vida real bajo circunstancias análogas o aquellas en las cuales está establecido mi papel?” (1991, p.25), es básicamente la misma que el escritor dramaturgo debe hacerse durante su proceso de escritura, de forma tal, que la claridad de su pensamiento, de la percepción de la realidad, se evidencie a través de la escritura para el director, en primera instancia, y, posteriormente, para el actor.

Otro de los principios que el renombrado teórico propone es el del *sí mágico*. Este consiste en que el actor pasa del plano de la realidad actual, al plano de la otra vida creada e imaginada por él, esto le permite comprometerse emocionalmente en ese mundo que creó. Tal compromiso con esa realidad es el adquirido inicialmente por el dramaturgo, pues no habrá contexto que pueda asumir el actor si no está mediado por él, ello hace que Zapata Abadía, en este caso, no se abstraiga de saber qué le rodea en su contexto de barrio, de ciudad, de país y de mundo; esta escenografía y utilería le permite preguntarse constantemente: “*si* esto fuera real ¿cómo reaccionaría yo (el personaje que propone)? ¿qué haría?” Este *si* “mágico”, basta para ponerlo en esa realidad que necesita, para construir, deconstruir y modelar esa situación, esa acción, ese mundo que está creando o re – creando. Zapata Abadía se vale de su realidad, de su experiencia vital, y la de otros, para crear y, seguramente crear,

claramente lo que escribe en sus obras, así, cuando llega a ese nivel, el personaje, sus diálogos, su historia, se constituyen en una realidad ficcional, dentro de nuestra realidad.

Además de las dos anteriores estrategias, Stanislavski propone que el actor debe plantearse el *como si*. Este, asociado a la imaginación y la observación, permite el acceso a la creación de un personaje distinto del dramaturgo, a quién este le presta sus ideas de mundo para que las transmita, las cuales pueden cobrar magnitudes reales dentro de la teatralidad. Zapata Abadía revisita el mundo de la vida cotidiana, lo interpreta desde sus propias visiones, construye el guion, las existencias de sus personajes y permite verlos como sujetos naturales, “reales”, que reaccionan con emociones acordes a los que están haciendo en la situación, y en caso de la representación, sobre el escenario de manera consciente y *como si* fuera una verdad espontánea, permitiendo al perceptor<sup>16</sup> ver algo específico sobre la condición humana. Su propio reflejo en las acciones del personaje creado.

El *como si*, le permite al dramaturgo transmitir, prestarle a sus creaciones, sus formas y las de otros, de sentarse, de comer, de dormir en una situación particular, en la escena, según sea el personaje, mediante una reconstrucción del movimiento, de la acción, del gesto y de las demás variables que implique la modelación de la vida para la representación. Zapata Abadía se encarga de hacer que sus personajes hablen, caminen, piensen y actúen *como si* fueran alguien real, que experimenta ese espacio vital que le proporcionó su creador: la Pajarera delirante, que se arrastra y trepa por su mundo, una Loba asustadiza y expectante, Roque doblegado y solo deambulando por su búnker de derrota, y otras tantas personalidades construidas por este dramaturgo. Es así como se puede llegar a una representación escénica en la que el perceptor cree con sinceridad, sin esfuerzo, aceptando la convención literaria y teatral, viviéndola junto con los personajes. No es exactamente una *verdad real*, pero sí una aproximación máxima.

Al ajustar estos principios, que el mencionado teórico del teatro ruso propone en el nivel de realidad para las acciones físicas, a la dramaturgia, se puede evidenciar como un

---

<sup>16</sup> Se denomina perceptor para abarcar las dos condiciones de lector, en el caso del texto escrito; y público, en el caso de la representación.

principio completamente análogo. El dramaturgo debe construir los diálogos, las características de los personajes, la fábula, las situaciones, incluso las mismas acciones físicas que realizan los personajes *como si fueran reales, como si nada de lo que sucede en escena estuviera planificado, como si todo fuera el devenir espontáneo y cotidiano de la vida, como si fuera la vida real.*

Siempre, detrás de las letras de un dramaturgo, podemos identificar las de otros. Expresiones, formas, estilos y demás se van enlazando, formando nuevas estructuras, circuitos de intercambios. Un sistema de elaboración colectiva de una ideología y más particularmente de una referencia intercultural, nuevas identidades estilísticas, para que, finalmente, aparezca la identidad de un autor. Es por ello que se considera importante hacer un seguimiento a las relaciones, lecturas y relecturas de Luis Fernando Zapata Abadía que, de una u otra forma, lo inscriben y le generan rupturas con la tradición dramática literaria, con el mundo del arte en general.

Sobre la obra de Zapata Abadía, solo se tiene una investigación y muy pocos artículos escritos; la reflexión sobre el estado del arte conviene iniciarla con lo que Zapata sabe que se dice de él y su creación. En conversaciones con otros dramaturgos de la ciudad de Medellín, le han sugerido que su escritura dramática se podría categorizar bajo la de *dramaturgia del acontecimiento*<sup>17</sup>. Luego de hacer seguimiento a este concepto, es posible identificar procedimientos y formas de escritura dramática presentes en otros autores, comprobar los diferentes elementos que tiene o no de un tipo u otro de escritura y lograr una mejor descripción y análisis de la misma, sin ánimo alguno de categorizar la escritura dramática de Zapata Abadía. Teniendo en cuenta esta exploración por el mundo referencial de Zapata Abadía, se encuentra que su dramaturgia remite hasta Paulo Freire, creador de la Pedagogía del oprimido; pasando por el Teatro épico, propuesto por Bertolt Brecht; el Teatro del oprimido, de Augusto Boal; la Creación Colectiva de Enrique Buenaventura, implementada también por Teatro Inverso, entre otros; hasta principios del siglo XXI con la Dramaturgia

---

<sup>17</sup> Este concepto es solo un punto de partida para el proceso de investigación. No se da por sentado que Luis Fernando Zapata Abadía sea un escritor del acontecimiento, ni nos corresponde comprobarlo.

del acontecimiento social de Jorge Iván Grisales; incluso remite a elementos del Teatro del absurdo y al Simbolismo.

En la Pedagogía del oprimido, Paulo Freire propone dar un carácter político al problema educativo. “Según sus ideas, es necesario dar una concientización al oprimido a través de la educación.” (López Ocampo, 2008, p. 58). Sin embargo, no es el proceso formativo planteado por Freire lo que interesa indagar en la obra de Zapata Abadía, sino la construcción que este hace de sus personajes, sujetos que se deben autoconfigurar responsablemente a través de condiciones que le permitan “descubrirse y conquistarse, reflexivamente como sujeto de su propio destino histórico” (Fiori en Freire, 2005, p. 11), de su propio destino en la historia planteada por el autor. Igualmente, en las obras de Luis Fernando Zapata Abadía se puede encontrar un tono reflexivo en torno a la liberación, propio de la “Pedagogía del oprimido”, un constante ir y venir por el camino de la libertad de seres oprimidos. Una libertad discursiva que les permite decir y llevar a cabo acciones que les garantizan su liberación psicológica, aunque ello, en muchas oportunidades, no les permita encontrar el equilibrio necesario para salir avantes de la situación conflictiva en la que se encuentran, y muchos de ellos llegan a pasar de oprimidos a opresores, contrariando por completo el principio propuesto por Freire, en el que el oprimido logra esa libertad y restaura la humanidad de ambos sin convertirse en opresor, sin identificarse con su contrario. (Freire, 2005, p. 43).

Entre los elementos en la dramaturgia de Zapata Abadía, también se halla a Augusto Boal, quien, además de incluir el cuerpo en su propuesta escénica, hace uso de la creación colectiva, elemento que interesa, en cierta medida, ya que esta llegó a Colombia y logró posicionarse en el mundo del teatro, a través del maestro Enrique Buenaventura, a quien se conoce a nivel nacional e internacional como uno de los más altos representantes de la Creación colectiva, inserta en el movimiento denominado como Nuevo Teatro (Beatriz Rizk, 2011). Al respecto de este método, la renombrada teórica dice que:

surge al finalizar la década de los sesenta como una necesidad y un producto de una práctica teórica y reflexiva. A través de sus diferentes etapas—investigación, elaboración del texto, improvisación, montaje y presentación ante el público—recoge la organicidad inmanente del texto

haciéndolo manejable desde el punto de vista del actor para que, a su vez, lo traspase al escenario a través de las imágenes. (2011, p. 23)

Teniendo claro lo anterior sobre la metodología de la creación colectiva, es de resaltar que a esta investigación le interesa la manera cómo esta marca la producción dramática y teatral en Colombia, ya que Zapata Abadía no implementa de forma radical este tipo de escritura. Este dramaturgo, por ser director de sus propias obras y en muchas oportunidades actor, se permite y permite a sus directores hacer ajustes a las mismas durante el proceso de puesta en escena. Si bien los actores poseen los guiones para memorizar, estos son ajustados según lo requiera la puesta en escena, y es él quien escribe siempre. Ello implica que en muchos casos haya una versión del texto llevado a escena, visible al espectador; y otra versión escrita, visible solo al lector.<sup>18</sup> Un proceso que, al igual que la creación colectiva, va surgiendo durante el montaje de la representación, pero que no se construye por el colectivo, no hay participación de los actores en la construcción del texto, sino que es escrito por el autor.

La atención en la creación colectiva está puesta en los procesos de construcción que este método ha venido encontrando y la manera cómo evoluciona y potencia su desarrollo: procesos de adaptación de la narrativa, con menos elementos del naturalismo; adopción de recursos épicos brechtianos, rompimiento de la cuarta pared; intromisión en la obra de personajes, hasta con desarrollo interno, ajenos a la anécdota original; y, finalmente, particularización del contexto socio-histórico con aparición de la violencia (Rizk, 2011, p. 25). Todos ellos evidenciados en las obras de Zapata Abadía. Además, tienen en común el hecho de que enmarcan algunas de sus obras socio-históricamente, en espacios y tiempos de violencia en Colombia, la presentación del miedo, el hambre, la impunidad en el Estado, el desplazamiento forzado de los campesinos y la violencia urbana. De ahí que Hurtado Sáenz, plantee que a través de la creación colectiva se “intenta captar los procesos de cambio de la sociedad y poner al descubierto sus conflictos y contradicciones.” (2012, p. 32) y que Zapata

---

<sup>18</sup> Cómo es el caso de *La Pajarera* que, a semanas del estreno, llegaban personajes nuevos a escena; o el caso de *Bocetos para una locura*, en la que el lector podrá apreciar el diálogo entre el pintor y el modelo y el espectador vio a estos dos, más la auxiliar del pintor, de la que no se dice nada en el texto escrito. Esto por hacer mención de algunos casos.

Abadía presente, a través de su dramaturgia, significados de la vida social y la relación con los sistemas de poder, lo que permite identificar en la propuesta de este dramaturgo una dimensión política de lo simbólico y lo estético, además de que utiliza las vivencias particulares en sus procesos escriturales.

De igual forma, el grupo de investigación *Teatro, Cultura y Sociedad y Teatro Inverso*, ha venido desarrollando propuestas investigativas-creativas teniendo como temática fundamental hechos violentos, como el desplazamiento forzado, los desastres naturales, entre otros, que afectan a muchas personas, y que son reconocidos a nivel colombiano. Tales hechos son llevados a escena usando como método la creación colectiva. El grupo de investigación explora “posibilidades expresivas de orden poético que [intentan] evidenciar el horror cotidiano producto de la indiferencia, el olvido y la ignominia a los que son sometidos miles de seres humanos.” (Hurtado Sáenz, 2012, p. 32) De igual modo Zapata Abadía escribe teniendo en cuenta estos presupuestos, salvo que sus historias no giran en torno a grandes hechos, desastres o tragedias naturales que la gente siempre recuerda, sí a las mismas temáticas de violencia, marginalidad y de olvido, pero enmarcadas en pocas personas, cuyas tragedias personales representan su entorno, su ciudad, su país, el mundo en general.

Por otro lado, Enrique Pulecio Mariño en *Luchando contra el olvido* (2012 – 2013), ha denominado al uso del tópico de violencia en la escritura dramática como Dramaturgia del conflicto. En sus publicaciones se centra en “analizar dramaturgias que expresan el conflicto armado interno que vive el país, teniendo en cuenta su producción desde los años ochenta del siglo pasado” (2012. p.15). El autor no teoriza respecto a la tipología, sino que se centra en retomar y establecer relaciones intertextuales entre obras, cuyo eje temático es la violencia en Colombia, hace una panorámica de las mismas e identifica algunos elementos que las constituyen, especialmente su relación con los espectadores.

En Medellín, Jorge Iván Grisales ha tipologizado su escritura dramática, también usando el método de la creación colectiva, como *Dramaturgia del Acontecimiento Social*. En su texto *Dramaturgia del acontecimiento social I*, sistematiza el proceso colectivo desarrollado con sus estudiantes, en una búsqueda de la estructura teatral a partir de un acontecimiento social, narcotráfico principalmente, de la memoria colectiva en el que los

actores, son sujetos y objetos de la investigación y exploradores de su entorno (2012b). Tanto en las propuestas de Grisales, como en muchas de las de Zapata Abadía, los temas abordados surgen de los relatos autobiográficos, acontecimientos, anamnesis (recuerdos propios o ajenos), recuerdos teatralizables, en los que el tema versa, tal como lo plantea Grisales, sobre la violencia urbana principalmente, “tomando como marco referencial la familia y su descomposición a raíz de los nuevos roles que tienen que asumir para poder sobrevivir en el medio hostil creado por la desigualdad social.” (2012b, p. xxi) Relatos en los que la ausencia de los padres y el abandono del Estado hacen que se potencie la criminalidad. Ambos autores hacen un trabajo riguroso “de escogencia y cualificación, ajuste, en un camino que va desde la prosaica a la poética, es decir, pasando por lo cotidiano hasta la elaboración metafórica, analógica, metonímica.” (2012b. p. xxiv) En la obras de ambos dramaturgos se denuncia el terror como instrumento de control sobre el territorio y la población; la falta de atención pronta y adecuada a las víctimas de los actos luego de la vulneración; y el abandono y silencio por parte de las autoridades; se recrea un escenario de encuentro entre el poder y la impotencia (Grisales, 2012a).

Hasta el momento, se pueden identificar algunas características de Zapata Abadía en los autores mencionados. Si bien, dichas características se pueden dar en la obra del autor, no es su intención llevarlas a su justo cumplimiento. De ahí que Zapata Abadía no pertenece, no se inscribe en esas corrientes por decisión propia, por eso está al margen, por fuera de esas normatividades. De hecho, es posible decir que son más las características que no se reconocen en su ejercicio escritural, que las que se podrían identificar. A lo largo de esta investigación se podrán reconocer algunos elementos de la producción dramática e identificar la trasgresión que el autor medellinense logra sobre algunas estructuras y construcciones teatrales, además de su escaso apega a las convencionalidades en su orientación estética. Así que no es el propósito de esta investigación asimilarlo a un autor o movimiento, pero sí es necesario ubicarlo dentro de ese contexto del engranaje teatral. Zapata Abadía es una figura representativa de nuestra dramaturgia local, regional y nacional, y se internacionaliza en la medida en que su obra se aleja de tales cánones y, posteriormente, cuando se haga mayor publicidad su obra.

## **EL CORPUS: PUBLICAR EN TEATRO, LAS OBRAS Y LOS PERSONAJES DE ZAPATA ABADÍA.**

### **Sobre el corpus de la investigación y el acto de su publicación en teatro**

Como criterio para la selección del corpus de obras de análisis de Zapata Abadía se definió que serían aquellas en estado librificado: seis de ellas en una única publicación llamada *Textos movedizos: Firmes, Petra, maldita loca, La Pajarera, En el filo, Hojas secas y Gatillo*. La edición de estos textos tuvo lugar en el año 2015 en el marco de la celebración de los 20 años de fundación del teatro *Tacita'e plata*, de su aparición en el mundo artístico. Entonces, fue en el 2015 la fecha en la que se cerró la recopilación del corpus para esta investigación. Además de tomar este libro como base del corpus, se agregó una séptima obra: *Loba vieja o Bellas de la noche*<sup>19</sup>, publicada en *Ateatro Revista*.

Es pertinente aclarar que en este proceso de análisis no se tendrá en cuenta la representación, a pesar de que muchas de sus obras han pasado por este proceso. Ello obedece a que el interés de esta investigación se centra en los textos literarios, no en la puesta en escena de los mismos. Sin embargo, hemos decidido acudir a imágenes de puestas en escena de sus obra y afiches de las mismas para ilustrar el contenido del texto y como estrategia, para que el lector se haga una idea de la estética de la representación del Zapata Abadía. Teniendo claro esto, y considerando que el corpus corresponde a los textos editados en medio impreso hasta el año 2015, resulta conveniente hacer una breve reflexión sobre este proceso de publicación a través de la representación en el teatro.

El significado del concepto de *publicación de un texto*, usualmente remite a aquel escrito impreso (libro, revista, periódico, etc.), que ha sido publicado en papel, aunque, actualmente, también remite a la publicación virtual. De igual forma el adjetivo de *inédito* suele entenderse como un texto escrito que no ha sido publicado por su autor, un texto desconocido, nuevo. En el caso de esta investigación, las definiciones anteriores no aplican

---

<sup>19</sup> Además de estas obras como corpus central de la investigación se tendrán en cuenta otras obras que el dramaturgo ha llevado a escena, pero que a la fecha no han sido librificadas, ello con el objetivo de tener un espectro más amplio al momento de la ejemplificación.

en su sentido estricto, ya que se pretende considerar el acto de la representación o puesta en escena como un acto de publicación *in situ*, lo que, desde luego, merece la justificación en curso.

Si bien es cierto, Zapata Abadía solo ha publicado en formato impreso siete de sus obras y tres de ellas en formato virtual, próximas a salir al mercado, se puede considerar que las otras veintiuna que han sido representadas, también han sido publicadas. Esto atendiendo a que siempre que se lleva a cabo una representación, se hace sobre algo que ya existe, en este caso, bajo la forma textual de texto literario, al decir de María del Carmen Bobes Naves (1997), y en presencia de un público, lo que lleva, por ende, a un conocimiento de la obra, en este caso de manera audiovisual, a diferencia de la impresa, que solo implica la lectura. Patrice Pavis considera que “El teatro no representa alguna cosa preexistente dotada de una existencia autónoma (el texto) y que hay que presentar ‘por segunda vez’ sobre las tablas” (2017, p. 397), lo cual desvirtuaría lo que se pretende plantear, sí considera al teatro como ese arte figurativo que se “presenta” o “representa” a sí mismo, y lo más importante, es que lo hace ante un espectador, haciendo que dicha representación esté vinculada a un momento puntual de la recepción, desde luego, si hay recepción, hay publicación.

Es de anotar también que tanto para Pavis, como para Bobes, es necesario diferenciar el texto escrito de la representación. Es imperante decir que ambos están íntimamente ligados, principalmente el segundo al primero, ya que en el teatro el texto escrito siempre será referente para la representación, a no ser que se trate de otras artes representativas o variaciones en las formas de hacer teatro, aunque en ellas también se contará con un guion general. Así, no solo es posible referirse al acto de la representación *in situ* como acto de publicación, sino a una serie de acciones que son necesarias y previas a la representación y que implican un conocimiento del texto que inicialmente se presenta como inédito.

El texto literario, o base de la representación, inicialmente es conocido por el que será su director, él se encarga de analizarlo e identificar en él su valor literario enmarcado en los diálogos, el título, los prólogos, incluso las acotaciones; además identificará su potencial para la misma representación; verá en él la espectacularidad que propone y las pautas que el texto diseña en pro de una representación, aunque no la representación misma. Posteriormente es

conocido por los actores, ellos, bajo la guía inexpugnable del director acompañarán ese texto lleno de signos verbales con otros no verbales hasta llevarlo a la representación. De ahí que ese texto inédito, en principio, ahora esté intervenido, bajo una lectura particular y lleno de otros puntos de vista, de diversas interpretaciones y analizado. Es así, como este conjunto de acciones y de relaciones suscitadas en el proceso de comunicación de la obra permiten que esta pueda ser considerada como publicada y pierda esa condición de inédita. Entonces, se puede ver la representación como una forma de publicación analógica a la librificación.

### **Las obras: el ir y venir de las situaciones**

Las obras de Luis Fernando Zapata Abadía son difíciles de someter al procedimiento de resumen. Aquí no aplica la pregunta común ¿De qué se trata la obra? Pues esta no narra, no esquematiza la historia bajo la estructura aristotélica de inicio, nudo y desenlace. La obra de Zapata Abadía presenta situaciones en las cuales es imprescindible detenerse en diferentes problemáticas. La narración de este dramaturgo está llena de indicios que obligan a ser leído entre líneas, a ir y venir por el texto, estableciendo relaciones, inferencias, decodificando indirectas, uniendo, a manera de rompecabezas cada una de las piezas de la situación que plantea cada uno de los personajes, sus vidas y lo que los pone en ese momento en interacción con el otro, o con el público, cuando rompe la cuarta pared, o consigo mismo cuando sus intervenciones se encierran en sí mismo.

En las obras de Zapata Abadía el espectador, oyente o lector no debería esperar información directa de los personajes, menos del dramaturgo, pues las acotaciones o didascalías, en su mayoría, son escasas. Incluso, los personajes mismos deben estar bajo esa condición, es decir, ellos deben reconocer, de manera fraccionada lo que el otro le quiere decir, lo que se dice a sí mismo para, de esa manera, reconocer la información, y saber a lo que el otro quiere llegar, para finalmente reconocerse en su historia. Dicha estrategia es reiterativa en las obras de Zapata Abadía, entonces es necesario estar atento e inferir, desentrañar esos significados ocultos para encontrar ese final, muchas veces enunciado en cualquier detalle al principio de la obra, de no lograrlo, entonces el lector, espectador u oyente no se dará cuenta que la obra ha finalizado, salvo porque termina de leer, escuchar o ver, en el caso de la puesta en escena.

En este apartado, se establece un contexto general de cada una de las obras objeto de análisis: *Firmes*, *Petra, maldita loca*, *La Pajarera*, *En el filo*, *Hojas secas*, *Gatillo* y *Loba vieja o Bellas de la noche*, en primera instancia. Posteriormente, y a medida que otras obras de Zapata Abadía sean atraídas a la investigación, para mejorar la ilustración que las primeras ofrecen, se hará lo mismo que a continuación se presenta, pero a manera de pie de página.



Imagen 2. Fotografía: Elizabeth Jiménez. Momento: ensayo general. Obra: *Firmes*. Grupo: Tacita e' plata.

### ***Firmes* (2000)**

La obra *Firmes* fue puesta en escena por el grupo *Tacita e' plata* en la ciudad de Medellín en el año 2000, bajo la dirección de Luis Fernando Zapata Abadía.

En la obra se plantea parte de la historia de dos mujeres, María y Margoth Asunción, ambas al interior de una librería en el centro de la ciudad, lugar de trabajo de María. En ese espacio convergen las inseguridades de María y Margoth. La primera, migrante o desplazada del campo a la ciudad, sin definir sus deseos, su amor, su quehacer en la vida, ni siquiera su

capacidad laboral como vendedora de libros, tampoco su permanencia en la urbe. La segunda, mujer liberal, cabeza de familia, con dos hijas y a la espera de un hombre, su amante, un soldado sobre el cual no conoce más que su nombre y sus vivencias sexuales con ella cuando viene de permiso a la ciudad, en él recae la desconfianza sobre su permanencia con ella. Zapata Abadía propone un retrato de la ciudad, a través de los detalles devela el barrio de habitación de ambas mujeres y localiza el punto exacto donde se ubica la librería en el centro de la ciudad, lugares que un habitante de la urbe podría encontrar.

En conversaciones con Zapata Abadía, en relación con la escritura de *Firmes*, dice cuestionarse por el lugar del que proceden los habitantes de la ciudad de Medellín, sobre el proceso de migración y desplazamiento del que son víctimas un alto porcentaje de ellos y la marginación a la que muchos son sometidos a su arribo a la misma, cuando esto sucede principalmente por violencia en los otros lugares. Remarca esta situación con la recurrencia del uso de la palabra “rataplan”, una resonancia a la canción infantil del mismo nombre, aludiendo a ese soldado que marcha y que nunca llega, el siempre esperado por Margoth. “¿El soldado? Cada uno con su propia guerra. ¿El soldado? Digamos que se volvió un desaparecido. Uno más. Otro. *No te conozco mosco*. Digamos que se perdió en un barrio que no era el suyo y nadie pudo salvarlo.” (p. 46) También al redoble de tambores y trompetas recordando a los muertos del pueblo de María, por los que un día sonaron y ella tuvo que irse.

“¿esperar qué, rataplán? ¿Esperar qué, si nos van a matar? Si nos van a matar rataplanes, en los caminos, en las casas, en los camiones llenos que van al matadero. ¡Rataplanes! ¡Rataplanes!” Al maestro le colocaron, me contaron, un letrero en el pecho, y en la esquina de la cantina lo fusilaron. El cartel decía: “Por rataplanero, por montonero”. (*Firmes*, p. 37)



Imagen 3. Diseño de imagen: Juan Fernando Criales. Obra: *Petra, maldita loca*. Sin puesta en escena.

### ***Petra, maldita loca (1998)***

Zapata Abadía propone un diálogo entre Rodro y Marcos Rodolfo, cuyo eje central es Petra, quien nunca aparece en escena. A lo largo de esta conversación se develan aspectos de la condición interna y externa de los personajes dejando entrever una realidad social de marginación y discriminación, planteada con un tono regional, cuya temática es universal.

El autor propone una relación homosexual, al parecer amorosa, no es muy clara, entre tres personajes: Rodro, Marcos Rodolfo y Petra. Rodro ha sido la compañera de Petra durante

muchos años, y recientemente apareció Marcos Rodolfo en la vida de Petra. Marcos Rodolfo llega hasta la casa de Petra en busca de Rodro, para informarle que Petra, su mejor amiga o amante, ha sido asesinada, pero nunca logra cumplir el objetivo explícitamente.

Rodro no conoce a Marcos Rodolfo, así que cuando se encuentran empiezan una serie de diálogos de confusión frente al objeto de visita de este. Así continúan durante el desarrollo de la obra, con situaciones amorosas, de deseos inconclusos, de sueños perdidos, de malos doblajes musicales y de diálogos inconsistentes que llevan a que Marcos Rodolfo, de manera indirecta, insinúe la muerte de Petra, y Rodro, como lo hizo durante toda la obra, no lo escuche y siga abstraído en su mundo de ilusiones y, como diría el autor de la obra, bajo el fetiche e intentando una réplica, mal hecha, de Freddy Mercury.

La obra refleja esa cruenta época de finales del siglo XX durante la cual se seguían asesinando travestis en la ciudad de Medellín por los mal llamados grupos de “limpieza social”. También tiene como referente *¡Ay! días Chiqui*, de José Manuel Freidel, cuyo único actor era Zapata Abadía. En la escritura de esta, el dramaturgo objeto de análisis, refleja las memorias sobre el proceso de discriminación y violencia suscitado durante esta década, en el casco urbano de la ciudad de Medellín y todo el Valle de Aburrá.

*Petra, maldita loca* fue escrita en el año 1998, a la fecha no ha sido llevada a escena, sin embargo, hace arte del conjunto de obras seleccionadas para la publicación de su primer libro: *Textos movedizos*.



Imagen 4. Fotógrafo: Juan Fernando Criales. Momento: ensayo general. Obra: *La Pajarera*. Grupo: Exfanfarria Teatro.

### ***La Pajarera* (2006)**

*La Pajarera* fue llevada a escena en el año 2002 por el grupo *Exfanfarria Teatro*, de la ciudad de Medellín, bajo la dirección de Luis Fernando Zapata Abadía.

*La Pajarera* es una historia llena de espantos, espíritus, hombres sin cabeza, leyendas, discursos de ensoñación y delirantes, personajes arquetípicos. Criaturas de ultratumba que vienen a repasar, junto con Pajarera, su vida llena de muertes violentas, desplazamiento, invasión de tierra, seducción, traición y venganza. Pajarera es una mujer rural que vio

asesinar a su familia y mejor amigo, a muchos de sus vecinos; vio cómo uno a uno eran degollados y quemados, aun así, sacó fuerzas de venganza para seducir a su victimario y asesinarlo. Una historia narrada desde el delirio, un ambiente de pesadilla, dantesco y surrealista.

La obra fue escrita para Beatriz Hernández, administradora de la Exfanfarria Teatro. Inicialmente era un monólogo para otra de las actrices del grupo, Nora Quintero, pero luego se dio el cambio de actriz. Durante el proceso de los ensayos del monólogo se fueron encontrando otras necesidades y de un personaje escrito, pasó a tener nueve, cada uno de ellos narrado por Pajarera, pero con voz propia dentro de la obra. También el espacio de la obra tuvo un cambio, al principio era en un bosque, en la escritura final de la obra es un espacio arrasado por la guerra, tal como se plantea en la acotación inicial del texto.

En conversaciones con Zapata Abadía, dice haberse basado en El Bosco para escribir *La Pajarera: El concierto en el huevo*. Pero en este referente pictórico de El Bosco, no solo aparecen humanos con instrumentos musicales y partitura, personajes que por sus atuendos y atavíos exhiben características disruptivas, o de locura, como la gran mayoría de los personajes del pintor; también aparecen criaturas fantásticas, demonios, animales acechantes, ponzoñosos y otros muertos en función de alimento; además toda una vida de delirio y apocalipsis que se gesta a la sombra del gran huevo, así es la historia de Pajarera.

*Similar o escurriéndose entre los espacios fantásticos de Hieronymus Bosch “El Bosco”, y el tradicional alumbre de guacas y entierros de nuestra imaginería rural, se encontrará en lo alto de un lugar arrasado por la guerra, La Pajarera. Casa en el aire o huevo trinchera donde la acompañan las cabezas carbonizadas de Abuelo, Abuela y Tía. [...] Espantos, aparecidos o desaparecidos vagarán por la escena. [...] Más tarde se irá imponiendo el recurrente tema de fondo como de “El jinete fantasma”, que caracterizará a “El Espuelón” Arquinto Builes. A La Pajarera solo se le verá la cabeza al borde de alguno de los costados; empuña sobre ella el bastón con la cabeza carbonizada de Abuelo. Medio entona, medio canta un rimejo inventado a su amaño para combatir la soledad y el desamparo. (La Pajarera, p. 90)*



Imagen 5. Fotógrafo: Cristian Zapata. Momento: presentación. Obra: *En el filo*. Grupo: Exfanfarria Teatro.

### ***En el filo* (2011)**

La obra *En el filo* fue estrenada en el 2011 por el grupo *Exfanfarria Teatro*, de la ciudad de Medellín, bajo la dirección de Luis Fernando Zapata Abadía.

Esta obra cuenta la historia de cuatro mujeres: Caramelo, Luna, Virgen y Tomate, madre de Didier Camilo, otro de los personajes que aparece al final de la obra, para morir en los brazos de su madre, única sobreviviente de estas 5 historias que se juntan.

El último momento de estos personajes transcurre al borde del camino de un cerro de un barrio popular, donde habitan los cinco personajes. Desde allí, estas cuatro mujeres, centro de la situación narrada, cuentan como sus vidas son amenazadas por diferentes conflictos dentro de su barrio y en su lugar de trabajo. Cada mujer trae consigo un fragmento de su historia, de su angustia, de su mal vivir que las une y separa, convirtiéndolas en biografía de tantas mujeres que luchan su misma historia, que las hace vulnerables y fuertes en medio de enfrentamientos armados entre varios bandos del mismo barrio. Es en el filo donde estas cuatro mujeres se encuentran para narrar sus vidas, en medio de risas, rabias, llanto, humor negro, develan uno a uno sus secretos en esa margen invisible del barrio que no se puede cruzar, que las deja muertas.

Para Zapata Abadía fue una creación más racional, de la observación de lo visible que por aquella época (2003) se centraba, justamente, en esas conformaciones de los grupos al margen de la ley: la aparición de “las fronteras invisibles” en la ciudad de Medellín. Límites que de ser cruzados por alguien que no fuera del lugar o a quien se le tuviera prohibido el acceso, le costaba la vida.

“Suficiente tuve con pasar por una fila de desvergonzados. Se creen los dueños de los muros, de las aceras, de las calles, de las zanjas, de las charcas, de los orines de quienes tienen miedo de que los *pasen a mejor vida*.” (*En el filo*, p. 140)

El dramaturgo quería poner a estas mujeres en lugares límites, un barranco; en situaciones límites: la pobreza, el abuso, la delincuencia. Quería establecer las relaciones entre las mujeres y la manera como van creando historias reales. Esquivando las balas en medio de un cerro, en un barranco, es como ellas van contando sus historias “¿Qué cuentas estarán arreglando? ¿Será por otro “mía”. “Solo mía”? ¿O porque se quieren adueñar de este barranco?” (*En el filo*, p. 174), en una frontera invisible, “un campo neutral”, que no impide el paso de las balas que matan a tres de ellas y a Didier Camilo, el hijo de Tomate. Todo eso es lo que tienen que hacer en la vida real cuatro mujeres para sobrevivir.



Imagen 6. Fotógrafo: Cortesía Exfanfarria Teatro. Momento: presentación. Obra: *Hojas secas*. Grupo: Exfanfarria Teatro.

### ***Hojas secas* (2008)**

*Hojas secas*, escrita y dirigida por Luis Fernando Zapata Abadía, fue estrenada por el grupo *Exfanfarria Teatro* en el año 2008.

La obra narra el conflicto de un matrimonio disfuncional: Laura y Fidel. Es un diálogo de sordos en el que ella habla de su terrible experiencia en la tienda, su maltrato y humillación cuando fue a comprar pan y queso, el asesinato del tendero; y él, de la forma que van adquiriendo las flores, las hojas y los tallos de los girasoles al secarse; solo se encuentran en

los desencuentros de su conversación, de memorias perdidas, viejas herencias y reclamos de soledad, de celos e infidelidades, hasta el punto de la casi muerte.

El conflicto entre Laura y Fidel surge luego de que él quedara inválido cuando, debido a lo ilícito de su trabajo, lo intentaron asesinar. El dinero les llega no se sabe cuándo y de no se sabe dónde. Mientras Fidel estuvo en el exterior trabajando, la vida de Luisa era de lujos y opulencia. Ahora tuvieron que abandonar su estatus para llegar a vivir en un suburbio de la ciudad, en una casa donde todo se marchita, los lujos perdieron su brillo y el amor se acabó.

En conversaciones con Zapata Abadía, alrededor de la escritura de *Hojas secas*, plantea que esta es una de esas obras en las que se escribe la primera frase y luego simplemente va saliendo todo, una frase que se reconstruye y surgen las situaciones teatrales. No hubo un detonante, una imagen generadora, la dramaturgia solo se fue dando.



Imagen 7. Fotógrafo: Gilberto Martínez. Momento: presentación. Obra: *Gatillo*. Grupo: *Casa del teatro y Tacita 'e plata*.

### ***Gatillo* (2013)**

La obra *Gatillo* fue estrenada en el 2013, en el marco de la celebración de los cuarenta años de vida artística de Luis Fernando Zapata Abadía. *Casa del Teatro y Tacita 'e plata* se unen en tal celebración, así logran el montaje de la obra escrita y actuada por Zapata Abadía, bajo la dirección de su maestro y mentor Gilberto Martínez.

De acuerdo con Zapata Abadía, inicialmente en la obra había dos personajes: don Roque Absalón y uno de sus guardias. Años atrás, durante el intento de montaje con Alberto

Sierra, otro de sus directores, desapareció el guardia, no quedó ni como fantasma, como otros de esos que evoca el personaje. Don Roque encarna la figura de El patrón acorralado, sacando sus fantasmas.

En la escritura de la obra convergen varios aspectos: la imagen era de un caballo alazán que Zapata Abadía no sabe dónde lo vio, se prefigura que pudo ser alguna resonancia de *Equus*, la película, coproducción británica - estadounidense de 1977; también aparece una historia en la que el personaje no es una víctima, sino un victimario venido a menos; finalmente, está el referente de Pedro Páramo, el capítulo donde está con su sobrina, Susana San Juan. “El mismo Don Roque, violento y vengativo, puede ser un eco de Pedro Páramo...” (2014, p. 69), afirma Gilberto Martínez, en *Tres puestas en relieve y otros textos teatrales*.

La obra transcurre en un búnker, este fue el único lugar que le quedó disponible a don Roque Absalón para ocultarse, luego de que, lo que pareciera fue levantamiento campesino, lo dejara sin nada, sin tierras, sin animales, sin sirvientes, sin su amada sobrina. En el transcurso de la obra el personaje reconfigura su accionar, reconstruye una a una las relaciones con sus subalternos: Hilario, Mancuernas, Gregorio, Peones, su abogado “Pirlipichin Coco” Ortega, su amada y amante sobrina, y Gatillo, su caballo, el favorito de su sobrina; deja ver la situación que lo llevó a estar solo, bajo tierra, rumiando tabaco para sobrevivir a su nueva condición, ante la pérdida de su poder, ante su inminente fatal desenlace.

*El espacio estará compuesto de residuos de antiguas posesiones. Objetos y materiales que ayudarán a crear las fantasmas gorías de un hombre llevado al extremo de un encierro forzado. En su itinerario de soledad creará un incompleto ajedrez en el último pedazo de parcela que le queda. La condición del personaje es un búnker para retener sus pesadillas y un deseo de justicia que no llega. En la bacinilla no alcanza a descargar su estreñido estado. Mastica, por el hambre, uno que otro tabaco que le queda. En el ambiente prevalecerá el ir y venir de amenazantes cascos de caballos que irán rodeando su delirio. (Gatillo, p. 199 – 200)*



Imagen 8. Fotógrafo: Juan Fernando Criales. Momento: ensayo general. Obra: *Loba vieja o Bellas de la noche*. Grupo: Tacita

‘e plata.

### ***Loba vieja o Bellas de la noche (2005)***

La obra fue llevada a escena en el año 2005, por el grupo Tacita ‘e plata y bajo la dirección de Alberto Sierra.

En *Loba Vieja o Bellas de la noche*, Loba es una travesti vieja que se aventura a salir a las calles, presintiendo que puede ser su última noche, atraída por una extraña fuerza. Ella se encuentra en un semáforo de una esquina de la ciudad, en el mismo lugar de los

acontecimientos donde se ha producido una ola de “limpieza social” y homicidios entre toda clase de marginados y trabajadores sexuales, entre ellas Yayita, una de las más recientemente llegadas al lugar y joven travesti. Entre sombras y vueltas de amenazantes carros se desdobra, delira, denuncia, para combatir la zozobra y la angustia de quedar desempleada ante la nueva oleada de prostitutas y travestis jóvenes, por un lado, y desaparecida por la “limpieza social”, por el otro.

Hasta *Loba vieja o Bellas de la noche* llegan las resonancias de la población LGTBIQ y su decadencia. Al igual que *Petra, maldita loca*, tiene huellas de *La Chiqui*, de *¡Ay días Chiqui...!* de José Manuel Freidel, en la que se presenta, al igual que en *Loba vieja o Bellas de la noche*, a un travesti que presiente su encuentro con la muerte. La Chiqui está encerrada en la oscuridad de su habitación en la que se pelea con sus fantasmas de infancia, su condición de mujer, de hija y necesidad de amar en una sociedad llena de prejuicios. Loba, en cambio, sale a enfrentar sus demonios, sus temores, sus odios y sospechas, bajo la luz de un semáforo, en una esquina de la ciudad, dispuesta a ser la próxima víctima de la realidad de la ciudad.

*Loba vieja o Bellas de la noche*<sup>20</sup> es el principio de la redada, en ella se devela el exuberante nacimiento de las niñas travestis jóvenes o adolescentes de la ciudad, que siempre eran acogidas por una de las viejas con quienes compartían su vasto conocimiento.

---

<sup>20</sup> En Lo sucesivo nos referimos a *Loba vieja o Bellas de la noche* solo en términos de *Loba vieja*, excepto en la Bibliografía e Índice de imágenes.

## **El personaje palabra: una existencia en el otro**

En las situaciones expresadas en los párrafos anteriores de las obras de Zapata Abadía se planteó la problemática que vive cada uno de los personajes, el espacio que habitan y la manera como resuelven o no su conflicto. Es importante dejar claro que no solo son esos los personajes de las obras, es decir, a los que se aludió son los que aparecen físicamente en escena, porque cada una de las obras tiene otros personajes: “*personajes palabra*” que son contruidos por los interlocutores en escena, narrados por los otros y de esa manera cobran vida, existencia e importancia dentro del desarrollo de cada una de las situaciones. Estos *personajes palabra*, en algunos casos, los presenta el dramaturgo en sus didascalias, que de hecho son muy pocos, pero en la mayoría de los casos son los personajes de la escena quienes, en la medida que interactúan, van forjando el carácter y dan cabida a sus acciones.

Un *personaje palabra*, contruido por los personajes de Zapata Abadía, emerge ante la necesidad del otro de contar su historia. Esto debido a que las construcciones del dramaturgo no viven su historia, sino que la narran en una situación particular, en su interacción con el otro, bien sea otro personaje, el lector o público, en caso de los monólogos y puestas en escena. Los personajes con cuerpo de Zapata Abadía se ven abocados a utilizar este recurso y les dan vida a esos *personajes palabra* que nunca aparecen en escena, incluso llegan a prestarles su voz o todo su cuerpo para que intervengan en la acción y así apoyar y desarrollar la historia del personaje vínculo con la realidad literaria.

El personaje en escena representa a ese *personaje palabra* debido la decisión del dramaturgo de no darle una voz y cuerpo propios. Son como títeres hechos de palabras y que solo intervienen a través de la misma, ya que su accionar real está supeditado a aquel que le presta su voz y cuerpo para cobrar vida. Estos *personajes palabra* tienen su propia historia enlazada a la de su titiritero y la van desarrollando, de forma tal, que al momento en que la historia del personaje palabra culmina, también se acaba la de su titiritero.

Casos como el de Petra, en *Petra, maldita loca*; Don Nestor, el Jefe de María en *Firmes*; Hilario, Mancuernas, el abogado “Pirlipichin Coco” Ortega, Gatillo y la sobrina de don Roque, en *Gatillo*; el jefe de Tomate, incluso Didier Camilo, quien solo aparece en escena para morir, en *En el filo*; el tendero, en *Hojas secas*; la Voz en Off, construye a Loba

y Loba contruye a Yayita, en *Loba Vieja*; también los personajes de *La pajarera*, que aunque aparecen en escena, todos están muertos, con excepción de Pajarera, y se puede encontrar más historia de ellos en la voz de los otros que en la propia.

En *Petra, maldita loca*, por ejemplo, los personajes deben ser otros en reiteradas oportunidades, toman sus palabras y sus gestos y son ellos. Marcos Rodolfo retoma las palabras de los “negros”, la voz y la reproduce. Esta estrategia es muy usada por el dramaturgo. Permite la construcción de otros personajes que no aparecen en escena y los hace visibles al espectador, oyente o lector.

¿Sabe bailar? ¿Verdad que sabe cómo Fredy Mercury? Ella me aseguró cuando la conocí que lo hacía perfecto. “¿Qué cree, lechoncito? No seré la mujer maravilla, pero me muevo como una batidora”. Ríase. Ríase otro poquito más. **(Tratan de reírse hasta la carcajada, pero no pueden)** Así también me la imaginaba: me estará esperando pegada contra la pared; riéndose como lo hace usted ahora y bailando “Cadenciosa y arrecha como el ídolo de multitudes, fredicito de mis amores”. (*Petra, maldita loca*, p. 5)

Se podría, incluso, pensar en la parodia, elemento de la carnavalización<sup>21</sup> que hacen estos personajes de los otros, ellos viven la acción y en múltiples oportunidades cuando tienen que “representar” a otros, como forma de carnavalización, tampoco lo hacen, sino que lo viven, lo encarnan. El oficio de Petra y Rodro consiste en ello, en parodiar a las y los más famosos cantantes, tanto del género masculino, como femenino, ese es su trabajo.

La construcción del *personaje palabra*, esa parodia de los personajes, se hace más evidente en obras como *La casa de la lagartija*<sup>22</sup> donde Mujer-Niña, único personaje de la

---

<sup>21</sup> Según Bajtín el carnaval “no puede ser traducido satisfactoriamente al discurso verbal [...] pero se presenta una cierta trasposición al lenguaje de imágenes artísticas [...] al lenguaje de la literatura” (2005, p. 178 – 179), es a esa trasposición del carnaval al lenguaje literario, al que denomina carnavalización.

obra, construye a los demás a partir de la reproducción de las voces e instaura lo que Bajtín denominó “una forma sensorialmente concreta y vivida entre realidad y juego, un nuevo modo de relaciones entre toda la gente que se opone a las relaciones jerárquicas y todopoderosas de la vida cotidiana.” (2005, p. 179) A continuación un ejemplo en el que Mujer - Niña presta su voz y su cuerpo a su padre:

...venga lagartija, escóndase en este ombligo, mi niña fea. Mire cómo es de profundo. Aquí no la encuentra nadie, ni la loca de su mamá. Meta aquí sus deditos fríos, niña fea, no lo mire así, no la va a morder. Camúflese aquí, ¿O qué? ¿Le da miedo esta cicatriz que va de lado a lado? No es nada. No fue nada. No pudieron conmigo. No me pudieron llevar. Yo solo me quedé mirándolos. Yo sabía que ya no iba a valer ninguna contraseña, ningún cambio de partido, ningún nombre de un hermano o de algún vecino cercano. Los miré y temblaron. ¿Cómo se les ocurre traer machetes mellados? Si no me matan, se mueren pichones de “pájaros”. Pichones de pájaros fue lo único que fueron escuchando mientras les restallaba machete acerado en sus cabezas, en sus cuellos, en sus brazos, en sus piernas, en sus güevas. Para mí, solo esta cicatriz. Para ellos, el picadillo para sus mamás.

---

*La casa de la lagartija* es otro de los monólogos de Zapata Abadía que se estrenó en el año 2012 por el grupo Exfanfarria Teatro.

En él, el dramaturgo relata la historia de un personaje un tanto indefenso: Mujer-Niña. Ella es el único personaje de la obra. Es una mujer maltratada física, psicológica, moral y sexualmente.

Narra su historia de maltrato, ante su padre, madre y vecinos, y la de todos ellos a quién siempre ve de manera particular, desde sus ojos de lagartija enjaulada en su casa, que está a punto de ser invadida por esa sociedad violenta y de doble moral que la rodea.



Imagen 9. Fotógrafo: Gabriel Ortiz. Diseño de Afiche: Cristian Zapata. Obra: *La casa de la lagartija*. Grupo: Exfanfarria Teatro.

# LA CASA DE LA LAGARTIJA

Fui bueno, niña, fui, bueno, los fui entregando uno a uno para que no ensuciaran el pantano. (*La casa de la lagartija*, p. 3)<sup>23</sup>

Sucede también que Mujer-Niña construye a los personajes a partir de las descripciones que hace de ellos mismos.

Mi padre, loco, se reía, gemía y bailaba como queriendo ser otro gallinazo más, otro cuerpo buscando otro cuerpo... (*La casa de la lagartija*, p.3)

Mi padre cerraba la puerta a las patadas y ella, mi madre, se quedaba afuera. Afuera hasta que la recogían desmayada y hacían que se abriera la puerta por la algarabía. Mi padre abría la puerta. Silencio. La recogía en sus brazos. Cerraba de una patada La puerta y se acurrucaba con ella sin mirarla, sin besarla. (*La casa de la lagartija*, p.5).

Nótese además que en esa construcción que hace de esos *personajes palabra*, Zapata Abadía, en la voz de Mujer – Niña, devela aspectos de su condición de niña, abusada tanto psicológica como sexualmente por su padre; y violentada físicamente por su madre. De igual modo se puede leer el abuso al que es sometida su madre por parte de su padre, la conducta bestial y sin sentimientos (o por lo menos no evidentes) de un hombre, construida por la cultura; una conducta igualmente asumida por su mujer quien se muestra sumisa y permite la agresión, que termina con la muerte de la madre, al parecer, mediada por su esposo.

Se ve entonces ese sometimiento de las dos mujeres, la una tildada de “loca” (la madre) y la otra de “fea y deforme” (la hija), pero a través de ese proceso de encarnación que hace de esos otros personajes se libera de todo el poder jerárquico, que tanto su madre, su padre, como las personas del barrio han ejercido sobre ella. Y surge Mujer-niña como personaje excéntrico (Bajtín, 2005, p.180), con la capacidad de acción introyectada sobre sí

---

<sup>23</sup> Como se dijo anteriormente se hace alusión a algunas obras de Zapata Abadía que están por fuera del corpus, en vista de que en ellas se puede encontrar una mejor ilustración y mayor refuerzo al tema que se está analizando.

Las citas textuales de esta obra y otras citadas, que no hacen parte del corpus principal, corresponden a una de las copias cedida por el dramaturgo Luis Fernando Zapata Abadía. El texto de la obra no ha sido editado, por lo que dichas citas pueden tener algunas alteraciones en su puntuación y ortografía a criterio del investigador. De igual modo, la paginación corresponde a la página de la copia en la que se encuentran los fragmentos citados.

misma, como esa gran actriz que se ha sobrepuesto a los avatares que la vida ha interpuesto en su camino.

Junto con el *personaje palabra*, es posible, a su vez, encontrarse con otras formas particulares de construcción de personajes, equiparables a la propuesta de Zapata Abadía. En la búsqueda e indagación de conceptos que se pueden acercar a lo que son dichas construcciones se encuentra el concepto de *figura – el impersonaje – y hombre roto*. Las figuras, como las denomina Jean-Pierre Sarrazac (2006), están proveídas de diversas cualidades, pero de ninguna unidad ni sustancia, ello significa que se entienda el personaje como nómada y camaleón, lo que lo obliga a actuar todos los roles, como es el caso de los *personajes palabra*, que no encuentran otro cuerpo que el del personaje que los recrea a partir de su palabra.

En torno a la teoría de hombre roto, Victor Viviescas (2009) propone que las características del personaje están asociadas a las posibilidades de la acción, las cuales dependen de la estructura de la voluntad en la individualidad y la estructura del mundo, un mundo construido por un dramaturgo, en este caso, Zapata Abadía, en el que sus *personajes rotos* expresan la extrema fragilidad de lo humano, víctimas de los procesos sociales de violencia, sujetos desaparecidos, discriminados y marginados, que a lo largo de la historia y en sus historias han sido invisibilizados, pero que como se ha dicho adquieren voz en los personajes de este dramaturgo.

Para terminar, es importante hacer énfasis en que esta forma de construcción de los *personajes palabra* es una constante en Zapata Abadía, que no solo se da en el caso de *Petra*, *Maldita loca* y *La casa de la lagartija*, sino que atraviesa otras obras como *Cabeza de familia*, se hace más fuerte en *La ventana*, palpable en *El culebrón* y, finalmente, en *Eddie*<sup>24</sup> alcanza la mayor exposición de la forma del *personaje palabra*, donde la creación se confunde entre los tres personajes que pretende ser, que es.

### **Estructura de la investigación.**

La línea de sentido de esta investigación está guiada por la representación literaria del

---

<sup>24</sup> Obras que serán reseñadas y sobre las cuales se harán algunos análisis más adelante.

concepto de “marginalidad” en las obras librificadas de Luis Fernando Zapata Abadía. Para el análisis de esta apuesta centramos la atención en los conceptos de “género”, “ subjetividad” y “violencia”, que se desarrollan en los capítulos que constituyen esta tesis doctoral. A cada uno de estos capítulos los guía una o varias preguntas a la que se da respuesta a lo largo del desarrollo temático de cada uno de ellos.

En el desarrollo del primer capítulo, *Género: algo más que diversidad*, se da respuesta a las preguntas: ¿qué o cuáles son las características de los personajes femeninos y feminizados de las obras de Zapata Abadía que los constituye en sujetos “dignos” de ser narrados por el autor? ¿qué distingue a esos personajes de muchas otras posibilidades que no son tenidos en cuenta en su dramaturgia?

El segundo capítulo, *Lenguaje, cuerpo político y subjetividad: el personaje dentro del autor*, es guiado por la respuesta a la pregunta: ¿de qué manera se expresa el lenguaje, la política y la subjetividad de los personajes frente al contenido temático de la obra que, a su vez, devela la posición misma del dramaturgo?

El tercer capítulo, *Un teatro violento, otra manera de contar la cotidianidad*, fue planteado con la intencionalidad de dar respuesta a una pregunta múltiple: ¿qué componentes posee, de qué manera y qué pretende expresar la violencia latente en las obras de Zapata Abadía?

Finalmente, en el apartado desarrollado a manera conclusión *La marginalidad: el velo de opacidad que descubre el teatro de Zapata Abadía*, se muestra de qué manera las temáticas de género, subjetividad y violencia son contenidas en la marginalidad, como elemento que atraviesa la dramaturgia de Luis Fernando Zapata Abadía.

## CAPÍTULO 1

### GÉNERO: ALGO MÁS QUE DIVERSIDAD

#### Entre la palabra y el cuerpo

El desarrollo de este capítulo está orientado hacia las características de los personajes femeninos y feminizados de las obras de Zapata Abadía, qué los constituye en sujetos sobre los que él pone su mirada para ser narrados, qué distingue a estos personajes de muchas otras posibilidades, que no son tenidos en cuenta en su dramaturgia. Estas búsquedas posibilitan hacer un recorrido por esas características que los hacen femeninos, o feminizados, que nos lleva a indagar por las diversas razones de su discriminación, no solo desde una perspectiva sexual, bien por su género, bien por su elección diferente (la comunidad LGTBIQ<sup>25</sup>), sino, también desde la esfera de lo territorial y económico; se instaura esa tensión que se genera entre las formas hegemónicas de poder, el androcentrismo característico de nuestra cultura de corte patriarcal y ancestral, las oposiciones binarias entre lo masculino y lo femenino, lo

---

<sup>25</sup> La abreviatura o acrónimo LGTBIQ, además de explicitar algunas definiciones relacionadas con la diversidad de orientación sexual y de expresión de género, busca ser descriptiva e incluyente. Aunque reconozco la dificultad inherente a las clasificaciones dicotómicas y las taxonomías en este difuso tema, y sobre todo la discutible existencia de orientaciones e identidades sexuales y de género fijas, se intenta con ella dar algunas definiciones para ilustrar a las personas que no estén muy familiarizadas con el tema. Así, LGTBIQ se refiere a Lesbianas (mujeres homosexuales: es decir, orientadas erótico-afectivamente hacia personas de su mismo sexo); Gays (hombres homosexuales); Bisexuales (personas orientadas erótico-afectivamente hacia ambos sexos); Transgénero (personas que trascienden o rompen las definiciones convencionales de hombre y mujer, no sólo en su aspecto físico sino también en sus actitudes, maneras y gestos. El género hace referencia a la forma en que una persona se percibe a sí misma en relación con las concepciones socioculturales de masculinidad y feminidad. Los transgénero pueden o no iniciar cambios en su cuerpo); Transexuales (personas que han decidido mediante un proceso quirúrgico cambiar sus órganos sexuales externos); Transvestis (parte del grupo transgénero, que se sienten y se visten de tiempo completo siguiendo los modelos establecidos para el género opuesto) y Transformistas (transvestis ocasionales, para presentaciones o espectáculos); Intersexuales (personas que biológicamente desarrollan las características físicas y genitales de ambos sexos, sobre las cuales recae doblemente discriminación por razones de orientación sexual y expresión de género y son mutiladas al nacer con base en arbitrarias decisiones discriminatorias); Queer (del inglés: raro, extraño. Personas que no se enmarcan en ningún tipo de categoría identitaria sexual o de género y están enmarcados en un movimiento contracultural que desafía la existencia de tales categorías para definir la diversidad sexual). Estos datos están basados en el texto producido por la fundación Colombia Diversa: *Voces excluidas: legislación y derechos de lesbianas, gays bisexuales y transgeneristas en Colombia*. Autores varios. Tercer Mundo Editores. Bogotá. 2006.

“normal” y “anormal”, desde la mirada de modelos institucionalizados y los que se salen de la misma.

Teniendo en cuenta la búsqueda propuesta, nos remitimos a Carlos Duque Acosta (2008). Este autor plantea que hay una injusticia simbólica latente en contra de la comunidad LGTBIQ. Esta es la base de la violencia, también simbólica, asociada a la negación, la exclusión social y la invisibilización, todo esto mediado por los rasgos homofóbicos (término mal empleado y también invisibilizador de las otras comunidades pertenecientes al grupo en cuestión) y esto fundamentado en la cultura patriarcal occidental y en el androcentrismo en el que se privilegia los rasgos asociados al hombre y se devalúa lo codificado con la mujer, además se promueve la heterosexualidad y se degrada la homosexualidad, generando el no reconocimiento a nivel político, jurídico y social, puesto que ni siquiera se genera una discusión, de dicho reconocimiento, a nivel académico en sociedades cerradas o de carácter confesional.

Zapata Abadía es observador de todas estas condiciones heteronormativas, bajo las cuales las personas se ven abocadas a sobrellevar sus vidas y que finalmente los convierten en modelos para ser retratados en la escritura de sus obras, ofreciéndoles aquello de lo que son desposeídos: una voz. Las situaciones que los personajes deben enfrentar, los espacios que son habitados por ellos y su idiosincrasia, no solo como sujetos, sino como grupo. Son las descripciones que Zapata Abadía acoge en las acotaciones de sus obras y en el discurso de sus personajes, lo que devela su condición de marginalidad.

Personajes cuya elección de género los convierte en blanco objetivo de discriminación sexual, a pesar de que hagan su mejor esfuerzo por encontrar en la periferia de la ciudad una “zona liberada” como en el caso de Petra, Rodro, Marcos Rodolfo y Loba. Otros personajes como Tomate, Caramelo, Luna, Virgen, Didier Camilo, María y Margoth, cuyas situaciones de vida los han llevado a habitar las periferias de la ciudad, los fillos de esta, y a conseguir empleos subnormales, informales o en los que son vistas como objetos sexuales y se convierten en “blancos móviles”, son agredidos en su integridad ética, moral y física, algunos hasta el punto de la muerte, otros a la desesperanza total.

También hay personajes llevados a otros límites en los que su condición de víctimas los convierte en victimarios y por sí solo se hacen justicia ante la desesperanza de la injusticia, tal es el caso de Pajarera y Laura, con su testigo y esposo Fidel, que no encuentran más alternativa que la de matar para sobrevivir a su dolor, la primera en el campo, la segunda en la ciudad. Y finalmente, personajes como don Roque Absalón, que siempre estuvieron bien, en términos de poder y economía, incluso amor, pero que las condiciones rurales de violencia los arrinconaron y llevaron a sobrevivir en condiciones precarias, aislado de los que amaba y lo que tenía.

Bajo todos estos relatos de vida marginal, está la visión subjetiva del autor, que devela su mirada de género, lo rural y lo urbano, de lo político, lo social, lo cultural, violentada por un sinnúmero de hechos que permite reconocer un momento histórico de ciudad, su geografía e idiosincrasia. Pero no solo esos personajes, los de siete de sus obras, son los llamados a recorrer el telón de la escritura de Zapata Abadía, sino muchos otros, como Lagartija o Mujer – Niña, Eddie, doña Amparito, Arturo, Germán, Soledad, El enamorado, Rita, Gala, Paty, Niko, La abuela, entre otros, de los que se sabrá quiénes son más adelante, que con sus situaciones y espacios de vida engrosarán la evidencia de las problemáticas abordadas por el autor, en los que, desde la perspectiva feminista de Butler, se podría decir que “el reconocimiento de que mi dolor o mi silencio, o mi cólera, o mi percepción, no son finalmente sólo mías, y que me ubican en una situación cultural compartida que me permite entonces habilitarme y potenciarme en vías insospechadas” (1998, p. 301) elevando a todos estos personajes a una categoría de sujetos políticos<sup>26</sup> en la medida en que comparten las mismas condiciones y estructuras sociales de marginación y de violencia. Sin embargo, cabe dejar la duda sobre dicha identidad, en la medida en que cada uno de estos personajes es completamente diferente, su accionar y representatividad ante el conflicto no es igual, aunque la sociedad y entorno las trate de manera semejante.

Durante el siglo XX se evidenciaron identidades sexuales que solían estar en tensión con las formas hegemónicas de concebir la sexualidad, son seres abyectos, producidos y clasificados por las ciencias positivistas como individuos incompletos, desviados y

---

<sup>26</sup> La constitución de los sujetos políticos “puede concebirse a partir de una rearticulación de la subjetividad colectiva que opera en la desnaturalización de los sentidos hegemónicos” (Retamozo 2009, pág. 86).

patologizados (Valitutti Chavarría y Camacho De la O, 2015, p. 187). Así, estos sujetos sexuales diversos aparecen en la escena social, cultural y política a mediados del siglo XIX como producto de los primeros tratados de sexología y medicina, de estos discursos salieron las primeras clasificaciones frente a lo que es normal y anormal en los comportamientos sexuales, la heterosexualidad como norma “natural” de comportamiento.

Afirmaciones como “una no nace mujer” o “uno no nace hombre” que se han escuchado desde hace ya muchos años hacen pensar en la construcción de la masculinidad y femineidad como naturalizaciones de un discurso patriarcal derivado de pensar el cuerpo, a partir de este, como un bien producto de un intercambio cultural. La formulación de preguntas respecto al cuerpo y cómo identificarse con este, permearon el tradicional abordaje del género durante el siglo XX debido a la aparición de sujetos inusuales, nuevas taxonomías y reflexiones. (Lucas y Sempol, 2008, p.10) En torno a algunas de estas taxonomías diversas es que Zapata Abadía ha escrito varias de sus obras, para el caso del corpus de esta investigación: *Petra, maldita loca* y *Loba vieja*.



Imagen 10. Fotógrafo: Juan Fernando Criales. Momento:

presentación performance. Obra: *Aquelarre*

*Mazamorréico*. Grupo: Tacita 'e plata.

*Petra, maldita loca*, por ejemplo, es el nombre que el dramaturgo da a la obra, la llama Petra, nombre femenino y refuerza tal a partir de adjetivos “maldita” y “loca”, igualmente femeninos; en la obra *Rodro* se refiere a Petra en términos femeninos: “¿Dónde estaba metida? (p. 52)<sup>27</sup>, “A la larga ya no sé lo que pueda decir de ella, ni de mí.” (p.67),

<sup>27</sup> Para efectos de referencia, siempre se usará el nombre de la obra y la página, pues todas las que se referencian son del mismo autor. Tampoco se usará el año, en vista de que solo las siete del corpus principal han sido librificadas, las otras han sido llevadas a escena como recurso de publicación y sus manuscritos fueron prestados por el dramaturgo para efectos de la investigación.

“Con ella las cosas no son así.” (p. 6); mientras que Marcos Rodolfo oscila entre lo masculino y lo femenino al referirse a ella durante toda la obra: “¿Son de él? Son feas. ¿Cierto?” (p. 53) “Qué chanclas. No me la imagino caminando con ellas. ¿Cómo se llama usted? Parece un fantasma ahí, medio escondido, con esa...” (p.54) Marcos Rodolfo hace uso indiscriminado de ese género masculino y femenino para referirse a Petra. En su imaginario cultural patriarcal no está introyectada la posibilidad de sujetos de género masculino con preferencias sexuales igualmente masculinas, como es el caso de Petra y Rodro “Quería gritar mientras subía las eternas escalas de este morro, pero ella seguía atravesada en mi mente con esos ojos abiertos, con los pies no sé si grandes o pequeños. Quería encontrarlo aquí sin maquillaje.” (p. 84). Constantemente se refiere a ellas cambiando su género, las palabras “ella” y “atravesada” en relación con “encontrarlo” se contradicen en género para referirse a la misma persona, a Petra. Incluso, Rodro llega a hacerle ese reclamo Marcos Rodolfo le dice a ella que la remeda muy muy “A él, a la Petra” (p.65) Rodro le replica “O sea ella” (p.65) y se genera mayor confusión en Marcos Rodolfo: “¿A ella! ¡qué fastidio!” (p.65) Para rematar con Rodro diciendo: “¿En qué quedamos? ¿Él o ella?” (p. 65)

Por otra parte, Marcos Rodolfo posee nombre masculino asignado por el dramaturgo; además su autoreferenciación es masculina: “Sex... ¡Qué va! No sé. ¿Sabe qué? Yo miro son cucas. Cuando lo vi, tenía bigote.” (p. 59). No soy capaz de caminar descalzo.” (p. 70) “¡Soy un güevón!” (p. 71). Incluso, Rodro se refiere a Marcos Rodolfo en términos masculinos, admitiéndole la virilidad que le corresponde como “macho”, aunque sepa de su inclinación homosexual: “Deje esa cara de loco” (p. 83). Sin embargo, al dejar ver su deseo por Petra y Rodro, permite conocer esa dualidad entre lo masculino y lo femenino que cohabita en él. “Recuéstese contra la pared. Así. Como me imaginé. Aquí está la puerta y la pared, ahí. Desabróchese otro poquito el camisón. ¡Ay! estoy sintiendo otra vez ese calor en las pelotas...” (p. 63)

Pero no solo estos son indicadores de la existencia de un pensamiento en el que prima la condición del sujeto con normativa heterosexual y con ella las conductas esperadas de estos. Se puede evidenciar también tal conducta cuando afirma “Quería encontrarlo aquí sin maquillaje” (p. 84). Es decir, el deseo de Marcos Rodolfo radicaba en “encontrarlo” a él, sujeto masculino, sin maquillaje que expresara una conducta femenina. Para el gusto de

Marcos Rodolfo, seguramente la ausencia de esta característica femenina, lo haría encajar más en el mundo normativo heterosexual, no solo a Petra, como su objeto de su deseo, sino a él, como deseador de un alguien cuyas conductas van en contradicción con la normatividad androcentrista culturalmente establecida en el que fue formado, aunque ya atentara contra la normatividad por desear un hombre, lo menos que podría esperar sería que este no tuviera fuertes conductas femeninas en él.

Se evidencia aquí un claro ejemplo de la relación entre sexo y sociedad que se complejiza en la medida en que “la sexualidad humana se organiza en una intrincada red de creencias, conceptos y actividades sociales, en una historia compleja y cambiante” (Valitutti Chavarría y Camacho De la O, 2015, p.188-189). Para estas autoras el sexo es un sistema de opresión que atraviesa otros sistemas de desigualdad social, aunque no es reducible sin las diferencias de clase, raza, género, etnia u opción sexual. La sociedad occidental evalúa los actos sexuales según un sistema jerárquico de valor sexual, que funciona de las mismas maneras que las otras cadenas jerárquicas discriminadoras, clasifican el sexo como bueno o malo y quiénes pueden o no transgredir dicha frontera y ser aceptados.

En *Petra, maldita loca*, Marcos Rodolfo es ese personaje que, en medio de sus contradicciones a lo largo de la obra, remarca lo social instituido cuando llama la atención sobre Petra y Rodro al interrogar “¿Por qué me metieron en esta orgía si yo ni siquiera me toco el culo?” (p. 85), entendiéndose “el culo” como uno de los objetos de deseo, si no el más importante, en las relaciones homosexuales, y él, como aparente heterosexual, ni si quiera se lo toca; igualmente, y lo dice en el mismo fragmento de texto, a él “le da terror tener poluciones nocturnas”, hasta esas reacciones naturales e inconscientes de la sexualidad, se autocensura. De igual modo, Rodro, reconociendo su posición y la de Petra en el mundo de la desigualdad social y su diferente opción sexual, es sabedora que hay conductas que no puede trasgredir. Por más disruptoras y anormatizadas que sean encuentran ese límite frente a esas creencias sociales y, de una u otra forma, a pesar de su actitud, en la “zona liberada” de su apartamento, como lo denomina ella misma a lo largo de la obra, acepta esa opresión social de que es víctima: “¡Cálmese! ¿O quiere que le hunda el coco, pirobo rencoroso? ¿Desnuda? ¿En público? No se invente tantas *güevonadas*. Ella no haría semejante cosa. Deje esa cara de loco. ¿Desnuda? ¿Está delirando? ¿O fue aquí que...?” (p. 83)

En la misma obra, *Petra, maldita loca*, este tipo de preocupación no se dan en Rodro, su proceso de migración sexual es clara y no cuenta con ese conflicto de lo masculino o femenino, Rodro se reconoce a sí misma, se autodenomina en términos femeninos, la mayoría de las veces, además se ve como tal: “¡Ay! Que rico para usted, miya, que está casi en pelota. Vengo asada. ¿Dónde estuvo anoche? ¿Dónde se metió hoy? Perdón me refresco con esta batola suya. Tengo esta cosa pegada a los calzones.” (p. 52). “Corrí calle abajo desbocada y no me estaba esperando ya. (p. 54). Y abiertamente, ante un desconocido como lo es Marcos Rodolfo, se permite declarar su homosexualidad y aceptar, en cierta medida, la seducción de Marcos Rodolfo, lo que implica en ella, según Kosofsky, poseer altos grados de confianza en su autopercepción, autoconocimiento y autopresentación como individuo (1998, p. 40), aunque esto se puede poner en duda cuando Rodro alude a su miembro viril erecto “se me encachorró el monigote y estoy haciendo gárgaras con esta leche condensada dentro” (p. 65) asociado con “La Petra, maldita loca, ya ni me da la hora” (p. 65), en el mismo parlamento, de lo cual se puede inferir que su función en la pareja con Petra es la masculina, dejando en duda todo el tratamiento femenino que él mismo se da, aunque de hecho, autodeterminarse en términos femeninos no implica necesariamente el rol sexual al interior de una pareja homosexual.

Teniendo en cuenta lo que se acaba de mencionar, en torno a la autodenominación de Rodro en términos femeninos, “la mayoría de las veces”, es de resaltar que la primera denominación en términos masculinos de ella es hecha por el dramaturgo, Zapata Abadía se refiere a ella al asignarle el nombre: Rodro, este parece masculino, también lo expresa en la acotación inicial cuando dice “Entra Rodro con premura, acalorado.” (p. 1). También ella se refiere a sí misma en términos masculinos.

RODRO:

¡Ah! olvídalo. Estoy ñato de los dobles juegos. Ya no sé cómo hablar con la gente. No sirvo ni de niñera. ¿Dónde estará caimaniando ahora la Petra?  
 Qué tonto. A veces me siento solo sin ella. Pero, también a semejante loca  
 ¿Quién le monta guardia? (*Petra, maldita loca* p. 4)

Además de ello, Rodro asume que Petra es una igual a ella o a él, así lo hace ver a pesar de que también hace uso indiscriminado del género expresado en la palabra y lo mismo

se propone hacer con Marco Rodolfo, puesto que si anda con Petra y está es su casa, lo asume una o uno igual. Tal como se ilustra en la siguiente cita:

Rodro: ¿Qué tal la amiga de mi amiga? Son las únicas y maravillosas que existen en esta casa. ¿Sabe lo que dice esa canción?

Marcos Rodolfo: No sé. No me alcanzo a aprender las canciones, y menos en...

Rodro: No sufra. Como yo: desmemoriada.

Marcos Rodolfo: ¿Desmemoriada? Respete.

Rodro: Dime con quién andas... No ha podido con eso.

Marcos Rodolfo: ¿Con qué putas? Yo solo vine a...

Rodro: Eso es cosa de ustedes dos, muñecón. Hablo de la canción. Si se la aprende de memoria gana puntos con ella. Aunque qué monotonía.

(Canta). *I want to break free...* (Petra, *maldita loca*, p. 53 – 54)

Solo que Marcos Rodolfo no está dispuesto a aceptar ese tratamiento igualitario, de ahí que trate de presentarse o representarse frente a Rodro desde la masculinidad, exigiendo el trato verbal correspondiente: “Desmemoriada? Respete”, este tratamiento menoscaba su dignidad de hombre, de macho, y solicita que esto sea restituido, incluso de manera violenta, lo que rápida e inteligentemente hace Rodro, salvo que antes de hacerlo, a través del refrán interrumpido: “Dime con quién andas...” le deja saber que para la sociedad él también hace parte de los homosexuales, aunque finalmente le restituye el género por el que reclama a través del adjetivo “muñecón” que, aunque de su misma jerga, por lo menos está dicho en términos masculinos, para tranquilidad de Marcos Rodolfo. De ahí que las “migraciones sexuales, de los nombres con los que los cuerpos son representados, de las identidades que desde el lenguaje son colonizadas es el estilo que las corporeidades asumen para presentarse frente a otros” (Lucas y Sempol, 2008, p.10), son fundamentales en ese proceso de encuentro y desencuentro que permiten regular relaciones y hallar nuevos sujetos de derecho y nuevos objetos en esa teoría *queer*, interdisciplinaria y multidisciplinaria, que se ha gestado en los últimos años.

Se reafirma así esa dualidad en estos personajes. Mas definido Rodro, menos Marcos Rodolfo, pero como bien lo afirma Kosofsky, “En una cultura tan homofóbica como la nuestra, la arriesgada decisión que supone identificarse como gay tiene que contar al menos

con esa suposición de buena fe y autoridad autodescriptiva.” (1998, p. 41). Es el espectador, oyente o lector <sup>28</sup> quien finalmente decide como considerarlos. Para el caso, como se ha podido evidenciar, se ha decidido referirse a Petra y Rodro en términos femeninos y a Marcos Rodolfo en términos masculinos.

Estos personajes de *Petra, maldita loca*, creaciones de Zapata Abadía, pertenecen al mundo de esas sexualidades “raras” que han surgido, que están por fuera de la norma, es decir, no heteronormadas. Sujetos, que tal como describe Marcos Rodolfo a Petra, en medio de su confusión para nombrarla, “¿Ella? Si la hubiera visto, andaba de “slackses” y el bulto se le veía inmenso entre las piernas.” (p. 72) resultan “raros” y un tanto conflictivos para percibir, para decodificar esas sexualidades en formación, para ser identificadas por las personas que no están familiarizadas con las múltiples tipologías. “¡En serio! Usted la conoce más.” le dice Marcos Rodolfo a Rodro, “Usted sabe del moño que se camufla. Ayer ni se había maquillado. Me gustó. Me gustó verlo sin maquillaje. Parecía joven. Limpio.” (p. 72) intentando decodificar cómo era, quién era, qué era Petra.

Pero no solo estas nuevas identidades perfilan una manera particular de estar en el mundo, reconfigurando principios organizadores y regulando prácticas afectivas y formas de percibir las sexualidades. También hay otros como, por ejemplo, personajes no solo afeminados, sino travestis, transexuales y demás denominaciones que entran a desestabilizar o crear otras estabilidades por fuera de las conductas sociales esperadas y que en múltiples estudios y tratados se patologiza, incluso, se llega a naturalizar el gesto como anormal. Según Kulawik “El travestismo, a menudo asociado con la homosexualidad, se convirtió en una categoría epistémica opuesta al binarismo heterosexual, sancionado por la tradición patriarcal de la cultura hispánica y occidental, en general.” (2008, p. 102) Entonces, las formas no heterosexuales de la sexualidad serán lo abyecto, esas marcas identificatorias correspondientes a cuerpos que no importan en el que encaja a la perfección Loba, personaje central de la obra *Loba vieja* de Zapata Abadía.

---

<sup>28</sup> Se habla de estos tres: espectador, oyente o lector puesto que la obra dramática puede darse a conocer por medio de la puesta en escena, lectura dramática ante un público o simplemente leída en la intimidad, respectivamente.



Imagen 11. Fotógrafo: Juan Fernando Criales. Momento: ensayo general. Obra: *Loba vieja*. Grupo: Tacita 'e plata.

Esquina de una calle céntrica.

Loba, travesti entrado en años, se debate entre sombras, premoniciones lúgubres y los destellos ininterrumpidos de semáforos en amarillo.

Su maquillaje revela, capa tras capa de bases y mireyas, el trajín y la decadencia de su oficio de trabajadora nocturna.

La irisada peluca, como una segunda piel de ella misma, contrasta con su ceñido vestido de luto, al igual que con sus lustrosos tacones rojos.

En un principio se escucharán los ires y venires de tacones sin rumbo fijo.

Sobre este sonido, un video insinuará presencias y lugares de pecaminosos encantos. (*Loba vieja*, p.90)

Loba tiene un cuerpo ya desgatado por los años, el maquillaje, la pesadez de las largas noches y eternas madrugadas en las calles de una ciudad agobiante, maltratante y peligrosa que la ha dejado convertida en una copia barata de mujer, un cuerpo que encarna otras normas, por medio del acto performativo (Butler, 2007), en ese sentido, Loba se produce como un cuerpo marginal, excluido y abyecto, lo que genera un ser fragmentado. Sin embargo, ella no está exenta de, genéricamente, pertenecer a alguno de esos colectivos que

constituyen identidades y que se van formando, nombrando y nombrándose, construyendo nuevas identidades desde el orden conceptual y político, con poder colectivo hasta el punto que estas identidades diversas se constituyen como una amenaza en el orden de la “normalidad”. Incluso, Loba misma, reclama por esos seres “anormales” víctimas del acoso y de la violencia social “Si mataron a la Yayita, matan cualquier cosa con pelo que se mueva, y yo soy hiperactiva, nerviosa.” (p. 92). Ella, parada en un semáforo de cualquier esquina de la ciudad, genera esa tensión con las formas hegemónicas de concebir la sexualidad, lo abyecto, la no aceptación de conductas esperadas:

Por qué contra las calvas, flacas con crestas de gallos asustados, ojerosas, transparentes, *labinegras*.<sup>29</sup> ¿Por qué contra los *mugriaceitosos*, olorosos a desperdicios, *puentebajeros*, famélicos, *dedimanirrodivimutilados*?  
Contra las que no tienen dónde caer muertas en esta *refritanga* de miseria.  
(*Loba vieja*, p. 92).

### **El género de la violencia, la libertad y el Estado**

Esta violencia generalizada, de corte patriarcal y ancestral, “está íntimamente relacionada con la fuerza, la agresividad, el autoritarismo, la necesidad de control, las oposiciones binarias, la negación del otro diferente y su consiguiente aniquilación, ya sea

---

<sup>29</sup> Es importante aclarar que Zapata Abadía utiliza el coloquio como estrategia discursiva de sus personajes, ello permite que las convenciones sociales se hagan evidentes en los diálogos de sus personajes. Es decir, recursos como locuciones verbales (algunas vulgares, otras argóticas), las implicaturas conversacionales, resemantización de palabras, entre otras, son los recursos estilísticos conversacionales usados por sus personajes. Además de esto, como en los casos señalados en la cita (negrilla y cursiva de la investigación) utiliza combinaciones léxicas. Por ejemplo, la palabra *dedimanirrodivimutilados* está compuesta por cuatro palabras: dedo + mano + rodilla + mutilados. Todo ello da muestra de que las intervenciones de los personajes de Zapata Abadía pertenecen a un contexto particular y que es necesario conocer esos códigos para la comprensión de muchas de las palabras y demás expresiones.

Otro de los elementos lingüísticos importantes, por destacar solo algunos, es el uso de palabras y expresiones que hacen parte del lenguaje utilizado, principalmente, por algunos grupos sociales de los barrios marginales de la ciudad de Medellín conocido como “*Parlache*” (Castañeda y Henao, 2001), fenómeno que, incluso, no está enmarcado solo en los estratos socioeconómicos bajos, se diría que está por fuera de la marginalidad, pues cuenta con hablantes de estratos sociales altos.

Los personajes de las obras con frecuencia recurren al uso de enunciados fraseológicos y de refranes, con ello dan a sus intervenciones un carácter más gráfico y explicativo. Ello implica que su discurso está fundamentado en figuras e imágenes convencionales que son reconocidas por la mayoría de los usuarios en contacto con esos contextos socioculturales. Estas referencias léxicas están altamente cargadas de significado connotativo, más que denotativo puesto que por medio de ellas se logra decodificar la condición socioeconómica y cultural de los personajes, usualmente de estrato bajo, en la mayoría de las obras de Zapata Abadía.

física o simbólica” (Duque Acosta, 2008, p.183). Violencia que se hace concreta no solo en las figuras denunciadas por Loba como víctimas de esta, sino en Petra, cuyo testigo presencial es Marcos Rodolfo:

“Me gustó que me cantara al oído. Sudando como estaba. *Apercuellándome*. Dándome golpes a veces en la cabeza. Con el “slack” roto. Casi que lo dejan en pelota. Él se limpiaba como toda una dama y ahí sí se sonrió y empezó a cantarme al oído “We are the champions”...”  
(*Petra, maldita loca*, p. 75)

Para este caso Petra se hace visible y “corrompe” no solo la visión androcentrista normativa general a tal punto que es golpeada, sino la de Marcos Rodolfo, que al verla y escucharla no pudo más que gustarle su sonrisa, su cuerpo, su voz, al punto de experimentar reacciones eróticas por ella:

“Yo le dije que me asfixiaba, que me estaba asfixiando, pero no era eso. Algo me brincó güevas arriba, y ahí fue cuando le dije que tranquilo, que cómo arreglamos, que hoy venía, que iba a cantar como Fredy Mercury y que me iba a dejar crecer el bozo; aunque a mí no me crece mucho, y que no me abrazara con esa ternura porque qué va a decir la gente, y yo no soy de esta tuntungatina. A mí nunca me han visto en estas.” (*Petra, maldita loca*, p. 75-76)

Las expresiones de Marcos Rodolfo “...que no me abrazara con esa ternura porque qué va a decir la gente...” (p. 76) y “A mí nunca me han visto en estas.” (p. 76) son evidencia de esa violencia simbólica, asociada a la negación ante la posibilidad de gustarle alguien cuyo sexo biológico sea el mismo de él, pero que vive una sexualidad opuesta a la normativa, aquella que el régimen androcentrista ha intentado invisibilizar, ha tratado de degradar, pero que ha sobrevivido al proceso histórico de la naturalización de las construcciones masculino y femenino, que se han transformado en naturaleza, también han sobrevivido a la arbitrariedad cultural, producto de esa historia.

En las obras de Zapata Abadía se evidencia esa naturalización del proceso histórico de violencia generalizada, de oposiciones binarias y permanencia de las construcciones históricas de lo que es lo masculino y lo femenino, ello derivado no solo en estas construcciones femeninas “anormales” sino en



Imagen 12. Fotografía: cortesía Tacita 'e plata. Momento: presentación *Obra: In-*

*Solitos de Danza* Grupo: Tacita 'e plata.

aquellas cuyo sexo y género coinciden. Ambas féminas son sometidas a los mismos vejámenes, maltratos, humillaciones por aquellos que en su condición de machos perpetúan las distancias entre lo masculino, dominante y lo femenino, dominado.

Incluso los mismos personajes llegan a admitir esa condición desventajosa en la que se encuentran. En el caso de Rodro, acepta esa relación entre perversa y macabra con los hombres, la de limpiar sus almas falsas, sujetos que están bajo la condición androcentrista que invisibilizan sus comportamientos salidos de la norma, que, aunque se relacionen con “marginados de la comunidad LGTBIQ”, ellos no pertenecen a ese grupo, pero la condición de Rodro si llega al grado, incluso, de la mendicidad, del vicio.

Rodro: ...cayendo al abismo donde nos esperan todos los cachondos hombres de este mundo para desplumarles la conciencia, la baba que les lubrica las braguetas, la limpieza de sus almas tan falsas como la silicona de las muñecas de fiesta. ¡Bajamos a mil por el tobogán de la miseria para hundirnos en sus charcos de alcohol y vergas muertas! Corremos como niñas descalzas, feas, tuertas, mancas, viciosas y mendigas. (*Petra, maldita loca*, p. 81 a 85)

Lo mismo sucede con Tomate, en *En el filo*, también marginada por su condición femenina, pero no solo por eso, sino que es menospreciada en su trabajo de aseo, agredida visualmente desde que llega a su lugar de trabajo:

Tomate: Entré. Él se quedó en la puerta mirándome por detrás. Me acribilló con su mirada. Me puse nerviosa. De repente cerró la puerta y me brincó el corazón. Dejé caer la bolsa donde llevaba la ropa para cambiarme y no



Imagen 13. Fotografía: Cristián Zapata. Momento: presentación.

Obra: *En el filo*. Grupo: Exfanfarria Teatro.

ensuciar esta pinta. Todo cuesta, ¿no, Caramelo? “Dos cosas”, me dijo mientras se empelotaba en mis narices. “Limpia toda la casa, y ahí está la ropa para lavar. ¡Ah! Y por ahí derecho plancha lo que tenga arrugado”. Me guiñó un ojo mientras se metía al baño. Todo el tiempo me sentí acribillada con esa mirada. Tonta. Al fin de cuentas no me cambié la ropa. (*En el filo*, p. 143 – 144)

Y en el transcurso del mismo “Hasta se cortó las uñas de los pies en el comedor. Así. Sin importarle que no tuviera puesto nada debajo de la toalla. Si me llega a tocar le corto esa tranca, pensé. Me sentía ardiendo, roja.” (p. 148), seducida vulgar y de manera grotesca, pero finalmente este tipo de afrentas no es lo que más vulnera la integridad de Tomate, sino la humillación a que es sometida cuando este hombre no paga por sus labores de aseo y a cambio le ofrece comerse o llevarse “¡Una plasta! La boté. Ya había lavado las ollas y los platos. ¡Una plasta! Por encima se le veía una lama blancuzca, hongos, dos moscas muertas de tanta gula. ¿Es justo, Caramelo?” (p. 149 – 150), ello reboza su dolor, porque como ella misma dice “Me restregó la miseria” (p. 150) se sintió humillada y no pudo más que empuñar sus manos “Creo que los ojos se me encharcaron de sangre.” (p. 150) pero su condición de mujer no le permitió llegar a algo más que eso. Incluso cuando se lo cuenta a Caramelo no puede hacer más que “(*Se mete un puño en la boca*).”, acota Zapata Abadía.

Mujeres como Laura, de *Hojas secas*, pasaron por la humillación. Ella toma la decisión de obrar contundentemente, de transgredir no solo la norma judicial, sino la

androcenterista en la que una mujer ostenta el poder sobre un hombre, hasta tal grado de asesinar a su agresor:

Laura: “¿Se sienten bien atendidas, *nenas*? Lleven lo que quieran”. *El que tenga tienda que la atienda. ¡Casi no me atiende a mí! “Ahora la atiende”. ¡Qué me iba a atender a mí! “¡La señora Laura! ¡La esposa de don Fidel!” Don Fidel. ¿No lo conocen ustedes? Lo deberían conocer. Es... es... es... (Hojas secas, p. 184)*



Imagen 14. Fotógrafo: cortesía Exfanfarria Teatro. Momento: presentación.

Obra: *Hojas secas*. Grupo: Exfanfarria Teatro.

Es evidente que no solo se sentía bajo la tutela de su esposo, inválido, por cierto, sino menospreciada por el tendero, relegada a un segundo plano por dos mujeres borrachas con quienes coqueteaba el hombre que no la atendía, el que la llenó de cólera hasta hacer que ella le sacara un ojo con un gancho de carnicería.

Zapata Abadía no solo devela estos actos de violencia tangible y brutal entre estas dos oposiciones binarias de lo masculino y lo femenino, sino que esta se hace visible en asuntos más tradicionales e históricos, como lo es la sumisión de la mujer frente a su marido. En el monólogo *Cabeza de familia*<sup>30</sup> doña Amparito, permite conocer al espectador, oyente o lector

los rasgos de su condición femenina, como madre, esposa, cabeza de familia, traicionada por su esposo, engañada por él.

...Voy a quedar muy sola. Pipe, tráigame la última caja de pañuelos que me regaló Néstor en el último cumpleaños. ¿Alguien necesita pañuelo? ¿Cómo así que no conoce a Néstor? ¿No lo conocen? Su medio hermano, Pipe. Su medio hermano, muchachos. ¿Qué se le va a hacer doña Margarita? Como que todos los hombres son iguales. ¿Para qué negarlo? ¿Ya para qué? El Federico también me la hizo. Néstor. Su hijo Néstor. ¿Y quién sabe a cuántos otros dejó por ahí? Eso. Una chorrera. Una porque se hace la loca. (*Cabeza de familia*, 2002, p. 16)



Imagen 15. Fotógrafo: Juan Fernando Criales.

Momento: ensayo. Obra: *Cabeza de familia*.

Grupo: Tacita 'e plata.

Este monólogo escrito por Luis Fernando Zapata Abadía fue llevado a escena en el año 2002 por el grupo Tacita 'e plata.

En *Cabeza de familia* doña Amparo, una mujer cabeza de hogar y madre de siete hijos, que se encuentra en un estado límite, la soledad y el encierro, recrea la historia de su vida y en consecuencia la de su familia. *Cabeza de Familia* es una remembranza de la vida cotidiana de muchas familias de la ciudad, es la memoria y la identidad de las madres jefes de hogar que no les queda otra posibilidad más que batallar para conseguir el sustento, además deben enfrentar la violencia que subyace en su entorno social y cultural de sus barrios en las dos últimas décadas del siglo pasado y de las que aún quedan resonancias.

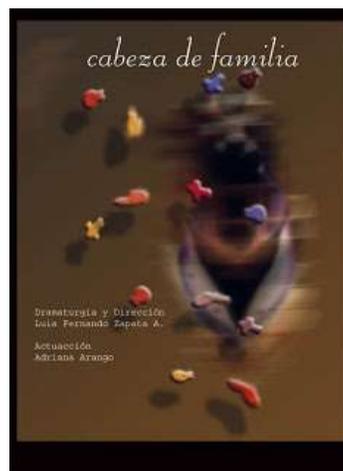


Imagen 16. Diseño de Afiche: Juan Fernando Criales. Obra:

*Cabeza de familia*. Grupo: Tacita 'e plata.

# CABEZA DE FAMILIA

Deja ver en su discurso esa resignación ante el engaño, una actitud propia de su cultura, pues no es ajena a ella, responde a esas imposiciones, las cuales ilustra Judith Butler cuando afirma que:

La antropología cultural feminista y los estudios de parentesco han mostrado como las culturas son gobernadas por convenciones que no solo regulan y garantizan la reproducción, el intercambio y el consumo de bienes materiales, sino que también reproducen los vínculos de parentesco que a su vez requieren tabúes y una regulación punitiva de la reproducción para alcanzar sus fines. (1998, p. 304)

Doña Amparito acepta las condiciones impuestas por su esposo, que “todos los hombres son iguales” y como ella dice: “se hace la loca”. Pero no solo es engañada por él, también lo es por sus hijos.



Imagen 17. Fotógrafo: Juan Fernando Criales. Momento: presentación. Obra: *Cabeza de familia*. Grupo: Tacita 'e plata.

¿Será que me ponga el vestido de raso? ¿El de pepas blancas y negras que me regaló el Juancito antes de su graduación en el seminario? ¿Te confesaste, Juan? ¿Te cogieron confesado, mi amor? ¿Quién es esa “Fiera” con la que usted estaba andando? No se preocupe, mamá, si no aparezco

más a menudo por aquí. Es que a veces me voy para unos retiros espirituales. Me voy a pensar cómo trabajo para usted y para diosito por parejo. Yo la llamo. No se ponga a buscarme. (*Cabeza de familia*, 2002, p. 16 -17)

A la luz de lo bueno o malo, este acto de engaño particular, la mentira de su hijo sobre retiros espirituales, cuando en realidad se iba con “La Fiera” a cometer actos ilícitos, parece inconcebible, pero “hay contextos sociales y convenciones donde ciertos actos no solo se vuelven posibles, sino incluso se vuelven concebibles, en tanto que actos a secas” (Butler, 1998, p. 306) y el contexto en que vive doña Amparito, la marginalidad a que es sometida, el estrato socioeconómico al que pertenece, hace posible que dicha condición se dé y que no resulte extraña a ella, que la acepte como lo hizo con su esposo, que se haga “la loca”, también en este caso.

Pero no basta con que esa violencia generalizada patriarcal ancestral se dé, sino que hasta ella llegan otros elementos que revictimizan a estos personajes, los convierten, no solo en sujetos violentados por sus diferentes condiciones de vida, sino que se da en ellos la doble marginación. El autoritarismo, la necesidad de control, la negación evidente de las diferencias, generan estados de desigualdad tal, que las construcciones de Zapata Abadía son llevadas al límite de su resistencia y capacidad para mantener su cordura. Tal como se evidencia en Rodro, en *Petra, maldita loca*, cuando plantea que “Tomo el último aliento y me paro en las pestañas, en las antenas de este morro cagado de esperanzas, mentiras y bandas.” (p. 82), o en Petra, a quien Rodro presta sus voz y cuerpo para decir “¿Qué importa que se nos destiña la peluca? ¡Esta falsa *cuca* que se muere de tristeza cada vez que la felicidad bosteza!”. (p. 82)

También Marcos Rodolfo, en la misma obra, sufre esa doble marginación, la del Estado cuando alega que “Me fastidia el barro, las aguas negras cuando desatrancan las cañerías del barrio. Me fastidian los callos. Pero a veces hay que caminar. A veces no pasa el bus ni hay con qué pagarlo.” (p. 82), la de los negros, quienes además de ser una comunidad vulnerada en derechos, en este caso se encarga de replicar tal conducta en los LGTBIQ “Claro que “los negros” no son dos ni cuatro. Estamos rodeados, y la Petra ahí, desnuda...” (p. 83)

““*Reconocélo, cacorrucho. Avisáale a su amigo del alma para que empiece a recoger limosna para el entierro*”” (p. 84). Aquí se da un sometimiento violento y discriminatorio a tal punto de llegar a la muerte de Petra a manos de los “negros” movidos por la no aceptación. Lo particular del caso es que, como se acaba de mencionar, no se trata de un sometedor canonizado por las costumbres sociales. Por historia, se conoce el estilo de vida de los “negros”, y “esta historia condiciona y limita las posibilidades” (Butler, 1998, p. 300). Puede pensarse en lo paradójico de la acción, el hecho de que una comunidad, la “negra”, que históricamente se ha reconocido por la discriminación a la que se ha sometido socialmente, se convierte, en este caso, en la abusadora y maltratadora de estas construcciones femeninas del autor. Se evidencia aún más la inversión de los roles cuando los “negros” agreden a Marcos Rodolfo, no solo por su condición sexual “cacorrucho”, sino también por su economía, cuando le dicen que vaya a pedir limosna para el entierro de Petra.

A Tomate, en *En el filo*, le sucede la misma situación que a Marcos Rodolfo con los negros, sujetos que ya son violentados y marginales ejercen su poder sobre los otros también marginales, “desvergonzados”, como ella los llama son todos aquellos que, bajo el cobijo del grupo, de la banda, del combo, se unen y generan procesos de dominación territorial al margen de la ley, de los barrios, principalmente marginales, en las diferentes ciudades del país:

Suficiente tuve con pasar por una fila de desvergonzados. Se creen los dueños de los muros, de las aceras, de las calles, de las zanjas, de las charcas, de los orines de quienes tienen miedo de que los *pasen a mejor vida*. ¡Qué torpeza! Se me enredaron las piernas. Qué tristeza tener que dejar de respirar para que la dejen pasar a una tranquila. ¡Perros! “Tiene que tener una contraseña para pasar de un lugar a otro”. ¿Es justo? Además... ah, para qué contarle nada. (*En el filo*, p. 140 – 141)

Para Butler (1993), la existencia de seres abyectos, como denomina a la comunidad LGTBIQ, no se considera posible dado el proceso de discriminación y exclusión, debido a lo que ella denomina como una *matriz discursiva de heterosexualidad obligatoria* en la que debe haber coincidencia entre el sexo anatómico (hombre-mujer), género (masculino – femenino) y orientación sexual (hetero), de no ser así se produce lo anormal, lo

incomprensible, estos seres son rechazados puesto que subvierten la norma de heterosexualidad hegemónica, atentan contra la construcción colectiva de poder y los referentes de normalidad, aunque la autora considera preciso retomar la idea derridiana de “exterior constitutivo” en la que se requiere de la existencia de estos seres “anormales” para que se construya un “nosotros normales”.

Ese “nosotros normales” está representado, en muchos casos, en esos seres a los que alude Loba, en *Loba vieja*, como “machos camuflados”, los mecánicos, los taxistas, los de las camionetas blindadas, que las seducen y las enamoran, que se aprovechan de ellas de su disponibilidad sexual, pero a los que luego les remuerde la conciencia, se sienten ultrajados por ellas, o violentados, entonces la agresión no se hace esperar, se descubren transgresores de la normalidad y violentan al supuesto “anormal”. Por ello Loba denuncia la muerte de Yayita, deja en tela de juicio a los “normales”, no solo de clase baja “¿Sería un taxista quién le disparó?” (p. 93), sino también a los de clase alta “¿O serían los del carro negro blindado? / ¡Que confusión! / Cuidado con los de la “funeraria”, los blindados, dicen las vampiras putas de la esquina del teatro.” (p.93)

Duque Acosta (2008) cita otro concepto que viene siendo útil para el reconocimiento de estos seres: el paradigma liberal. Algunos autores han hecho énfasis en las libertades políticas básicas, la autonomía individual, el pluralismo ideológico, y la neutralidad del Estado. De ahí que este principio básico, esta teoría política tienda a independizar el contenido de la justicia de cualquier noción o teoría particular de la vida buena, de la virtud y de la excelencia humana, así que este concepto político gira en torno a una teoría de valores en la que no se puede juzgar o probar racionalmente que una creencia o cosmovisión es más válida que otra. Entonces, esta política no debe centrarse en la búsqueda de la verdad, sino en la búsqueda de acuerdos para la convivencia.

De acuerdo con lo anterior, el Estado no puede responder por la creencia o cosmovisión de cada individuo en esos pactos de convivencia social, hacerlo sería menospreciar a cada uno de ellos, entonces esta filosofía liberal, propende por “separar la moral colectiva que son las normas requeridas para la convivencia social, de la moral individual que es el ejercicio pleno de la libertad, donde el único límite de la acción individual

lo constituye el derecho y la capacidad que tienen los demás a ejercer su propia individualidad” (Duque Acosta, 2008, p. 186). De acuerdo con esto, la justicia y el reconocimiento del sector LGTBIQ se soluciona, en muy pocas palabras con la privatización de la vida sexual y los acuerdos de tales individuos, esto, según el concepto de los liberales, ellos defienden al sujeto con independencia de sus circunstancias, pero el problema reside justamente en dichas circunstancias, en creencias anquilosadas, en las diferentes normas y creencias que no permiten el reconocimiento y respeto por los sujetos LGTBIQ. Irrespeto que Zapata Abadía calca de la vida cotidiana, que lo hace patente en su obra *Eddie*<sup>31</sup>, en la figura de Raymond cuando pretende ser Eddie, cuyo calco homosexual no es del agrado de su vecino, a quién constantemente Raymond entrega su palabra y presta su cuerpo para expresar los posibles improperios que este podría expresar sobre él, sobre sus gustos, sobre su cuerpo, sobre Eddie y Lili a quienes también habitan en él.

Y si de pronto al escuchar mis ladridos, el vecino asalta mi cuarto, gritando:  
¡A las perras locas hay que aniquilarlas! ¡Envenenarlas! ¿Quién le alquiló

31

*Eddie* es un monólogo llevado a escena por Exfanfarria Teatro, en el 2016. Escrito y actuado por Luis Fernando Zapata Abadía, bajo la dirección de Mario Ángel Quintero.

La obra narra la historia de Raymond, un hombre que se mueve entre sus divagaciones de ser Eddie, un actor o personaje de cine que descubre a Lili en su interior.

Al estilo de la Chica Danesa, Zapata Abadía presenta a Raymond, quien pretenderá ser Eddie y este, a su vez, simulará ser Lili, uno de los primeros hombres que intentó ser transexual del siglo pasado, según lo acota el autor al principio de la obra. Este actor o personaje se transforma en Raymond Eddie, en algunos apartados; en otros, en Raymond Lili; y al final, en Lili Eddie Raymond.

El espacio en el que se desarrolla este monólogo es un simulado camerino, donde el personaje presenta sus desvaríos sobre sus procesos de autorrepresiones, agravios y exclusiones que lo llevan a que finalmente salga de allí, del camerino simulado, del escenario real; o a un final inesperado, como lo plantea la didascalía final. Quizás la muerte.

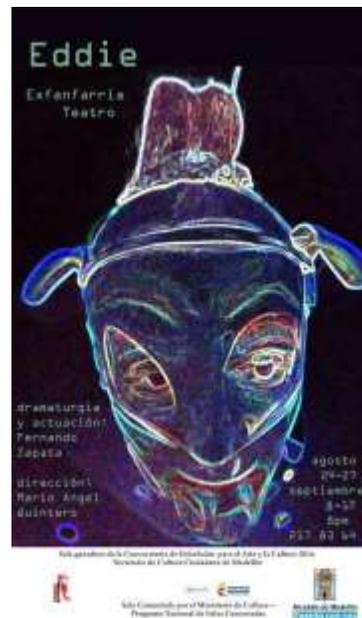


Imagen 18. Diseño de afiche: Mario Ángel Quintero. Obra: *Eddie*. Grupo: Exfanfarria Teatro.

EDDIE

a este afeminado esperperento este apartamento junto al mío? ¡Voy a exigir cambio de administrador! ¡Ese también tiene cara de perverso con esos ojos de pájaro hambriento de sexo “raro”! ¡Un día de estos les voy a triturar el cerebro a ver qué mierda les empujaron culo arriba! (*Eddie*, p. 12)

Sin embargo, esos imaginarios de Raymond están motivados por esa realidad de que ha sido víctima en múltiples oportunidades:

¡Atracción fatal, amor! ¡Atracción fatal! Fatal atracción cuando me ve en el pasillo y me grita: ¡la próxima vez que lo oiga taconear en su apartamento le quiebro las piernas, le corto los pies, muñeca falsa, loca desgreñada, mequetrefe sin esperanzas! ¡Si no te mato, te hago meter a un sanatorio, esquizofrénico de mierda! ¡Te hago sellar el culo, el apartamento, el cerebro retorcido que tenés, maldito engendro! ¿Será que debo dejar de desearte con mis locos deseos, mi Ed, y ser el Raymond de otros tiempos? Si no hubiera quemado el álbum de mi vida anterior sabrías cómo era antes de conocerte y perderme locamente por ti. (*Eddie*, p. 13 - 14)

Pero no se trata exclusivamente de esta comunidad y solo en la esfera de lo sexual. Todos esos preceptos de convivencia social, cánones sociales como la moral, la libertad e individualidad citados por Duque Acosta (2008) se ven transgredidos en *La casa de la lagartija* cuando Mujer-niña deja ver como los estados de poder, orden y liderazgo se han invertido gracias a los procesos de violencia, impunidad, falta de moral o doble moral que al interior del barrio se han dado. Tal situación puede explicarse en términos de Butler, cuando habla de performatividad, claro está, ella se refiere al género. “El cuerpo no está pasivamente escrito con códigos culturales, como si fuera el recipiente sin vida de un conjunto de relaciones culturales previstas. Pero tampoco los roles corporeizados pre-existen en las convenciones culturales que esencialmente significan a los cuerpos.” (1998, p. 308). Ello implica la posibilidad del cambio, de inversión de roles, de hacer a un lado la carga cultural y ser otro, aunque ese otro lleve consigo implicaciones, las nuevas que le corresponden, de igual forma, desde la tradición social y cultural. Entonces, los “negros” se convierten en

asesinos, Rodro y Marcos Rodolfo odian a los “negros”, el cura se muere, la proxeneta se convierte en la “santa mayor”, los feligreses en sicarios.

¡Dios! ¡Perdónanos! ¡No dupliques tu maldición! Nadie sabe por qué apareció el cura en la cañada, con aquello con que gozaba, metido en la boca, infiel, sin haber podido confesarse de sus pecados. ¡De tanto pecar y empatar,  
lagartija! ¡De tanto pecar y empatar!  
¡Cúidese! La muerte anda suelta por este barrio. No vaya a salir de su madriguera.



Imagen 19. Fotógrafo: Gabriel Ortiz. Momento: presentación. Obra: *La*

*casa de la lagartija*. Grupo: Exfanfarria Teatro.

¿Oyó, lagartija?

¿Oyó? [...] Un beso a la santa, un beso al arma. Así creían que se hacían invisibles a las balas, los desgraciados. (*La casa de la lagartija*, 2012, p. 10 - 11)

Cabe resaltar que Mujer-niña, la lagartija, efectivamente se sale de los cánones culturales de belleza establecidos, es fea, con características físicas animalescas, y a través de los personajes que representa y de ella misma, deja ver una realidad completamente deformada, más que ella. Una sociedad y retratos morales que funcionan a la inversa de todo principio de respeto y de equidad. Deja ver esa hipocresía e inversión de roles donde la proxeneta del barrio es la “líder y humanitaria” encubierta y ayudada por un sacerdote, desprovisto de todo valor ético y moral. Permite asomarse a una realidad donde esa mujer es la más coherente, socialmente hablando, aunque nunca haya salido de su casa, otra “Zona Liberada” otro “Filo” donde había otro tipo de violencia y donde, finalmente, llega la misma de todos.

Otro concepto que propone Duque Acosta (2008) es el de la política de la diferencia o de la identidad en la que se reclama derechos basados en las identidades particulares y

subraya el reconocimiento de tales como base de la exclusión y discriminación de grupos, minorías y sectores que han sufrido históricamente en el marco de las sociedades liberales. Este paradigma cuestiona la idea clásica de igualdad, en particular la noción liberal abstracta de ciudadano<sup>32</sup>, además de la aspiración a la neutralidad y reivindicación de la tolerancia como camino a la igualdad. Puesto que, aunque el liberalismo los reconozca, no lograría hacerlo como sus miembros desean, sino como él lo hace: como iguales indiferenciados. Lo que quiere decir que los miembros de estos grupos no buscan reconocimiento como iguales, sino, como diferentes. Es justamente esa denuncia de Loba, quien reclama su derecho y el de sus compañeras, ante las políticas de esa indiferenciación a que son sometidas:



Imagen 20. Fotógrafo: Gabriel Ortiz. Momento: presentación. Obra: *Loba vieja*. Grupo: Tacita 'e plata.

¡Qué importa que éste haya sido nuestro territorio, nuestro lugar de trabajo! ¡Qué les importa que nos hayamos quebrado el culo de carro en carro! ¡Qué les importa que nos tengamos que poner a cantar para ganar día a día los centavos! **(Loba realiza distintas acciones repetitivas de fuga, el sonido de motores de carros está ahora al mismo nivel de la voz)** [...] ¡Derecho al trabajo! ¡Tenemos derecho al trabajo! ¿Dónde nos van a reubicar, batraparídos? *(Loba vieja, p.95 -96)*

<sup>32</sup> Charles Taylor, por ejemplo, plantea que es una exigencia liberal imposible pedirle a ciertos grupos que hablen el lenguaje de la ciudadanía para exigir sus derechos, ya que en tal proceso perderían parte de su identidad colectiva y se convertiría en una lucha por el reconocimiento, la cual implicaría la victoria sobre los opresores o la tolerancia a sus prácticas. Iris Marión Young, centra su atención en las formas existentes de injusticia y plantea la opresión que sufren desde la *explotación, marginación, carencia de poder, imperialismo cultural y violencia*. Esta autora propone la concesión de derechos diferenciados a los grupos o sectores oprimidos, puesto que el sector dominante son los hombres blancos heterosexuales, dicha teoría cuenta con la crítica de Will Kymlicka quien afirma que su propuesta es desarticulante puesto que hay muchos grupos oprimidos, y se volvería algo impracticable, puesto que deja por fuera opresiones cruzadas, es decir, personas que tengan varias condiciones discriminatorias a la vez (Duque Acosta, 2008, p.189).

Entonces, Loba, debido a su gran experiencia en las calles, reconoce esas estrategias de indiferenciación, incluso de culpabilización que a ellas les hacen, no como sujetos diferentes en igualdad de derechos, sino como sujetos en desigualdad y como sujetos que desmejoran la imagen de la ciudad. Ella denuncia la indiferencia, la burla, las muertes violentas, a bala, de que son víctimas día a día, en cualquier momento.

Borrachos de mierda. ¿Por qué apuestan?

¿Están apostando por mí, vieja y descompuesta como estoy?

¿A qué apuestan? ¿A qué caigo redonda, sin dar un brinco, sin soltar el último plumazo? ¿A qué me dan un balazo en la frente o en el corazón?

¡Tahúres! ¡Pirobos! ¡Apuéstenle a este carrusel de estrellas, de vida para que no se les achicoringulingue el alma en la poltrona de sus tatabronas esperanzas! (*Loba vieja*, p. 97 – 98)

Loba deja clara su historia, y la de tantas otras, cómo ella en ese espacio, enfrenta esa realidad soterrada e invisible de actos que uno a uno construyen los espacios de ciudad y que de una u otra forma han ayudado a erigir, porque está segura que sin ella y mujeres como ella, los procesos de ciudad no tendrían las dinámicas que le son propias. Incluso se precia, y a su comunidad, de ser quien ha ofrecido sus servicios de prostitución a los hombres, criminales, que fungen de asesinos contra ellas mismas, que “limpian” la ciudad.

Aquí amamantamos hasta sus bellos cachorros del sangrero, del destierro, del ajusticiamiento.

Aquí le medimos el aceite a cualquier vitrinero de peluches y luces falsas en estas calles de la impotencia, de la desconfianza.

Le fundamos su ciudad de casinos y reclutamientos.

Le ponemos el pecho a sus miedos y remordimientos. (*Loba vieja*, p. 96)

Loba deja en evidencia y acusa al pueblo y al Estado por no aceptar sus diferentes condiciones, por no reconocer en ellas esa capacidad de resiliencia que las ha caracterizado a lo largo de la historia y que con la misma historia se han transformado, luchado, resistido, hecho notar “¡Hipócritas! ¿En qué cueva nos van a encerrar si somos capaces de roernos hasta el cemento? / ¡Tenemos derecho al trabajo! (p. 96), llega, incluso, a esa analogía con los roedores, las ratas, resistentes y sobrevivientes, difíciles de exterminar.

Esas dinámicas de construcción y políticas de transformación cultural o de la deconstrucción de identidades es otro de los temas retomados por Duque Acosta (2008). Dicha teoría plantea el poder hegemónico heterosexualizado, como discurso creador de realidades socioculturales, de ahí las condiciones de existencias de sujetos como Loba, Petra y Rodro, incluso mujeres como Pajarera, Tomate, Laura, María, Margoth y las demás, entrarían en las dinámicas de esos procesos, pero esta vez con el lenguaje como dispositivo de poder social, político, cultural e histórico, que construye orientaciones e identidades sexuales y expresiones de género, es por esto que no existen papeles sexuales o roles de género esencial o biológicamente inscritos en la naturaleza humana. De ahí que la teoría crítica *queer*, planteada por el autor, apunte a dismantelar tanto la concepción del sujeto/a universalista que sustenta la filosofía liberal, como sus procesos de identificación y diferenciación del sector LGTBIQ en relación con la red de dispositivo saber/poder en la búsqueda “de la deconstrucción simbólica y de la desnaturalización de las diferencias sexuales y de género, con el objetivo de sacar a la luz los numerosos estratos que operan en el discurso hegemónico” (p.194) que conlleva, seguramente, a un nuevo orden simbólico, se podría reivindicar la identidades móviles, teatrales, transversales y paródicas, según la persona entre en contacto con su sociedad y cultura, a deconstruir las categorías binarias, fijas y así propiciar la emergencia de diferencias múltiples, no binarias, cambiantes, móviles.

Nancy Fraser (2002) plantea la desigualdad social como factor discriminatorio más que los demás elementos, entonces, más que a la valoración de la identidad, se debe procurar por superar a subordinación de estatus, es decir, que los integrantes del sector LGTBIQ logren participar en la vida social de manera plena y en condiciones de igualdad con el otro. Temor expresado por Loba de perder su estatus de prostituta bien vestida y bella, a pesar de su edad, y llegar a convertirse en vendedora ambulante:

¡Ja! ¿Cómo volverme una vendedora ambulante a mis años? Que tal yo con tenis, mal olor y callos. Corriendo de un lado para otro, con la mercancía a cuestras, cargando con maletines, medias, cordones, radios, relojes, pilas, cuchillos, tijeras, martillos, mataratonos, quita sarampiones, velas y velones, nonis, piñas, naranjas, ángeles y santos, sombreros y chalecos antibalas, perfumes, chocolatinas baratas, pomadas y pastillas para levantar gurrumbas flácidas, bolas de cristal para perseguir

pirobogorriches, asalta cucarachas, viendo aguacates y tomates podrirse en las alcantarillas después de una redada. Corra que corra corra y más pobre que nunca. **(El sonido de motores de carros ha terminado por eclipsar el discurso de Loba)** (*Loba vieja*, p. 96)

Sin embargo, no se trata de que Loba llegue o no a ese otro nivel de trabajadora de calle, se trata de la denuncia que ella plantea frente a esa posibilidad, la del estatus de otras tantas en esas condiciones. Fraser (2002) plantea que la falta de reconocimiento de todas estas figuras no se transmite por medio de los discursos o representaciones culturales, sino mediante modelos institucionalizados que regulan la interacción con normas culturales que impiden la igualdad real. Entonces, dicha superación se da en diferentes frentes: legal, sistema económico, religioso, educativo, medios de comunicación, y todas las otras instituciones que tiene la capacidad instaurada de generar los procesos de desigualdad o igualdad, de generar procesos de invisibilización o no. Así que se integran dos métodos, lucha por el reconocimiento y por la redistribución, además integra la salida política de corte procedimental con las de corte transformativo. Lo que se precisa de reconocimiento no es la identidad colectiva particular del sector LGTBIQ, sino el estatus de los miembros individuales de tal sector como plenos participantes en la interacción social. Esa es la lucha de Loba, bajo ese semáforo de cualquier esquina de la ciudad, pero ella no es la institucionalidad.

### **Los personajes en busca de**

Por otro lado, Chantal Mouffe (1999) aborda el pluralismo agonístico para la construcción de la democracia radical. Esta se fundamenta en cuatro puntos: el primero es el carácter constitutivo de la división social y el antagonismo humano inevitable, es decir, se reivindica el papel del poder, su imposibilidad para ser erradicado “es menester que todos reconozcan que no hay en la sociedad lugar alguno donde el poder pueda eliminarse a sí mismo en una suerte de indistinción entre ser y conocimiento.” (p. 19); además, propone el conflicto humano como características esenciales de la política; y plantea la necesidad de crear instituciones democráticas que posibiliten la transformación de antagonismo (relación con el enemigo) entre los seres humanos, en agonismo (relación con el adversario) “podemos

comprender por qué el enfrentamiento agonial, lejos de representar un peligro para la democracia, es en realidad su condición misma de existencia.” (p. 16).

El segundo punto planteado por Mouffe (1999) critica al proyecto totalizante de la democracia liberal, a sus principios de universalidad y racionalidad puesto que “Toda pretensión de ocupar el lugar de lo universal, de fijar su significado final a través de la racionalidad, debe ser rechazada.” (p. 199); también el de individualidad, solicitando una nueva que sea verdaderamente plural y democrática; critica la disolución del sujeto unitario, la noción de identidad y el antiesencialismo. Al respecto, la autora plantea que “en realidad siempre somos sujetos múltiples y contradictorios, habitantes de una diversidad de comunidades [...] construidas por una variedad de discursos, y precaria y temporalmente suturadas en la intersección de esas posiciones subjetivas.” (p. 42).

El tercero, critica *el proyecto comunitarista y reivindicación de la multiplicidad de las posiciones del sujeto*, a partir de la imposibilidad de fundamentos únicos, de la imposibilidad de construir la sociedad como un conjunto cerrado homogéneo, autosuficiente, es decir, toma fuerza la posición en la que se permita captar la diversidad y complejidad de las relaciones sociales, en las que la subordinación afecta al individuo. El cuarto gira en torno a una hegemonía de valores democráticos que se da luego de los procesos anteriores en el que la multiplicación de valores subjetivos puede llevar a una nueva hegemonía democrática. Este ejercicio democrático afecta las diferentes posiciones puesto que se da luego de la confrontación agonística entre las partes que permite la construcción de un “nosotros”, lo que permite la abolición de la dominación y subordinación.

Joana Sabadel Nieto (2009), plantea el concepto de asimilación para alcanzar el éxito y ser incluidas en la sociedad androcentrista. Esta asimilación se refiere a la capacidad que las mujeres puedan llegar a tener para ajustarse a las leyes generadas por los hombres, a los modelos y normas que tienen teóricamente en consideración, es decir, en tanto la mujer sea como el hombre, diluyendo la diferencia genérica, asimilándose a ese imposible, será tenida en cuenta. (p. 63-64). Aunque definitivamente, en algunas obras de Zapata Abadía, esas imposibilidades se allanan, como en el caso de *La Pajarera*. Pajarera es una mujer rodeada de muertos, toda su familia y amigos fueron asesinados por Arquinto Builes para quitarles

sus tierras. “Cura sin cabeza: Cállese, cabeza. ¿A dónde quiere llegar haciéndose la de los oídos sordos? Lo siento por sus abuelos. Solo querían protegerla. No querían que por un pedazo de tierra la pasaran a mejor vida.” (p. 128 – 129) Con sus recursos femeninos y favores sexuales, ella logra acercarse a él: “Con mi lengua y besos le tranquilicé el desespero de su trajín de verdugo. “Cuénteme, ¿qué ha pasado por estos lados?”, repetía *el muy confiado*. “Nada, mi amor. Nada que no se pueda arreglar en este pequeño mundo de resentimientos”.” (p. 128 – 129). Efectivamente, tal era su resentimiento, la capacidad de Pajarera de camuflarse y camuflar su dolor que Arquinto no logró darse cuenta que ella diluyó a tal grado la diferencia genérica, que se asimiló a la capacidad de él mismo, ella se ajustó a esas leyes generadas por este hombre, la del silencio, la traición y la muerte, ella logró convertirse en una asesina más cruel y despiadada que él.

La Pajarera: ¡Ah! Abuelo. Pensando todavía en salvaciones. A nadie pudo salvar después de que se perdió en su mundo de delirio. *Un clavo saca otro clavo*, dijeron. Arquinto tampoco. No pudo salvarse de mi juego de viuda negra. Cuando me besó largo y tierno, me entregué como nunca me había entregado, y él, olvidándose en mi cuerpo electrizado, no vio cuando agarré el antiguo sable de mi abuelo, el de sus antiguas batallas. “La joyita”. Ladrón, “Espuelón”, ladrón, hasta eso le había robado, “La joyita” de sus encantos. ¡Ratero!

*Se oye un aullido, espuelas y un canto de plañidera. (La Pajarera, p. 128 – 129)*



**La Pajarera**

Imagen 21. Fotógrafo: Juan Fernando Criales.

Momento: ensayo general. Obra: *La Pajarera*.

Grupo: Exfanfarria Teatro.

Entonces Pajarera alcanza el éxito y se incluye en esa sociedad bárbaramente androcentrista. Pajarera era tenida a menos, no solo como mujer, sino como heredera de las

tierras de su familia, incluso se consideraba enemiga. Era excluida por formar parte de su familia, de la comunidad poseedora de tierra, que a vista de Arquinto debían ser suyas. Pajarera decide hacer otro juego, coquetear y enamorar a este hombre con nuevo poder, resuelve hacerse parte de ese otro grupo de victimarios al grado de llegar a pertenecer a él, y convertirse en la victimaria de su victimario. Pajarera invierte la pirámide de poder, ahora es la más fuerte, tiene el trofeo mayor, haber asesinado a Arquinto Builes, entonces ella adquiere una forma de masculinidad que implica esa toma de poder.

De acuerdo con Jill Robbins (2009), en la década de los años ochenta, en España, los travestis y transexuales fueron utilizados para emblematizar un cambio en lo político, a la vez que esto sucedía se les acusaba de inauténticos por no ser mujeres de verdad, de ser mujeres fálicas, cómo lo enuncia en su artículo, así como bien presenta Marcos Rodolfo a Petra, en *Petra, maldita loca*, al referirse a sus genitales, el tamaño de los mismos. O cuando Eddie se describe a sí misma al mirase al espejo y ver a Lili, solo que Lili ya no tiene falo, Lili es uno de esos primeros “hombre” que intentó ser transexual el siglo pasado y que ahora, sin falo, es mujer:

¿Mujer de verdad? Aquí estoy de cuerpo entero frente a este espejo que devora secretos. Te amo en secreto con mi cuerpo secreto. ¿Quieres ver el lunar en mi pubis? Me lo he pintado en el mismo lado que tú tienes el tuyo. Repito la desaparición de tus genitales como una Venus alucinada. (*Eddie*, p. 10)

“En este sentido se trata de una forma de *masculinidad* y no de *feminidad* que mantiene una jerarquía estricta basada en el sexo biológico, aun cuando juega con los signos del género.” (Robbins, 2009, p.141) Sin embargo, esta es una de las múltiples implicaciones que tiene la representación travesti, tanto para el intérprete como para el público, ya que muchas de estas están determinadas sociales e históricamente. De ahí que sea realmente el espectador, oyente o lector quien definitivamente encuentre la forma de nombrar a estos personajes de Zapata Abadía, y que teniendo las informaciones del autor y encuentros y desencuentros con estos personajes quien tome su decisión.

Robbins trae a colación el concepto del arte camp, el proceso “revolucionario” que ello constituyó en el arte de la representación y el espectáculo travesti y transexual como

medio de popularización y de nuevo la invisibilización de la mujer, puesto que inicialmente se hacía tal representación exaltando el atavío femenino, la representación de lo femenino. Capacidad con la que contaba especialmente Petra, pues Rodro que era su compañera de escenario no era tan versátil para ello, Petra era experta en doblajes. “Rodro: ¿Será? Yo tampoco me sé de memoria las canciones. Ni que fuera iluso. No me funciona el frunce de lengua. Cuando cantamos juntas, yo hago mímica y ella comprende.” (p. 59). Posteriormente la representación dio paso a la presencia del pene en escena y a la desaparición de este, conforme el travestismo le dio paso a la transexualidad. Sujetos como Petra y Rodro alcanzan altos niveles de aceptación en escena dada su versatilidad y capacidad para la imitación y es donde aparece la imitación, no solo de artistas mujeres, sino de artistas hombres, muchos de ellos con algunas características afeminadas o exageradas, que posibilitaba una buena imitación para ellas dadas sus condiciones de género biológico.

Marcos Rodolfo: Sí. Me suena entre sensual y triste.

Rodro: ¿Triste? No me haga reír.

Marcos Rodolfo: A mí me parece. Lo vi una vez en un afiche y...

Rodro: ¿A quién? ¿A la Petra? ¿En un afiche? ¿Cuándo? ¿Dónde? ¡Ja! Lo compro y le enciendo velitas.

Marcos Rodolfo: ¡No, hombre! Al Fredy, al cantante.

Rodro: ¡Uf! ¿Le parece que es un sex - simbol?

Marcos Rodolfo: Sex... ¡Qué va! No sé. ¿Sabe qué? Yo miro son cucas. Cuando lo vi, tenía bigote.

Rodro: No; cuquita en botella. Le pregunto si le parece sex - simbol, la Petra. (*Petra, maldita loca*, p. 59)

Los shows le dieron más importancia al falo y en la medida que este se posiciona, se reestablece en la escena, se da la aceptación de la homosexualidad. El cambio de paradigma no solo frente a dicha aceptación, principalmente en las personas destacadas de los medios, sino en la forma de participación de los imitadores. Como es el caso de Rodro y Petra, “Rodro: Si se va, lo llevo montado en mi (*Canta*). *Bicicle, bicicle, bicicle.... (Coloca la música. Se pierde en entusiasmo y cuerpo parodiando un fragmento de “Bicycle” de Queen*). ¡Hijueputa! Siempre me pasa. Por dar lora quedo congestionado y con escalofrío.” (p. 60)

Entonces esos artistas se convierten en íconos y materia de estudio y trabajo para muchas de ellas:

¿Sabe bailar? ¿Verdad que sabe bailar como Fredy Mercury? Ella me aseguró cuando la conocí que lo hacía perfecto. “¿Qué cree, lechoncito? No seré la mujer maravilla pero, me muevo como una batidora”. Ríase. Ríase otro poquito más. (*Tratan de reírse hasta la carcajada pero no pueden*). Así también me la imaginaba: me estará esperando pegada contra la pared; riéndose como lo hace usted ahora y bailando: “cadenciosa y arrecha como el ídolo de multitudes, Fredicito de mis amores”. (*Petra, maldita loca*, p. 64)

Entonces, junto con esos artistas homosexuales, de acuerdo con Robbins (2009), los demás hombres gays pueden ser visibles en el nuevo orden económico y social y se da, nuevamente, la invisibilización de lo femenino desde la perspectiva camp, que se venía dando, ello por esa apariencia “normal” de sujeto heterosexual, de sujeto masculino, aunque homosexual.

Marcos Rodolfo: Lo hace muy bien.

Rodro: ¿Qué? ¿Cagarme del cansancio?

Marcos Rodolfo: La remeda muy bien. ¿No ve? Ya estoy confundiéndolo todo. Quería decir que así baila él.

Rodro: Un momento. *Stop. Wait for me*. No me enrede la pita, gato. ¿A quién remedo bien? ¿A la Petra o al Fredy Mercurio?

Marcos Rodolfo: A él, a la Petra.

Rodro: O sea a ella.

Marcos Rodolfo: ¡A Ella! ¡Qué fastidio! ¿Pero qué estoy haciendo? Las medias están mojadas. (*Petra, maldita loca*, p. 60 - 61)

Otros autores como Óscar Guasch y Jordi Mas (2015), retoman la vaguedad en el género del travesti, en cuanto “hombre afeminado”, como un sujeto liminal que ocupa una posición interestructural, posición que es ambigua, en relación con las categorías de género, masculino – femenino, de las sociedades occidentales. Los autores plantean que el travestí no es un hombre, puesto que su apariencia y ademanes no son acordes a los parámetros de normalidad viril, construcción cultural frente a comportamiento masculino, pero tampoco es

exactamente una mujer, ya que posee pene, el atributo masculino por antonomasia, aspecto biológico del género.

De ahí que, en *Petra, maldita loca* los personajes entren en lo masculino y lo femenino sin problema y se muevan entre los géneros sin dificultad, por lo menos Rodro: “¡Petra! Se le empezó a salir el macho a estas alturas de la vida. No va a tener que pagar cirugía: le van a meter la verga hasta en las orejas. ¿Qué hice ayer que no estaba con ella?” (p. 72) Pero a Marcos Rodolfo le cuesta un poco más, constantemente confunde lo masculino con lo femenino: “No la conozco bien. Créame. No soy cualquier pirobo. Vea. Yo vine a decirle...” (p. 56) “¿Cómo lo sabe? ¿Usted también lo vio? ¡Estoy llevado!” (p. 56), incluso da crédito a la premonición de Rodro de la página 72 decirle, sin hacerlo directamente, que tiene razón, que Petra yace “Desnuda. Desnudo. Aunque ya no se podía distinguir lo que tuvo entre las piernas por el *sangrero*.” (p. 83). Pero siempre, ambos personajes se refieren a ella desde el género lingüístico femenino y al género biológico masculino.

El personaje de Zapata Abadía que da el siguiente paso, según los postulados teóricos de Guasch y Mas, es Eddie. Raymond pretende ser Eddie quien a su vez desea ser Lili y para ello se interviene quirúrgicamente:

La operación se inicia abriendo el pene con un corte en la línea media dejando los cuerpos cavernosos y el pedículo vasculonervioso a la vista. Parte del glande se usará para formar el clítoris, mientras que la mayor parte de la piel del pene es recolocada para formar las paredes vaginales. El resto de los elementos peneanos que comprenden los cuerpos cavernosos (cuya función es la erección) y parte de la uretra peneana son eliminados.

La uretra (o conducto urinario) es acortada y se dirige para emerger en su posición normal, esto es justo delante de la nueva apertura vaginal. El exceso de tejido eréctil de alrededor de la uretra se elimina en parte para evitar que aumente de tamaño durante la excitación sexual y pueda así impedir la correcta apertura de la vagina. En los casos en que es posible, el médico utiliza buena parte de la uretra para forrar los labios menores y paredes internas de la vulva vaginal, dándole así una apariencia de mucosa rosácea más semejante a la vulva femenina.

Los cordones espermáticos son seccionados y los testículos, eliminados, aunque la piel del escroto que los envuelve y la piel de las áreas circundantes se usarán para formar los labios mayores y menores. El escroto sobrante, tras reconstruir los labios mayores, se utiliza para formar un tubo de piel que se añade a la porción final del pene para aumentar la profundidad vaginal en algunos centímetros.

El espacio anatómico donde se situará la vagina se encuentra entre la vejiga urinaria y el recto (parte final del intestino grueso). Esta es la parte técnicamente más compleja, pues existe el riesgo de perforar el intestino.

Una vez formado el espacio donde se localizará la vagina, se colocará la piel peneana invertida formando así las paredes vaginales. La profundidad vaginal depende de cada paciente y los elementos que la determinan son la cantidad de piel peneana disponible (que dependerá del tamaño inicial del pene y de la cantidad de piel escrotal para injertar) y la disposición anatómica de los órganos internos, aunque la profundidad debemos intentar que no sea inferior a los 15 centímetros. Una vez fijada la vagina, se coloca un apósito especial que mantiene la piel invertida dentro de la cavidad vaginal hasta que ésta cicatrice.

La siguiente fase de la cirugía consiste en reconstruir el clítoris con la porción de glande que se ha conservado junto con sus nervios y vasos sanguíneos con el objetivo de mantener la sensibilidad y la capacidad de una satisfacción sexual plena. El clítoris se fijará por encima del meato uretral y se realizará un capuchón que lo cubrirá. Esto último se realiza durante la intervención o posteriormente.

La cirugía se finaliza tras reconstruir los labios vaginales: parte de la piel del escroto se convierte en los labios mayores y, si existe piel sobrante, se puede formar dos pliegues adicionales que simulan los labios menores y un capuchón para el clítoris. (En la mayoría de los casos se puede realizar toda la cirugía en un solo tiempo, pero en algunos casos especiales, la

cirugía de estética vaginal puede posponerse hasta una segunda intervención).

Después se colocan los vendajes compresivos y dos drenajes que se mantendrán durante las siguientes 48 horas. (*Eddie*, p. 10)



Imagen 22. Fotógrafo: Mario Ángel Quintero. Momento: presentación. Obra: *Eddie*. Grupo: Exfanfarria Teatro.

De esta manera se puede notar que el cuerpo transexual, intervenido médicamente, se ajusta a los estándares de clasificación de género, es acorde a uno de los dos géneros legitimados social y culturalmente, de esta manera el transexual garantiza un orden social preestablecido heteronormativo y dentro de ese orden está el de lo femenino “¿Mujer de verdad? Aquí estoy de cuerpo entero frente a este espejo que devora secretos. Te amo en secreto con mi cuerpo secreto.” (*Eddie*, p. 10), el cuerpo de Raymond que quiso ser Eddie y ahora Lili.

Tales procesos de feminización tecnomédica por los que pasa un travestí o cualquier persona que desee su cambio morfológico, obedecen a los procesos de racionalización que han hecho parte en la construcción de la Modernidad. Según Guasch y Mas (2015), estos procesos transforman, elaboran nuevas legitimidades, por ejemplo, sustituyen los artefactos religiosos por científicos o médicos, así al ladrón se le llamará cleptómano, el poseído es un enfermo mental, el sodomita es un perverso sexual; entonces, la transexualización puede considerarse como una forma tardomoderna del proceso de racionalización de ciertas formas disidentes del género, que llega a reforzar la dicotomía sexo/género vigente (p.63).

Guasch y Mas plantean que la medicina concibe la transexualidad como una constante antropológica que, a través de la historia, no ha sido tratada de manera debida, pues no se contaba con el conocimiento ni con el recurso tecnológico, sin embargo, no es posible

referirse a ellas en estos términos puesto que sería un anacronismo. Por otra parte, Marta Lamas (2009), plantea que desde hace algunos años se viene dando el rechazo por las operaciones quirúrgicas para reasignación de sexo por parte de los transexuales. A esto se suma el creciente transgenerismo que, a diferencia de los travestidos, que ocasionalmente se ponen la ropa del sexo contrarios, y los transexuales, que cambian su figura física vía hormonación y cirugía. Las personas transgénero modifican constantemente su aspecto, adoptan las marcas sociales del sexo opuesto, pero sin recurrir a la transformación hormonal o quirúrgica del cuerpo, entonces este se convierte en un concepto paraguas bajo el cual caben las nominaciones de personas discriminadas por sus diferencias sexuales. (p. 4) A pesar de ello, no es desde la óptica de Lamas bajo la cual es vista la obra *Eddie*, de Zapata Abadía, sino desde ese anacronismo que plantean Guasch y Mas que el dramaturgo escribe la obra tal como lo acota al principio de esta:

Raymond de pronto será Eddie, el actor o el personaje masculino que descubre en su interior a una Lili recóndita que lo llevará a ser una de las primeras personas que intentaron ser transexual el siglo pasado. Toda una película de ensueño para una pequeña vida de represiones, agravios y exclusiones. (*Eddie*, p. 2)

Para la película *La chica danesa*, objeto de referencia en la obra de Zapata Abadía, sería un anacronismo hablar de transexual, no para la obra. Los conceptos de travestí y transexual, en un principio, se confundían, eran uno solo, se usaba solo el primer concepto de manera general, incluso la distinción se hacía como travestí, luego se usó el concepto de travestí operado, posteriormente surgió el de transexual. Así los travestís serían aquellos varones que no habían cambiado de sexo, mientras que los transexuales eran los que se habían operado los genitales. Atendiendo a la descripción que hacen Guasch y Mas (2015), actualmente, con todos los procesos de clasificación bajo el paradigma biomédico, se usa la clasificación de transexual y travestí tal como aparece en el siguiente cuadro comparativo:

TRANSEXUAL	TRAVESTI
Aquellas personas que modifican sus caracteres sexuales secundarios con hormonas o con cirugías.	Se usa para aquellas personas que usan vestimenta asociada al género contrario.

Independientemente de si desean o no operarse los genitales.	No necesariamente quieren realizar ninguna otra transformación corporal.
Deviene del deseo de encajar en la norma, de ser homogéneo teniendo en cuenta la dicotomía hombre/mujer.	Deviene en el transgenerismo.
Está asociado a la concepción del mercado y las posibilidades tecnológicas.	Es visto desde la concepción del mercado.
Obedece a la idea de hacer cuerpos deseables a una oferta erótico-sexual, el mercado ofrece los medios a aquellos que puedan pagarlas y así hacer parte del mercado de la normalidad. (p. 69 - 70)	Obedece a la idea de hacer cuerpos deseables a una oferta erótico-sexual, el mercado ofrece los medios a aquellos que puedan pagarlas y así hacer parte del mercado de la normalidad. (p. 69-70)
El cuerpo transexual legitima lo que el cuerpo travestí no había conseguido, la forma determinada del género.	La intervención que los travestis hacen de su cuerpo se convierte para la sociedad en “un problema que debe ser solucionado: en adelante, hay que depilar, maquillar, vestir, hormonar y, en última instancia, operar los cuerpos para que estos puedan ser fácilmente encasillados en una de las dos categorías de género socialmente disponibles.” (p. 71)

Sin embargo, la heterogeneidad en el mundo trans es muy amplia, no todas las personas desean las morfologías estereotípicas del mercado, masculino/femenino, a la que se llega de diversas maneras, incluido el diagnóstico psiquiátrico necesario para poder alcanzar los tratamientos y cirugías requeridos, proceso arduo y que cada vez se inicia a más corta edad. Loba, en *Loba vieja*, es una travesti entrada en años, su atuendo devela su naturaleza

Su maquillaje revela, capa tras capa de bases y mireyas, el trajín y la decadencia de su oficio de trabajadora nocturna.

La irisada peluca, como una segunda piel de ella misma, contrasta con su ceñido vestido de luto, al igual que con sus lustrosos tacones rojos. (*Loba vieja*, p. 90)

De Yayita, uno de los personajes palabra, excompañera de Loba, asesinada en la calle, no se tiene claridad sobre si es transexual o travesti “Por todas las cachas del infierno, santas cuerneras, como anoche, justo como anoche: La Yayita que se planta aquí con su pinta más burruburrú, estrenando bombas y cojines, y empezaron a moverse los móviles.” (p. 93), esas bombas y cojines a las que se refiere Loba, que tenía Yayita, pueden ser literalmente eso, bombas y cojines, las primeras en sus pechos, los segundos en sus glúteos, aunque también podría de tratarse de las siliconas en los senos y en los glúteos y sea esa una forma despectiva de Loba para referirse a las modificaciones corporales de su rival de calle.

Pero no solo son los personajes de *Loba vieja*. También son los de *Petra, maldita Loca*. Rodro es la mejor amiga de Petra, su atuendo parece develar su condición de travesti “Perdón me refresco con esta batola suya. Tengo esta cosa pegada a los calzones.” (p. 52), de la que posteriormente se dice “¿Camisa? ¿Camisón? ¿Esta cosa? ¿A quién le importa eso aquí? Camisón o bata. Es suave. Muy suave.” (p. 54). Marcos Rodolfo se empeña en no ser catalogado en ninguno de esos dos; con relación a su atuendo se refieren a él en cuanto a zapatos, medias blancas y pantalón; él ratifica su gusto tanto por Petra como por Rodro, pero desde la palabra deja clara su virilidad al hacer referencia a sus “güevas” y “pelotas”, para referirse a sus testículos, a su “motola” para referirse a su pene y “el engarrote del ombligo para abajo” para aludir a la erección que le produce estar cerca de Rodro. En cuanto a Petra, se habla de ella en términos de un travesti, Marcos Rodolfo se refiere a su ausencia de maquillaje cuando la vio el día de ayer, aunque se refiere a ella en términos masculinos; además, dice el mismo Marcos Rodolfo, que ella andaba de “slackses”, palabra empleada para referirse al pantalón de uso exclusivo femenino.

Además de los personajes del corpus de las obras seleccionadas para esta investigación que encajan en la descripción de los sujetos travestis o transexuales, también se cuenta con Raymond, en *Eddie*; y Arturo, Germán, Rafael, Sebastián y el vecino de los dos primeros, en *La ventana*.<sup>33</sup> Raymon está obsesionado con convertirse en Eddie y este, a

---

33

su vez, en Lili a través de medios quirúrgicos, lo que lo deja bajo el rótulo de transexual; mientras que Arturo, Germán, Rafael, Sebastián y el vecino, no dan muestras de ninguna de estas dos opciones, entonces, de acuerdo con las definiciones relacionadas con la diversidad sexual y de expresión de género propuestas por Colombia Diversa (2006), estos cinco personajes encajan en la tipología de los gays.<sup>34</sup>

*La ventana* fue llevada a escena en el año 2010 por el grupo *Tacita 'e plata*. Es una obra escrita, dirigida y actuada por Luis Fernando Zapata Abadía. Compartió escenario con Juan Diego Zuluaga.

En la obra se narra el diálogo que sostienen dos personajes: Arturo, hombre mayor y escritor y Germán, joven amante de Arturo. Juntos revelan su relación amorosa al público, dejando en evidencia las nuevas formas de relacionarse de algunos gays.

Germán tiene una pareja, Sebastián, quien a su vez tiene un amante, Rafael. Tanto Sebastián como Rafael tiene alguna relación de tipo sexual con Arturo, luego de este conocerlos a ambos y sus relaciones con Germán. Dicho encuentro sexual entre los tres tiene lugar en la casa de Arturo, mientras observan con unos binoculares, a través de la ventana, a Germán tener relaciones sexuales con el vecino de Arturo.



Imagen 23. Fotógrafo: Gabriel Ortiz. Momento: sesión fotográfica. Obra: *La ventana*. Grupo: *Tacita 'e plata*.

## LA VENTANA

<sup>34</sup> La denuncia política hecha por Zapata Abadía en sus obras frente a los procesos de discriminación, violencia y marginalidad a que son sometidos los cuerpos de los homosexuales, incluso entre ellos mismos, no solo es ejercicio de él como dramaturgo, actor o director. Estas denuncias también son frecuentes en otros formatos como el del cine. En el texto escrito por Alfredo Martínez-Expósito (2015) *Encarnaciones: cuerpo, clase y nación en el cine gay de Eloy de la Iglesia*, el autor afirma que los cuerpos de los homosexuales “no están sexualizados y en modo alguno se pueden relacionar con el género del *destape*, por el contrario, son exhibidos como representaciones de discursos políticos que vinculan la represión ideológica con la represión de la identidad (incluyendo la identidad sexual.” (p.171-172). “la valiente figura del homosexual que proclama su condición es elevada a una categoría de dignidad personal que la película niega otros tipos de homosexuales, no solo a los afeminados.” (p.172).

Por su parte Ezequiel Obregón (2013) en el *Prólogo. Teatro Queer* discurre frente a la teoría queer. Según el autor, esta rechaza la distinción binaria entre “hombre” y “mujer” por considerarla restrictiva y construida desde una mirada heteronormativa. Además, afirma que las categorías “heterosexual”, “homosexual”, “travesti”, “transexual”, etc., responden y fluctúan en torno a una amplia cantidad de variables culturales. Para el autor no existe, en consecuencia, una determinación natural asociada a la heterosexualidad; todas las identidades sexuales son igualmente construcciones sociales. (Obregón, 2013, p. 5) Respecto del travesti, Obregón afirma que es “una de las personalidades queers que mejor señala al género como un invento, un artificio, una suma de variables culturales” (2013, p.11)

Sin embargo, más allá de pretender clasificar a los personajes de Zapata Abadía en algunas de las taxonomías existentes, creadas por la cultura, vale la pena recordar lo que Lamas refiere para las personas que pretenden hacer antropología. Al respecto ella plantea que la significación de “hombre” y de “mujer” rebasa la biología y está marcada por un contexto histórico y cultural determinado, entonces, al revisar lo que implica la condición de ser transexual se evalúa el orden cultural y los conflictos que genera su lógica clasificatoria. Desde esa perspectiva antropológica, Lamas (2009), establece cinco campos de exploración:

1. La transformación del cuerpo humano por la endocrinología y la tecnología médica, especialmente la cirugía reconstructiva.
2. El pensamiento psicoanalítico sobre la bisexualidad humana y la indiferenciación sexual en el inconsciente.
3. La teoría de género, con su crítica al determinismo biológico y su énfasis en la dinámica del proceso de simbolización.
4. El posestructuralismo, que ha sensibilizado sobre la relatividad de las categorías y las taxonomías, y que encuentra en los hábitos de la cultura y en la historia el peso de nuestras formas de ser.
5. El cada vez más aceptado discurso sobre el derecho a decidir sobre el propio cuerpo, acompañado de una reivindicación política de la diversidad humana y la generalización creciente de una actividad respetuosa ante las nuevas identidades. (p. 9)

Para dicha autora el quid de la condición de transexualidad se halla principalmente en el proceso de construcción inconsciente de la identidad sexual, de ahí que se haga necesario ingresar al mundo de la subjetividad. A partir de esto, en el campo antropológico, no basta con documentar las formas en las que la sociedad simboliza la diferencia sexual y construye mandatos de género, sino que es necesario comprender la dinámica del proceso de simbolización, en la que juega un papel importante el psicoanálisis. Entonces, hoy en día, reconocer la transexualidad no corresponde tanto al cambio morfológico que ha desarrollado la medicina, sino a la concepción humana distinta que han propuesto los pensadores críticos al respecto del tema y a los nuevos procesos de simbolización, al intrincado proceso psíquico que se ha ido generando y al contexto cultural e histórico que se construye sobre el dato del cuerpo.

De acuerdo con eso, se hace necesario considerar la propuesta de Kate Soper (1991) en la que plantea que

Lo que necesitamos, en vez de esto [el mantenimiento de un orden cultural o simbólico masculino y de su sistema binario de género], es una revolución cultural que nos salve de los modos de conceptualización a partir de los cuales hemos construido hasta ahora las identidades de género. Necesitamos escaparnos de la cárcel binaria de género como tal. (p.191)



Imagen 24. Fotógrafo: Gabriel Ortiz. Momento: presentación. Obra: *La ventana*. Grupo: Tacita 'e plata.

Sería ideal, entonces, pensar en una sociedad “polisexual” en la que las personas que no se ajustan a los códigos culturales y estereotipos sexuales, no se sienten violentadas en su intimidad y subjetividad, de esta manera todos seríamos “indiferentes” frente las elecciones de ser “mujer” u “hombre” de cualquier persona. “En otras palabras, creo que aspiramos a lograr una situación en la que la llamada sexualidad desviada no sea solamente tolerada, sino que deje de ser marcada como diferente.” (Soper, 1991, p. 193)

A casi treinta años de las afirmaciones de esta teórica aparecen obras como las de Zapata Abadía, en las que el autor retrata todo lo contrario, para dibujar esa realidad que aun persiste, para darle voz a esos sujetos referentes de una realidad social vivida que no se aceptan a sí mismos, en su diferencia y el conflicto consigo y con los demás los persigue. Eso implica el retraso sociocultural frente a esos estereotipos sexuales que existían en aquel entonces y que se conservan. Raymond, por ejemplo, no ve claridad alguna en su posición de Lili Eddie Raymond:

Vaya estupidez: ser el Raymond de antes. ¿Quién puede ser ahora como el de antes? ¿Cómo seguir siendo como el de antes si he vivido siempre con los mismos miedos de antes, los mismos deseos ocultos de antes? ¿Quién se oculta en quién? ¿Lili se oculta en ti? ¿Tú, querido Eddie te ocultas en Lili? ¿Yo me quiero ocultar en ustedes dos, mis fantasmas queridos? Técnicas de ocultamiento. Hacemos si no perfeccionar nuestras técnicas de ocultamiento.

¡Ocúltame tras tu gran sonrisa, Eddie! ¡Llévame en tu boca, devórame, hazme papilla, corazón de papel, falsa postal de amor, máscara sonriente de pantalla! (*Eddie*, p. 14)

Él/Ella busca confundir a la muerte, tanto como lo está él/ella en ese desvarío de ser uno, dos o tres al mismo tiempo, en esa triada a la que lo ha llevado su frustración, su locura, el vecino, el administrador, el cura, la cultura, la sociedad, el lenguaje, en fin, todos esos elementos que en conjunto han creado esa dicotomía masculino/femenino en la que todo sujeto debe encajar, ese conjunto que no ha logrado aceptar y permitir que Raymond sea, solo eso, y que no tenga que ajustarse a ningún estereotipo sexual:

¡Mi mundo es este! ¡Lili, píntame los labios! ¡Adorna esta sonrisa de muerte! ¡Hoy será mi día noche de placer! ¡Confundiré a la muerte! ¡No sabrá a quién llevarse! ¡No sabrá si llevarse a Eddie, a Raymond Eddie, o a Lili Eddie Raymond! ¿Nos alcanzarás a reconocer, monstruo de tres cabezas, “care pitbull”? ¿A quién de los tres matarás primero? ¿A quién matarás primero? ¡Lili! ¿Quién va a limpiar después el sangrero de los pasillos? ¿O saldrán así, sucios, en las fotos de los periódicos? ¿Me recogerá el administrador en sus brazos y preguntará: ¿quién te hizo esto, mi bello Raymond? ¿Quién te desfiguró así, transparente Lili? ¡Adiós, Eddie! ¡Sonríete cuando me estén matando! ¡Adiós! ¡Sonrisa de muerte! ¡Este día noche de placer apenas está comenzando! Me encantan los eternos comienzos para los finales sin término. ¿Jugamos en este día noche a los muertos, “care pitbull”? ¿Jugamos a que Eddie y Raymond descubren a su mujer Lili y la dejamos que sea la “corta cuellos”, la “Chupa sangre”, la “Chupa ojos” en este infierno de perros rabiosos? (*Eddie*, p. 17)

Fernando Blanco (2006) plantea que Pedro Mardones cuyo cambio de nombre dio origen a Pedro Lemebel, apellido materno, símbolo de conciliación con lo femenino. Junto con Francisco Casas, crearon el Colectivo de arte Homosexual *Las Yeguas del Apocalipsis*, cuya obra de carácter vanguardista resaltaba por el énfasis “en la utilización del cuerpo homosexual fusionado con el imaginario popular provisto por el cine, la radio o la televisión” (p. 60). En su estrategia de representación urbana, cercana al happening Blanco plantea que:

Lemebel y Casas en su provocación se hacían parte del adentro de la narración como materia plástica viviente. La metáfora del cuerpo agredido (proletario, torturado, sexuado, infectado) era irreductible, al igual que la obscenidad en la representación – alejada de saberes institucionalizados, como la psicología de la pérdida, sociología de la pobreza o una estética de las márgenes – los volvía inmediatamente próximos a sus audiencias en el acontecer del rito teatral. Contra la producción en serie de la globalización de la evanescencia de su acción política encarnada en la performance reedita el objetivo poético en el que identifican el Arte con la Vida en la producción del signo artístico, a contrapelo de los consumos segmentados de la producción mercantil seriada. (p. 60)

Similar a la propuesta de Zapata Abadía, sin ser este un activista de la comunidad LGTBIQ, también propone esa misma metáfora del cuerpo agredido y, más allá del cuerpo de los personajes, están sus ideas, sus pensamientos son agredidos por el otro, ajeno a su realidad y por él mismo, la autocensura. Se trata de la censura y autocensura mediatizada por lo institucionalizado, lo regulado, lo reglamentado, lo normado, todo aquello que viene estipulado por el poder androcéntrico. Todo eso hace que su estética sea una propuesta por fuera de la producción global, efímera, de la aldea, de unos pocos, que al igual que Zapata Abadía disfrutaban de esas producciones, aunque transitorias, constantes en el tiempo, más de cuarenta años de producción artística. Zapata Abadía todo el tiempo recuerda que parece no existir otro discurso diferente el heteronormativo en los debates de occidente, donde la discusión y la naturalización de la diferencia se hace teniendo a esta oposición binaria como punto de partida.

## **CAPÍTULO 2.**

### **LENGUAJE, CUERPO POLÍTICO Y SUBJETIVIDAD: EL PERSONAJE DENTRO DEL AUTOR**

#### **Las huellas de la palabra y la identidad**

En el proceso de esta investigación es importante reconocer la forma como se expresa la subjetividad de los personajes frente al contenido temático de la obra que, a su vez, devela la posición misma del dramaturgo. Se puede evidenciar, entonces, la forma como son construidas o deconstruidas las identidades de estos sujetos diversos en sus elecciones sexuales, su identidad de registro léxico, su construcción política, su moral y su individualidad en ese paradigma de libertad que los caracteriza.

Para ello se retoman elementos relacionados con aquellos aspectos del registro lingüístico que los personajes usan para denominarse de una u otra manera; el cuerpo político como elemento de poder y territorio de interrelaciones; elementos que subjetivizan la realidad circundante de los personajes, los pliegues que lo rodean, la forma como cada uno de estos van modificando su conducta. De igual manera se puede identificar allí como estos personajes desarrollan o no su capacidad para “governarse” a sí mismos o para “governar” a otro sujeto y cómo se dan los procesos de transgresión del poder, la obtención y pérdida del mismo.

Los personajes de Zapata Abadía están en un constante debate interno, con su cuerpo, con las reglas, con lo verdadero y lo esperado, entonces hay una lucha constante, no solo con ellos mismos, sino con ese Estado “protector” e impune, buscando siempre liberarse de él, entonces, se generan esos procesos de subjetividad individual y colectiva, se desarrollan nuevas formas de la misma.

David Foster, en su artículo *El gay como modelo cultural: Eminent maricones de Jaime Manrique* (2006), señala que para este autor el concepto “maricones” significa aprovecharse del grado cero del insulto homofóbico en español. En la lengua castellana es

variado el sinnúmero de insultos para aquellas personas que gozan de una libre elección sexual y de género por fuera de la dicotomía normativa heterosexual. Múltiples dialectos gozan de diversas palabras, pero en todas ellas prevalece una recurrente, el vocablo “maricón”. En términos esquemáticos, en el modelo mediterráneo, se identifica como <<homosexual>> “al hombre que es penetrado, o cualquier cosa que pueda ser homologada con ser penetrado o con el sexo insertivo y este puede o no ser identificado por su exterior con signos femeninos convencionales como la vestimenta, los modales o el habla.” (p. 120) Mientras que en el modelo norteamericano y europeo occidental a este se le considera como “cualquier persona que haya tenido contacto homoerótico con otro hombre, ya sea insertivo o receptivo, mientras que gay es cualquier persona que se adhiere a un deseo homoerótico, independientemente de sus actos sexuales.” (p. 120). Vocablo que también es usado por los personajes de las obras de Zapata Abadía. Marcos Rodolfo, por ejemplo, para referirse a él mismo: “Me reseñaron. Seguro que me vieron “los negros” cuando salió corriendo y me abrazó, y me cantó al oído “We are the champions”. ¡Maldita loca! ¿Quién dijo que yo era marica?” (*Petra, maldita loca*, p. 80) o Loba cuando reflexiona sobre quién estuvo implicado en el asesinato de Yayita “¡Móviles! / ¡Móvil uno! ¡Móvil dos! ¡Erre! ¡Responda! / ¡Eme de marica! ¡Ele de loca! ¡Móvil! / ¡Chismosa! ¿Estás segura? Cuidado te demandan por lengüilarga.” (*Loba vieja*, p. 93)

Pero no solo es ese tipo de palabras, en las obras de Zapata Abadía hay múltiples formas lingüísticas para referirse a los homosexuales, muchas de ellas de carácter despectivos. Para empezar, se puede pensar en el título de una de las obras del corpus: *Petra, Maldita loca*, esta tiene una doble interpretación dependiendo del contexto y de quién lo diga. La palabra “maldita” tiene una connotación peyorativa y profana, equivalente, coloquialmente, a un insulto para referirse a una persona de mala intención o a una persona condenada y castigada por la justicia divina; la palabra “loca” por su parte, no se usa para referirse a aquella persona que ha perdido la razón, sino que se le denomina así a un hombre homosexual. Estas palabras dichas al interior de un grupo de amigos homosexuales, no resultarían ofensivas, incluso podrían resultar cariñosas, como en algunas ocasiones las alude Rodro, en relación a Petra. Mientras que, si son dichas a un homosexual, en la calle, por alguien que no conozca, sería un grave insulto, una agresión verbal proferida hacia el oyente. Lo mismo sucede con la Voz en Off que acompaña a Loba, en *Loba vieja*, “Cuidado Loba,

cuidado: ¡loca, vieja y mueca, no!” (*Loba vieja*, p. 91), esta nomina a Loba con el sustantivo loca, y bajo ninguna circunstancia le resulta peyorativo ni insultantes, es simplemente la forma de nombrarla, de nombrarse, asumiendo que esta voz es la conciencia de Loba, como ya se ha dicho.

En una de las intervenciones de Marcos Rodolfo, en *Petra, maldita loca*, cuando este le cede la palabra a “los negros” homicidas de Petra, aparece la palabra *cacorrucho* para referirse de manera despectiva a él mismo, Marcos Rodolfo, como sujeto homosexual. Es un claro insulto a la dignidad y a la condición sexual de él, puesto que hasta el momento no se reconoce como homosexual, aunque lo sea, dados los hechos de la obra. Incluso, para completar el insulto hacia Marcos Rodolfo, en la misma entrada, los negros utilizan la expresión *mojicón podrido* “Le dejaron los ojos abiertos. “Para que no pueda echarnos dedo en el otro mundo, mojicón podrido””. (p. 84) La expresión como tal no corresponde a un insulto, el mojicón es un pan que acompaña cualquier desayuno o merienda y está en mal estado, cuando lo denominan podrido; pero en el contexto en el cual es enunciado, cobra la calidad de insulto de connotación homosexual, los negros se refieren a Marcos Rodolfo como un hombre podrido, dañado, descompuesto, en definitiva el mojicón ya no sirve, Marcos Rodolfo no sirve como hombre por estar al lado de Petra, es considerado un homosexual.

Loba, reconociéndose travesti, también usa palabras de este tipo que, si bien no son proferidas a otros, es un monólogo, o diálogo con su conciencia, también hace sus reflexiones frente a dichas palabras, junto con la Voz en Off que la acompaña en escena. “Debió ser ella porque los iluminados no se topan con una, aunque vayan a ciegas en un callejón sin salida, y menos la aceptan así, desbarranculiccontenta, disfrazada de loba, de estrella nocturna.” (p. 90) La expresión *disfrazada de loba*, se refiere, no solo a su atuendo, sino a lo que este representa y a lo que al verse vestida de esa manera le corresponde por añadidura. En nuestro contexto loba es una mujer de la calle, vestida, más que sensual, vulgar para el gusto de muchos, pero que dado su oficio de prostitución le viene bien por llamar la atención. Resulta ser un eufemismo bastante despectivo para referirse a su oficio de prostituta, reforzado a través del otro, para nada despectivo, *estrella nocturna*.

Y cercana a esa connotación de *loba* está la de ser *perra*, aunque en gravedad de ser peyorativa, esta nominación lo es aún más.

Quién da más por esta pierna que se bailó la triste historia de ser perra y novia de un mecánico en la trastienda, en la bodega de llantas sucias, y grasientas, en los cojines rotos de las cocheras, con la estopa metida en la boca para recibir trasnochados espermas y no gritar que sí, que lo amaba hiciera lo que hiciera conmigo y con las otras, que no me dejara apestando a urgencias, a cariños con lubricantes prestados. (*Loba vieja*, p. 100)

Loba, es una loba por su oficio y usa el atuendo que le corresponde, pero cuando siendo loba se convierte en perra, baja varios niveles en su dignidad, los pocos valores que poseen las lobas se pierden al ser perras. Así, Loba se convierte en novia de mecánico, en la trastienda, en medio de lugares sucios, grasientos, e implora por su amor, así ella sea una más de muchas. Loba se convierte en perra cuando pierde su investidura de travesti, cuando pierde su dignidad y se humilla ante el otro y ante sí misma e implora por afecto o sexo, no por dinero.

Pero las construcciones lingüísticas para designar la elección de género o sexual del otro, que pone Zapata Abadía en boca de sus personajes no son solo despectivas, insultantes o peyorativas, además de las veces que unas pocas se pueden usar con diferentes sentidos, hay otras formas de nombrar con connotación positiva o de complicidad exclusivamente. En *Loba vieja* se encuentran palabras como *muchachas*, *niñas* y *traveca* aludiendo a esa condición homosexual de los personajes. “Que mala energía circula esta noche por aquí. / ¿Quién va a ganar la competencia, adivinos de la mala suerte? / ¡Levanten las banderas, muchachas! ¡El arco iris completo para que se queden viendo un

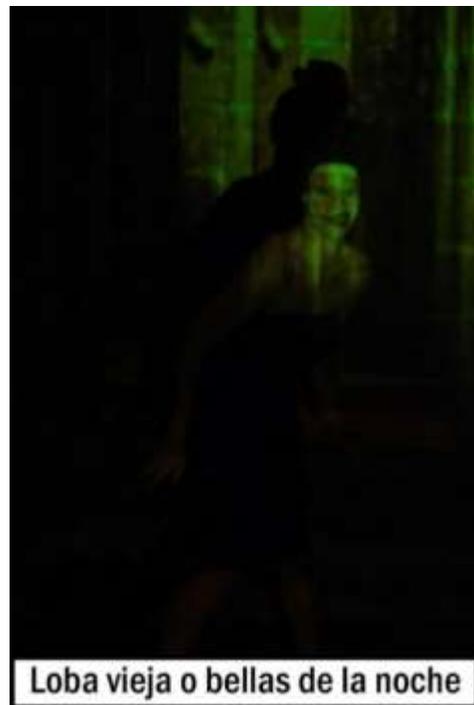


Imagen 25. Fotógrafo: Juan Fernando Criales. Momento: ensayo general. Obra: *Loba vieja*. Grupo: Tacita 'e plata.

chispero estos trapaceros mecánicos!” (p. 97) El vocablo *muchachas* no se puede entender como aquel para referirse a otras mujeres jóvenes, sino que su contexto, no solo el de la obra y el personaje que lo dice, sino por las palabras que le siguen, “el arco iris completo” por referirse a la comunidad LGTBIQ. Debe entenderse el concepto usado por Loba para refiere a todas sus compañeras de oficio de prostitución, a aquellas travestis, transexuales u otros homosexuales que ofrecen sus servicios en la calle, resaltando un tipo de cliente especial, a los mecánicos, que engañan, seguramente aludiendo a aquel que la hizo rebajarse a ser una *perra*, como se refirió anteriormente.

Básicamente sucede lo mismo con el sustantivo *niña*, cuando Loba se refiere a Yayita. “¡Soltáme, Yayita! Yo te hago la novena, niña. Te lo prometo. / ¡Dejáme ir! No me arrastrés hacía vos que yo no tengo tus mismas medidas. No vamos a caber juntas en el mismo cajón. ¡Pendeja! ¡Qué tal compartir, compartir con alegría!” (p. 97) Al referirse a ella como niña la presenta como alguien más joven, según el contexto de la obra, alguien inexperta en su oficio, pero sin ningún ánimo de ofensa, en lugar de ello, el tratamiento es de familiaridad, solidaridad de género u oficio. Una forma de tratamiento, si bien un tanto fraternal, no implica afecto o cariño, incluso, en esta réplica de Loba, se nota algo de rivalidad con ella, pues al afirmar que no cabrán en el mismo cajón, se recrimina y se llama la atención a sí misma en relación con la idea de compartir con Yayita, debido a que ella era una fuerte rival “Mirá que hasta las de la competencia alzaron vuelo. Las desmovilizó el escarmiento. / Aquí no más donde estoy parada, cayó anoche la Yayita, la cucaracha más fina de la última colección. / ¡Qué horror! Nueva y muerta ya.” (p. 92)

En cuanto a la forma de tratamiento *traveca*, en algunos contextos puede resultar insultante y despectivo. Este adjetivo, como funge en este caso, puede llegar a ser un adjetivo insultante cuando viene de alguien que no sea cercano al grupo, como muchas otras de las palabras de la jerga homosexual. Pero para el caso no cumple esa función: “¿Será el rencor lo que me tiene aquí pensando más rápido que nunca?” (p. 94) Así a Loba le parezca que está motivada por el rencor, el vocablo no se podría entender de esa manera “¡Ay, mi cabeza! ¡Mi vejiga! / ¿Será el alma caliente de la Yayita, la traveca más niña que he conocido, la que me llama y me ataja aquí? / ¡Todo por estas rasguñadoras juveniles, quita empleos!” (p. 94) Así Yayita sea una quita empleos, como lo afirma Loba, la intención no es connotar un insulto

a través del vocablo en cuestión, simplemente es una forma de nombrarla, de referirse a ella e incluirla en su género.

Siguiendo con la línea de uso de la palabra, Foster (2006) propone tres componentes esenciales para el concepto de homoerotismo: el primero comprende el binomio masculino y femenino, en el cual este último depende del primero, es decir, un hombre hace mujer a una mujer, además presupone una energía óptima entre el equilibrio que propone el hecho de que biológicamente el hombre sea un ser masculino y la mujer un ser femenino, tal simetría se rompe cuando un cuerpo biológicamente masculino tienda a ser considerado femenino, no tanto cuando el cuerpo biológicamente femenino tienda a ser masculino, dado que las mujeres son menos importantes para la configuración patriarcal existente, aunque más importante porque es el cuerpo femenino el encargado de la reproducción biológica, finalmente se generan procesos de violencia y está justificada en la medida del mantenimiento del equilibrio y de la corrección de la desviación de la heteronormatividad estándar. (p. 129)

En el segundo punto que plantea Foster, enuncia que es mucho más importante lo que se genera a partir de esa desviación de la heteronormatividad, sobre todo con los cuerpos de hombres femeninos y su disponibilidad ante la escasez de los cuerpos femeninos, muchas veces debido a costumbres sociales o religiosos, aparecen estos como disponibles, además haciendo gala de lo que no puede hacer o ser un verdadero hombre y de lo degradante que puede ser un cuerpo femenino, como muestra para demostrar la urgencia de la sexualidad del hombre masculino y de lo que el hombre puede hacer, al grado de satisfacerse con otros cuerpos de hombres femeninos de un modo que se prohíbe con los cuerpos de mujer femeninos, donde el embarazo es el único reflejo de las atenciones propias y adecuadas del cuerpo masculino.

Son justamente todas estas denuncias las que hace evidentes Zapata Abadía en sus obras. En *Loba vieja*, por ejemplo, Loba hace la rogativa, cuando dice:

Caja, hija. Caja de dientes. Espero no volverme a equivocar con otro de estos machos camuflados que la arrodillan a una, coquetos y aprovechados. Se aprovechan del doblar fácil las piernas y en un descuido te vuelan los dientes de un rodillazo. Cuando tienen los pantalones abajo se les dispara

la alarma de la conciencia y se sienten ultrajados, violentados. (*Loba vieja*, p. 91)

Lo reafirma más adelante:

Vueltas. Vueltas. Así son todos. Dan vueltas y vueltas hasta que la bragueta no resiste más cabezazos y tienen que lanzarse al ruedo.  
 ¡Vueltas! ¡Todavía creen que cualquier hueco es trinchera!  
 ¡Ay, papitos! Les va tocar chuparse la cola solos por andar desmantelando la perrera. (*Loba vieja*, p. 95)

Loba es uno de esos cuerpos de hombres femeninos disponible, ante la falta de cuerpos femeninos. Loba encarna esa degradación presente en los cuerpos femeninos, y su disponibilidad en contra de los preceptos heteronormativos, hace que sea violentada, agredida por esos “machos camuflados”, como ella los denomina. Machos, que debido a su normativa social o religiosa que les impide aceptar su tendencia homosexual, o su homosexualidad latente, acuden a estos cuerpos de hombres femeninos, como recurso a sus necesidades sexuales. Incluso, puede ser que algunos no tengan tendencia a la homosexualidad, sino que como lo dice Loba en la cita anterior “la bragueta no resiste más cabezazos y tienen que lanzarse al ruedo”, sugiriendo un alto grado de deseo sexual que no han satisfecho y allí buscan hacerlo, con Loba.

Según Foster (2006), la imagen de deseo homoerótico que promovía Reinaldo Arenas en su escritura es que “todos los hombres están disponibles para relaciones homoeróticas, incluso cuando la mayoría de ellos defiende el estándar heteronormativo vía la persecución violenta de los mismos *maricones* con los que están teniendo relaciones sexuales.” (p.130) Zapata Abadía presenta más ejemplos de esa imagen de deseo homoerótico por parte de sus personajes, aunque estos algunas veces no se consideren a ellos mismos como sujetos homosexuales. Raymond, en *Eddie*, en medio de sus desvaríos, declara la incapacidad de un sacerdote, el padre “care Pitbull”, de contener sus impulsos homosexuales frente a “los voluptuosos espasmos de mi sexo”, como él mismo lo afirma:

Excúsame. Perdóname, Eddie. Se me volvieron a salir los demonios. Nadie me ha vuelto a hacer un exorcismo. El último cura que lo intentó cayó rendido ante los voluptuosos espasmos de mi sexo. ¡Alcanzó a desdoblarse

de tal modo su cuerpo que su cabeza quedó incrustada en su ano! ¡Un fantástico demonio enajenado! ¿Me amarás así, con mis delirios, mi mocoso Eddie? Si quieres no salgo a ninguna parte y me quedo aquí en mi garita de amante enloquecido tratando de ser lo que trataste de ser: una lánguida y enfermiza transexual; una moribunda transexual atravesando los espejos rotos de sus perdidos años. (*Eddie*, p. 9)

Este padre despierta en Raymond sus más bajos institutos, es objeto de su deseo “Confieso que cuando saca su enorme moto para lavarla, sin camiseta, con la pantaloneta enrollada en sus muslos me hace hervir la sangre y ya se imagina a dónde va a parar.” (p. 15) Esos desvaríos de Raymond se convierten en esa denuncia, no solo del heterosexual normativo, sino en este caso del heterosexual que pertenece al clero. Zapata Abadía ambienta esas realidades cotidianas en las que muchos homosexuales asedian a hombres que pertenecen a comunidades religiosas o, al contrario, una denuncia del abuso de que son víctimas muchos hombres y mujeres frente a la condición de poder que ostentan los sacerdotes. Entonces, más que una denuncia del estándar heteronormativo regentes, también se vuelca frente a esta institución de poder ancestral que es la Iglesia, entiéndase desde cualquiera de las religiones que incurra en este tipo de prácticas.

Sin embargo, no solo se trata de sujetos masculinos que ostentan el poder oculto detrás de la investidura de instituciones jerárquicas superiores quienes ocultan sus deseos homoeróticos. La mayoría de las veces solo se requiere ostentar la condición de masculinidad para poder adscribirse a ese deseo oculto. Está el caso del mecánico, en *Loba vieja*, ya mencionado anteriormente, de quien podría decirse que Loba está enamorada. También sucede lo mismo con el barman de pelo anaranjado que frecuenta Raymond:

¡Raymond! el que se va a orinar en las copas del barman de pelo anaranjado! ¡Cómo me seduce ese animalito sonriente! ¡Cómo ha ascendido la bestezuela! ¡De aseador, limpia gargajos a barman! ¡Cómo se volvió de egoísta! Antes me mostraba su pubis de azafrán; ahora, sólo se muerde los labios antes de sonreírme.

¡No! ¡No quiero pensar que se sonríe como te sonríes tú, mi Eddie! ¡No le voy a prestar tu sonrisa, tus gestos de ternura a ese casquillero de mierda! Cómo se pone de pesado cuando me coge de la nariz y con su aliento de

podrido ajo me dice: ¿qué? ¿Creés que soy un puto maricón de mierda? Ahora yo mando en este pequeño reino de idiotas y si no te calmás te doy escopolamina y te echo a los perros callejeros. Usted ya sabe. El pegante se les sube al coco y se comen cualquier basura que les tiro de sobra. Así los mantengo a raya, lejos de mi olfato de perfumista ¿Comprende el Raymond mariquita?

Comprendo, comprendo arribista antibacteriano. Pero, ni el ajo te va a salvar de tus sobresaltos de mamón vegetariano. Cómo te fascinaba que mi leche de cabra loca te suavizara los labios. (*Eddie*, p. 8 - 9)

Este es un caso patente en el que se demuestra que los hombres con tendencias homoeróticas u homosexuales, en este caso el barman de pelo anaranjado, defienden ese estándar heteronormativo del que se ha venido hablando tras la persecución violenta de los mismos *maricones, perras, locas, lobs*, o como se les quiera denominar despectivamente con los que están teniendo relaciones sexuales. Se da un claro rompimiento de ese régimen heteronormativo “el hombre desea ser mujer” o “el hombre desea tener sexo con otro hombre”, no necesariamente queriendo ser mujer, tampoco por ausencia de disponibilidad de las mismas. El barman ya no es simplemente el asecador al que Raymond solía suavizar sus labios con su esperma, o “leche de cabra loca” como él lo afirma, no, ahora ostenta otra categoría de poder y no puede más que morderse los labios reprimiendo su deseo ante Raymond, su lugar de administrador implica otra normativa diferente, darle escopolamina y tirársela a los habitantes de calle consumidores de pegante a quienes compara con perros para que la devoren, para que abusen de él, porque este Barman, lejos de limpiador de gargajos, ahora tiene olfato de perfumista, ahora Raymond no es suficiente para él, en su reconfigurada y ascendida conducta homoerótica.

El tercer punto de la configuración mediterránea de identidades homoerótica radica en los significantes activo vs. pasivo, de ser penetrado y penetrar, esto en términos de lo que un cuerpo puede hacer con el otro eróticamente, así, teniendo en cuenta las nociones que anteceden al concepto homosexual y el discurso médico – jurídico el cuerpo penetrado es feminizado y el que penetra, generalmente, no altera su masculinidad. En cuanto al grado de goce sexual, no se trata de que el que penetra no goce de los placeres homoeróticos, especialmente si el cuerpo masculino feminizado está siendo “usado” a falta del cuerpo

femenino “adecuado”, “sino las maneras en que la relación sexual con un cuerpo masculino feminizado puede ejemplificar una lección visible en la afirmación masculina y la corrección sexual de la no masculina.” (Foster, 2006, p. 131)

Zapata Abadía no evidencia estas identidades homoeróticas en términos de activo vs pasivo, penetrar y ser penetrado, en el rastreo de sus obras no hay evidencia directa frente a cuál de los personajes cumple uno u otro rol asignado socialmente. Sin embargo, se pueden encontrar algunos datos que podría dar a entender la posición de tales personajes frente ello, como ya se mencionó en *Petra, maldita loca*. El discurso que maneja Raymond, en *Eddie*, hacen pensar en múltiples oportunidades, de acuerdo con los prototipos culturales y teóricos establecidos que es pasivo:

Si quieres me pongo en cuatro, saco mi lengua de perro, chorreo el piso con mi nauseabunda saliva; relamo, limpio el piso para que tus hermosos pies no se ensucien. Olisquearé tus pies y me aprenderé de memoria tus pasos. ¡Déjame apretarme a tus piernas como un perro excitado! ¡No me vayas a patear! ¡De pronto olvido que te estoy deseando y te arranco de un mordisco tus sabrosas pelotas, mi amor de celuloide! (*Eddie*, p. 12)



Imagen 26. Fotografía: Mario Ángel Quintero. Momento: ensayo general. Obra: *Eddie*. Grupo: Exfanfarria Teatro.

Cuando Raymond, dentro de su fabulación, plantea a Eddie la posibilidad de “ponerse en cuatro”, así se aclare que es asumiendo la postura de un perro y que todo el discurso alude a lo que hace un perro, se logra hacer la lectura de él como un homosexual pasivo, uno que espera ser penetrado, pues es socialmente conocido que esta es una de las posturas para que el cuerpo masculino feminizado sea sodomizado por su compañero sexual. Incluso, todo el discurso que expone como perro frente a su amo, se podría asimilar a la conducta de sumisión que, socialmente, de

acuerdo a las diversas posturas heteronormativas, se espera que cumpla una mujer frente al hombre, no las acciones como tal, porque estas le son propias al animal, pero sí el sometimiento, lealtad y el servicio que propone Raymond frente a Eddie, quien definitivamente permanece a su imaginario y múltiples desvaríos.

Por otra parte, en *Petra, maldita loca*, como ya se mencionó, se presentan alusiones más contundentes frente a las opciones sexuales de los personajes. Marcos Rodolfo es un personaje bastante ambivalente, seguro por la condición de no reconocerse en su homosexualidad, de ahí que en algunos momentos parece que su homoerotismo está dirigido a cumplir una función activa “¿Por qué me metieron en esta orgía si yo ni siquiera me toco el culo?” (p. 84) ese “culo” como objeto de deseo de ese ser masculino que lo busca para feminizar a ese hombre que es penetrado y pretender que, por hacerlo, su masculinidad no se verá afectada. Sin embargo, este personaje pareciera también desear el pene de Petra que, como se conoce desde una óptica heteronormativa, es el objeto último de deseo que implica el goce femenino: “...el bulto se le veía inmenso entre las piernas. [...] Usted sabe del moño que se camufla.” (p. 72) Así, estas ideas en Marcos Rodolfo dan la impresión de querer ser sodomizado por Petra, es decir, desea ocupar una posición pasiva y con ello el lugar del cuerpo masculino feminizada y penetrado. De ahí la ambivalencia que se le atribuye en su posición sexual como homosexual.

Como se dijo, Marcos Rodolfo pone a Petra a oscilar en diferentes posiciones, lo deja ver como sujeto masculino y femenino: “Quería encontrarlo aquí sin maquillaje. Apretarle esos brazos que se colgaba para jugar muñequero con el mundo, con el deseo de uno que hasta le da terror tener poluciones nocturnas.” (p. 84 – 85). Desde una perspectiva sociocultural androcentrista, el hecho de que Marcos Rodolfo vea a Petra sin maquillaje implica la masculinidad que le es inherente a ella como cuerpo masculino; pero el hecho de que aluda a sus brazos que le permiten jugar muñequero, remite a una actividad, no solo atribuida al género femenino, sino infantil. Sin embargo, el hecho de que Petra sea travesti, la pone en una condición femenina y, por ende, de ser ese cuerpo masculino feminizado y penetrado, aunque, esta última, podría no ser una condición inherente al travesti. Sin embargo, Rodro ratifica esta posición de Petra cuando responde a los interrogantes de Marcos Rodolfo: “...no le he visto ni la cédula. ¿Tendrá cédula? No sé dónde nació, ni quién fue el

primero que se la comió. Ni cuándo se echa la cera en el bigote, en el coño, en las piernas.” (p. 72 – 73) Cuando Rodro dice no saber quién fue “el primero que se la comió”, no solo se refiere a ella en términos femeninos, sino que alude a que “se la comieron”, expresión soez usada principalmente por los hombres en su condición de heterosexuales para referirse a la relación sexual que tuvieron con una mujer, u homosexuales que asumen una posición activa, quien penetra, al otro homosexual. Lo mismo al referirse a “echarse cera en el coño”, sustantivo para referirse a la parte externa del órgano reproductor femenino, que desde luego no posee Petra, que, para el caso de ella como travesti, es el ano. Más contundente aun cuando Rodro afirma “Pobre Petra. Últimamente en vez de preparar el culo, prepara discursos. ¡No! ¡La revolucionaria del vecindario!” (p. 71 – 72) reafirmando la posición de ella como cuerpo masculino feminizado y usado ante la “escases” de cuerpos femeninos.

### **Cuerpos y decisiones políticas**

Viviana Rangil (2003) plantea la frecuencia con la que la metáfora del cuerpo se usa para definir circunstancias políticas e históricas. En el caso de su trabajo considera el cuerpo político como una suma de elementos y técnicas que se utilizan como herramientas (o canales de comunicación) y punto de partida para las relaciones de poder y conocimiento. En este artículo la autora se refiere al cuerpo como símbolo social y con el significado de carne, de lo real. El cuerpo representa el aspecto ejecutor de cualquier discurso, tanto político como personal. De acuerdo con Rangil

La relación entre el cuerpo político y la representación pública del cuerpo no es solo una relación de tiempo informada por la situación política del país e incorporada al discurso prevaleciente. También es una relación de espacio donde el movimiento desde lo invisible hasta lo visible y el cambio de estatus entre las esferas privadas y públicas está mediado por un conjunto muy específico de ansiedades nacionales. (p. 56)

En las obras de Zapata Abadía el cuerpo cumple su función en cuanto mensaje y mensajero del estatus político. Los cuerpos de los personajes propuestos por el dramaturgo son descubiertos por el lector a partir de la palabra y estas instauran la diferencia de clases, las relaciones de poder establecidas entre ellos. Son, principalmente los cuerpos femeninos y los cuerpos masculinos feminizados, sin descartar algunos masculinos, los que expresan

ese estatus político y de poder. Uno de los múltiples ejemplos se puede encontrar en *En el filo*: “Tomate: Dígame, Caramelo, ¿se me nota mucho la pobreza? / Caramelo: ¿La pobreza? ¿Su pobreza? Pero, como si no fuéramos de la misma estirpe. Ah, pero muévase. No se quede ahí rumiando mezquindades. Vámonos para la tienda de “El Azafrán”” (p. 141) Tomate y Caramelo se dejan ver como cuerpos femeninos, el primero, asediado por uno masculino con mayor poder, no solo por su condición de género, sino por su condición socioeconómica, un cuerpo masculino que asedia “Él se quedó en la puerta mirándome por detrás. Me acribilló con su mirada.” (p. 143) Ambas revelan en sus cuerpos su estatus de pobreza.

No solo se trata de cuerpos humanos y la interrelación entre ellos, sino también del cuerpo y su relación con la geografía como cuerpo de tierra, hablando geográficamente del lugar de habitación de estos personajes que está desprovisto de recursos y seguridad del estado.



Imagen 27. Fotógrafo: Cristián Zapata. Momento: presentación. Obra: *En el filo*. Grupo: Exfanfarria Teatro.

**Caramelo:** ¿Acribillada? Estas amigas mías. La Luna anoche también se sintió acribillada. Creyó que iba a ver el otro lado del planeta cuando sin ton ni son empezó el concierto de metralla. ¿Contra quién? ¿Entre quiénes?

Vaya usted a saber. Como la Luna es tan delicada y reservada en sus asuntos, con elegancia fue pasando por encima de los cadáveres. “Chao, muñecos lindos. No me vayan a asustar que tengo flojos los nervios”, les dijo. No eran para ella las balas anoche. Cuando son, son. (*En el filo*, p. 144)

Luna, según Caramelo, creyó perder su vida en medio de una balacera que presenció en su barrio, en ese cuerpo de tierra que la alberga y le permite sobrevivir, aun a pesar de ese tipo de violencias que la convierten en un cuerpo sobreviviente y de todas formas indolente a lo que le sucede, el hecho de que ella tenga la capacidad de sobreponerse a ese fenómeno de violencia y caminar por encima de los cadáveres con la tranquilidad que le permite despedirse de los *muñecos lindos* solicitándoles que la vayan a asustar porque tiene *flojos los nervios*, la convierte en un cuerpo femenino fuerte, a pesar de la adversidad, a pesar de que al final de la obra sea igualmente asesinada en un cruce de balas.

La fortaleza de los cuerpos de los personajes de Zapata Abadía, en muchos de ellos, radica justamente en su fragilidad, en la vulnerabilidad que les son congénitos, pero en algunos casos viene acompañados de cierto grado de vileza, odio, rencor, malicia y muchas otras características que les permiten capacidad de acción, incluso, sobre aquellos hombres a los que se les atribuye mayor poder. Tal es el caso de Pajarera, en *La pajarera*, esta es una mujer frágil ante los ojos de los demás ““Pichones! Para que la niña crezca fuerte y hermosa.” (p. 107 – 108), le dice su tía, pero en realidad es una mujer hábil, perspicaz, lo que le permite ver más allá de lo aparente, “No solo de hambre. De inocencia y desalojo, querida Tía. Ni sus rezos nos van a salvar.” (p. 107 – 108) Ella logra reconocer lo que sucede a su alrededor, la violencia que otros ejercen sobre el lugar, los que los despojan de sus tierras “*Dame la mano, dame la otra, dame un besito, sobre la boca. ¿Al matadero? En él estamos. Quiero ver al Abuelo*” (p. 107 – 108) Ella es menos inocente que los que mueren por su inocencia, ella logra hacer uso de su capacidad de acción y fraguar el plan que le permite, no salvar a su gente, pero sí vengarla. Una mujer que si bien frágil y vulnerable, fuerte en su accionar.

Lo mismo sucede con Laura, en *Hojas secas*. El tendero la ve como la señora de “Don Fidel”, una mujer que, al parecer debe ser respetada, o burlada por tratarse justamente de la esposa de ese hombre. Su esposo ve en ella a su cuidadora, mandadera, alimentadora y demás

“¡Solo quiero saber qué pasó con mis hojas y un poco de silencio! Silencio. ¿Es mucho pedir?” (p. 187) “Al fin de cuentas, ¿no me vas a servir algo de comer?” (p. 188) Incluso las mujeres de la tienda la hacen sentir inferior “... ¡Tan tiernas las perras! Cuando me clavaron sus miradas me sentí en los huesos, acabada, vieja, marchita.” (p. 186) Sin embargo, ella se descubre como una asesina, pero no porque tenga la capacidad de estructurar un plan y lograr objetivos de justicia o venganza, no como Pajarera. Laura simplemente se deja desbordar por la emoción, por la ira y responde a ese impulso con la capacidad de asesinar al tendero “No dije nada. Me aguanté el dolor. Me he aguantado tantos dolores ya, que otro más no... no... me limpié la sangre con una hoja de periódico. [...] ¿Por qué una mujer le tiene que guiñar un ojo a otra?” (p.190), “El gancho. Le clavé el gancho en sus ojos de coqueto seductor.” (p.192), pero no solo era el desequilibrio del momento, sino toda esa ira, desengaño y frustración que tenía acumulada durante los años de ausencia y regreso de Fidel “¡No quiero irme quedando paralizada aquí, paralizados, inmóviles, contemplando hojas secas y girasoles marchitos! ¡Huesos marchitos! ¡Tus malditos huesos marchitos! ¡No quiero seguir recordando los lugares, los amigos, los sueños que amé!” (p.192) recuerdos que la llevan incluso al deseo de querer, asesinar también a su esposo “¿Quieres saber cómo clavé el gancho en sus ojos? [...] ¿Quieres gritar como gritaba el miserable tendero cuando le clavé el gancho en sus ojos de perro en celo? ¡Grita! ¡Grita, Fidel! ¡Despídete de este mundo!” (p.193 - 194) Sin embargo, en el momento en que ella cambia su investidura de esposa y amante, de mujer frágil y vulnerable, a asesina, se transforma a su vez en la salvadora de Fidel “Te sumirás en la oscuridad de una cárcel sin mi soledad, ni mi cansancio de desterrado. ¡Tu grandioso gesto me ha liberado, mi amor! [...] ¡Van a venir por ti y yo no tendré que ensuciar las manos con tu asqueroso corazón envenenado! (p.195) Entonces, Laura recorre esos estados de poder que la heteronormatividad no permite, pero que ella transgrede, incluso sin tomar consciencia de ello.

Las diversas ansiedades políticas nacionales se hacen visibles, según Rangil (2003), en el cuerpo femenino. La autora sugiere que el cuerpo femenino es el terreno sobre el cual se han librado las batallas políticas. Un ejemplo de ello es el análisis que presenta de Eva Perón y su proceso de transformación en su apariencia. Eva deseaba hacer invisible toda su feminidad y hacerse ver como mujer fuerte, inteligente y capaz, lo que en su época no era sinónimo de feminidad, mientras que hombre y autoridad eran una sola. Así, “El disimulo

del cuerpo bajo un tipo diferente de vestimenta que esconde los atributos físicos se mueve entonces hacia la descorporeización. Si el cuerpo no da muestras de las características físicas que lo podrían hacer vulnerable, se vuelve incorpóreo”<sup>35</sup> (p. 58).

En *En el filo*, Caramelo asume esa posición de Eva Perón, pero no desde la vestimenta que disimulara su cuerpo femenino. No. Ella acude al uso del lenguaje que genera gran impacto en el lector, ¿cómo una mujer puede usar ese tipo de léxico? ¿cómo puede expresar esas ideas características de un hombre? Para el caso, “macho” sería una mejor elección léxica.

**Caramelo:** No vaya a llorar, madre mía. Me emputa cuando se les resbala el moco y se les riega la pestañina. ¡Estas mujeres! ¡Estas mujeres! ¿Por qué no se dejan crecer dientes, colmillos entre la vulva? ¡El mundo sería otra cosa! No vaya a llorar, cabrona mía, que dejo de ser su amiga. Sáquese ese puño de la boca. Vomite. Tire piedras. Grite. Putee desde este barranco que para eso somos dueñas de las alturas. Grite como Yein, devórese a Tarzán y queme a los gorilas de esta jungla, mujer. Me lleva ya mismo donde ese *pirobo*. ¿Dónde vive? Dígame la dirección [...] Ya le metí la escoba, el trapero, la bomba de inodoro, las patas de la cama culo arriba. Ya le clavé las antenas del televisor en los oídos y le batí los ojos con el molinillo de su abuela. ¿Con que es casi un semental que vomita esperma? ¡Pobre volcán! Yo le voy a dejar no más el hueco para orinar si es que no se desangra mientras lo cuelgo de una lámpara. ¿Le remato la película, Tomatico? ¡Le dejamos hecho el menú para toda la semana! ¡Típico con tripa de macho! ¡Con pesuñas y dedos de macho! ¡Se me hace agua la boca, comadre! ¿Dónde vive? No es la pobreza lo que se les nota a ciertas mujeres. ¡Es la idiotez! ¡Una idiotez generalizada! ¿Una amiga mía sufriendo por esas bagatelas? ¡Ni que no tuviera imaginación! ¡Ni que

---

<sup>35</sup> En Zapata sucede el mismo fenómeno, pero a la inversa, él también viste a sus personajes con atuendos diferentes a los que, por norma, deberían usar, los traviste, al hacerlo les da otra corporeidad, los devela, dándoles una vulnerabilidad que por origen no les corresponde, son hombres vestidos de mujer, los cuerpos se vuelven vulnerables. Se constituyen en cuerpos políticos, unos cuerpos que como textos susceptibles de ser leídos se convierten en un instrumento no verbal de expresión, como lo plantea Rangil, respecto a Eva Perón. Un instrumento simbólico puesto que viene a significar un sistema de valores opuesto al heteronormativo. (hablar sobre la coincidencia entre el vestir y el hacer de los personajes). Sus figuras de invisibilidad significan justo por ello, sujetos incorpóreos que hacen una vida pública.

fuera manca! Me lleva ya mismo a ver si se nos alegra la tarde. Esto aquí está muy quieto y lo que necesito es acción. ¡Maldita Luna! ¿Por qué no habrá llegado? ¡Anjá! Que se meta un dedo entonces. Vámonos, Tomate. Visitemos la guarida donde se revuelca el gorila ladrón. (*En el filo*, p. 150 - 151)

Las ideas que propone Carmelo para ayudar a su amiga son propias de los hombres, es a ellos a los que socioculturalmente se les atribuye el grado máximo de agresividad y sadismo frente al proceder de venganza, máxime en una sociedad, contexto real del dramaturgo, en el que polulan los grupos al margen de la ley que podrían asumir este tipo de conductas. Como si fuera poco la lección que propone Carmelo para enseñar al jefe de Tomate es feminizarlo, penetrarlo con múltiples herramientas: la escoba, el traperero, la bomba de inodoro, las patas de la cama, las antenas del televisor, el molinillo, todas ellas fálicas, y por los diferentes orificios del hombre (año, nariz y ojos), extrañamente no se refiere a la boca. Carmelo no solo defiende a Tomate, también la critica a ella y a algunas mujeres en general cuando plantea que lo que se les nota no es la pobreza, sino la idiotez, según Carmelo, el jefe de Tomate abusó de ella por notarla débil, inferior, “idiota”.

De igual modo surge en Carmelo esa figura política femenina, inspirada por otras tantas mujeres que de seguro no conoce, para el caso teórico, el de Eva Perón, pero en su referente social popular, el de Policarpa, defensora del pueblo.

Nos convertimos en las vengadoras. En las corta tripas. ¡Las vengadoras!  
¿Qué tal? Confíe en mí. Me voy a lanzar como candidata en los barrios populares: ¡mujer infeliz! ¡Infelices del mundo! ¡Voten por mí! ¡Por las mujeres acogotadas! ¡Por mis policarpas desdentadas! ¿Qué le pasa, Tomate? ¿No cree en las nuevas generaciones? ¡Lucharé por la vejez desamparada! Ponga los pies en tierra, matrona de comuna. No me deje botar más corriente. ¡Andando! ¡Andando! (*En el filo*, p.152)

Carmelo discursa políticamente por ser la bienhechora, en sus palabras “vengadora de la mujeres infelices, acogotadas, desdentadas”. Carmelo quiere ser esa mujer protectora, la matrona de comuna, aunque finalmente se descubre en su pantomima polítiquera frente a Tomate, al solicitarle que no la deje *botar más corriente*, dando a entender que lo anterior no

fue más que una farsa, una imitación de lo que debería hacer, pero que finalmente no tiene la capacidad de ser.

De acuerdo con Rangil (2003) el cuerpo es vehículo y transmisor de acciones e intenciones de cualquier índole, es un medio esencial para la construcción de nuevas formas de autoconciencia, de ahí que su ropaje entre a resignificar lo que ese cuerpo desprovisto de ellos, o con otros, pueda llegar a significar. En un sistema patriarcal y autoritario el rol del cuerpo femenino es servir como canal, pero cuando ese canal no está marcado por hijos o nacimientos se asume que no está contaminado. Desde esa perspectiva el cuerpo de Laura, en *Hojas secas*, es un cuerpo no contaminado, con la capacidad para tomarse el poder y ejercerlo, Laura mata al tendero, le clava un gancho de carnicería en sus ojos. Usa su cuerpo como herramienta de poder:

¿Quieres saber qué hice durante el tiempo que estuve esperando? ¿Cómo me acomodaba a un cuerpo, a otro cuerpo distinto al tuyo mientras recitaba de memoria las bellas frases de amor con las que quisiste endulzar mi espera en una inmensa y vacía cama de mujer sumida en una eterna vigilia? ¿Quieres saber cómo me miraban fijamente los ojos, cómo me mordían las orejas, los labios, los pezones, el vientre, las rodillas para que regresara a este mundo y no los convirtiera en fantasmas con sexos milagrosos? (*Hojas secas*, p. 193)

Sin embargo, así como Laura se toma el poder de su cuerpo sobre otros, el del tendero, el de su esposo, con esa misma facilidad lo pierde frente a otros cuerpos, precisamente femeninos, podría decirse que menos contaminados que el de ella, ni siquiera el vínculo del matrimonio, o por lo menos se puede presumir eso, cuando se habla de las dos mujeres ebrias que estaban con ella en la tienda y por las cuales se sintió amenazada. Laura sintió en peligro ese poder corporal que ejercía sobre el tendero y esa pérdida de poder fue lo que la instó a trascenderlo, mató al tendero: “La otra mujer se estremeció, lamió sus labios con su lengua y se río. ¿Por qué una mujer le tiene que guiñar un ojo a otra? ¿Qué se creyó? ¿No cree que ya es suficiente con vivir con un...?” (p. 190). Aun a pesar de perder su poder, Laura tiene la capacidad de reaccionar a tiempo y retomararlo: “¿Quieres saber cómo me miraban esas



Imagen 28. Fotógrafo: cortesía Exfanfarria Teatro. Momento: presentación. Obra: *Hojas*

*secas*. Grupo: Exfanfarria Teatro.

mujeres mientras sacaba el gancho de sus ojos y le besaba los labios? ¿Quieres saber cómo se besa a un hombre que está a punto de morir en el cadalso? (*Lo estrella contra la pared*).” (p. 192 a 194) incluso, su deseo es hacer lo mismo con su esposo.

Ese poder de Laura no llega a constituirse en poder político, puesto que solo los cuerpos incorpóreos de las mujeres pueden encontrar el espacio para la acción política. Los cuerpos incorpóreos son el sitio perfecto para ubicar el poder porque este se encuentra en otra parte. Solo “la muerte se convierte entonces en el estado perfecto de la descorporeización, y la relación última entre el tiempo y el poder” (Rangil, 2003, p. 61)<sup>36</sup> El cuerpo ausente no es lo mismo que el cuerpo desaparecido. En el cuerpo ausente, muerto, se puede ubicar una trayectoria y una continuidad, la de la muerte; mientras que en el cuerpo desaparecido queda la huella de la violencia que no puede ser resuelta porque no hay cadáver, y la muerte está en otra parte. Desde esta perspectiva, ninguna de las mujeres que han ejercido su poder sobre los hombres alcanzan un poder político como tal, salvo, tal vez, Caramelo con su muerte, pero en ninguna de las historias de Zapata Abadía se narra esa historia después de la muerte. Ni Caramelo con su muerte, en cualquier morro de una ciudad violenta se convierte en sujeto político. Las mujeres de las obras de Zapata Abadía no ostentan ningún poder, salvo el del cuerpo, en algunos casos, nunca llegan a constituirse ni en cuerpos ni en sujetos

<sup>36</sup> Ello explicaría el final de la mayoría de los personajes de las obras de Luis Fernando Zapata Abadía, adquieren el poder político y sobre sí mismos en la descorporeización final, con su muerte o la del otro dándole el poder a su víctima. Entonces, cuando el victimario asesina a su víctima, ¿quién gana? Petra, las del filo, Yayita, ¿todas ellas alcanzaron el poder?

político, aunque las temática y tratamientos de las mismas lo impliquen.

### **Del exterior al interior y los esquemas de poder**

En la *Clase 4* de Gilles Deleuze (2015), el autor expone los nuevos modos de subjetivación, para ello retoma algunos postulados de Michel Foucault. No es nuestro propósito establecer el constructo que sobre la subjetividad propone dicho autor, sino que se retomaran algunos conceptos abordados por otros autores, en este caso Deleuze y más adelante Roca Sierra, que nos resultan útiles bajo su propuesta teórica y explicación conceptual de los mismos. Teniendo esto claro, partimos del concepto mismo de subjetivación ilustrado por Deleuze (2015) en el que plantea que la subjetivación es plegar el afuera, plegar la línea de afuera. “Es decir, construir un interior del exterior, construirse como el pasajero por excelencia, meterse en el interior de lo exterior.” (p.125), pero no se trata de una interioridad que nos sea propia, afirma Deleuze.

De acuerdo con Deleuze, Foucault plantea diversos modos de subjetivación caracterizados por unos tipos de pliegues: el del cuerpo, la regla según se hace el pliegue (natural, divino, moral, estética, etc.), la relación de lo verdadero con el sujeto y lo que nosotros como sujeto o como subjetividad tenemos derecho a esperar. Dependiendo de los pliegues de los que el ser humano se rodee, será su subjetivación. Es así como el sujeto, no es primero, sino que es una derivada, una operación por medio de la cual la línea de fuera se pliega. Es así como los personajes de Zapata Abadía reaccionan a, y con su entorno, el autor los somete a situaciones límite y les permite reaccionar desde ese límite. Ese afuera de cada sujeto lo afecta y este, a su vez afecta, a los otros.

Por ejemplo, Laura y Fidel, en *Hojas secas*, actúan mediados por el exterior. El carnicero afecta directamente la subjetividad de Laura: “¡Ah! ¡Tan caballero! ¡Tan cortés! ¡Tan amable con ellas! “¡Tomen lo que quieran, señoritas!””, les decía.” (p. 184), estas palabras fueron modificando la forma en que ella lo veía a él y le permitió vislumbrar la condición en que iba quedando ella ante él y las mujeres presentes. Las dos mujeres, también hacen parte de ese pliegue que modifica a Laura “¡Borrachas de mierda! [...] ¡Señoritas! Si las vieras.” (p. 184), en la obra jamás se da una interacción directa entre ellas, es más, las mujeres nunca aparecen en escena, son *personajes palabra*, construidas por Laura, con quién

solo se relacionan en su discurso mental, exteriorizado a su esposo Fidel; en la historia que ella cuenta sobre las dos mujeres, ni siquiera se dirigen la palabras, ellas solo están en la tienda, la miran, le guiñan el ojo, pero la afectan tanto que se convierten en un motivo más, en un agravante de su situación para llegar a asesinar al tendero.

Fidel también hace parte de esos pliegues que condicionan la vida de Laura, el que la subjetiviza, tal vez el que más; es a él a quien ella atribuye su actuar en su ausencia “(*Rasga otro pedazo de periódico*). Antes vivíamos en una hermosa casa. En una casa más aireada. Más soleada. Aire. Entraba más aire.”

(p. 183 – 184) y su modo de vida

con su presencia “(*Sopla los pedazos de papel*). ¡Basura! Aquí cualquier cosa se convierte en...” (p. 184) sus desgracias. Incluso las mismas hojas secas, las flores de girasol con sus tallos secos le recuerdan su economía, su cuerpo, su vida misma “¿Puedo botar esas flores ya? Cuando se quedan sin pétalos me asustan. Los tallos desnudos me parecen... me señalan... me... se quedan así... como... como acusándome de algo.” (p. 187)

Por su parte Fidel no escapa a esos pliegues que subjetivisan su vida, sus relaciones con personas no indicadas le transformaron su cuerpo y con él todo su entorno y modo de vida:

¡Me traicionaron! Me echaron dedo allá lejos, donde a nadie le iba a importar quién ni de dónde iba a ser el próximo muerto. Mientras rodaba por un barranco pensaba qué iba a ser de mí, de nosotros, si mi cuerpo se quebraba en mil pedazos. ¡Me salvé! ¡Me salvé, loca de mierda! Y ahora cargo con esta gusanera, con este infierno al que no quería volver tan ligero. (*Hojas secas*, p. 194)



Imagen 29. Fotógrafo: cortesía Exfanfarria Teatro. Momento: presentación. Obra:

*Hojas secas*. Grupo: Exfanfarria Teatro.

Fidel, traicionado, es dado por muerto, pero no muere, queda inválido y esto cambia toda su perspectiva, desde luego el dramaturgo es consecuente con la forma de vida del personaje y le proporciona tal resentimiento que solo la puede disimular a través de la observación que hace de los girasoles, cómo poco a poco se van marchitando, se van secando, tal como se siente Laura, hasta estallar, hasta matar al tendero. Fidel es paciente y sobrelleva su situación viendo secarse a Laura, ve como esa “loca de mierda” “se muere” y lo deja libre de la vida que lleva con ella, bajo su tutela, es liberado por ella: “¡Te lo agradezco tanto, mi amor! ¡Van a venir por ti y yo no tendré que ensuciarme las manos con tu asqueroso corazón envenenado!” (p. 195).

Esos pliegues hacen que aparezca, entonces, el diagrama de poder y las relaciones con este, la relación de fuerzas, concepto específicamente griego, la rivalidad de los hombres libres, la capacidad de gobernar de un sujeto y cómo esta se da, luego de que esa subjetividad se gobierna a sí misma “bajo la siguiente fórmula: para que un hombre libre gobierne a otros hombres libres, hace falta que el hombre libre que gobierne a los otros sea capaz de gobernarse a sí mismo.” (Deleuze, 20015, p.127). Es decir, que la fuerza se pliegue a sí misma, lo que implica que solo podrá gobernar a otros aquel que sepa gobernarse a sí mismo, esta no es una regla coactiva, como en la relación de poder, sino una regla facultativa, o sea, bajo la condición del pliegue, independiente de lo que suceda con el saber, tanto de la conciencia como del conocimiento. De acuerdo con Deleuze, el arte cualifica la existencia y no simplemente la obra de arte, dado que: “para que el arte se realice hace falta que deje de ser la cualidad de la obra de arte, puesto que la obra de arte es la forma del arte en tanto que el arte no se realiza en ninguna otra parte más que en la obra” (p. 29-30).

Valdría la pena considerar la relativización de esos poderes sobre sí mismo. En qué radica el poder de cada uno sobre el otro o qué tan vulnerables se debe sentir el otro para que el uno pueda ejercer su poder: en *Hojas secas*, ¿tendrán dominio sobre sí mismas las mujeres por las que se siente humillada y menospreciada Laura? “Fidel: ¿Quién más había en la tienda? / Laura: (*Se detiene*) Dos mujeres. / Fidel: ¿Mujeres? / Laura: Borrachas. / Fidel: ¿Mujeres? / Laura: (*Coloca el envoltorio en el poyo de la cocina*). ¡Atrevidas! (*Va a salir*).” (p. 183); ¿alcanzará Laura el dominio sobre sí misma como para ejercer alguna influencia sobre la vida del tendero? “Laura: (*Vuelve al rincón. Coge de nuevo el envoltorio*). ¿Sabes

cuánto me costaron hoy unos simples panes y un pedazo de queso?” (p. 183), a esa pregunta retórica, respondería ella en su fuero interno: “asesinar al tendero”; al momento en que Laura asesina el tendero, ¿habrá alcanzado el dominio sobre sí misma como para ejercerlo sobre la vida de Fidel? “Fidel: Estás temblando, cariño. / Laura: No es nada. Serán los nervios. Si sigo mirando esos ojos oscuros de los girasoles se me alteran los nervios. Me acusan. Sé que me acusan de algo. ¿De qué me tendrán que acusar?” (p. 191 – 192); o ¿será Fidel quien alcanza dominio sobre sí mismo, mientras contempla sus flores de girasol secarse o al momento en que Laura asesina al tendero? “No quiero seguir lubricando este pútrido amor que se reseco como estos insustanciales girasoles. ¡Lárgate! [...] ¡Van a venir por ti, retorcida amante de suburbio, y yo seré libre, libre como hace tanto tiempo he querido!” (p. 195). De todos estos sujetos y posible capacidad de gobierno sobre sí mismo permanece la duda, es muy posible que la vida de humillación y contemplación que lleva Fidel frente a su esposa y sus girasoles lo constituyeran en un hombre más fuerte y con más capacidad de dominio, pero sin mucha capacidad de acción, pues, es finalmente la acción de Laura quien lo libera del yugo, que para él representa su esposa.

Siguiendo la línea desde el punto de vista del poder, de la capacidad de gobernar que tiene un sujeto sobre otro y cómo esta se da, se puede encontrar el poder visto desde la óptica del gobernante que, no necesariamente lo ostenta sobre sí mismo, sino que dispone de leyes que lo respaldan y que deben ser cumplidas por esos otros “sujetos libres”, incluso por él mismo, como es el caso de Loba, en *Loba vieja*. Ella es quien desafía este poder, una denuncia, una lucha, una medición de fuerzas totalmente desigual: “¿Dónde creen que no les vamos a ensuciar la fachada de esta ciudad diezmada por tanta avispa metálica, por tanto agujijón de plomo, por tanto zumbido y traqueteo de miserables plagas?” (p. 96) Loba no es más que una travestí que habita la noche, en calles desoladas, prestando su servicio de prostitución a toda clase de sujetos: delincuentes, desterrados, justicieros informales, vendedores, empresarios y demás sujetos que, desde la perspectiva de Loba, hipócritamente, en muchas oportunidades acuden a sus servicios.

Por su parte Pajarera, en *La Pajarera*, parece haber superado los pliegues de la subjetividad, haberse apoderado o empoderado de su ser libre para ejercer el poder sobre el otro, en este caso sobre Arquinto.

¿Qué nos debemos si crecimos desde el mismo olvido? ¡Calaveras a sus esqueletos! ¡Huesos a sus cuerpos! Qué idiota. Esto ya no tiene remedio. Avalancha, lodo, fuego, huesos contra huesos, carbón, cenizas. ¡Guaquentierros! ¡Quietos muertos! En fila y devuélvanse por donde vinieron. Por donde vinieron. Quieta Pajarera que con este peladero de estómago se va a vomitar. Quieta. (*La Pajarera*, p. 91)

Su cuerpo, fue la herramienta para ejercer la acción y el dominio sobre el otro; su normativa de vida, le permitió deshacerse de tabúes éticos y morales “¡Déjeme! ¡Déjeme! ¡Qué asco me dan! ¡No los soporto! ¡Que se mueran todos los pichones del mundo! ¡Que fumiguen todos los nidos del mundo! ¿Para qué dejar crecer más huérfanos?” (p. 92); su relación con su entorno, le ofreció el conocimiento del mismo para actuar “¡Solo quiero tomar el sol! ¡Coger el sol! ¡Alcanzar el sol! ¿Quién no lo soñó? [...] (*Pausa*). Ya me duele, se me parte el cuello de esperarlo. ¡Qué pereza seguir con la boca abierta! La cierro y punto.” (p. 93), para decidir sobre su propio ser y otorgarse la capacidad de hacer; lo esperado por ella, la “justicia”, vengar la muerte de su familia y amigos, le dieron todas las herramientas para sobreponerse al otro y ejercer su poder



## La Pajarera

Imagen 30. Fotógrafo: Juan Fernando Criales. Momento: ensayo general. Obra: *La Pajarera*. Grupo: Exfanfarria Teatro.

¡Ay! ¡Mi cuello! ¡Mi cabeza! ¡Mi cráneo! ¡La cuenca de mis ojos!  
 ¡Déjeme salir de esta Abuelo, y yo mato a esa ú- ni- ca chi- cha- rra-  
 que- ta-la- dra es- te- mo- men- to- que- ya- es- cu- al- qui- er- ho- ra-

me- nos- el- dí- a! ¡Menos el día! ¿Qué hizo con el sol, Abuelo? ¿Dónde lo enterró hoy, brujo? (*La Pajarera*, p. 94)

El poder que da en ella la oscuridad, ese pedazo de luna, sobre la que se pregunta si es verdad que enloquece, esa otra forma de ver o no y que la incita a matar a esa “única chicharra”, a Arquinto Builes, que no la deja dormir; sin embargo, el acto violento que ella ejecuta, no es el esperado, dadas las condiciones de aparente vulnerabilidad que ostenta, pues los tratamientos de niña, mujer delgada, poco agraciada, débil, la hacen ver incapaz de todo lo que logra.

Todos estos sujetos se salen del esquema de poder, no lo ejercen, o lo ejercen trasgrediendo las normas de poder mismo. Deleuze (2015) plantea que para que el arte se convierta en operación de subjetivación, es necesario que no se conforme con construir objetos particulares denominados obras de arte, es preciso que se convierta en el movimiento de subjetivación en general, en una verdadera producción de existencia que se deriva y se vuelve independiente de las formas de saber. Estos personajes de Zapata Abadía se independizan de los esperados del poder, lo ejercen de manera tan particular que los convierte en individuos subjetivos. Pero una vez alcanzada la independencia de este sujeto, creado por los griegos, el poder no cesa de querer reconquistarla, volver a atrapar a la subjetividad y servirse de ella; y el saber, por su parte, quiere investir esta nueva forma. Entonces, “La subjetivación dejará de ser la operación del hombre libre bajo la regla facultativa que da a luz la existencia estética, para devenir y entrar en el reino de las leyes coactivas de poder o para entrar en las formas del saber.” (Deleuze, 2015, p.133) Por eso es que cuando Laura ejerce su poder de inmediato aparecen las leyes que coartan sus acciones, lo mismo sucede a Pajarera, a Fidel, incluso es el constante temor de Loba, el reino de las leyes, de la normativa, del saber se imponen sobre sus subjetividades, no son seres libres.

Visto desde esa perspectiva, es necesario decir que la subjetivación será recobrada por nuevas formas de poder y de saber, entrando en esa constante lucha, incluso de compromiso, entre esos dos ejes con el tercero: sí mismo, sujeto, subjetivación. Es decir, que a lo largo de la historia se pueden verificar preguntas como: ¿Qué puedo? problema de las relaciones de poder; ¿qué sé? problema de las formas de saber en una época; y ¿qué soy?

problema del proceso de subjetivación. En sus diálogos, monólogos y soliloquios, los personajes de Zapata Abadía pasan por estos estadios y dan respuesta a estos interrogantes, bien de manera directa, bien de manera indirecta.

Desde el principio de la obra, *Hojas secas*, Laura se debate entre estos tres ejes, entre estas tres preguntas. Ella, se disputa su capacidad de hacer con el saber y el poder, una constante lucha entre lo racional y normativo, contra lo irracional, la constante entre sujetos de nuestra sociedad y de sus mismas condiciones que usualmente se mueven en esos límites y que muchas veces los trasgreden, como sin duda, lo hizo Laura. Por las observaciones anteriores se sabe que Laura es una mujer de estrato bajo, que, por un momento en su vida, gracias al trabajo ilegal de Fidel en el exterior, tuvo un momento de holgura económica

Es verdad. No fue fácil estar tan lejos el uno del otro. ¿De quién era el perfume con que aromabas tu anuncio de un “pronto regreso”? ¿Quieres comer de estos panes duros? La casa era tan grande. Tus ilusiones eran tan grandes. Me sentía tan infeliz recorriéndola sola. Subiendo, bajando escalas, contando los días que faltaban para tu “pronto regreso”. La soledad me fue dibujando en las sombras el cuerpo de alguien que... (*Hojas secas*, p. 191)

Laura no pudo superar su condición de saberse una mujer casada de escasos recursos y abandonada en medio de comodidades, las mismas que pierde nuevamente con la presencia de su esposo, lo anhelaba, pero en las mismas condiciones de comodidad en que estaba, no en las nuevas, con un esposo inválido y sin dinero. Dicha pérdida, no solo fue económica, sino afectiva, incluso sexual, más explícitamente, las que le otorgan ese saber que la impulsa a trasgredir el poder y el ser

¿Quieres saber qué hice durante el tiempo que estuve esperando? ¿Cómo me acomodaba a un cuerpo, a otro cuerpo distinto al tuyo mientras recitaba de memoria las bellas frases de amor con las que quisiste endulzar mi espera en una inmensa y vacía cama de mujer sumida en una eterna vigilia? ¿Quieres saber cómo me miraban fijamente los ojos, cómo me mordían las orejas, los labios, los pezones, el vientre, las rodillas para que regresara a este mundo y no los convirtiera en fantasmas con sexos milagrosos? (*Hojas secas*, p. 193)

Todo eso la lleva a un nuevo ser en conflicto, a convertirla en uno nuevo, Laura ahora es una asesina “¡Le clavé el gancho en sus ojos! ¿Me escuchaste, maldito paralítico? (*Lo empuja contra una pared*).” (p. 192 - 193)

Sucede algo similar con Loba, en *Loba vieja*. Ella está en una constante pugna no solo con el poder gubernamental, por el trato y desprotección en que se encuentra ella y todas sus compañeras de calle, que no puede hacer otra cosa que pedir respeto por su trabajo y el de todas, clamar por su espacio laboral; también con Yayita, pues ve en ella una fuerte rival “¡Yayita, roba empleos! / ¡Yo llegué primero! ¡Aquí levanté mi carpa!” (p. 94), y aunque ahora está muerta, ese conocimiento, haber presenciado su asesinato, implica en ella esa actitud aún más fuerte, en cuanto a reclamo motivado por el mismo temor de quedar como ella:

... Yayita, Yayita, ¿por qué se están escondiendo debajo de las mesas? ¿Por qué están bajando rejas y cerrando puertas?

¿Ya se terminó la fiesta?

Estoy paralizada como anoche cuando te dispararon y yo estaba al otro lado de la acera deseándote la muerte, viéndote caer sin que te dieras cuenta cómo caías, cómo se te aplastaba el estrén de culo y tetas.

Pobre, ni para silicona tuviste.

Perdonáme, Yayita. Cómo se confunden amor y violencia. Celos y ceguera. Órdenes y deseos. Fantasías y miedos.

¡Perdónenme la vida! ¿Por qué no alcancé a morirme de un cardíaco en mi cama viendo el final de una novela? (*Loba vieja*, p. 99)

Sin desconocer lo que realmente es ella misma, Loba, lo que su conciencia, la Voz en Off, constantemente le recuerda “Para qué guardar fotos si nadie te estuvo buscando, nadie preguntó por vos porque no sabían que vivías en un cuarto barato, a veces sola, a veces con la “Virgilia”, con la creici Yurladi, la “trotona”, o cualquier burrínola sin nombre.” (p. 98) Loba es una desconocida, sin domicilio, sin familia, salvo la de la calle, nadie podría interesarse en ella, en ese momento de decadencia en que ahora está, ella es la dueña de “...una calle con olor a vómitos de borrachos, de enfermos apostando quién se moría primero...” (p. 98) Ella es una habitante de calle, la dueña de esa esquina desde monologa o dialoga con su conciencia, la que se encarga de hacerle notar que ese es su hogar “¡Despertá,

Loba! Despertá que vos sos la reina de esta esquina de los espantos. Aullále a los fantasmas que los nubarrones de la muerte taparon los astros.” (p. 98)

Por su parte, don Roque Absalón, en *Gatillo*, está en una situación similar a los personajes de las otras obras, habiendo sido un hombre con poder ahora está supeditado al poder de otros, grupos al margen la ley que lo sometieron:

Deben estar agazapados en el sopor de los establos vacíos.

No se preocupe, Roque Absalón: hasta los fantasmas tienen su cobardía y los bultos y los espantos se van perfeccionando cada vez que se necesitan.

Todo se compra en esta vida. (*Gatillo*, p. 201)

Don Roque siempre había vivido de esa manera, era un gamonal, un hacendado acostumbrado a “comprar” lo que quisiera, y para ello se servía de diversos medios. Pero ahora se encontraba en condiciones precarias, se sabía traicionado, conocía al traidor y los medios a través de los cuales se había dado todo, además se reconocía el justiciero de su propia desgracia:

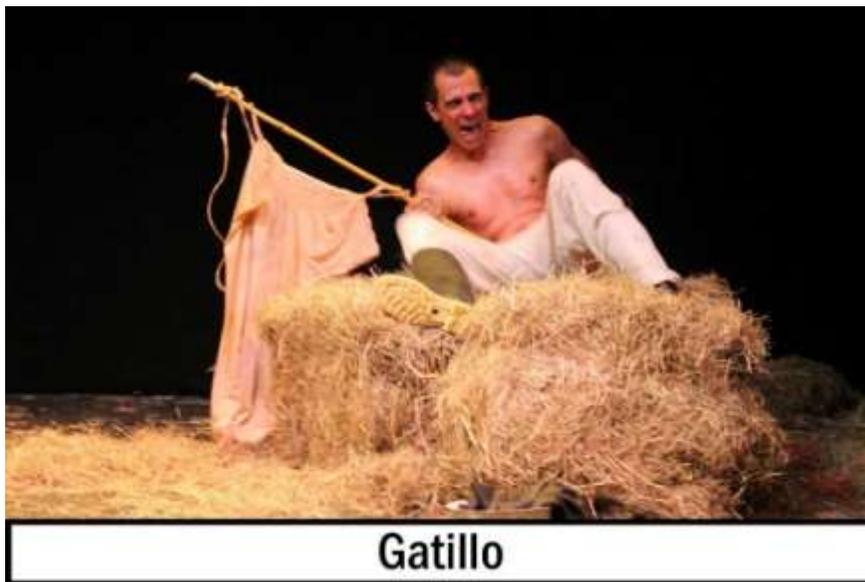


Imagen 31. Fotógrafo: Gilberto Martínez. Momento: presentación. Obra: *Gatillo*. Grupo: Casa del Teatro y Tacita 'e plata

¡Ortega! ¡Mate! ¡Mate al traidor! ¿Cómo se le ocurrió jugar a la doble?  
 ¿Quién le ofreció más? ¿Cómo se le ocurrió vender lote por lote mis hermosas parcelas? ¡Ah, leguleyo! Por fin puso en práctica lo que me aconsejaba a mí, ¿no? Don Roque, hay que ser visionarios. No se quede alimentando fantasmas. ¿Para qué seguir engordando terrenos baldíos?

¿Quiere engordar hasta el aire? Sea visionario. Déjeme yo le tramito hasta la conciencia a todo el que esté por ahí cargando rencores y soledades.  
 ¡Ah! Pajarraco embriagado. ¡Me vendiste! ¡Cobarde! ¡Lloró como lloran todos por aquí, cuando se ven ya difuntos antes de sentir el hachazo en sus frentes! (*Gatillo*, p. 228 - 2229)

Ahora, don Roque es un hombre venido a menos, intenta procesar su situación mientras “*En la bacinilla no alcanza a descargar su estreñado estado. Mastica, por el hambre, uno que otro tabaco que le queda.*” (p. 200), don Roque es un ser atemorizado por la situación en que se encuentra y no para de divagar mientras espera reencontrarse con su amor, con su sobrina muerta y anhelando aun ese poder que ya no tiene, el que perdió:

¡Vamos, amor mío! ¡Mi eterna sonámbula! Sigamos escondidos aquí hasta que caven este pozo de desterrado.  
 ¡Su cabeza! ¿Dónde está su cabeza, niña? ¿Tendré que esperar para encontrarla hasta el día de los resucitados?  
 ¡Venga! ¡Congelemos el tiempo como cuando nos amábamos!  
 Como cuando pensaba que estas tierras iban a ser un eterno paraíso, así estallaran pájaros, cerdos, vampiros y borrachos. Así murieran todos los que no estaban de este lado; de este lado de los que mandamos hasta en sus pesadillas de cadáveres descuartizados, en sus colchones de gusanos enamorados. Venga quíteme esta perra sed, esta hambre eterna de sus labios sonámbulos. (*Gatillo*, p. 228 - 230)

Es necesario afirmar que la subjetivación no es exclusivamente individual, hay subjetivaciones colectivas. La constitución de un sí mismo, colectivo e individual, como sucede, por ejemplo, con las comunidades cristianas antes y durante la reforma, los movimientos de liberación sexual, los movimientos de liberación de las mujeres, las comunidades de drogas, o las bandas, etc. Estas establecen relaciones de poder, o establecen compromisos, o se mantienen a distancia, o, simplemente, mantienen su autonomía. (Deleuze, 2015) En cuanto a esta subjetivación colectiva, entre otras obras, se podría mencionar el caso de *Petra, maldita loca*, *Firmes* y *En el filo*.

En el caso de *Petra, maldita loca* se hace evidente esa subjetividad colectiva en la medida en que Petra hace parte de un grupo, la comunidad LGTBIQ, esta comunidad

establece unos procesos de relacionarse diferente a los demás, manejan códigos de poder, de aceptación o no, establecen diversos compromisos que cumplen o no. Ella establece algunos códigos para relacionarse, de camaradería, con Rodro

“Almas gemelas”. Hasta en las desgracias. ¿Será que hago caso a lo que ella predica? “Si Fredy se murió por encoñarse con la felicidad, ¿por qué no nosotras? ¿Por qué no, si para eso nacimos: para morirnos? Será en otra ocasión. (*Petra, maldita loca*, p. 77)

Y en un grado más amplio se comparten esos códigos con sus amigas ““La banda de guerra”, así se llaman todas esas *alharacosas*. Si se murió, se murió borracha. Petra burlona.” (p. 79), forma de actuar, de vestirse, de maquillaje, comportamientos en público y demás, mismos que no comparte Marcos Rodolfo, su naturaleza homosexual es diferente a la de ellas “En esas aparecieron otras roñosas feas, maquilladas hasta la chimba, y se la llevaron en hombros. *We are the champions...*, cantaba la loquera en pleno. Me mató el ojo y me tiró un beso. (p. 78 – 79), incluso se pueden llegar a dimensionar esas subjetividades colectivas a la alusión que tanto Marcos Rodolfo como Rodro hacen de los negros “...no quiero pensar que se la llevaron por los cachos anoche “los negros”. “Los negros no somos dos ni cuatro”, dicen los malparidos.” (p. 77).

No dejan de llamar la atención la forma de relacionarse María y Margot Asunción en *Firmes*. ¿Cómo dos mujeres tan distintas pueden llegar a construir una subjetividad colectiva? No se trata, únicamente, del hecho de que por ser mujeres ya comparten un vínculo de subjetivación. No. Hay mujeres que no comparten tal vínculo. La situación de subjetivación que plantea Zapata Abadía para estas dos mujeres es *la espera*. Una espera que se hace eterna en la realidad de la obra. María, desplazada del campo a la ciudad, y Margoth, mujer viuda, madre cabeza de hogar, ambas se ganan la vida como pueden: la primera

vendiendo libros, para lo que al parecer no tiene gran talento “Qué mala suerte la mía. Se va haciendo tarde. ¡Qué gente! ¡Ni regalándoselos se los llevan! Y eso sí, limpie que limpie el polvo. (*Coge un trapo y limpia*). Husmean, hojean, no más. Y el jefe pidiéndome que me esmere. Usted sabe, la comisión.” (p. 23);



Imagen 32. Fotografía: Elizabeth Jiménez. Momento: ensayo general.

Obra: *Firmes*. Grupo: Tacita 'e plata.



Imagen 33. Fotografía: Elizabeth Jiménez. Momento: ensayo general. Obra: *Firmes*. Grupo: Tacita 'e plata.

la otra haciendo y vendiendo empanadas, intimidada por sus hijos, por su hija casi una adolescente, avergonzada de su olor a manteca refrita, a cebolla “¿Sabe lo que hace María? Juega golosa y canta: *Yoao está que llega, mi mamá está nerviosa Yoao está que llega, con el morral a cuestras mi mamá se baña para no oler a cebolla...*” (p. 34 – 35) y cigarrillo, ante su enamorado. “...me olisquea dizque porque le huelo a otro [...] Yo le lloro y le juro por mi bendita madre que no he hecho otra cosa que esperarlo a él. Que de pronto es el aceite de las empanadas. ¡Olor a grasa no más! ¡Olor a grasa!” (p. 39)

Las dos esperan que llegue su amor encarnado en un hombre, un amor del que no hay certeza, aunque bien, existentes en los sujetos de Yoao López, el soldado amante de Margoth Asunción; Don Néstor, el jefe, y Tito, el de la prendería, enamorados de María; amores que no se sabe si realmente lo son o se constituyen, exclusivamente, en la esperanza de no continuar solas, bajo el desabrigo de una sociedad que las ha golpeado y las conduce a la desesperanza de que son víctimas, sin oportunidades las dos.

Por otra parte, están Tomate, Caramelo, Virgen y Luna, *En el filo*, ellas no solo construyeron una subjetividad como grupo de conocidas o amigas, como vecinas, sino que a su alrededor hay toda una construcción subjetiva, en cuanto a forma de vida que las obliga a ser parte de ella, son “sometidas” a las subjetividades de otros, en términos de poder, ocupación del espacio y de su capacidad de hacer:

No más *anjás*. Hoy no le voy a seguir el juego. Ni a usted ni a nadie. Suficiente. Me cansé. Suficiente tuve con pasar por una fila de desvergonzados. Se creen los dueños de los muros, de las aceras, de las calles, de las zanjas, de las charcas, de los orines de quienes tienen miedo de que los *pasen a mejor vida*. ¡Qué torpeza! Se me enredaron las piernas. Qué tristeza tener que dejar de respirar para que la dejen pasar a una tranquila. ¡Perros! “Tiene que tener una contraseña para pasar de un lugar a otro”. ¿Es justo? Además... ah, para qué contarle nada. 141 (*En el filo*, p. 140 - 141)

De igual forma ellas cuatro generan otro tipo de relaciones con sus propias reglas:

“... ¿Es esto justo?” No hay respuesta. ¿Qué quiere que sea justo en este costalado de minucias que es nuestra vida? (*Le da una palmada en la cadera*). ¡A ver! (*Canta*). *A mover la colita...* Que no se le arrugue el alma ni se le entuman las corvas.” (*En el filo*, p. 141)

Unas formas de vida que les permiten sobrevivir y adaptarse a sus condiciones, las que les fueron impuestas por su entorno violento y la desprotección de un Estado que no llega hasta su lugar de habitación, desprotección que les permite, en ese estado de sobrevivencia, ser clarividentes de lo que les puede llegar a suceder, una videncia permeada por el conocimiento de su entorno violento y su consecuencia inmediata: la muerte. Al principio de la obra Tomate se anticipa a lo que sucederá al final:

Tomate: ¿Para la tienda de “El Azafrán”? ¿Ahí? ¿Y por qué justo ahí?

Caramelo: Quedé con la Virgen de husmear en ese avispero.

Tomate: ¿Están locas? Con lo que está pasando. Qué tristeza. Voy a perder a dos amigas. (*En el filo*, p. 141 – 142)

Pero su premonición no es completa, esa visita a la tienda de El Azafrán no solo le costaría la vida de dos amigas, sino de tres y una cuarta víctima y victimario, su hijo Didier Camilo:

Didier Camilo: (*Desde afuera*). ¡Eh, Virgen!

Tomate: ¿Didier Camilo? ¿Hijo?

*Un disparo. Virgen cae al piso.*

Caramelo y Luna: ¡Virgen!

Tomate: ¡Didier! ¡Niño!

Didier Camilo: (*Entra*) ¿Niño? ¿Cuál niño, mamá? ¿Cuál niño? (*En el filo*, p. 175)

Es por Virgen, asesinada por Didier Camilo, que empieza el reguero de víctimas, una bala perdida derriba a Caramelo, Luna corre, pero la alcanza un disparo, y Didier nunca corre, pero también cae. Entonces, de una mujer abatida por su patrón, por los vándalos de la calle, se convierte en una mujer desafiante por el dolor de la muerte que la rodea, por el dolor de la vida con la que cree no podrá vivir, pero seguro lo hace, como muchas otras en la vida diaria:

¡Aquí estoy! ¡Aquí estoy! ¡Acaben conmigo también! No quiero sentarme más en la tienda, a esperar quién me regresa a mi Didier, a estas ánimas en pena que no alcanzaron a purgar su calvario. ¡Aquí estoy! ¡Pónganme a rodar, barranco abajo!

*Cae desvencijada, cubriendo el cadáver de Didier Camilo. (En el filo, 176 – 177)*

Se constituyen estas cuatro mujeres y este joven, entonces, en subjetividades que no son tan difíciles de construir y deconstruir, configurar y reconfigurar contantemente, cuando el entorno es tan fuerte que no queda otro remedio que plegarse a él y esperar siempre lo peor, que las peores cosas le puedan suceder a ese habitante de ese espacio, a esa persona que conforma uno o varios de esos grupos: el de los marginados, violentos y/o violentados. Con cambios que pueden ser tan inmediatos como el segundo mismo, como el del instante mismo de no saber quién es esa amiga: “Tomate: ¡Corra, hijo! ¡Corra! ¡Caramelo! ¿Por qué a usted? ¿Qué les estaba debiendo? ¿Por qué no me había contado? ¿Ahora qué hago sola, Caramelo? ¿Qué hago sin sus tontos abrazos?” (p. 175 – 176); o quién es ese hijo “Didier Camilo: (*Entra*)

¿Niño? ¿Cuál niño, mamá? ¿Cuál niño? / [...] Didier Camilo: ¿Quién? ¿Quién? Dígame yo lo descalabro.” (175), el asesino de una de sus mejores amigas.

### **Construcción y reconstrucción del personaje**

La subjetividad surge luego de la aparición de la metafísica de la presencia (idea de exclusión que afecta al conjunto de la realidad). La emergencia de la subjetividad es lo que transforma absolutamente la esencia del hombre, al convertirse este en sujeto. Así mismo, con la subjetividad se introduce la escisión entre el ego y el mundo objetivo. Este pasa a ser lo otro, lo ajeno, lo que está en frente. Como elementos que aportan al tema de la subjetividad, Roca Sierra (2007) plantea que la obra de M. Foucault no puede ser valorada desde la perspectiva de un sistema de pensamiento y que, este, gira en entorno a las dimensiones del sujeto.

Diferentes disciplinas como la lingüística, la etnología y el psicoanálisis han generado una *época de crítica* que han llevado al hombre a su disolución por su propio saber. La muerte del hombre al interior de su saber. De acuerdo con Roca Sierra lo que plantea Foucault consiste, fundamentalmente, en demostrar cómo se produce a través de la historia la constitución de un sujeto que nunca está *dado* definitivamente, sino que es configurado y reconfigurado a cada instante por la historia. De ahí que proponga tres “mecanismos de domesticación del pensamiento”: la disciplina, el comentario y el autor, que ejercen control sobre el discurso, que impiden que aparezca el *ser del lenguaje*, ya que de suceder esto no habría conciencia que gobierne el lenguaje; pero estos mecanismos evitan que desaparezca el sujeto, mejor dicho, que aparezca, puesto que se da la reconstrucción de la génesis de los saberes e instituciones que forman parte esencial de nuestra experiencia, con ello, la aparición del sujeto.

En el proceso de construcción de los personajes de las obras de Zapata Abadía (no como idea del autor de construcción del mismo, sino en términos de construcción relacional entre ellos, al interior de las obras) es posible darse cuenta que a través de la historia – narración de la obra – se da la constitución del sujeto – personaje –, que nunca está *dado* definitivamente, sino que es configurado y reconfigurado a cada instante por la misma historia. Como ya se dijo anteriormente, las obras de Zapata Abadía no cuentan con una

estructurar narrativa en términos aristotélicos. Las historias de Zapata Abadía, narradas por sus personajes ya sucedieron, y son ellos, los personajes, quienes, a través de sus recuerdos, en una situación particular, ponen al tanto a su espectador, lector u oyente, de lo que sucedió.

En *Firmes*, Margoth y María empiezan sosteniendo una conversación en la que no se dan muchos datos, no hay precisión en la información, no están en ningún estado inicial de nada, ya están en situación de algo, sus vidas ya han transcurrido, sus afectaciones ya están dadas; ambos personajes dan impresiones que en el transcurso de la obra se van reconfigurando, entonces pasan, la primera de parecer una ramera, a una amante, enamorada, a una mujer marginada, cabeza de familia que vive de su trabajo de frituras; la segunda de ser una mujer tímida, fea, amargada a una mujer romántica, enamorada, ingenua y desplazada.

Por otra parte, en *Petra, maldita loca*, existe un pretexto para que se suscite la secuencia narrativa de hechos que en la obra se dan. Marcos Rodolfo va a casa de Petra a decirle a Rodro que su amiga fue asesinada. A lo largo de la obra nunca se logra tal, sin embargo, en la interacción entre ambos personajes, desconocidos el uno para el otro, se van develando aspectos del uno y del otro que van construyendo sus vidas, van denotando aspectos de su forma de actuar en sociedad, de pensar, construir y reconstruir sus vidas de forma tal que al final de la obra, no solo ellos tiene una visión de cada uno, sino una, un tanto diferente de sí mismos, y el lector, espectador u oyente, una panorámica de ambos, incluso, de los tres, puesto que en su interacción construyeron a Petra, *personaje palabra*, en su subjetividad como personaje individual, alejado de las palabras que lo representan. La historia, que no narra de forma secuencial hechos, sí narra secuencias que permiten ser articuladas y develar eso que ya sucedido donde lo que importa no es el hecho, sino la forma como lo presentó cada uno de los personajes.

Esto por citar solo algunos ejemplos, pero en *La Pajarera*, Pajarera ya es una asesina, También lo es Laura, en *Hojas secas*, mientras Fidel ya es un hombre Libre; en *Gatillo*, Don Roque, ya es pobre, ha sido estafado y está en desgracia, lo que hace es contar como llegó a ese estado y sumirse en él; aunque *En el filo*, Didier Camilo, Luna, Virgen y Caramelo aún no están muertas, ya han hecho todo para estarlo, solo falta ese acto final para que se consuma

el hecho, que en definitiva no es el más importante porque, no solo en esta obra, sino en las nombradas, los personajes se ocupan de contar al detalle cómo llegaron a esa situación, son los hechos a través de las palabras que develan esas subjetividades, que se construyen en esa relación mediada, no por la acción física, sino por esa palabra que genera acción, que es acción. Mayor aún es esa subjetividad que construye Loba, en *Loba vieja*, en compañía de su consciencia, en la que ni siquiera ella hace parte de la que debería ser la principal acción de la obra, la muerte, Loba es una testigo del hecho, y es ahí donde se constituye como principal sujeto del tema de la obra, porque lo importante no es la muerte, es la denuncia, ese es el climax de la situación, la exposición de la testigo como fuente de denuncia social.



Imagen 34. Fotógrafo: captura de video. Momento: presentación. Obra: *Eddie*. Grupo:

Exfanfarria Teatro.

Sin embargo, en estas obras no termina de configurarse ninguno de los personajes, dado que los giros que al interior de estos se van dando, los sucesos inesperados, las acciones narradas, las interacciones entre ellos, hacen que adquieran características diferentes, con cada matiz; además,

la acción principal, detonante, ya está terminada, así que no se puede decir que cada personaje acaba por configurarse en su totalidad. De hecho, uno solo puede ser él y todos al tiempo, como en el caso de Eddie Raymond Lili, en *Eddie*, o Mujer - Niña, en *La casa de la lagartija*.

En *Tecnologías del yo*, Foucault plantea la necesidad, no de decir sí o no al sujeto, sino de plantear nuevas formas de subjetividad a las impuestas por los saberes/poderes. La idea que propone Foucault no es intentar liberar al individuo del Estado y sus instituciones, sino que este se libere del Estado y del tipo de individualización con que se relaciona. La idea es rechazar la individualidad que se ha propuesto durante siglos y buscar nuevas formas de subjetividad y hallar las diferentes maneras que el ser humano ha desarrollado para obtener

una transformación de sí mismo, trátase desde la disciplina, ciencia o conocimiento que sea. Así, se pueden escuchar voces como la Voz en Off y la de Loba, en *Loba vieja*, la de Marcos Rodolfo en *Petra, maldita loca*, y la de Margoth y María, en *Firmes*.

La Voz en Off, en *Loba vieja*, le reconoce a Loba esa capacidad de sobreponerse a la adversidad que le representa la calle, enfrentarse a sus miedos, a las políticas de orden público y social, al peligro que representa estar en esa esquina, en la calle, la noche siguiente al homicidio de Yayita, sin embargo, esa misma voz la llama a ser cautelosa “Ay, qué ocurrente sos. ¿A quién se le ocurre meterse en la boca del lobo? A vos, sólo a vos, la loca más confiada en esta arena movediza de las calles. / “La confianza mató al gato”” (p. 90) La misma Loba reflexiona sobre su ser, su actuar, su posición frente a lo acontecido la noche anterior y se reconoce en sus acciones como una Loba diferente, de esa manera Loba va encontrando una nueva forma de ser ella misma.

¡Claro, querida! ¡Sangre nueva! Comida rápida para estos consumistas.  
[...] ¿Será eso? ¿Será el rencor lo que me tiene aquí pensando más rápido que nunca?  
¡Hijueputa! ¡Estoy pensando tan rápido como si la vida se fuera a acabar ya! / ¡Ay, mi cabeza! ¡Mi vejiga! (*Loba vieja*, p. 94)

Lo mismo sucede con Marcos Rodolfo, en *Petra, maldita loca*, él es un joven bastante confundido que no logra identificar aun sus gustos sexuales y encontró en Petra algún atractivo que apenas sí pudo disimular públicamente:

Yo le dije que me asfixiaba, que me estaba asfixiando, pero no era eso.  
Algo me brincó güevas arriba, y ahí fue cuando le dije que tranquilo, que cómo arreglamos [...] A mí nunca me han visto en estas. ¿Qué me pasa?  
(*Petra, maldita loca*, p. 75 – 76)

Aunque, el disimulo no fue suficiente para no ser reconocido como “maricón”, como lo tildan los negros, tanto así que lo encargan de informar sobre la muerte de Petra. Marcos Rodolfo no se siente capaz de asumir la responsabilidad ante la amiga de Petra, como lo manifiesta a lo largo de toda la obra “Creí que no iba a ser capaz de atreverme.” (p. 56), sin embargo, al cruzar el umbral de la puerta encuentra, tal vez, ese espacio, no solo el físico, la casa de Petra y Rodro, la “zona Liberada” que ellas pregonan, sino que parece que su psique

se liberara, que encontrara esa parte del yo que le hacía falta “Aquí parece como si se vivieran otras historias. Afuera uno no hace sino pelearse hasta con su sombra y la de la madre.” (p. 62 – 63) entonces empieza a encontrar esa otra parte y a disfrutarla, aunque igualmente atemorizado por su nueva experiencia “Así. Como me imaginé. Aquí está la puerta, y la pared ahí. Desabróchese otro poquito el camisón. ¡Ay! Estoy sintiendo otra vez ese calor en las pelotas como cuando subía contando las escalas de este “terron colorado”” (p. 63) y es en este espacio donde va sintiendo cierto grado de identificación, de tranquilidad frente a su yo íntimo, en construcción, que riñe con ese yo social que debe mantener a la vista de todos, un nuevo yo que aún no se atreve al desafío que le implica esa nueva forma de construcción de su subjetividad “(Se ríe). Igual. Se encabrita como ella. Me gusta. Me gustaría quedarme encerrado aquí, aunque sea *rascándome las pelotas*. No quiero salir. Lástima que... (p. 62).

Durante la interacción, Margoth y María, en *Firmes*, de igual manera, logran desarrollar su propia individualidad, si bien Margoth todo el tiempo ejerce presión e intenta influenciar a María, un tanto más pobre de carácter, esta logra construir su propio yo, o narra, como lo va construyendo.



Imagen 35. Fotografía: Elizabeth Jiménez. Momento: ensayo general. Obra: *Firmes*.

Grupo: Tacita 'e plata.

Margoth: ¿El soldado? Cada uno con su propia guerra. ¿El soldado? Digamos que se volvió un desaparecido. Uno más. Otro. No te conozco mosco. Digamos que se perdió en un barrio que no era el suyo y nadie pudo salvarlo. Digamos que las lobas abrieron sus fauces y el pobre se orinó de entusiasmo. [...] Digamos, entonces, que esta noche me va a tocar llorar sola, inventándome una cabeza para esta gorra del “Yoao” sin alma. [...] Tranquila. Tranquila. No se sicosee, son invenciones mías, [...] Digamos mujer, que mi soldado se está batiendo en una

contienda personal. Despídame de su jefe. A ver María, ¿cuál me recomienda para esta noche? El “Yoa” me la sentenció: “instrúigase, reinita”. ¿Cuánto vale uno de estos cualquiera? Yo le coloco la buena suerte.

María: “Buena suerte”, me grita el Tito cuando me ve esperando el bus para venir al trabajo [...] Mi tía se queda lela mirando los locales [...] ¿Qué más quiere?” ¿Qué más quiero? Esta vida no la entiende nadie. No entiendo por qué me rataplana el corazón cuando me quedo mirando fijo al Tito a los ojos. [...] Margoth... ¿Está muy larga esta falda? ¿Tengo muy gruesas las piernas? [...] ¿Será qué me deslizo por estas calles meneando el trasero, y me olvido de este rincón donde Don Néstor se desvanece en su amor operático? [...] ¿Será qué me devoro las letras de esta librería en quiebra y me invento piropos para derretir a cuanto mirón y flojo se me atraviesa cuando bajo la guardia y me sonrojo? ¿Será qué logro réirme de mí misma y me invento otra boca con otro color, con otro brillo, con otro olor? Présteme, présteme su pintalabios por favor. (*Firmes*, p. 46 - 48)

Ambas van descorriendo el telón sobre lo que eran, esa imagen que proyectan y lo que realmente son, como la experiencia narrada en la situación de la obra va modificando su ser y se ven abocadas a nuevas reflexiones, nuevas preguntas sobre su ser y a aceptar la nueva condición de vida, la que ellas, basadas en esas evidencias irrefutables deben modificar sobre sí mismas y aceptar, porque esa es otra forma particular de construir su propia identidad, ese yo, que, aunque no se resigne, debe aceptar, por lo menos fingir, intentar que lo hacen.

### **Memoria y Subjetividad en el teatro de Zapata Abadía**

Jorge Dubatti en su artículo *Teatro de la subjetividad*, plantea diferentes tipos de subjetividad: “la interna o inmanente al ente poético; la del acto ético o de la poíesis como morada habitable; la subjetividad de la intermediación institucional y la que surge de la confrontación de la poíesis con la vida cívica del artista” (2006, p. 27). El autor define la subjetividad como “las formas de estar en el mundo, habitarlo y concebirlo, generadas, portadas y transmitidas por los sujetos históricos, por extensión a la capacidad de producir sentidos de dichos sujetos” (2006, p. 28). Así mismo, Cristina Escofet (2015) en *Teatro, memoria y subjetividad*, define la subjetividad como “un proceso, no como una entidad

sustancial. Subjetividad como un acontecimiento que se va conformando” (p. 27) que se da a partir de nuevas formas de conexión, de pensar diferente, de poner la mirada en lo diferente.

El teatro instala un campo de verdades subjetivas, y en ese proceso de entrega y comprensión permite conocer a los sujetos que las producen, portan y transmiten. Entonces se puede pensar que el concepto de subjetividad involucra todas las dimensiones de la vida humana puesto que opera también como “la modelización de los comportamientos, la sensibilidad, las percepciones, la memoria, las relaciones sociales, las relaciones sexuales, los fantasmas imaginarios, etc.” (Guattari y Rolnik, 2006, p. 42). De ahí que en el análisis de estas obras dramáticas de Zapata Abadía permitan descubrir parte de la subjetividad de este escritor. Su pensamiento está imbricado en ellas, la forma como relaciona los elementos contextuales y los reconstruye denotan su forma de ver el mundo, su cosmovisión llena de decadencias, marginalidades, violencias, toda una visión política puesta al servicio del arte y de la visión del otro. Sus dramaturgias tan ordenadas como el pensamiento mismo, van de allí, para allá, se mueven en diferentes direcciones no sin dejar de relacionarse todo el tiempo.

La mirada de Zapata Abadía, si bien, puesta en lo marginal no pretende despertar la compasión, tampoco el odio, más bien, la reflexión sobre ellos. Los temas no son diferentes a muchos en circulación medial, su forma de presentarlos sí. Cada una de sus historias, de las situaciones que plantea, cada uno de sus personajes, las relaciones que entre ellos se dan, salen de esos modelos comportamentales sociales, desde la mirada del dramaturgo, de su forma de relacionarse, muchas veces desde la cercanía, otras desde la distancia, muchas desde lo íntimo, a veces desde sus apasionadas lecturas, modelizaciones que concreta en sus letras y posteriormente en las puestas en escena, aunque estas no son objeto de esta investigación, en ellas deja ver, desde uno u otro ángulo las características, un tanto llevadas a condiciones extremas, que ennoblecen o envilecen a sus personajes. En todos esos elementos está, sin duda alguna, las memorias de Zapata Abadía, si bien las individuales, también las colectivas que lo llevan a recorrer y recoger una serie de fantasmas imaginarios que en él se conjugan para los procesos escriturales de sus obras, que ponen un sujeto cotidiano en situaciones cotidianas, con reacciones extraordinarias, para instaurar siempre una denuncia.

Visto desde esta perspectiva, el teatro del maestro Zapata Abadía, desde su dimensión histórica y pragmática encierra diversas formas de comprender y habitar el mundo, subjetividades que ratifican el estatus de los imaginarios colectivos, y el suyo propio, los órdenes de la vida cotidiana, también puede lograr lo contrario, puede dibujar subjetividades alternativas, que están por fuera de esas otras subjetividades colectivas, generar nuevos sujetos sociales, “descorrer velos, visibilizando lo invisibilizando, revisitando la historia, deteniéndonos en alguna parte para traerla al presente, o simplemente para intervenirla desde las estructuras ficcionales”. (Escofet, 2015, p.28) Es por esto que Zapata Abadía permite conocer a su interlocutor “el castigo social”, en este caso con la vida, que recibe Petra, en *Petra, maldita loca*, y Yayita, en *Loba vieja*, por ser homosexuales, y la forma en que son vistas las figuras que cuentan su historia en ambas obras; descorre el telón sobre la violencia rural, el desplazamiento forzado y la apropiación de tierra a que son sometidos los campesinos en muchas regiones latinoamericanas, como lo retrata en *La Pajarera y Gatillo*; o lleva esa misma violencia a las urbes, esta vez encarnada en los combos delincuenciales y la desigualdad de clase, en *El Filo*; incluso devela esa violencia femenina, íntima, podría decirse minúscula, que la hace cotidiana, que lleva a la mujer a extremos insospechados, a matar, como lo hace Laura en *Hojas secas*, o a entregarse por amor o dinero, sin recibir lo uno o lo otro y simplemente aceptar el desengaño, como sucede en *Firmes*.

Teniendo claras las afirmaciones del párrafo anterior, se ponen, entonces, en juego las subjetividades macropolítica y micropolítica y con ellas cuatro modalidades de formación de subjetividad, propuestas por Dubatti (2006): en primer lugar, el teatro que recrea o reinscribe la subjetividad macropolítica dominante a escala micropolítica, es el teatro del conformismo, de la regulación social y la ratificación del status quo (teatro comercial); en segundo lugar; el teatro como fundación de subjetividad micropolítica alternativa, solo compensatoria ante la insatisfacción o las dificultades que produce la macropolítica, una micropolítica liberadora de presiones (no confrontativa – catártica) que convive con la macropolítica; en tercer lugar, el teatro como fundación de subjetividad micropolítica alternativa confrontativa, que desafía radicalmente la macropolítica desde un lugar de oposición, resistencia y transformación (contrapoder); finalmente, y en cuarto lugar, el teatro como fundación de subjetividad micropolítica beligerante *contra* la macropolítica que a su vez aspira a convertirse en macropolítica alternativa (tiene un alto componente ideológico).

Con estos rasgos característicos macropolíticos y micropolíticos es posible afirmar que Zapata Abadía se acerca más a la modalidad del teatro como fundación de subjetividad micropolítica alternativa, su forma de ver y presentar su contexto es crítica frente a esas macropolíticas institucionales, anquilosadas, violentas, desiguales; el dramaturgo presenta su visión insatisfecha frente a los abusos de los que se valen las macropolíticas y la insatisfacción que ello conlleva. El hecho de ser una dramaturgia marginal, de llegar a un público reducido, lo que también lo hace marginal, de no pretender convertirse en una maquinaria de espectáculo teatral, o generar una resistencia de masas, lo aleja de ser una propuesta reaccionaria que pretenda convertirse en macropolítica. Esta propuesta teatral es, entonces, una micropolítica de la que se sirve el dramaturgo, aparentemente, para “exorcizar” sus presiones, es liberadora, como dice Dubatti “no confrontativa y catártica” más que con el mismo autor y su escaso público, que convive con la macropolítica.

Entonces, en sus construcciones dramáticas, Zapata Abadía produce diversas subjetividades que, desde luego, se van convirtiendo en arquetípicas, tal como lo plantea Dubatti (2006), estas van generando relaciones de compañía, además hay una construcción poética de la subjetividad al interior de la pieza teatral a la que hemos podido acceder por el análisis de algunas de sus estructuras. Zapata Abadía ha permitido, a través de sus obras, develar ante sus espectadores, ante sus lectores, su forma particular de ver el mundo, las leyes que para él rigen su vida personal y social. De ahí que su dramaturgia sea un reflejo de la forma en que se concibe un momento particular de la historia, no la del autor, si no la circundante. Comprensión que podría variar con el tiempo y sus devenires, es decir, esta dramaturgia podría “mutar” en la medida en que es referenciada con diversos regímenes de experiencia histórica, cultural, literaria, etc. Esta es una realidad ajustada al formato teatral, artístico, que puede no ser percibida en el momento, sino a posteriori, estimulada por la reflexión poética, intuitiva, que en muchas oportunidades no corresponden al tiempo real del artista y de sus perceptores inmediatos. Pero que de igual forma permitirá al artista, dramaturgo, directores, actores, sonidistas y demás que intervengan en las puestas en escena, lecturas o análisis, descubrirse en y a través de esa creación, recreación o estudio de la obra, tal como lo plantea Dubatti, encontrarse en ese hacer y su persona, configurado, limitado, e incluso, condenado. O como bien lo plantea Escofet (2015): “Una se deja atrapar por lo que escribe al límite de ser rehén de los propios espejos que construye.” (p. 43)

Lo anterior implica que en este ejercicio subjetivo micropolítico que Zapata Abadía hace, no propende, exclusivamente por la catarsis, pues no se trata de expulsar, sino de habitar ese campo axiológico, esos valores encontrados en ese campo propuesto y contrastarlos con las subjetividades macropolíticas. Lo que lleva al encuentro con la posición de Escofet (2015) en la que plantea que el sentido del teatro está dado en la medida en que interactúa con un mundo que cuestiona por el sentido de la vida, que conecta con el hecho del armado de escenarios infinitos “que configuran sentidos e identidades, y desafían un mundo que sigue “pariendo” sociedades que someten el valor de la propia vida...” (p. 25-26).



Imagen 36. Fotógrafo: Juan Fernando Criales. Momento: presentación performance. Obra: *Aquelarre Mazamorréico*. Grupo: Tacita 'e plata.

Es posible establecer, entonces, que no se experimenta la misma subjetividad en las pequeñas salas independientes, como es el caso de Zapata Abadía, que en las grandes salas comerciales o en las oficiales: las formas de convocatoria son diferentes, los precios, las formas de producción, las personas y las relaciones entre ellos, lo son. Se

generan atracciones diferentes entre el artista y su público buscando un estado de beneficio mutuo en un tercero, la obra de arte. Toda esta propuesta de subjetividad teatral de Zapata Abadía concuerda con los hechos de su vida cívica, es decir, con su desempeño social como ciudadano, sus vínculos políticos, sus declaraciones públicas, etc.

Este dramaturgo articula y establece un alto grado de coherencia entre su producción y su vida cívica, puesto que, a la hora de construir el texto dramático refleja esa misma marginalidad, aislamiento y, hasta cierto punto, desprotección que acompaña su vida cívica, en relación con las macropolíticas dominantes, generando así una afectación múltiple en el grupo que acompaña su obra artística. Zapata Abadía organiza su realidad, no la representa, se vale de sus saberes específicos del teatro (técnicos, metafóricos, metafísicos, terapéuticos,

sociales, políticos, etc.), para pensar, analizar, investigar, teorizar, a través, y más allá de los mundos poéticos, la forma de organizar esa realidad; de ahí, que esa construcción teatral pueda definirse como “apropiación simbólica de la acción”, en términos de Cristina Escofet (2014, p. 20). Entonces, según Dubatti (2006), aparece también un artista como hombre cívico que realiza, paralelamente, actividad política y, a veces, militancia que debe ser leída a partir de esos saberes teatrales. Algunos casos de este tipo son: El teatro y su doble (Artaud), El espacio vacío (Brook), Hacia un teatro pobre (Grotowski), Teatro del oprimido y otras poéticas políticas (Boal), Micropolítica de la resistencia (Pavlovsky), Cancha con niebla (Bartís), Escritos (Kartun), Procedimientos (Sprengelburd), Juego y compromiso (Daulte), Automandamientos, Las máquinas poéticas (Veronese).

Finalmente, no se puede negar al artista como intelectual, implicaría desconocer la historia y el papel que han desempeñado en ella, sería quitarle al arte sus políticas, lo que no es posible, por la acepción innegable de los hombres, en este caso los artistas como sujetos políticos. De ahí que sea importante aceptar a los artistas del teatro, en este caso Zapata Abadía, como intelectuales, concebirlos, en términos de Dubatti, como “canteras de pensamiento y experiencia” como espacios abiertos a las diversas subjetividades que habitan estos hombres del arte, espacios inagotable de ideas, posturas, afirmaciones y negaciones en relación con el mundo en su devenir constante.

## **CAPÍTULO 3:**

### **UN TEATRO VIOLENTO, OTRA MANERA DE CONTAR LA COTIDIANIDAD**

#### **La lengua, la igualdad y la educación: conceptos generadores de violencia**

En la gran mayoría de las obras de Zapata Abadía hay una violencia latente. El propósito de este capítulo gira en torno a los componentes que esta posee, la manera como se expresa y lo que pretende. Uno de esos aspectos es el lenguaje como constructor del psiquismo, ese lenguaje violento que refleja la realidad circundante de los personajes, a través del cual se hacen evidentes los procesos de dominio o colonialización, que se da por esa arbitrariedad que caracteriza el lenguaje, que conllevan a una doble violencia, por un lado, cuando se colonializa, por el otro, cuando se deja por fuera, una doble violencia que implica inclusión y exclusión. El uso del lenguaje codifica las formas de relacionarse y de nombrar entre los personajes como sujetos reflejos de la realidad, porque a través de ellos, Zapata Abadía, evoca memorias propias y ajenas, eventos históricos y noticias regionales y nacionales.

El dramaturgo aborda esa violencia minúscula, física y mental, la denuncia a través de sus personajes. Pasa por la violencia figurada en la que desaparece el otro, la violencia a que son sometidos los cuerpos por la explotación en torno al sexo; el Estado como agente de desprotección para el pueblo, no solo en zonas rurales, sino en los cascos urbanos. Finalmente, Zapata Abadía, llega hasta esa violencia jamás escuchada, pero que se reclama en la voz de los muertos.

En el apartado sobre género se planteó la teoría del lenguaje de David William Foster como elemento denominador de la heteronormatividad y se dijo que es el gay el que entra a desequilibrar estas posturas. Copes y Canteros (2015) ya no hacen la distinción de género o preferencia sexual en el sujeto, sino que aparece la lengua como el elemento que construye su psiquismo, lo que le impone la forma de conocer el mundo; la forma en que lo ordena está signado por la lengua, pero no una lengua natural, sino cultural, un constructo social que lo condiciona y que él ayuda a condicionar. Por eso, en estos constructos se pueden ubicar tantos

personajes referenciados por otros; los *personajes palabra*, no solo esos, también, están el caso de Rodro y Marcos Rodolfo que se construyen y deconstruyen todo el tiempo atendiendo a esos psiquismos colectivos. De ahí que cualquier sentido, o construcción, aparentemente individual en torno a una idea, cualquiera de las que se abordan en las obras de Zapata Abadía, las que plantean sus personajes, son el resultado de una suma de constructos, no solo del autor, sino de las relaciones entre los personajes, propiciadas por ese autor a partir de su propio sistema de signos y códigos, estos a su vez resignificados y resemantizados por su lenguaje.

Tal es el caso de *Bocetos para una locura*<sup>37</sup>. En esta obra Zapata Abadía no solo refleja un lenguaje violento desde la palabra, desde las relaciones entre un artista - pintor y un modelo violentado, sino que su mayor referencia está en Bacon, su vida al margen de lo establecido y sus preferencias sexuales, su turbulenta reacción con un mundo violento y el rechazo por lo establecido estéticamente como bello. De ahí que, en *Bocetos para una locura*, se incluyen las hemorroides con el fin de destruir el concepto de belleza de ese modelo y del hombre que, con el propósito de obtener dinero, hace lo que sea.

---

37

*Bocetos para una locura* se estrenó en el año 2009. El montaje fue realizado por la Corporación Cultural y Artística Tacita 'e plata, bajo la dirección de Luis Fernando Zapata Abadía.

La obra presenta a un joven que, en su necesidad de sufragar los gastos que requiere su enfermedad, acepta servir de modelo en el estudio de un artista. Sus síntomas en relación con las hemorroides que sufre se van acrecentando con el correr del tiempo y las poses a que es obligado por el pintor, en un juego perverso, los interminables ángulos de sufrimiento, haciéndole temer que no podrá cumplir con la tarea de ser objeto de creación. Su cuerpo se va deformando como en un calidoscopio de delirios donde su única arma es el desborde de la palabra, muchas sin sentido, y sus gestos angustiantes.



Imagen 37. Diseño de afiche: Juan Fernando Criales. Obra:

*Bocetos para una locura*. Grupo: Tacita 'e plata.

BOCETOS PARA UNA LOCURA

Bonita pose, se lo aseguro. ¿O prefiere que me quede de espaldas? ¿Así?

¡Ah! Yo no soy el pintor.

Modelo. Sólo modelo.

Pero, ¿qué tal si tengo la mano metida entre las piernas?

Así, otra pose.

¡Las ganas que me dan de rascarme! Cerrar el puño y taponar el orificio del dolor. Meter el puño hasta el codo. ¡Al extremo!

¡Hay naturalezas!

Para eso me sirven las manos. Para rascarme esta naturaleza enferma.

Cuando pica, pica, pica.

¿Por qué no aprovecha y se libera del gesto bien cuidado? Del trámite pictórico ortodoxo y de un palmotazo instaure usted el mundo del dolor, del sufrimiento humano, borrón y escuela nueva. Creemos a través del dolor. Dolorarte. Los rasgos fundamentales perdidos.

Descongestiónese usted y deme una larga en esta inadecuada posición para mi recto. “¿Quién dijo que el recto es recto?” Decía mi profesor de religión. El recto es tan curvo como el puente de la Quiebra.

¡Inteligencia rural!

¡Recto! ¡Recto! ¡Ortodoxo! ¿No sabe usted de las otras tendencias extremas?

Hombro caído que tiende a disminuir el espacio vital del pecho y crea una doble tensión entre el plano cromático de la congestionada parte neuromuscular del plexo solar y la cadera -lo interno- La pelvis hace un acto de contricción. De contracción. De extorsión. (*Bocetos para una locura*, p. 6)



Imagen 38. Fotógrafo: Fredy Palacio. Momento: presentación. Obra: *Bocetos para una locura*. Grupo:

Tacita 'e plata.

Este texto del dramaturgo “conjuga la situación límite del personaje con las diferentes intervenciones plásticas que realiza el pintor Francis Bacon, sobre obras de Velásquez, Rembrandt y el estudioso del cuerpo en movimiento Eadweard Muybrige.” (Corporación Cultural y Artística Tacita ‘e plata) Estas recontextualizaciones se reconvierten en un acto casi erótico de gran fuerza expresiva donde el cuerpo humano es sólo un signo de desintegración y de estados anormales. “Estos elementos nos llevan a indagar como grupo sobre lo íntimo y lo obscuro, las maneras de creación y los recursos a veces grotescos de sobrevivencia”



**Bocetos para una locura**

Imagen 39. Fotografía: Beatriz Suaza. Momento: presentación. Obra: *Bocetos para una*

*locura*. Grupo: Tacita ‘e plata.

(Corporación Cultural y Artística Tacita ‘e plata), diferentes violencias que hacen eco en su escritura y posterior puesta en escena.

Copes y Canteros (2015) plantean que durante la modernidad la lengua juega un papel importante debido a que es ella a la que le corresponde naturalizar, ordenar el mundo, las ideas. Ella se encarga de representar la mimesis o reflejo de la realidad. Sobre esto se fundaron las prácticas de diferentes disciplinas para producir un saber pretendidamente verdadero, por ende, objetivo y universal. En todo este constructo se crearon categorías que permitieron el proceso de inclusión – exclusión, necesarias para categorizar el mundo; dichas categorías partieron desde *el otro*, como elemento fundamental para el *sí mismo*, para formular la consideración de diferente o inferior, sujetos que no son iguales al sí mismo, que son carentes de esta categoría.

Se hace evidente que personajes como Loba, Yayita, Petra, Rodro, Marcos Rodolfo, Tomate, Luna, Caramelo, Virgen, María, Margoth, son el reflejo de eso sujetos que no son el *sí mismo* proyectado socialmente por ese lenguaje. No encajan socialmente puesto que

generan una disonancia en su contexto social de ciudad, son disruptores por ser denunciantes del orden social a que son sometidos. Otros, como Pajarera, son reguladores, que dejan al tirano en igualdad de condiciones que los demás, muerto violentamente. Incluso, si se escudriña un poco más en la dramaturgia de Zapata Abadía se pueden encontrar otros personajes como Arturo, Germán, Sebastián, Rafael y el Vecino de Arturo, en *La ventana*, personajes que desesquematizan el lenguaje, no porque el léxico utilizado tenga alguna particularidad, sino por la forma en que se apropian de él y generan otro tipo de relaciones, un sí mismo “exclusivo” en el que los triángulos amorosos, las dudas, los engaños adquieren otra perspectiva que no le es propio a esa forma de nominar o de conceptualizar, otras formas de relacionarse a través de la palabra, del cuerpo, de los afectos y del sexo, que desvirtúa esos constructos culturales en torno al amor, las parejas y demás relaciones de afecto y que, sin duda, teniendo clara su singularidad, y las particularidades que tiene la obras, promueve elementos violentos, que llegan hasta la agresión física, en sus formas de concebir las relaciones.

**ARTURO:** Esteban sí que sabe besar. Su lengua es suave y además no transpira como una bestia enardecida por las caricias. Cuando le mordía las orejas temblaba. ¿Alguna vez le has mordido las orejas? ¿Por qué no pones algo de música? Lo que quieras. Querías salir a bailar esta noche, ¿no? Aprovecha. Hoy no te invitaré a salir a caminar y a escuchar el runrruneo de las lámparas de la calle. Esteban tiene la espalda ancha y firme. ¿Te gusta cuándo sonrío?

**(Mirando por el catalejo)** ¡Mira! ¿No te interesa saber a quién estaba esperando? Decídetes, ¿Te quedas o te vas?

**(Pasa por el lado de Germán. Le toca la barbilla)**



Imagen 40. Fotógrafo: Gabriel Ortiz. Momento: presentación. Obra: *La ventana*. Grupo: Tacita 'e

plata.

¡Por favor, corre esa cortina! No quiero ver cómo pone al nuevo muchachito de escudo. ¡Quédate, cariño! Quizá te pueda mostrar las cosas nuevas que me enseñó Esteban mientras Rafael nos observaba. ¡Gozaba más que nosotros! Es un fabuloso voyerista. (*La ventana*, p.37)

En *La ventana*, se llega incluso a transgredir esos principios sociales, en los que el sentido voyeurista del escritor permite al espectador, lector u oyente dar una mirada a esos interiores de los personajes, incluso, al interior de aquellos *personajes palabra*, que no aparecen en escena, y se develan como sujetos partícipes de elaboradas y nuevas formas de relacionarse. Cabe entonces hablar, en esta obra, del poliamor. De acuerdo con Angie Lorena Aldana (2018), esta forma de amor parte de dos elementos, fundamentalmente: el primero, la deconstrucción del amor romántico y, el segundo, la ruptura entre amor y sexo. De acuerdo con la autora

“El primero, se propone replantear la concepción de amor en que se basa la monogamia, es decir, algo mágico, accidental, único y verdadero. El poliamor logra esto cuando rompe con el saber hegemónico sobre el amor romántico que dicta que el amor todo lo puede” (Aldana, 2018, p. 189),

En relación con el segundo elemento del cual parte el poliamor, la autora plantea que este “pretende establecer y reconocer vínculos más allá del amor sexo-afectivo, y con esto, la posibilidad de tener al mismo nivel jerárquico otras relaciones, bien sean de amistad, familiares, platónicas, etc.” (p. 190) dentro de esta perspectiva, y tal como lo cita la autora, esta visión de amor hegemónica lo puede todo, y de acuerdo con su planteamiento de la no exclusión de lo masculino y lo femenino de las relaciones heterosexuales u homosexuales entonces, se puede decir que Arturo y Germán deambulan entre los parámetros del poliamor, pero también con contenido de una relación hegemónica, una hegemonía “anormal”, relación homosexual, puesto que si bien tiene el elemento de la monogamia, los celos, también tiene elementos del poliamor, relaciones entre una pareja que ya tiene otro. En esta relación de poliamor no solo los celos violentan la relación, se trata del tema de conocimiento del otro, del conocer con quién está el otro, ese es justo el reclamo que Arturo hace a Germán, sobre su vecino y, a su vez, Germán se lo pregunta a sí mismo, en cuanto a Sebastián y Rafael.

Entender el amor como algo que sobrepasa las relaciones sexo-afectivas; algo que se convierte para sus practicantes en un reto, ya que implica cuidar

cada uno de los vínculos que se establecen con otras personas de la manera más responsable y consciente. (Aldana, 2018, p. 190).

Este sistema perceptual de la modernidad, de la matriz epistémica europea, se imprime en Latinoamérica por medio de la imposición de la lengua<sup>38</sup>, que no es lo mismo que el idioma, aclaran Copes y Canteros (2015). En ese proceso de ordenar e integrar el mundo, la idea, se percibe un proceso de justicia, en lugar de ser interpretado como un acto de violencia en el que “integrar es colonizar el imaginario del “otro”, poner límites a la producción significativa” (p. 32) y en esa medida, quien verticalmente decide ser integrado a tal proceso y no comprende la arbitrariedad de este, el acto violento a que es sometido a través de esa dominación, entonces, ese sujeto colonializado será reproductor de lo mismo. Aparecen entonces ideas en torno a conceptos – lo que se entendía como *infidelidad*, por ejemplo, cuando es consensuado y aceptado, se convierte en *poliamor*, como forma socialmente aceptada –, procesos de resemantización o explicaciones psicológicas, sociológicas, antropológicas, lingüísticas, filosóficas y demás áreas sociales hegemónicas, que dan explicaciones a diferentes fenómenos que se van regularizando y “normalizando”, inicialmente irrumpen violentamente, pero en la medida en que son publicitados y comprendidas, por algunos, “conquistán” pensamientos hasta posicionarse y adquirir ese lugar de “normal” dentro del lenguaje y comportamiento social, político, cultural y económico. Esas, en parte, son las formas de denuncia de Zapata Abadía. Todos los personajes están por fuera de ese ordenamiento de mundo o, por lo menos, es confuso y de igual forma son violentados. Cuando el sujeto encaja en esa “matriz epistémica europea” es violentado, pero cuando no lo hacen, también son violentados por aquellos que sí encajaron y que ahora reproducen el modelo.

Otro concepto que retoman Copes y Canteros es el de *igualdad*, surgido a partir de la modernidad. Para ellos, este aparece con la segmentación/discriminación en el que se borran *los otros*, los que no son como *yo* y aparece un *nosotros*, pero formado *por otros yo*. Además,

---

<sup>38</sup> La lengua conlleva un orden social, una jerarquía, y relaciones de poder, no es un canal de transmisión ni lugar pacífico de encuentro, solo se naturalizan y se solapan las asimetrías de toda dominación y así se vuelve neutral el espacio en el que se dirime la lucha por la articulación de sentido, lo que explica la eficacia de la modernización. (Copes y Canteros, 2015)

articulan a este el concepto de ciudadanía, que supone una regulación de los derechos, una vez discriminados los iguales, los homogeneizados. Suceso que también se da por la intervención de la lengua y todos los procesos sociales, tecnológicos y educativos que se articulan para impactar los modos de organización y funcionamiento mental o en la creación de procesos psicológicos típicos.

Ya está dicho que los procesos educativos se articulan a la dominación y coacción mental social. La escuela atrae la atención de las entidades públicas interesadas en profundizar la reproducción de determinados márgenes que aseguren el control social, la reproducción del mundo en términos de inclusiones y exclusiones, la estandarización, normalización y cuadrículación del conocimiento, de la cultura. Todo ello está legitimado por las letras, por la lectura y la escritura, entonces

“La cultura escrita signa, por una parte, las habilidades humanas importantes como letradas (al punto de que su representación social está ligada a los niveles de alfabetización), condenando, por otra y por oposición, a la oralidad y a las culturas orales, por su irreductible imperfección.” (Copes y Canteros, 2015, p. 36)<sup>39</sup>

Este concepto: de escuela, de letrados, deja por fuera del canon europeo *igualdad*, y con esa exclusión se deja por fuera a *esos otros* que en su mayoría son aquellos personajes contruidos por Zapata Abadía, si ellos no son como *yo*, los signa como marginales. Ese *yo letrado homogeneizado* es el reconocido socialmente como partícipe de la cultura, y ninguno de los personajes de Zapata Abadía es letrado. Son imperfectos. Y si acaso llega a ser letrado, no encaja en la homogeneización que se pretende. Como es el caso de Arturo, en *La ventana*, si bien, letrado dentro del canon de homogenización europeas, excluido igualmente de ese canon por su condición de homosexual. Igual que Arturo, en cuanto letrado, son muy pocos

---

<sup>39</sup> Esto explica, en gran medida, el cierto desdén que Zapata Abadía veía en sus procesos de formación, los suyos “la educación está hecha para funcionalizar al individuo dentro de una trama social determinada” (Copes y Canteros, 2015, p. 37) a pesar de ser él mismo formador, solo que su método va dirigido hacia el individuo, al aprovechamiento de su potencial en función de su idea de trabajo ¿cómo o qué aporta ese sujeto a su propuesta? También explicaría el rechazo que siempre ha tenido por la sistematización y por escribir sobre su método de formación y publicación de sus obras. El no deseo de cuadricularse y cuadricular a otros, el no encaje, encajando a su modo, el de cada uno. La lectura y la escritura como otro modo de violencia y dominación, de exclusión.

los casos en las obras de Zapata Abadía. Son más aquellos en los que las letras, la lectura y la escritura, la escolaridad del sujeto, influye en su proceso de exclusión social.

Tal es el caso de personajes como don Roque Absalón, en *Gatillo*. Él es un hombre adinerado que gozaba de una posición social estable dentro de la sociedad en la que se encontraba, el dinero y la condición de “tirano” fueron los dos factores que lo mantuvieron durante largo tiempo con privilegios y poder sobre los demás,

¡De frente! ¡Ar!  
 ¡Peones haraganes!  
*Busca la bacinilla.*  
 Nada. Nada qué  
 empujar.  
 Esfuerzos inútiles.  
*Puja.*  
 ¡Ar! ¡Ar!  
 Nada. Me pudro en vida.  
 ¡Ar! Que se acaben de  
 podrir todos en el ba-  
 rranco, en los  
 despeñaderos, en las  
 zanjas.  
 Y no me vengan a decir  
 que los van a convertir  
 en campo santo.  
 (*Gatillo*, p. 204)

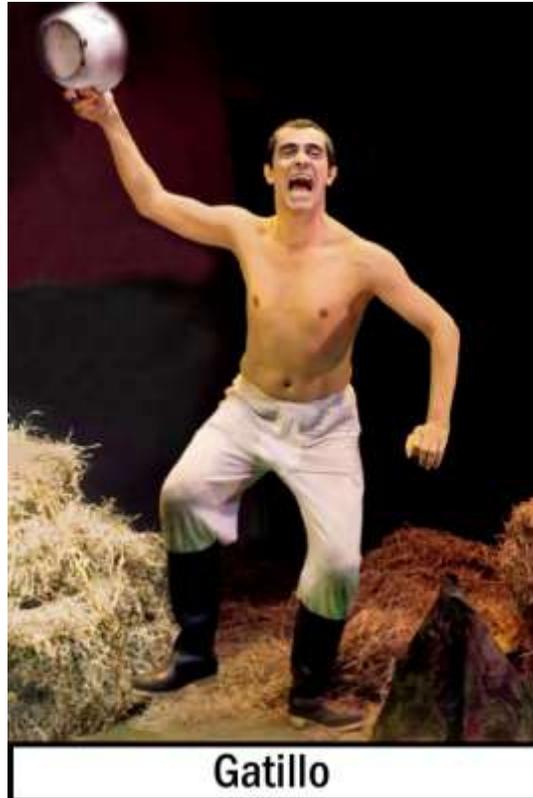


Imagen 41. Fotógrafo: Gilberto Martínez. Momento: presentación. Obra: *Gatillo*. Grupo: Casa del teatro y Tacita ‘e plata.

La condición de don Roque, al parecer de iletrado, o muy poco letrado, lo pone en situación de desventaja frente al nuevo orden social “... ¿Quién les firmó el contrato? / ¿Qué más quieren? ¿Qué quieren de mí? ¡Vengan de una buena vez por mí, cabrones!” (p. 204) Nuevo orden que se niega a aceptar, porque siempre, generación tras generación, ha vivido bajo su ley:

¿De qué sirvió cuando un día preguntó: “¿usted cree que la maldad se hereda en estas tierras, Don Roque?”

¡Qué se va heredar, sordo!

Se fabrica día a día, de puerta en puerta, tras las hendijas, las tapias, los cementerios, los matorrales, los túneles de los topos, ratas y ratones, en las guaridas de los desprotegidos, los protegidos.

Donde se esconden los milichilipondrios opositores al orden del tiempo.

Se fabrica en familia. (*Gatillo*, p. 218)

Desde el principio del monólogo, Don Roque, ya está dando cuenta del poder que ostentó y de su llegada a menos, dadas las condiciones de traición de sus empleados más cercanos y de su falta de “normalización” frente a las diversas reconfiguraciones del mundo letrado: “¿Quién les firmó el contrato?” es la pregunta que detona su engaño, bien sea por desconocimiento de las letras, bien por haber sido sometido a estafa por su abogado y letrado Pirlipichín Ortega o como también lo denomina “Coco Ortega”.

¡Ortega! ¡Mate! ¡Mate al traidor!

¿Cómo se le ocurrió jugar a la doble?

¿Quién le ofreció más? ¿Cómo se le ocurrió vender lote por lote mis hermosas parcelas?

¡Ah, leguleyo! Por fin puso en práctica lo que me aconsejaba a mí, ¿no?

Don Roque, hay que ser visionarios. No se quede alimentando fantasmas.

¿Para qué seguir engordando terrenos baldíos? ¿Quiere engordar hasta el aire? Sea visionario.

Déjeme yo le tramito hasta la conciencia a todo el que esté por ahí cargando rencores y soledades.

¡Ah! Pajarraco embriagado. ¡Me vendiste!

¡Cobarde! ¡Lloró como lloran todos por aquí, cuando se ven ya difuntos antes de sentir el hachazo en sus frentes! (*Gatillo*, p. 228 – 229)

### **El territorio, un “Estado” de desprotección**

Paula Aguilar (2015) propone al Estado como entidad que resguarda y extiende redes de control, que asegura sus intereses y configura una cultura de violencia, pero a su vez es ineficiente para velar por el bien de la ciudadanía. Un ejemplo de ello es el ejército como “formador de nación”, como institución educadora del campesinado sometido. Una

institución en representación del Estado que a partir de la violencia disciplina, forma sujetos, de modo que este fracasa en su intención de arbitrar y garantizar el bien común.

Pero no solo Aguilar (2015) hace un seguimiento al Estado como agente opresor, sino que hay otros autores que muestran diversos perfiles de este. Por ejemplo, Palma Murga y Gómez (2012) retoman las bases del colonialismo con los conceptos de civilización y barbarie, el factor económico y racismo, y la perspectiva civilizatoria eurocentrista que clasifica y excluye, que se consolidan en Centroamérica; estos autores ven en el espacio finca la posibilidad de resistencia (terror campesino, motines), un actor revolucionario, pero solo bien entrado el siglo XX. Fenómeno de violencia representado en obras como *La Pajarera* y *Gatillo*, incluso vemos rezagos de este fenómeno en *En el filo*, solo que, traído a las grandes urbes, las grandes ciudades.

*La Pajarera* es un claro ejemplo de ese estado de desprotección en que se encuentran los territorios nacionales, en los que reina la muerte y una ley ajena a la Estatal. Allí la gente, Pajarera, clama por “¡Que se mueran todos los pichones del mundo! ¡Que fumiguen todos los nidos del mundo! ¿Para qué dejar crecer más huérfanos?” (p. 92) condición inherente a la violencia y muerte de todos los hombres y mujeres, a veces por esa violencia física que representan los grupos al margen de la ley o, simplemente, por esa violencia simbólica que ejerce el Estado cuando abandona su pueblo “¿Qué? Casi no se desteta, niña. Su madre seca a punto de morir del paludismo y usted buscándole el chupete, tirándola otra vez a este mundo de miseria.” (p. 93)



Imagen 42. Fotógrafo: Juan Fernando Criales. Momento: ensayo general. Obra: *La Pajarera*. Grupo: Exfanfarria Teatro.

De igual modo, hay otras denuncias que los personajes hacen bajo una metáfora soterrada interpuesta por Zapata Abadía. Reinaldo, por ejemplo, llama la atención sobre Pajarera para que no permita “la parcelación de su corazón”, parcelación de tierras a que son sometidos los campesinos, el personaje igualmente clama por ser escuchado, surge la voz de los muertos, de los desaparecidos enterrados en fosas comunes, el abuelo de Pajarera, Reinaldo, su gran amigo, casi su amor, son hombres inocentes, torturados y, este último, enterrado en vida, en el barranco de la pajarera, gran árbol donde abundaban los pájaros, propiedad de su abuelo.

¿Me escuchó? ¿Alguna vez me escuchó de verdad? ¿Alguien puede escucharme? ¿Alguien alcanza a escuchar los rezongos de estos eternos funerales? (Da golpes contra el piso). ¡Ea!, niña tonta. (Da golpes contra el piso). No siga durmiendo boca arriba. Desnuda. Despabile que llega el esparapintin del espantatarro y se le encarama en el pecho, se lo aprieta y la ahoga, bella durmiente. Se le roba el corazón, se lo parcela solo para él que nadie lo quiere por las buenas. (Da golpes contra el piso. Sonajeras). Yo la quiero por las buenas. ¿Me oye? Yo la protejo desde estas vetas del misterio. ¿Me escucha? ¿Me escucha? ¿Me escuchan? [...] Se me perdió, se me perdió y ahora el extraviado soy yo. ¡Sáqueme de aquí! ¡Sáqueme de aquí! (*Golpes contra el piso*). No crea que soy el espantatarro, el mentiroso, el enreda líos, el engaña tontas, el engaña putas o buenas vecinas. ¡Soy yo! ¡Reinaldo! (*La Pajarera*, p. 98 - 99)

También *Gatillo* relata esa tragedia rural a la que constantemente están sometidos los campesinos. Visto desde las dos perspectivas sometido y sometedores, por ausencia del Estado. La repetida opresión de algunos hacendados acumuladores de tierra, explotadores de la mano de obra rural, en los que la única ley es la de ellos, dada la escasa participación del gobierno central en esos lugares apartados; o la otra situación, en la que dichos hacendados no cuentan con fuerza suficiente, la lealtad de sus explotados y estos se vuelven contra él, donde los grupos delincuenciales se apoderan de sus tierras y los desplazan o, como le sucedió a don Roque Absalón, pueden llevarlo no solo a la ruina, sino a ser mayor generador de violencia y a su inminente muerte.

Es injusto verme arrastrado a vivir en estas condiciones tan inhumanas.

Necesito ver a los míos.

¿A los míos? ¿Quedará ya alguno de los míos?

Es injusto que pierda mis pertenencias de un momento a otro. Es injusto que se me condene sin ninguna condena.

¿Qué más quieren de mí? No opongo resistencia.

Resistencia pacífica. Un costal de huesos pacífico. Un cadáver pacífico.

(*Gatillo*, p. 205)

Procesos genocidas que se dan en ambas obras en los que la lucha del sujeto minorizado se da con otros en las mismas circunstancias y pareciera, de esta manera, generarse cierto equilibrio en la balanza del poder económico y de mando, sin intervención del Estado, una autoregulación independiente a él y conveniente para él mismo, dados los recursos que tendría que emplear para ejercer la soberanía y el control sobre estas tierras al margen de la ley, las ganancias que podría obtener con este tipo de desórdenes. Entonces, tales procesos de “guerra” “minúscula” y sectorizada ensancha más esas brechas sociales con los lugares en lo que sí hay cierta presencia Estatal. Son estos los fenómenos de políticas de desprotección, de violencia, los que denuncia Zapata Abadía, a través de sus obras, develando el profundo desamparo a que está sometido el pueblo en manos del Estado y los vejámenes a que son sometidos en el área rural, donde no queda, muchas veces, más que pasar de ser una víctima, no reconocida por el estado, a ser un victimario cruel y sanguinario para alcanzar “el orden”.

Por otra parte, Martín-Baró (1998)<sup>40</sup>, se centra en los efectos de la guerra en lo social y deja ver como el Estado democrático es mentiroso y oculta los efectos de la violencia; pero resalta la importancia que los autores otorgan al testimonio y a la memoria. Entonces, obras como las de Luis Fernando Zapata Abadía se convierten en esa memoria imborrable, en ese testimonio de lo rural y de lo urbano, de esa violencia simbólica y explícita sobre situaciones a las que se ha enfrentado y ha sobrevivido la clase media y baja de nuestros mercados

---

<sup>40</sup> Hay otros autores a nivel latinoamericano que también plantean el lugar que ha ocupado la violencia en el estado, como Juan Pablo Gómez y Gustavo Palma Murga, quienes hablan sobre la exclusión del indígena campesino en la noción de ciudadano en la nación guatemalteca del siglo XIX y principios del siglo XX, lo dejan ver como un “nuevo indio” castellanizado. De igual modo Marta Casáu Arzú (2009) se centra en el estado genocida, que busca “estados homogéneos” en América Latina, que pretenden una homogeneidad cultural imposible y que niegan la diferencia, al grado de que, en Guatemala, por ejemplo, en los años ochenta del siglo XX, la población indígena se incorpora a la lucha armada.

estratos socioeconómicos en un país, de marcadas desigualdades. Zapata Abadía representa en sus obras, en sus testimonios de vida, una forma de historizar, desideologizar y desenmascarar al Estado y construir procesos de memoria, y así nombrar lo innombrable.

**Gritos y susurros: de una violencia macro a una violencia micro, igualmente silenciadas.**

Juliana Enrico (2015) afirma que una persona violenta lo primero que hace es negar con o sin palabras su autoría, se victimiza o culpa al otro como responsable de sus actos, poniendo en duda la integridad del otro, de su testimonio. Los estamentos institucionales esperan ver sangre para poder proceder, entonces se hace necesario acciones enunciatorias, denunciar. De esta manera no se permite la victimización del agresor y así no se vulnera doblemente a la persona agredida, puesto que la vulneración se hace más grave, ya que es sobre un vínculo subjetivo y social que da fundamento a toda relación de comunidad: se vulneraría la posibilidad de una relación sana con el mundo.

Es necesario examinar las formas en las que la violencia se expresa, en la medida en que se pierde el habla se pierde dimensión de humanidad y comunidad, sin embargo, cuando no hay palabras aparecen otros signos. El hombre a diferencia del animal usa la voz, no solo para expresar dolor o placer, sino que tiene las palabras para expresar multiplicidad de sentidos: lo útil y lo nocivo, el bien y el mal, en el marco de la comunidad humana. Esto lo convierte en



Imagen 43. Fotógrafo: Gabriel Ortiz. Momento: presentación. Obra: *La casa de la lagartija*.

Grupo: Exfanfarria Teatro.

sujeto político, le otorga una sensibilidad política<sup>41</sup>, diferente a poseer una voz propia, pues esta tenencia no le garantiza una manifestación, un discurso, en los cuales la violencia lo pueda o no vulnerar. Entre las obras Zapata Abadía y sus múltiples denunciante, hay una particular: La Lagartija o Mujer-Niña, en *La Casa de la Lagartija*.

La Lagartija tiene voz que denuncia, que expresa esa violencia real y figurada que a diario se ve en los contextos de las clases menos favorecidas, de esas que trashuman dentro de las casas en ruinas de nuestra ciudad. Pero el rasgo que la hace más particular es su animalidad. Zapata Abadía pone una voz política, denunciante de múltiples atrocidades en un cuerpo deforme, “un monstruo”, según ella, avergonzada, que busca “Esconderse para que nadie vea cómo le están creciendo las uñas y una cola en su cadera.” (p.5) Una cola de lagartija, pero con voz tan potente que recuerda a los seres humanos las atrocidades capaces de cometer. Algunas de estas atrocidades son de carácter social, descripciones de desigualdades en las que puede notarse cierto parecido con las de Casas y Lemebel en cuanto a temática, personajes y demás, pero al contrario de estas en las que “se simula una ciudad moderna y desarrollada” (Kulawik, 2008, p. 104), aquí se proyecta un barrios marginal o periférico de cualquier ciudad colombiana, donde, como en otras obras de Zapata Abadía, hay dificultades con el transporte, con los servicios básicos y con la economía. Incluso, se podría llegar a pensar que se trata de algún barrio popular de Medellín, de alguna de laderas que rodean el valle. Espacios denunciados por Mujer – Niña, que sirven de cómplices y apoyan los devenires de los personajes, unas veces son un refugio, otras veces, su última morada. Una denuncia más en la que se refleja el conflicto y la actitud que hay que asumir para sobrevivir en medio de nuestros barrios, de muchas de nuestras ciudades “No señale. ¿No ve que de pronto le cortan el dedo por equivocación? ¿No ve que por aquí cada quien va teniendo su cicatriz por equivocación?” (p. 2).

Mujer – Niña denuncia, también, las barbaridades que puede llegar a cometer un hombre, su padre, para demostrar su poder ante otros:

Pichones de pájaros fue lo único que fueron escuchando mientras les  
restallaba machete acerado en sus cabezas, en sus cuellos, en sus brazos,

---

<sup>41</sup> Enrico (2015) no se refiere aquí al andamiaje del estado, sino a todo aquello que concierne al ser humano en su interacción social, en relación con su felicidad.

en sus piernas, en sus güevas. Para mí, solo esta cicatriz. Para ellos, el picadillo para sus mamás. (*La casa de la lagartija*, p.3)

Para demostrar su poder ante su mujer, la madre de Mujer – Niña, y más que poder, se constituye en abuso, que más tarde desemboca, al parecer, en asesinato:



**La casa de la lagartija**

Imagen 44. Fotógrafo: Gabriel Ortiz. Momento: presentación.

Obra: *La casa de la lagartija*. Grupo: Exfanfarria Teatro.

él adoraba de pura roja con su bella sangre roja. (*La casa de la lagartija*, p. 6)

... la despaturraba  
 contra el poyo de la  
 cocina y le  
 enseñaba a olvidar  
 lo que debió olvidar  
 hacía mucho  
 tiempo. ¡Olvidar!  
 Lamisqueo.  
 ¡Olvidar!  
 ¡Chupeteo!  
 ¡Olvidar!  
 ¡Lamisque en los  
 ojos, mordiscos en  
 las orejas,  
 mordiscos en la  
 nariz, lamisqueo,  
 chupeteo en la boca,  
 mordiscos en la  
 boca, en la boca que

De igual forma, Mujer –Niña, es su propia voz denunciante de su padre agresor, pedófilo:

Niña roja viendo que de la bragueta salía un matorral de vellos enmarañados. Lagartija negra mientras él tiraba los brazos a los lados y estiraba las piernas. Apretaba las piernas mientras yo volvía a reconocer aquella cicatriz, ahora, rosada, hinchada, volvía a ver su ombligo contraído

y su matorral espeso bañado por un espeso y caliente caldo. (*La casa de la lagartija*, p. 4)

La voz de Lagartija parece no cansarse. Esta extraña creatura, mezcla de humano y animal, parece desgarrar multiplicidad de sentidos desviados de la humanidad en sus respectivos quehaceres, uno de ellos el eclesial. A sus agudos sentidos, a su fuerte voz no se escapa la iglesia:

¿Cómo es que se olvidan que el anterior cura – ¡que ojalá se esté fritando en el infierno! - todo lo que con esfuerzo los feligreses le fueron dando para esta pobre capilla se lo fue pasando en agradecimiento a esta santa mayor, a esa puta mayor? Copas, copones, crucifijos, estaciones repujadas en oro, manteles, todo lo que traían en sus atados los que iban llegando de otros pueblos a este barrio fueron a parar a su ardiente sagrario. (*La casa de la lagartija*, p. 10 – 11)

Denuncia la falta de poder Estatal, de su invisibilidad a sus ojos, un barrio en el que en su interior cobran “peaje por pasar de calle a calle, de esquina a esquina, de cuadra a cuadra, de escaleras a escaleras, de ventana a ventana, de terraza a terraza.” (p. 11), un barrio donde la casa del bombillo rojo, bajo la regencia de la santa mayor, se transformó: de casa de lenocinio en madriguera de delincuentes

Descubrí desde allí, que ya de la casa del bombillo rojo no salían feligreses trasnochados sino muchachos armados, pidiéndoles la bendición a la santa mayor del rosario que los despedía con un crucifijo dorado en las manos. Un beso a la santa, un beso al arma. Así creían que se hacían invisibles a las balas, los desgraciados. (*La casa de la lagartija*, p. 11 – 12)

La voz de la Lagartija Mujer - Niña es la voz denunciante de esa pobre muchacha capturada a quién agradece que no le pidiera ayuda mientras

los muchachos se tomaban la cocina, encendían el fogón de leña, amarraban a una [esa] muchacha de un palo y la ponían a achicharronarse en el fuego mientras delirantes le rociaban sal, limón, pimienta. ¡Para que en la otra vida no se sepa a qué sabe la pobreza, muñequita! (*La casa de la lagartija*, p.12)

Tal es la condición de sujeto político de Mujer - Niña que la lleva a denunciar su propio crimen motivado por las múltiples vejaciones a que había sido sometida por su padre, agresor y asesino de su madre:

En la soledad de la cocina, con olor a carne chamuzcada, trato de recordar si estaba dormida o despierta, si soñaba o despierta me veía encaramada sobre el cuerpo de ese hombre que me llamaba. Hombre escuálido, sin la protección de la santa del rosario que lo protegió hasta que los negocios no le funcionaron. Mi cola taponando su boca. Mis manos regordetas aplastando su sexo de poseso. Mi cuerpo entero sintiendo cómo se iba quedando sin aliento. Muerto entre mis brazos. Mirándolo por última vez como si lo tuviera que mirar por última vez antes de echarlo a rodar hasta la cañada. Antes de recordarle que, si veía por allí a mi madre, la saludara. Que lo perdonaba por encerrarme en el cuarto y preguntarme, excitado, si esta boca mía era como la de su madre, que si este vientre era como el de mi madre. ¿Qué que era esa membrana que tenía entre mis patas de lagartija? (*La casa de la lagartija*, p. 13)

Finalmente, la lagartija señala esa infranqueable brecha, esa línea invisible que divide el arriba y el abajo, en este caso el arriba – estrato bajo y el abajo – estrato alto, en términos sociales, socioeconómicos y de marginalidad, donde lo alto es lo periférico, lo marginal, lo violento, lo estigmatizado y olvidado por el Estado, donde “los muchachos” son los que ostentan el poder:

Comenzaré a andar encima de este barrio cubierto de matorrales y escombros. Bajaré a la ciudad donde dicen no conocer a los monstruos de aquí arriba. De este arriba que ya no se sabe dónde comienza o dónde termina después que la cañada arrasó con todo y devolvió a la tierra lo que le hacían devorar sin misericordia. (*La casa de la lagartija*, p 13)

Ese “monstruo” de allá arriba, es la voz lúcida, clara y denunciante que encara al mundo y lo desnuda en sus matices más íntimos y externos, temiendo desde luego, no solo que la vean como el monstruo que parece ser, como un fenómeno de circo pobre, sino que además no le crean esas monstruosidades de las que es testigo, víctima y victimaria frente “los humanos”. Temiendo el olvido de sus relatos, de su vida: las sobreposiciones de los delitos de la santa mayor por “el amor a Cristo”; los embellecimientos y construcciones de

parque, hechas por el Estado, sobre camposantos; y cemento o asfalto, sobre las cañadas para que los niños crean ser felices. Temiendo, desde luego, su cambio de cuerpo por uno de mujer bella y voluptuosa, regida por los cánones estéticos establecidos. Sin embargo, ella y su voz, con su sensibilidad política, siguen esperando en ese morro, que ya se vino abajo.

Enrico (2015) plantea la actividad política como la generadora de desplazamientos de cuerpo y de ideas, como aquella que hace ver lo no visto, escuchar un discurso donde solo había ruido. Dicha actividad política, según la autora, permite poner en escena los silencios silenciados y las injusticias del sufrimiento humano. Tal es el caso de Rita, en *El culebrón*<sup>42</sup>. Ella, una mujer sometida a la servidumbre se toma la palabra, como tantas otras históricamente, explotada y abusada dentro de un espacio doméstico, en ese marco cultural que la instrumentaliza y la hace sentir como un cuerpo-objeto al servicio del otro.

Rita recurre a espacios oníricos y de la memoria para establecer comunicación con el espectador, oyente o lector y llamar la atención sobre su situación, para denunciar esa violencia minúscula, disfrazada en la distancia. Sucesos que, a todas luces, aunque pequeños, en la cotidianidad de la vida de Rita, se tornan tan insostenibles que la llevan a extremos insospechados, detalles como poder o no comer mantequilla en la casa:

---

42

Esta obra, monólogo, fue estrenada en el marco del XII Festival Colombiano de Teatro en el 2013. La dramaturgia y dirección es de Luis Fernando Zapata Abadía.

*El culebrón*, expone una situación crónica del marco social, en el cuerpo de Rita, empleada del servicio doméstico en la casa de un hombre entrado en años. Rita aprovecha el día y la hora en que el patrón le ha mandado a cocinar el alimento para su mascota, para, en su delirio, planear su tan anhelada venganza contra la situación de servilismo a la que ha sido sometida.



Imagen 45. Fotógrafo: Gabriel Ortiz. Diseño de Afiche: cortesía

Tacita 'e plata. Momento: presentación. Obra: *El culebrón*.

Grupo: Tacita 'e plata.

EL CULEBRÓN

Como lo hace el señor cuando pasa varias veces por la puerta del baño y luego al verme me dice: “Ese baño huele a algo muy raro”

¿Raro?

¿Raro?

Se hace el loco.

Él sabe que no estoy cagando.

Me estoy tragando encerrada en el baño un pedazo de pan con mantequilla.

“Aquí no se come mantequilla. Hay que proteger el corazón” (*El culebrón*, p. 14 – 15)

Pero el detalle de la alimentación es solo uno de tantos, en los que ella se siente restringida en su ser, en su actuar. Es la pequeñez del detalle lo que lo magnifica al momento de experimentarlo. No es únicamente esta la violencia, desde este punto de vista, que ejerce su jefe sobre ella, está también el tema de la mascota. Rita no solo ve en ella a un gran rival en sus objetivos, sino una desproporción en términos de la humanización que su jefe hace de su perro:

¡Eructa, que desfachatez, que descaró! eructa como un niño resabiado, eructa y me hace levantarlo a sacarle los gases. Vomita su babita mierdosa sobre mi espalda y luego lame con su lengua mi cuello, bañado en su babita mierdosa, cierra los ojos, y quiere dormirse entre mis tetas.

Una cumple, culebrón.

Para algo sirve una en esta vida.

¿Hasta cuándo, señor?

¿Hasta cuándo?

Duerman tranquilos, estorbos.

Reviso puertas, ventanas, cuartos.

Soy la de seguridad.

Hasta que todo no esté en orden, pelambreras del demonio, no me acuesto.

(*El culebrón*, p. 12)

Son todos esos detalles que hacen de Rita una mujer deshumanizada, instrumentalizada por su jefe, hasta el punto tal de ella misma reconocerse como animal “Las bestias nos vamos sensibilizando con este cotidiano rumiar deshechos.” (p.11) También, ayuda a esa deshumanización tener que hacerse cargo de los desechos del perro, los

desprecios y desdenes de su jefe, invisibilizada hasta por una imagen en una pared “Hasta que lo vi encaramado en la escalerita de la biblioteca tratando de acariciar a la mujer del gobelino que lo obsesionaba.” (p. 19). Excluida por la depravación de su jefe con su mascota “Cuándo dejaré de ser una limpióna de lámparas antiguas, de baldosas brillantes, de telarañas donde no se reproducen las arañas. Del culo perfumado del perrito amaestrado para recibir los líquidos aromatizados del señor” (p.18) Tanta es su rabia acumulada que la lleva a imaginar la forma en que puede asesinarlo:

Lo siento señor. Cuando entré a la biblioteca y lo vi tan desvalido, tan propicio a sufrir un accidente, seguro que me acordé de sus palabras: “Las mujeres decentes no piensan barbaridades”. Y para qué gastar el tiempo pensando en ese preciso instante.

Justo cuando estiraba los brazos en lo alto de la escalerilla, me le fui por detrás y le moví la escalerilla.

Justo en ese momento me pareció que la mujer del gobelino me sonreía, me sonreía a mí, culebrón. (*El culebrón*, p. 20)

Incluso, el dramaturgo deja la posibilidad de muerte del perro y su amo, no en el onirismo de Rita, sino en su quehacer cotidiano de cocinera, como acto tal vez de venganza, tal vez de reconciliación o dignificación de ella misma:



Imagen 46. Fotógrafo: Gabriel Ortiz. Momento: presentación. Obra: *El culebrón*. Grupo: Tacita ‘e plata.

Culebrón, los animales no deben penar y el niño no debe quedar huérfano en este mundo de injusticia.

Los dos se deben encontrar en su infierno de miserables y quedarse pegados por el culo, hasta que alguien les eche agua caliente, a ver si se arrepienten o siguen buscándose en la eterna eternidad de nunca saber por qué se fueron cada uno por su lado, ni quien los separó.  
[...]

A ver, culebrón, guargüero jugueton, dejemos el ensueño que los perros señores, se están muriendo de hambre (mientras da un hachazo de cocinera, al adobado culebrón juega, observa el frasco de veneno)

¡Quién dejó este frasco de veneno aquí, carajo! (*El culebrón*, p. 20 – 21)

Así que “Hay política, por tanto, cuando asumido un lugar común para todos en el marco del proceso de la igualdad, esta igualdad es ejercida en el marco de la libertad, lo cual implica tomar la palabra, asumir un tiempo y un espacio propio” (Enrico, 2015, p. 94), es decir, hacerse un lugar en ese contrato social y transformar las formas subjetivas preestablecidas por un poder exterior y hacerse a un discurso propio y permanente. En Zapata Abadía, en la voz de Rita, prevalece ese discurso constante, aunque no alcanza a transformar las formas de poder, sí es propio y permanente, una visión constante de mundo expresada a través de sus personajes. Sin embargo, afirma Enrico, para que este discurso no se convierta en política del Estado, y por ende excluyente, debe estar en constante revisión y poner el sentido de los otros, la experiencia vital, en él. Claro está, el discurso de Rita y su denuncia jamás se convertirá en política de Estado, no sería procedente. Este discurso político se constituye en denuncia de las múltiples e “insignificantes” violencias que tiene que asumir una mujer instrumentalizada por un contrato social que la deja por fuera de los cánones de respeto, justicia y equidad ante una clase social dirigente que es excluyente y carente de escucha.

De no ser así, es factible que ese lenguaje en uso, ese discurso, como elemento constructor de identidades, político, como agente de poder, construye al otro a imagen del

yo, de su mismidad, por lo cual el otro termina siendo su sombra, inventado por una ley que no le deja ni respiración, ni voz, ni cuerpo. Entonces deben instituirse en el espacio social convenciones y estabilizaciones del poder, pactos y límites, este es, precisamente, el inevitable momento de la política, pero con total responsabilidad ética, más allá de las razones de nuestras propias acciones y prácticas, de los desconocimientos o justificaciones. Esa es justamente la denuncia de Zapata Abadía a través de Polinices, en *Polinices o el fracaso*<sup>43</sup>.

Zapata Abadía retoma al personaje Polinices y lo instala en esa metáfora insepulta de los múltiples N.N. que aún vagan por entre la tierra colombiana, u otros países, sin que sus seres queridos, víctimas ellos también, logren recuperar sus cuerpos y así finalizar su duelo. En esta obra, Zapata Abadía, les permite, de nuevo, respirar, tener voz y cuerpo a esos Polinices que fueron seguidores, electores, que claman todo el tiempo desde sus desconocidas tumbas: “¿Serías capaz, tirano, de dejarnos convertir en ceniza a quienes por mucho tiempo te consideramos nuestro guía, nuestros ojos en este pequeño mundo de guerreros y huérfanos?” (p. 1). Polinices encarna esa voz del pueblo que, junto con Antígona, desafiaron esas estabilizaciones de poder, esos límites y esos pactos, que en su momento se hicieron, y

---

43

*Polinices o el fracaso* es una obra producida en el 2016 por el grupo Tacita ‘e plata. Escrita y dirigida por Luis Fernando Zapata Abadía.

En esta obra Zapata Abadía toma como referencia la tragedia Antígona, del dramaturgo Sófocles, de allí extrae el personaje de Polinices por quien Antígona, su hermana, se enfrenta a las leyes y el poder del tirano Creonte y a los ciudadanos de Tebas.

La reconocida tragedia fratricida es conocida porque muerto Polinices no tendrá sepultura, mientras que su hermano, Eteócles, será llevado en honores a su última morada.

El dramaturgo reelabora, en este insepulto, la metáfora sobre los desaparecidos en el territorio colombiano.



Imagen 47. Fotógrafo: Gabriel Ortiz. Diseño de afiche: Juan Fernando Criales. Obra: *Polinices o el fracaso*. Grupo: Tacita ‘e plata.

POLINICES O EL FRACASO

que fueron carentes de ética. Polinices es esa voz del desaparecido que reclama su nombre, su identidad, que reclama ser escuchado:

Polinices. ¿Es ese tu verdadero nombre? ¿Es este de verdad tu cuerpo o en el estruendo, los estallidos y nubarrones de pólvora del combate te lo cambiaron? ¿No habrás repetido las historias de vendetas y canjes? ¡Levanta tu dedo! ¿Sabrás decir qué dirección lleva ahora el viento? ¿Eres tú u otro condenado más para que los ciudadanos piensen que el tirano cumple con la ley que el mismo promulgó? (*Polinices o el fracaso*, p. 3 – 4)

Esta obra, aunque resuena con el texto original de la tragedia, denuncia la cotidianidad de años de prácticas de los desaparecidos y de angustia de sus familiares que claman ante el gobierno central por la aparición de sus muertos “¡Acompaña tu duelo filial con una estruendosa danza macabra hasta ollar la tierra y, como una frenética y extasiada vestal, cumple con tu deseo profundo de ser mi sepulturera así en ello se te vaya la vida, sacerdotisa pagana!” (p. 2) Zapata Abadía narra el fracaso tras fracaso, que aguantan, a través de la larga historia de violencias, los seres humanos, poblaciones civiles, grupos familiares, en este o cualquier otro territorio donde se impongan leyes divinas o humanas para seguir detentando el poder político:

El tirano nunca miró debajo de la mesa. Traía el perro gigante del dueño de casa y todo quedaba limpio, en perfecto estado. La mesa debe estar limpia como la ciudad debe estar limpia. Limpia para atender las órdenes,



Imagen 48. Fotografía: Gabriel Ortiz. Momento: ensayo general.

Obra: *Polinices o el fracaso*. Grupo: Tacita 'e plata.

las leyes, la justicia del honorable ciudadano Creonte: los traidores y codiciosos vagarán eternamente insepultos. (*Polinices o el fracaso*, p. 6)

Sin embargo, y a pesar de darle voz a Polinices, “Polinices habla, pero nadie lo escucha.” (p. 7) Esa es la gran conclusión del dramaturgo, del mismo personaje, el fracaso de la unión de los lazos familiares, de sangre, de amores y de arraigos. Una denuncia no escuchada de un cadáver insepulto. Como otras tantas, en voces de personajes invisibles: la de Loba, en *Loba vieja*, bajo la luz de cualquier semáforo de la ciudad:

**LOBA**

**(Dirigiéndose al público, con solo su rostro iluminado)**

¡A ver! ¡A ver! ¡Francotiradores a mansalva! ¡Aquí estoy!

La Loba en su esquina, en sus tres por tres de paso adelante, paso atrás, al costado, al otro lado. Al quieto pies que esto no es un tango.

¡Qué les molesta culifruncidos!

¡Prueben su puntería, aunque las pelotas me estén haciendo troneras!

¡Apunten!

¡Les voy a tirar al aire los platos rotos de la cocina para que me acaben de matar de hambre!

¡A discreción!

Aprovechen que esta noche no me les voy a escapar de la vitrina. (*Loba vieja*, p. 92-93)

Por otra parte, Angelina Paredes Castellanos (2015) plantea, desde el discurso estético de los estereotipos sobre el “paisaje geográfico”, como los sentidos negativos de los imaginarios están en la base de la violencia sobre el territorio y sobre los cuerpos. Permite ver desde el Euromito de América a esta como una “canasta de recursos” naturales y corporales. Nótese en los casos de turismo enajenado, el tráfico, la trata de personas, la extracción desmedida de recursos naturales, el racismo, el clasismo, entre otros tantos, en los que la naturaleza y el cuerpo son vistos como meros objetos construidos por un sujeto imperial bajo la impronta de que el otro, como tercermundista, como sujeto inferior, bárbaro, violento, irracional o salvaje, concesiona para que, sobre él y su paisaje, se ejerza la violencia, que por lograrse desde una dimensión del acto de poder, es incuestionada.

Pero no es necesario remitirse al Euromito de América que, si bien es cierto, al interior de los países americanos, de nuestras ciudades, se hace evidente, en cabeza, no solo de extranjeros, sino de cualquier “personaje” cuya tenencia del dinero le otorgue poder sobre el otro como la mercancía que es. En las obras de Zapata Abadía pululan los ejemplos de ello: Yayita, en *Loba vieja*, “con su pinta más burruburrú, estrenando bombas y cojines, y empezaron a moverse los móviles.” (p. 93); la misma loba, aunque vieja, es producto de ese mercado desmedido de la prostitución masculina “¡Lleven! ¡Lo que no se exhibe no se vende! / Agáchense, toquen, palpen, acaricien, prueben, críspense. Llénenme en sus ojotes, mirones.” (p. 94); Tomate, en *En el filo*, es tratada como mercancía por su jefe, muy a pesar de que su oficio no sea nada relacionado con la prostitución, más que con la limpieza de las casas “Él se quedó en la puerta mirándome por detrás. Me acribilló con su mirada.” (p.193) Y así sucede con otros personajes, Pajarera, en *La Pajarera*, se ve obligada a cambiar su modo de vida y convertirse en amante del hombre que asesinó a su familia y cobrar venganza; la sobrina de Don Roque, en *Gatillo*, es tratada por él como mercancía que le pertenece; incluso Mujer – Niña, la Lagartija, en *La casa de la lagartija*, siente el temor de llegar a convertirse en ese fenómeno estereotipado de mujer que busca convertirse en mercancía negociable por los tenedores del poder convertido en dinero<sup>44</sup>.

---

<sup>44</sup> De acuerdo con Paredes Castellanos (2015), este estereotipo se ha signado desde el colonialismo, durante el cual el salvaje solo se hizo visible como una forma de negación de su existencia, para hacerlo se tuvo en cuenta los conceptos de belleza o fealdad, importantes en el proyecto de civilización del continente. En la actualidad, el cuerpo y el paisaje, visto desde la nueva filosofía merleua-pontyana, son uno solo, “el paisaje es determinante de un sujeto porque éste no es sin su cuerpo. Ser, es ser cuerpo y, ser cuerpo es ser paisaje”. (Paredes Castellanos, 2015, p.109) Los personajes femeninos se convierten a voluntad, o son convertidos por voluntad de otro en ese paisaje exótico que muchos quieren explotar, servirse de él muy a pesar de las circunstancias o voluntad del mismo paisaje.

La dimensión corporal, entonces, forma parte de la naturaleza, y este cuerpo visto desde la mirada imperial se convierte en instrumento en el que el “cuerpo exótico” ha pasado a ser “un recurso corporal”. Al ser visto desde la óptica instrumental de recurso, genera proceso de desvalorización del sujeto, lo que lleva a que se den procesos de explotación.

No es secreto que América Latina es uno de los destinos turísticos sexuales, lo que revela una forma particular de ver el cuerpo, estereotipos como “el mesero”, sujeto servil masculino latinoamericano, o la “prostituta”, fetiche exótico sobresexualizado, también latinoamericana, son evidencia palpable del cuestionamiento de la existencia de un mundo globalizado.

## Memorias de la violencia, un recurso más del dramaturgo

De acuerdo con Bruno Giachetti (2015), en los diferentes tipos de relato urbano el cronista se configura como una mirada extranjera, puesto que debe introducirse en las zonas marginales de la gran ciudad, atraviesa su propia frontera de aprendizaje al adquirir nuevas prácticas, códigos, imaginarios y formas de interacción, es decir, percibe desde afuera de los suburbios y configura una mirada extranjera en función de la cual se narra la realidad como espectáculo, un espectáculo de la violencia, una experiencia inaccesible, un viaje al mundo del otro que se sostiene en la imposibilidad de aprehenderla. En esa dinámica, en la dramaturgia de Zapata Abadía aparecen historias cuyo referente parte de una realidad vivida, vista, escuchada o leída. Algunas de ellas son estas:

Obra	Referente / imagen generadora
<i>El paredón de las ánimas</i>	La imagen generadora se estableció a partir de alguna relación con unos ancianos abandonados en un inquilinato (la soledad y la memoria). Los ancianos habitaban el edificio Vásquez, en el centro de la ciudad de Medellín, que ahora hace parte del patrimonio histórico de la ciudad. Fue restaurado por la Caja de Compensación Familiar Comfama para enseñar música, artes plásticas, baile, danza, yoga y otros programas. Junto con dos espacios más, el Carré y otro en el sector de Lovaina. Entonces, el dramaturgo toma estos referentes y crea una historia policiaca en torno a la muerte de la señora de la casa.
<i>La reina tuerta</i>	Zapata Abadía encuentra la resonancia en una noticia amarillista de la prensa, la muerte de “un pez gordo” al que contextualiza en el espacio del prostíbulo.
<i>La ventana</i>	<i>La ventana</i> surge del sentido voyerista del escritor, de mirar por las ventanas. Cuando había cine club en el barrio Carlos E. Restrepo de la ciudad de Medellín, salía mirando las ventanas e imaginando que se vería a través de ellas. En algún momento, de paseo con un amigo, por la calle Argentina, del centro de la ciudad de Medellín, ve un joven sin camisa por

	<p>una ventana, pervierte dicha imagen e invierte los roles, en la obra el chico guapo es el observado y la pareja los observadores.</p>
<p><i>Conejo al paje en salsa de orugas apestosas</i></p>	<p>La idea original tiene asidero en escribir sobre Leonardo da Vinci y su experiencia como cocinero. Esta idea es acompañada del referente literario <i>El romance de Leoonardo</i>. La obra sería escrita para que el maestro Gilberto Martínez encarnara a Leonardo, pero nunca se escribió. Luego, llega otro referente: <i>Notas de cocina de Leonardo da Vinci</i>, los inventos que hacía para la realeza, la maquinaria que inventaba para dicho espacio, las grandes cenas y postres para los Médici. También se aúna a estos referentes recuerdos de su vida, la de Zapata Abadía, como las tardes de ir al Astor, salón de té ubicado en el centro de la ciudad de Medellín, a tomar el algo. Dichas ideas no se ejecutaron, pero quedó la resonancia de la comida, que se une a la idea de hablar de la ciudad, del espectáculo, las grandes instalaciones que al interior de esta se dan con un río podrido en medio (metáfora). La escritura del texto parte, además, de escuchar a Yacqueline Salazar Herrera, directora artística de la Corporación Ateneo Porfirio Barba Jacob de Medellín, hablar sobre la idea de hacer un festival sobre dramaturgia de ciudad.</p>
<p><i>La eterna primavera blanca</i></p>	<p>Ese referente final de ciudad de <i>Conejo al paje en salsa de orugas apestosas</i> es similar al que se da en esta obra. Parte del estorbo sonoro, visual, del “choque” en las celebraciones de diciembre en las chivas en la ciudad de Medellín y de las diversas celebraciones con la espuma en las diferentes fiestas nacionales. Zapata Abadía considera la espuma como un elemento agresivo porque le puede caer al transeúnte “a uno”, dice él. Estas celebraciones son ruidosas, populares. Ellas generan malestar, impotencia. Entonces se generan preguntas</p>

	<p>como ¿quién regula eso? Parece ser una imposición, puesto que “no todos queremos participar”. En cuanto al título sale del juego de palabras con el sustantivo en aposición de Medellín “ciudad de la eterna primavera” y la pregunta por ¿habrá una primavera blanca? por la espuma, claro está. Experiencias, juegos de gustos, disgustos y palabras del dramaturgo en relación con las prácticas sociales.</p>
<i>Cabeza de familia</i>	<p>Parte de la idea de hacer teatro corto con temas familiares y cotidiano para ofrecer en espacios alternativos, salones sociales y demás. La idea original se desvirtúa por completo. El tema aparece en las noticias, es el contexto de la mayoría de los barrios, la cotidianidad de los mismos. A la obra llegan las resonancias de la Operación Orión de la comuna 13, noticia nacional, entre otras del momento.</p>
<i>La casa de la lagartija</i>	<p>Al momento de iniciar el proceso de escritura de la obra Zapata Abadía veía muchas deformidades en programas de tv, paralelo a ello hubo muchas lagartijas en su casa, llegaban del jardín de la casa vecina. En la obra se habla de la desaparición del barrio donde vive de Mujer – Niña, este referente se hace tangible en la realidad del hundimiento del pueblo de Gramalote, en Santander. Allí ubicó al personaje del monólogo. Centró su atención en dos preguntas: ¿qué sucede con los habitantes de esos lugares que eran igualmente violentos? Y ¿qué pasa con la discriminación de personas con deformidades?</p>
<i>Firmes</i>	<p>Con la escritura de <i>Firmes</i>, Zapata Abadía da respuesta, su respuesta, al lugar de origen de los habitantes de la ciudad de Medellín, cómo y por qué se da el proceso de migración y desplazamiento.</p>
<i>Petra, maldita loca</i>	<p>La obra fue escrita en 1998 a un poco más de una década de continuos asesinatos de travestis en la ciudad de Medellín, esto</p>

	<p>venía sucediendo desde finales de los años 80, motivados por la mal llamada “limpieza social”. La obra tiene como parte del antecedente ¡Ay! días Chiqui, de José Manuel Freidel, cuyo actor fue Zapata Abadía. La discriminación, violencia y “limpieza social” de la época, se reproducen en esta obra, retrotrayendo de la memoria del dramaturgo a Queen y permitiéndose construir un travesti que quería ser Freddie Mercury, encarnarlo como Showman. De nuevo viene la memoria a hacer eco en <i>Petra, maldita loca</i>, puesto que este referente viene en el autor desde los años setenta cuando conoce a Queen, durante los viajes con un amigo y su novia en su Volkswagen rojo escuchando rock, con todas las variaciones que incluyó el artista de ese género. Fredy Mercury como un gran showman será el referente de Petra y de Rodroro en sus doblajes y conquistas, así la sublimación del deseo por ser el otro, el mejor, una figura exquisita.</p>
<p><i>En el filo</i></p>	<p>La intencionalidad de la obra es mostrar la forma cómo cuatro mujeres sobreviven en sus barrios, a las fronteras invisibles, muy de moda en la época de su escritura, en la ciudad de Medellín y, en general, cualquiera de Colombia. Se trataba de ponerlas en un lugar límite, en una situación límite, en un barranco y en medio de una balacera. Se trataba de instaurar la mirada del barrio desde un arriba hacia un abajo, semejante a <i>La casa de la lagartija</i>. Mostrar cómo estas mujeres de barrio se relacionan entre ellas y como construyen sus realidades para lograr sobrevivir. De acuerdo con Zapata Abadía, fue una creación más desde lo racional, desde la observación de lo visible, casi, a simple vista.</p>
<p><i>Loba vieja o Bellas de la noche</i></p>	<p>En la obra viene toda una carga semántica desde la resonancia que le da a la obra la población LGTBIQ y la decadencia. Surge en el marco de una celebración con un grupo de amigos</p>

	<p>en la que se iban a hacer diferentes espectáculos artísticos y empezó a escribirse como un performance, nunca se hizo tal con los amigos. De igual forma que <i>Petra, maldita loca</i>, encuentra eco en <i>La Chiqui</i>, de ¡Ay días Chiqui...! escrita por José Manuel Freidel.</p>
--	--

Dicha violencia regula las relaciones sociales mediatizadas por imágenes, entonces, de acuerdo con Giachetti (2015), la realidad aparece en el espectáculo y este es real, produce imágenes alienadas que giran en torno al capital, donde la mercancía espectacular se vende como la única realidad posible (p. 265). Así, el hombre en la instantaneidad y la fugacidad de la actualidad contempla en el espectáculo violento una realidad que le ha sido hurtada, su propia existencia le ha sido robada por este y, de esa forma, es posible que se instauren nuevos órdenes en el mundo de lo sensible. Tal experiencia estética frente al espectáculo posibilita al espectador la emancipación, le permite “ver de otra manera aquello que era visto ligeramente, pone en relación aquello que antes no estaba, con el objeto de producir rupturas en el tejido sensible de las percepciones y en la dinámica de los afectos.” (p. 266)

Así, las obras de Zapata Abadía permiten a su público y lectores niveles de identificación con su realidad circundante y genera procesos de afectación tal, que resignifican su comprensión, pero no solo sucede con el público, sino con los actores mismos que participan en sus montajes, pues en múltiples oportunidades estos ven modificadas sus condiciones de vida, sus hábitos, posterior a los procesos de trabajo con dicho dramaturgo y director de teatro. Para el caso valga citar la obra *El sitio*<sup>45</sup>. Esta obra fue escrita teniendo en

---

<sup>45</sup> Es de aclarar que, desde luego, no se hablará del montaje, sino del proceso de escritura, cuyos referentes son la realidad inmediata de los actores y su vivencia.

cuenta la vida que cobra el espacio habitado por los actores principales de la obra. Entonces se habla del sitio como un tropo detonante para el ejercicio escritural de Luis Fernando Zapata Abadía.

La casa, sede del Grupo Pendiente Danza, es un espacio restaurado con el propósito de hacer danza. Dicha casa llama la atención del dramaturgo dado que mantiene la estructura de la galería (atrás tiene solar con naranjos, limones y una fonda para los grandes eventos), por tanto, a su llegada como invitado, Zapata Abadía, pensó en intervenir la casa y para ello contó con la ayuda de sus dueños, quienes tenían la historia de la misma, tanto la presente como la pasada. Entonces en la obra se retoma la historia de los antiguos habitantes, encarnada, llevada a escena, por los nuevos dueños. En la obra convergen realidades pasadas: la dueña anterior, quien al parecer era loca y salía a las calles y traía dinero, pero nadie sabía de dónde lo sacaba, ella inventó que era maga quiromántica, además perteneciente a una iglesia; de igual modo, el pasado de la hija mayor, quien aportó sus recuerdos, incluida la desaparición de su hermano, que luego se harían ficción dramática.

---

Esta obra es una coproducción hecha por el Grupo Pendiente Danza y el grupo Tacita 'e plata en el año 2018. Escrita y dirigida por Luis Fernando Zapata Abadía.

En *El sitio* se narra el regreso a su casa de Gala, la hermana mayor. Su llegada es el detonante por el cual el resto de familia: Paty, su hermana; Niko, su hermano y su abuela, se vean involucrados en diferentes situaciones y evocaciones del pasado. Historias llenas de rencor, enamoramientos frustrados, complicidades delictivas, muertes, relaciones homosexuales, libertinaje, esoterismo y pactos ocultos.

El delirio se apodera, entonces, de esa casa ubicada en un barrio popular de la ciudad donde, como en muchos barrios, la violencia se ha apoderado de sus habitantes y contra sus habitantes, de esa forma los mantiene en un “sitio” permanentemente, vivos o muertos. Así Chucho, la niña Magnolia, el mono Rentería y El Dandy son también habitantes memorables de esta casa, eternos acompañantes de la familia.

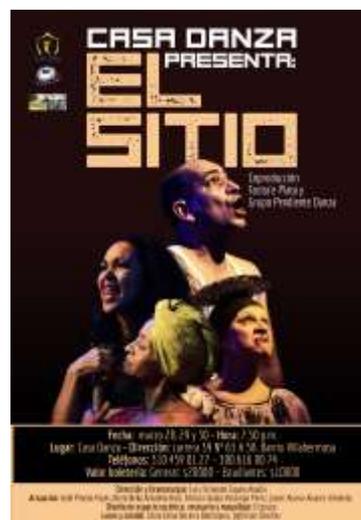


Imagen 49. Fotógrafo: Daniel Romero. Diseño de Afiche: Daniel Romero. Obra: *El sitio*. Grupo: Pendiente Danza y Tacita 'e plata.

EL SITIO

Pero la construcción de la historia narrada en *El sitio* no se limitó solo a la casa, también se narra desde el interior de la casa, su entorno, entonces se dibuja “la cañada”, que en su momento, como referente real se constituye como territorio de inmigrantes, un espacio que existe y no existe, no existe para la gente, no hay entrada, es habitado, pero invisibilizado, es parte del recorrido para llegar a *La Ladera*, uno de los actuales Parque Biblioteca de Medellín, antigua cárcel de varones de la ciudad. En la obra es un referente de muerte, de pantano y podredumbre, un mal recuerdo que persigue a Gala y al resto de su familia. “...pero es que esa loción me recuerda a Junior Fontana, al que encontraron violado y decapitado en la cañada; ¿se acuerda de él?”” (p. 4) “Paty: voy a buscar a Gala. / Abuela: déjela que siga perdida. Cada vez que regresa trae ese olor a pantano, a cañada negra.” (p. 15)

En la obra también se reflejan las memorias particulares de cada uno, bien fueran familiares, de hogar o que se suscitaban espontáneamente. En el texto aparece una petición judicial y la respuesta por acoso sexual, hecho también real, sucedido a uno de los personajes:

Luego de los supuestos hechos presentados el día tal del año tal, no se han presentado situaciones que constituyan una amenaza para la vida e integridad de ninguna persona del sector aledaño a mi residencia. No existe, ni ha existido ninguna situación de riesgo extraordinaria.

No creo que se ameriten ninguna clase de medidas especiales de protección. Solicito, entonces, se haga una reevaluación del riesgo presumido para evitar así el desmejoramiento de mi calidad de vida laboral, mis condiciones físicas y mentales... (*El sitio*, p. 10 – 11)

Se hacen evidentes algunas de las memorias de cada uno de los que participaron en el montaje, quiénes traían sus “fantasmas” a la ficción. Incluso El Dandy es real, se fue volviendo travesti, andaba con el policía, fue asesinado durante el periodo de “limpieza social” en la ciudad: “¡Por los viejos tiempos! ¡Por este sitio donde nos embriagamos con memorias añejas! / ¡Salud “Dandy”! ¡Por tu cabeza colgada en la cancha de fútbol!” (p. 5), dice Paty. También está la historia real de la mujer rompiendo las memorias plasmadas en las fotos, al lado del brevo que crecía en medio de la casa, en un patio interno; de esta imagen resuena, a lo largo de toda la obra, el árbol de brevas y el dulce de las mismas, tanto en acotaciones, como en diálogos y acciones. La obra está llena de referentes de realidad muy cercanos que dejan su marca en la dramaturgia de Zapata Abadía.

(Abuela sale del cuarto. Mientras se dirige al espacio del árbol de brevo que ha quedado grabado solo en su memoria, Niko<sub>2</sub> va a la silla del padre, se sienta y coge la botella de licor).

Abuela: (Mirando el árbol de brevo) ¿Por Qué me tumbaron el árbol de brevo sin mi permiso? (*El sitio*, p.12)

Así entonces, los acercamientos que se hacen a la vida de los otros para ser contadas siempre son desde afuera, aunque se compartan algunas prácticas y exista un proceso de transformación y asimilación hacia la cultura marginal. Dicho acercamiento al mundo del otro implica el aprendizaje de las reglas implícitas, una realidad no dicha que hay que saber decodificar e interpretar, sin desaparecer la distancia, sino que esta funcione como tensión permanente, característica en la escritura de las obras de Zapata Abadía, de sus puestas en



Imagen 50. Fotógrafo: Daniel Romero. Momento: presentación. Obra: *El sitio*. Grupo: Pendiente Danza y Tacita 'e plata.

escena. En la enunciación del espectáculo, la realidad y la experiencia se sustraen para que este pueda ser percibido desde una total pasividad del sujeto extranjero, del observador. Se

agudiza la mirada para desarticular nuestra percepción de las relaciones entre las cosas y las situaciones y volver insólito, lo que es banal. Lo que conlleva a que la mirada del extranjero nos dé una imagen transformada de la realidad, de los otros y de nosotros mismos.

Finalmente, este distanciamiento del cronista, del dramaturgo, de Zapata Abadía, propone una mirada a través del arte, con su estética, que propende por recrear el vínculo comunicativo con el otro, con el espacio, consigo mismo, la posibilidad de encontrar sentidos en la propuesta artística, no solo ya del dramaturgo, sino del artista actor que interviene en el

proceso y decodifica las claves durante el estudio y montaje de sus obras, que usa las diversas expresiones del lenguaje en cuanto creación y cultura, sus palabras, sus voces, sus cuerpos, sus expresiones infinitesimales, como parte del proceso creativo, una disposición de habitar lo propio y lo ajeno.

## **A MANERA DE CONCLUSIÓN**

### **LA MARGINALIDAD: EL VELO DE OPACIDAD QUE DESCUBRE EL TEATRO DE ZAPATA ABADÍA**

#### **Del centro a la periferia: el lugar de estos personajes**

Como este apartado funge a manera de conclusiones, es necesario presentar la manera en que las temáticas abordadas en los capítulos anteriores (género, subjetividad y violencia, en términos generales) son contenidas en la marginalidad, como elemento que atraviesa la dramaturgia de Luis Fernando Zapata Abadía. Por ello, en este capítulo se reconoce nuevamente el centralismo en términos masculinos, de ahí que las posiciones frente a la marginalidad sean igualmente masculinas y lo femenino sea excluido. Sin embargo, se podrá notar que en la dramaturgia de Zapata Abadía los personajes masculinos también son marginados por diversas razones, es ahí donde cobran importancia las ideologías y los modos de operar de los imaginarios sociales, a través de los cuales se critican las evidencias que se presentan como realidades y se develan los mecanismos constructivos de esa misma realidad.

Zapata Abadía, a través de sus personajes, presenta su relación con el mundo, exhibe la forma en que construye y deconstruye los imaginarios, descorre los velos sobre esas realidades opacas que permiten la inclusión y la exclusión de los sujetos en sus realidades, las cuales presenta, unas veces descarnadas, evidentes, otras encriptadas, codificadas. Siempre usando, además, ese lenguaje que margina y que su solo uso ya los deja por fuera del centro, los manda a esas periferias en que viven, en las que reconocen su misma marginalidad.

Para empezar, nos encontramos con el pensamiento ético-político de Spivak, que está centrado en la crítica a la tendencia de las instituciones, y de la cultura en general, a excluir y marginar a los sujetos dependientes, especialmente a las mujeres. Desde la perspectiva de Spivak (1987), la marginalidad es algo socialmente prohibido, sin embargo, sus prácticas siguen, continúan apareciendo excusas como elemento social público para callar las voces de aquellos que no pertenecen al centro, los sujetos dependientes. Spivak (1987) plantea la

marginalidad desde la condición femenina, sin intención de echarle la culpa al machismo. No desea dejar sin explicación la posición que se asume frente a diferentes campos (intelectual, político, social, entre otros) desde una posición centralista que, de una u otra forma, está percibida como lo masculino.

Spivak (1987) plantea que el centralismo está percibido como lo masculino, en cuanto a lo político, se entiende que las explicaciones son leídas como las posturas del hombre, así que para una mujer ser escuchada deberá usar el lenguaje que maneja un hombre, para así no quedar marginada y sus explicaciones serían oficiales políticamente. En esa medida, socialmente, esas voces centralistas tienen un rol asignado. Se busca producir y ser reproducidos por las explicaciones oficiales en términos de los poderes que regulan la sociedad entera. De igual manera sucede en el campo de lo profesional, la relación entre margen y centro solo puede ser tolerada si se comporta de cierta manera, repitiendo patrones que coadyuven al modelo masculino – centro. Así, la autora señala que nuestro rol es el de cuidar la cultura a través de explicaciones del centro y lo que este no pueda explicar, irremediablemente, será marginado. Sin embargo, dichas explicaciones deben coincidir con el lenguaje propio masculino, puesto que este influye a la hora de realizar interpretaciones, dejando en evidencia la marginación a que es sometida la mujer en los diferentes campos de desarrollo e interacción de la sociedad. Spivak termina por reconocer a la mujer como el Otro excluido ideológicamente.

La marginalidad expuesta en estos términos por Spivak, parecería dejar por fuera los personajes masculinos de las obras de Zapata Abadía, sin embargo, la gran mayoría, por no decir todos, son personajes, aunque con voz, inaudibles en la realidad. Estas construcciones del dramaturgo están condenadas, por el mismo autor, a no ser escuchados, aunque les dé una voz. Sus personajes femeninos, prostitutas, tvestis, empleadas domésticas, habitantes de barrios periféricos de la ciudad o de zonas rurales, ya poseen esa condición marginal, sin discurso centralista que los haga ser escuchados. Son personajes que no poseen formación alguna, o por lo menos no dan cuenta de ella, o si la tiene poseen otra condición que oscurece tal característica hasta el grado de hacer al personaje tan invisible como todos los otros. Incluso personajes masculinos, heterosexuales a los que se les supone poseen una voz oficial,

políticamente hablando, a los que se les debería escuchar por su condición dominante, no serán escuchados.

Tal es el caso de El enamorado, en *Una serenata para Susana*.<sup>46</sup> La construcción un tanto exagerada de este personaje para reivindicar su cualidad masculina, el “mero macho mexicano”, sus respuestas violentas, en combinación con tonterías “Conmigo no se juega y menos en “esta noche clara de inquietos luceros ¡Ea! ¡Ea! ¡Llegué! ¡Llegué! ¿No soy una bestia, un animal para ir repartiendo por ahí...” (p. 1 – 2);



Imagen 51. Fotógrafo: Mario Ángel Quintero. Momento: presentación. Obra: *Una serenata para Susana*. Grupo: Tacita ‘e plata.

46

Esta obra fue estrenada en el 2008 por el grupo Tacita ‘e plata, bajo la dirección de Mario Ángel Quintero. *Una Serenata para Susana* es escrita y actuada por Luis Fernando Zapata Abadía.

El Enamorado es un hombre perdido en su decepción amorosa que deambula, durante la noche, por las calles de diversión de la ciudad. El Enamorado, al igual que muchos que sufren decepciones amorosas, pretende olvidar su pena con el licor, mientras busca afanosamente la dirección de su amada, sin poderla encontrar.

En la obra se narra esa situación que vive un enamorado solo, un mariachi que no lo es, su propio infierno minúsculo en medio de la oscuridad, intentando llevar una serenata que nunca se dará.



Imagen 52. Diseño de afiche: Francisco Restrepo. Obra: *Una serenata para Susana*. Grupo: Tacita ‘e plata.

UNA SERENATA PARA SUSANA



Imagen 53. Fotógrafo: Mario Ángel Quintero. Momento:

presentación. Obra: *Una serenata para Susana*. Grupo: Tacita 'e plata.

el lloriqueo constante “Quereme, amor. ¿para dónde voy a pegar ahora disfrazado y empegotado? / ¡Pegote! ¡Ey! ¡Mariachis! ¿Por qué no quisieron a acompañarme en este tráfico de encantos? ¿Dónde estás? ¿A dónde te fuiste a vivir lejos de mí? ¿Cuál es tu canción preferida, sirena de suburbio? (p. 8);



Imagen 55. Fotógrafo: Mario Ángel Quintero. Momento:

presentación. Obra: *Una serenata para Susana*. Grupo: Tacita 'e plata.

el consumo de alcohol “Gorlinda dargolin, asomáte al balcón, a la terraza, [...] Miráme, ¿no me reconocés? ¿No reconcé esta voz de trimpochalandrin que tengo? ¡Soy yo! El embriagado de amor, el borrachín del sombrero [...] / ¿No ves que estoy estrenando sombrero? ¿No te parezco tierno mi amor?” (p. 7);



Imagen 54. Fotógrafo: Mario Ángel Quintero. Momento:

presentación. Obra: *Una serenata para Susana*. Grupo: Tacita 'e plata.

o el hombre indiferente, “Llamar. ¿Para qué la voy a llamar? Con ella no se puede hablar. La muy ladina me podría decir: amorcito, guíese por las estrellas. Retorcida. Tiene el alma retorcida la muy lunática.” (p. 5).

Todas estas características llevadas al extremo lo dejan ver como un hombre tan débil y caricaturesco que lo hacen perder esa lectura como un sujeto con voz centralista y poder. El enamorado resulta ser tan marginal como los otros personajes gays, travestis, prostitutas y mujeres en general de las obras de Zapata Abadía.



Imagen 56. Fotógrafo: Mario Ángel Quintero. Momento: presentación. Obra: *Una serenata para Susana*. Grupo: Tacita ‘e plata.

Me quedé mirándola a los ojos hasta que sentí que me estaba quedando bizco. ¡Un enamorado bizco! ¡ja! Verla doble por todas partes. ¡Qué tal! ¡Una serenata doble! Una para Susana una y otra para Susana dos. [...] Ni que me fuera a devorar mi palomita carroñera. ¡Ah! ¡Qué profundidad de amor! “Barriga llena, corazón contento”.

[...] Susana, quiero darle una serenata.

Ocurrente, dijo. ¿Para qué me lo dice, tonto? ¿No ve que las serenatas se dan de sorpresa? La cogen a una de sorpresa. Una decide si se asoma o no a la ventana.

¡Torpe! Me cagué en la batica de cuadros. (*Una serenata para Susana*, p. 3)

Juan Luis Pintos (2004) plantea un modelo de construcción social en torno al concepto de marginalidad: partir de los imaginarios sociales en oposición a las ideologías sociales, que conduce a los conceptos de relevancia versus opacidad. Es justo ese elemento de opacidad el que proporciona la relación de oposición inclusión – exclusión, objeto de análisis de esta investigación y en torno al cual se plantean los siguientes análisis. De acuerdo con este autor, uno de los modos de operar de los imaginarios sociales es el de generar formas y modos que funcionan como realidades que permiten criticar las evidencias que se presentan como realidad y desvelar sus mecanismos constructivos. De ahí la importancia del artista y sus construcciones estéticas. En el caso de Zapata Abadía, él mantiene esa visión crítica sobre la realidad y, la mayoría de las veces, la presenta de manera descarnada

Le taponaron la boca con una sábana mientras le disparaban; en la otra pierna, para que completara la cojera; en un brazo, para que no metiera la mano bajo la almohada; en el otro, para que la izquierda no fuera a tomar venganza; en un oído, para que no escuchara los gritos de su novia Teresa; y en el otro, para que al fin no recordara nada más, ya que no quiso recordar dónde había guardado una caja repleta de plata de no se sabe cuál banda. ¿Cuál banda, cojito Antonio? ¿Cuál banda? ¿Por qué yo no supe nada? Siempre no supe nada de sus andanzas. De sus obras y milagros. (*Cabeza de familia*, p.10)

Otras veces, muestra esas realidades de manera encriptada “¡No mire para atrás, Tía, que hoy en día no se convierte en estatua de sal, sino en fuego artificial, en animal de fiesta, en vaca loca de los festejos de cualquier toma sangrienta!” (*La pajarera*, p. 95) Utiliza la alusión bíblica para referirse, no al castigo divino, sino las clases de tortura y muerte violenta en nuestro país, como la noticia del año 2000 en la que una mujer murió luego de que explotara el collar bomba que las FARC puso en su cuello; o el burro en el que, en 1996, también las FARC, camufló 60 kilos de dinamita entre bultos de hierba, que posteriormente explotaron, matando a varios policías.

Uno de los modos de operar de estos imaginarios sociales, propuesto por Pintos (2004), es el polo positivo del código, que permite ver la realidad autorreferenciada en el campo, de lo que existe; otro, es el polo negativo que define lo que queda por fuera, lo que se pretende que no tenga realidad, pero sin lo cual no hay realidad posible, y es justamente este polo negativo que lleva a la escritura y posteriormente a la puesta en escena Zapata Abadía, este polo negativo se fundamenta a partir de una construcción hecha respondiendo a los intereses generales de las organizaciones particulares o de los individuos. Entonces, a partir del análisis de estas obras se pueden evidenciar, claramente, esos conceptos de inclusión, exclusión y marginación.

Zapata Abadía tiene claro que vivimos en una sociedad Policontextural, en esa medida sabe claramente cómo funcionan los imaginarios sociales. Dichos “imaginarios sociales, a diferencia de las ideologías, nos permiten percibir la contingencia de nuestras propuestas y la necesidad de propuestas alternativas que mantengan abierta la operatividad

de las sociedades” (Pintos, 2004, p. 26). Entonces, a partir de ellas permite a los sujetos de diferentes generaciones construir otras relaciones con ellos y su entorno. De ahí que las obras de Zapata Abadía develen, en primer lugar, una imagen de estabilidad en las relaciones sociales cambiantes, esto debido a que las nuevas generaciones crecieron con los procesos de inestabilidad arraigados en ellos y las anteriores no los tienen, bien por la no adaptación o por el deseo de ella, así se ven abocados a construir esa falsa imagen de estabilidad.

Una segunda forma que presenta Zapata Abadía, por abordar sus obras desde los imaginarios sociales, es la de generar percepciones de continuidad en experiencias discontinuas, lo que implica al individuo desarrollar diferentes imaginarios que le permitan tener la ilusión de ser un sujeto firme, de actuar libremente; en sus obras proporciona explicaciones globales de fenómenos fragmentarios, entonces, permite decodificar la inoperancia de las ideologías tradicionales, dejando ver el triunfo del imaginario social que proporciona esquemas complejos que orientan en la pluralidad de referencias, que llevan al individuo a vincular lo cotidiano y lo global con elementos más allá del mundo de las legalidades y de las necesidades; finalmente, este dramaturgo permite intervenir en los procesos construidos desde perspectivas diferenciadas, lo que conlleva al reconocimiento de la diferencia de que hay varias alternativas posibles en la organización de las sociedades, sin necesidad de recurrir a conceptos como incluido, excluido o marginado.

De la misma manera en que Pintos (2004) plantea una serie de funciones realizadas por los imaginarios, también propone unos ámbitos de contingencia en los cuales se construyen y desconstruyen tales imaginarios. El primero de ellos se da en el sistema específico diferenciado (política, derecho, religión, ciencia, etc.), estos pueden ser concebidos desde diferentes perspectivas por los imaginarios sociales; por ejemplo, en algunos casos el poder puede ser equiparado con la capacidad destructiva, en otros, con hacer favores. Tal como sucede en diferentes obras de Zapata Abadía. Aquí, un ejemplo de *Gatillo*, en donde se evidencia la tenencia y pérdida de poder y con ello la afectación de las relaciones patronales en virtud del engaño, de la traición y la venganza, todo ello motivado por el deseo del dinero y con él, el poder.

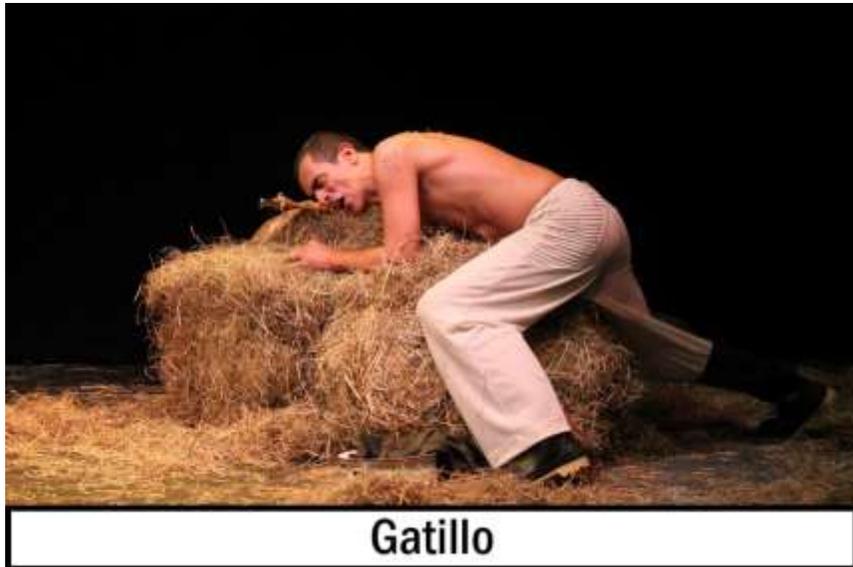


Imagen 57. Fotógrafo: Gilberto Martínez. Momento: presentación. Obra: *Gatillo*. Grupo: Casa del Teatro y Tacita 'e plata.

¡Quiero ver a mi abogado! ¿Qué, Ortega? ¿No ha podido en todo este tiempo recoger las pruebas necesarias? Y no me salga con el cuento de que no ha encontrado ningún testigo vivo. ¿Cómo es eso? ¿En qué se está tirando el dinero? ¡Cuidado “Coco” con el abuso de confianza! Tarde o temprano me las paga. (*Gatillo*, 207)

¡Ortega! ¡Mate! ¡Mate al traidor!  
 ¿Cómo se le ocurrió jugar a la doble?  
 ¿Quién le ofreció más? ¿Cómo se le ocurrió vender lote por lote mis hermosas parcelas?  
 ¡Ah, leguleyo! Por fin puso en práctica lo que me aconsejaba a mí, ¿no?  
 (*Gatillo*, p. 228)

El segundo ámbito, es en el de las organizaciones que concretan la institucionalización del sistema (gobierno, bancos, iglesia, academia, etc.) que influyen en la modificación de conductas y creación de hábitos, lo que genera percepciones automatizadas en las respuestas de los individuos, y quienes están fuera de estas percepciones son excluidos. En *La casa de la Lagartija*, Mujer – Niña hace todo un recorrido de la forma en que cambian los hábitos del barrio, narra como su padre frecuentaba el prostíbulo del barrio: “Entreabrir la puerta y volver a ver al padre entrando a la casa del

bombillo rojo del barrio.” (p. 7); cómo este espacio se fue transformando: “Descubrí desde allí, que ya de la casa del bombillo rojo no salían feligreses trasnochados sino muchachos armados,” (p. 11) hasta convertirse en el “templo del amor” de adoración de Cristo cuya predicadora era la misma “santa mayor”, la “puta mayor”. Y como la Lagartija, Mujer – Niña, no encajaba socialmente, no solo por su aspecto, sino por su discurso evidente en su narrativa, fue excluida siempre, para ella era claro y reflexionaba en torno a ello.

¿Y por qué mejor no me quedo viviendo aquí mi vida especial? ¿Por qué no espero hasta que se les ocurra limpiar, allanar este tierrero que no deja libre el tránsito al progreso de la ciudad? ¿Por qué no espero que me descubran ellos mismos y me saquen a vivir en un lugar limpio, blanco, con luces de museo? ¿Por qué no espero que me disequen y sirva para sorprender a los estudiosos de especímenes misteriosos? (p. 15)

Y la tercera instancia de construcción y deconstrucción de los imaginarios, se da en el de las interacciones que se producen entre los individuos en el entorno del sistema, ellas basadas en los procesos de establecimientos de la confianza a través de los múltiples encuentros y desencuentros, definida, no por lo que uno hace, sino por cómo los demás lo consideran. En esa medida se puede hallar un claro ejemplo en *En el filo*. En esta obra, las cuatro mujeres tienen claras sus relaciones de amistad, complicidad, sus distancias y todo aquello que hace parte del mantenimiento de algún tipo de interacción cercana, sin embargo, para su desgracia, no tienen en cuenta la forma en que son percibidas por el quinto personaje de la obra, Didier Camilo, el hijo de Tomate, ni su propia madre sabe la forma en que él ve a sus amigas: “¡Quietas, barrancalocas! Quítese del medio, mamá, que les voy a empelotar la putez a estas mendrugonas.” (p. 175), es así como Didier Camilo, en gran medida, es el hacedor final del destino de las cuatro mujeres, al parecer mata a Virgen, las otras dos mueren en el fuego cruzado que él llevo hasta ellas, de esta trágica muerte solo escapa Tomate, su madre, desconociendo a su hijo y a su amiga Caramelo:

Tomate: ¡Didier! ¡Niño!

Didier Camilo: (*Entra*) ¿Niño? ¿Cuál niño, mamá? ¿Cuál niño?” (*En el filo*, p. 175)

Tomate: ¡Caramelo! ¿Por qué a usted? ¿Qué les estaba debiendo? ¿Por qué no me había contado? ¿Ahora qué hago sola, Caramelo? ¿Qué hago sin sus tontos abrazos? (*En el filo*, p. 176 - 177)

Así los imaginarios de cada uno, esa manera como es percibido por el otro, terminan siendo los que rigen esas relaciones y lo que marca el destino final de los personajes expuestos en las obras de Zapata Abadía.

Teniendo en cuenta las funciones de los imaginarios y los ámbitos de contingencia de construcción y desconstrucción de los mismos, Pintos (2004), plantea cuatro procedimientos a seguir: uno de ellos es la crítica de las “evidencias”, en el que se plantea que no hay evidencias permanentes, sino que se construyen a partir las diferencias; un segundo procedimiento es el de la construcción de “observables”, en el que se tiene en cuenta las diferencias y los modos de percepción, ya que estos varían de acuerdo con las construcciones sociales que cada individuo haya hecho según sus contextos; el tercero, son los mecanismos que se activan en un doble nivel, las observaciones de primero<sup>47</sup> y segundo<sup>48</sup> orden; y el último procedimiento se da mediante la aplicación del código relevancia/opacidad, el concepto viene de la reproducción visual, lo visible es lo que aparece en el campo y lo no visible es lo que queda fuera del campo<sup>49</sup>.

Así, Zapata Abadía, durante más de 30 años que lleva su historia como dramaturgo colombiano, a través de sus obras, presenta una serie de evidencia desde el lado de la realidad social y habla o describe, bueno, más bien, representa “el otro lado” del fenómeno observado, ese que quiere ser oscurecido y relegado a otros planos de la visibilidad, esa opacidad que queda por fuera del campo de observación dados los parámetros de las regularidades y normalidades aceptables. Desde sus inicios como dramaturgo, a finales de los años 80 y principio de los 90, aunque no con *Cabalgata de ensueños*, su primera obra, pero sí con *El*

---

<sup>47</sup> Se da cuenta de lo que se va a observar y se evidencia lo que no (el otro lado)

<sup>48</sup> Se observa cómo y desde dónde ve y cuenta el Observador de primer orden.

<sup>49</sup> Sin embargo, no siempre lo que está fuera de campo es lo real, y viceversa, así que se hace necesario asumir esa realidad que está dentro del campo, aunque no sea la real, lo que perturba al individuo, pues si su conocimiento está puesto en la opacidad, significa que estaría fuera de la realidad visible, de lo relevante, y sería considerado un sujeto no racional. Pero toda esta construcción de realidad está dada por la construcción de los imaginarios sociales, ellos autorizan un código u otro que sea funcional para la sociedad.

*Café de Soledad*<sup>50</sup>, escrita en 1992, se vislumbra lo que sería y, de hecho, ha sido su dramaturgia en lo sucesivo, hasta la actualidad. Durante esta década, mientras el progreso llegaba a la ciudad de Medellín, se visibilizaba en los diferentes medios, y era el tema de moda, Zapata Abadía ponía su mirada, y la del espectador, en esa otra realidad, ese “otro lado” oculto a los ojos del mundo, aquella vida de los marginales, desprotegidos y desposeídos, en aras del progreso, retratada en *El café de Soledad*. Tan solo en la acotación inicial, que en obras subsiguientes se hacen más cortos, incluso casi nulos, se puede evidenciar el punto en cuestión, allí se mezclan todos esos elementos característicos de sus obras, de los ambientes, las temáticas, las características de sus personajes y sus interrelaciones con el mundo, su mirada de mundo:

Espacio ambiente.

En un laberinto de piso y techo derruido. Un tejado de vieja casona le servirá a Soledad para deambular como una araña sobre los restos de sus pertenencias.

Las instancias de vida y muerte. Aire y tierra. Memoria y locura ciudadina cohabitaran en una amalgama de sordinas.

---

50

*El café de Soledad* es un monólogo escrito y actuado por Luis Fernando Zapata Abadía, bajo la dirección de Alberto Sierra. La producción fue hecha por el grupo *Exfanfarria Teatro* en 1994.

En la obra, Soledad narra su historia como habitante del centro de la ciudad, una ciudad estruendosa, que, entre petardos y carros, continúa sus remodelaciones para, como dice ella: dar “una cara nueva a la ciudad”. Soledad no hará parte de esa ciudad renovada. No le *pondrá la cara al progreso*. Ella habita, desde hace tiempo, las ruinas de una casa que ya no es suya, que hace parte de las nuevas alternativas de construcción del casco urbano. Poco a poco fue desplazada: quitaron las tuberías, la luz, los vidrios fueron quebrados, las ventanas desmontadas y ella continuó deambulando por el lugar, hasta convertirse en un arrume más, invisible a los ojos de los trabajadores de la obra.

Soledad está de arrimada en esta vida y aunque balbucea, nadie la escucha. Soledad será olvidada.



Imagen 58. Fotografía: cortesía Tacita 'e plata. Momento: presentación. Obra: *El café de Soledad*. Grupo: Exfanfarria Teatro.

EL CAFÉ DE SOLEDAD

Eco de infancia y ternura configurado en un cielo-raso transparente de malla de construcción.

Una cloaca en algún rincón vomitara sus desechos de líquido colorantes que irán acordes con los estados de bilis y nervios del personaje.

También sobre su cabeza el arrume de colillas. Cigarrillos. Como huevos de araña mezclados con cascarilla del café tostado.

En un costado arriba un zarzo – ratonera desde donde vomitara Soledad. Basuras. Residuos de su orgánico desmantelamiento.

También flores y piedras que conformaran su repudio y escándalo.

Cables de tensión atravesaran el espacio que estará dispuesto de tal manera que el espectador rompa con su habitual disposición de aislamiento de la escena y sean partícipes directos de este ritual de desprendimiento.

Para rematar la arquitectura derruida. en un vasto espacio laborara El Experto oficial del derrumbe. metal. tensores. cables y líquidos aceites. Maquinaria ciega del progreso.

La greda de su territorio es el ripio del café.

En otro rincón un fogoncito mortecino recalentara tinto soporífero.

Tras los muros y puertas se escuchará el taladro y el constante punzar del trabajador 1 que llega del público y maniobrá su carretilla cargada de escombros.

Así mismo. los músicos. Sobre un piso de estructuras metálicas y cemento vivo les darán la bienvenida.

En la oscuridad acometerá Soledad su destino impenitente.

Luego de franquear desde el zarzo sus porquerías bajara a tierra colgando de una inmensa telaraña. Donde aun las migajas de pan se pegan a sus salivas. De allí a las pasarelas de madera donde todo se desequilibra y se rodea de aceite quemado de carros entre las tejas que recuerdan donde vivía aquel desecho de inquilina.

Los salientes tacos de madera en las paredes le ayudaran en su espíritu de malabarista.

Colgando las telarañas. (*El café de Soledad*, p. 1 – 2)

En este modelo de investigación sobre la construcción social de la inclusión – exclusión de los imaginarios sociales, Pintos (2004) propone una guía operativa que consta

de tres aspectos. Si se continúa aplicando dicho modelo a los procesos de construcción de las obras dramáticas de Zapata Abadía, como observador de las realidades sociales, se evidencia que en sus obras se puede encontrar, en primer lugar, referencias espacio temporales de lo observable, en el caso de su dramaturgia, lo observado, que corresponde al eje de las coordenadas, en el que el tiempo es un factor importante, dado que se considera un hecho como sucedido cuando este tiene una permanencia en el tiempo, de ahí que cada que leemos una obra o presenciamos una puesta en escena de Zapata Abadía encontramos actualidad en el tiempo. Este dramaturgo relata sucesos continuos, sus historias corresponden a fenómenos sociales, no solo actuales, sino que perduran y que de una u otra manera son hechos que terminan siendo institucionalizados. Basta con retomar cualquiera de las obras hasta ahora analizadas: en *Loba vieja y Petra, maldita Loca*, la discriminación hacia la comunidad LGBTIQ; en *Gatillo y La Pajarera*, la violencia rural; y *En el filo, Firmes y Hojas secas*, la violencia urbana y hacia la mujer; todas ellas con líneas temática en común.

El segundo aspecto, evidenciado también en la dramaturgia de Zapata Abadía, es el que se refiere a la construcción bifocal de la realidad social. Este está enmarcado en dos referencias, una semántica que posibilita la construcción de prioridades de significados (relevancias), y otra de referencias a las perspectivas de construcción de realidades (focos y ejes); en el dramaturgo, esa construcción de realidad siempre se da a partir de la diferencia, es decir, que es dual. Zapata Abadía siempre presenta esa otra versión de la realidad, la no oficial, puesto que siempre hay dos versiones, o más, de una realidad, depende de la perspectiva, del foco desde el cual sea evaluada. Entonces, no se puede hablar de una u otra realidad, sino la forma cómo esta es construida, eso es justamente lo que se ha evidenciado a lo largo de esta investigación, y de los diferentes matices que cobra a partir de la perspectiva diferenciada y la manera como esta, la versión de Zapata Abadía, es presentada, según su relevancia. Entonces recurre a personajes como, por ejemplo, Mujer – Niña, la Lagartija, en *La casa de la Lagartija*, una mujer con una vida y un cuerpo completamente deformados, para presentar la radiografía de la evolución de la cotidianidad en un barrio, de cualquier ciudad del país, igualmente deformado.

El último aspecto está relacionado con las opacidades, Zapata Abadía recurre a tópicos que están fuera del campo, se ha considerado que las opacidades “no son cosa distinta

de las relevancias, sino que se construyen en la operación de hacer algo relevante...” (Pintos, 2004, p. 42). Es decir, esta dramaturgia pone en foco, lo que está por fuera de él, se construye a partir de las relevancias, pues Zapata Abadía accede a la desvelación de lo oculto, es decir, a la “subjetividad”. Pero siempre está dentro del campo de realidad y por fuera de él, así constituye esa relación entre las realidades que le permiten configurar el mapa del imaginario social, una perspectiva de conjunto que construye analíticamente. La intensión de este dramaturgo medellinense no está vinculada al deseo de poder y de dominación de los imaginarios sociales en un campo de lucha, como lo plantea Pintos (2004) en su modelo, de sacar a la luz la contingencia fundamental de todos los poderes; de promoción de las formas dogmáticas de la configuración de verdades; del deseo de reunificar de las realidades en una sola para constituir las en totalidades. No. Finalmente, en sus obras se evidencia la posibilidad que tiene el sujeto de asumir su realidad, que de una u otra manera le corresponde, unas veces muriendo, otras quedando en el mismo caos, otras defendiendo sus propósitos y alcanzándolos, pero siempre en su lucha por el restablecimiento de las posibilidades de decisiones autónomas.

Sin embargo, si se habla de una dramaturgia marginal y de lo marginal, y atendiendo a que, la mayoría de las teorizaciones usan un modelo geométrico basado en la circunferencia, es decir, en el centro se toman las decisiones políticas y económicas y en las periferias subordinadas se reproducen los efectos no deseados de tales decisiones, cámbiese los conceptos de “decisiones políticas y económicas” por dramaturgia, cualquiera que pertenezca al centro, entonces, teniendo en cuenta que este modelo geométrico es rígido y se repite, es decir, cualquier punto de la periferia solo puede programar el convertirse en centro y así generar nuevas periferias que dependan de él, la dramaturgia de Zapata Abadía, de lo marginal, por el solo hecho de serlo, tiende, en algún momento a convertirse en centro. Así, siempre que hay sujetos marginadores, habrá otros marginados, estos últimos pueden convertirse en los primeros cuando se transforman en un nuevo centro con su respectiva periferia. Y de nuevo, surge un ciclo de poder y deseo de dominación de los imaginarios sociales. Valdría la pena, entonces, hacerse la pregunta: ¿cuáles son las periferias de la dramaturgia marginal de Luis Fernando Zapata Abadía?

Para concluir este apartado es preciso decir que la tendencia generalizada sitúa las exclusiones fuera de nuestra experiencia directa y las inclusiones como ventajas de nuestra posición social o familiar o mundial, de ahí que se dé la dupla “nosotros / otros”, mediado por un observador primario, y se olvida de que la inclusión es una operación del sistema, no de los individuos. Es en este punto donde juega un papel fundamental el arte, en este caso el teatro, puesto que, aunque sea el sistema el que propone las condiciones de participación para ser incluido y lo que permanece como no indicado constituye la exclusión, el arte puede regular dichas condiciones y resignificar, visibilizar esa operación del sistema. El arte, en voz de la dramaturgia de Zapata Abadía, se constituye en ese observador de segundo orden que permite descubrir las construcciones de realidad que proponen disimiles imaginarios sociales y sus diferentes centros de poder, generando como resultado un mejor conocimiento de las culturas, a través de lo que se excluye, más que analizando sus estructuras y relaciones, representándolas, escribiéndolas dramáticamente y llevándolas a escena.



Imagen 59. Fotografía: cortesía Tacita 'e plata. Momento: presentación. Obra: El café de Soledad. Grupo: Exfanfarria Teatro.

### **La dramaturgia de Zapata Abadía: ¿una dramaturgia marginal?**

La infinitud de matices que corresponden a la vida es la misma infinitud de matices que corresponden al arte. De ahí que se haga posible establecer la relación, extender el concepto de marginalidad social a la marginalidad en el arte. En su primera reflexión sobre la marginalidad, Monleón (1998), refiere el trabajo de Ana María Gómez Torres sobre la dramaturgia de Lorca. La no aceptación de Lorca, por su propuesta temática, por el teatro “establecido” hizo de él un marginado, extrañamente es considerado un clásico dada la

posterior aceptación. Se generó un cambio de paradigma frente a la visión teatral. Lo mismo sucedió con Valle Inclán y sus esperpentos, sus producciones eran dirigidas a un público dotado de conciencia crítica y una visión social, ambos no aceptaban una serie de reglas formales que la corriente conservadora consideraba indisoluble de la expresión dramática.

Sucede lo mismo con otros autores como Miguel Mihúra, Jacinto Benavente y Azorín quienes, en principio marginales, luego cedieron ante la servidumbre del público. Desde luego tal servidumbre no se da cuando el pensamiento del autor, su inserción en la sociedad, coincide con los intereses del público. Desde esta perspectiva pueden suceder varias cosas, según Monleón:

Puede suceder, como hemos dicho, que el pacto devore al autor; puede suceder que se establezca una complicidad que permita a un autor hacerse entender bajo formas de aparente sumisión; puede ocurrir que el autor no ceda y que su obra se hunda en el olvido o no llegue nunca a ser teatro; y puede suceder que obras escritas desde esa asumida marginalidad e independencia acaben siendo, como ha sucedido con Valle y Lorca, las piezas maestras de un periodo teatral. (1998, p.8)

Lo marginal o alternativo no es un teatro a la espera de algún tipo de subvención o la comprensión de algunos espectadores, dado que una cosa es el marco material y social en que vive el teatro y otra, muy diferente, la motivación de los creadores. Lo marginal aparece “como un elemento inexcusable de la dialéctica del cambio, de la pugna entre el centro y la periferia o entre la reiteración y la transformación, entre lo sabido y lo revelado.” (Monleón, 1998, p.8) Hemos visto esa pugna constante en la dramaturgia de Zapata Abadía, esa visibilización de los segundos planos de la realidad, de esas márgenes tan pequeñas, tan minúsculas, que parecen personales, no correspondientes a él, aunque de alguna manera lo acompañan, sino correspondientes a ese sujeto–persona–je tan común, apenas su voz se hace perceptible, su imagen se ve entre sombras a través de las situaciones contadas por el dramaturgo. Este teatro marginal está constituido por elementos como: autor, espacio, grupo, inversión formal y de un público marginal, es decir, no inscritos en las prácticas del teatro cotidiano, esas siete, diez o veinte personas que acuden al llamado de Zapata Abadía, ante una representación. En este teatro marginal es propia, entonces, la existencia de autores

libres, como Zapata Abadía, que hace uso de espacios funcionales y no sujetos a la aparatosidad decorativa de las grandes salas o la conversión de la compañía ocasional en grupo estable, rígido e inmutable, la itinerancia de actores que van y vienen, espacios ocupados y dejados, una cierta cercanía con lo efímero, no de su dramaturgia, ella perdura, pero sí de sus puestas en escena y actores que participan en ellas.

El teatro occidental, registra, pues, dos formas fundamentales de marginalidad, según lo plantea Monleón (1998): la una, corresponde a los autores, animadores de vanguardias y de ismos distintos, caracterizados casi siempre por la negación de un teatro puramente mimético o imitativo; la otra, vinculada a la práctica teatral, que ha tenido distinto nombre según las épocas y lugares, pero que ha coincidido en su voluntad de alterar la función del teatro, la poética escénica y la condición social y cultural de los espectadores. Es, tal vez, esta última a la que podríamos acercarnos más a Zapata Abadía.

Teniendo claro esto, se hace evidente que lo nuevo, lo salido de la norma, se califica de marginal. Zapata Abadía desborda tal definición. Entonces, surge la necesidad de que se establezca un diálogo entre esto marginal, no reconocido con lo reconocido, entre la vanguardia y lo cotidiano y el cambio y la tradición, para que se dé, de esta manera, la “salud social” que permita la pervivencia de ambos y se cumpla con esa necesidad social y antropológica adaptable a las diferentes circunstancias históricas y socioculturales que implica el teatro. De no suceder esto, la evolución será poca, dado que si no se generan cambios no habrá ningún tipo de movimiento. De ahí la importancia de esta serie de investigaciones en las que se vuelca la atención sobre un autor marginal, conocido profundamente a nivel local y nacional, pero por muy pocos a nivel internacional, aunque bien, algunas de sus obras hayan tenido dicha proyección.

Zapata Abadía, a lo largo de su carrera en las diferentes áreas artísticas, con sus lenguajes y poéticas, y centrándonos en el aspecto dramático, ha permitido establecer una línea de la marginalidad, ha construido desde su literatura dramática una sociedad marginal, con personajes y espacios marginados, una sociedad que nunca participa del poder y sus beneficios, concediéndoles un papel importante en la dinámica social, puesto que esos sujetos partícipes de su mundo marginado se constituyen en un centro, en un espacio vivo y creador,

respecto del cual, el conservadurismo sería, históricamente hablando: lo marginal, lo anacrónico.

### **Como si fuera la vida real: el lenguaje del teatro marginal**

Es bien sabido por muchas personas que toda sociedad requiere de medios de expresión que posibiliten el encuentro de su identidad, los medios de comunicación y el poder dominante debería proveerlos, lo hacen a su modo. Estos no son suficientes para el conjunto social, entonces, los artistas van encontrando otros medios, al margen de aquellos que provee el estado o la clase dominante, no porque se quiera, ya que siempre se busca la ayuda del estado, sino porque es imprescindible en busca de esa comunicación con el público y para el público. En cierta medida, esa, justamente, es otra de las características de la dramaturgia de Zapata Abadía. Él siempre ha buscado temáticas que representen la vida de los habitantes de su contexto, no esas grandes, visibilizadas, representantes de multitudes reconocidas, sino de esas grandes multitudes invisibles, como María y Margoth Asunción, en *Firmes*: “¿No se ha oído cuando está sola? Pero, que va a estar sola en ese hacinamiento en que viven. Tía, niñas, mis niñas, marranos, gallinas, compadres que van de paso. ¡Ja! Si una logra estar sola en ese barrio es una lotería.” (p. 40). Logrando siempre un gran impacto en su público, en su lector, también marginal.

Un ejemplo claro del material del artista, en este caso Zapata Abadía, es el uso del lenguaje, para el caso, el que se gesta en el sector de las clases populares, las comunas periféricas de la ciudad. Este lenguaje es el más dinámico, es donde se generan los cambios. Casos como el de Cervantes, Lewis Carroll, García Lorca y como el de La Candelaria, en Colombia, se apoyan en el uso del lenguaje de las clases sociales populares, el lenguaje marginal, que se recicla y se transforma, pero que con el tiempo se fija. Para Zapata Abadía, un aspecto que cobra importancia en su concepto de marginalidad, en su dramaturgia, es el uso lexical.

En obras como *Petra, maldita loca*, se usan expresiones intraducibles del lenguaje, lo metafórico, la gracia, la viveza, la expresividad, hacen parte del discurso dramático del autor y se hace particular en el lenguaje de los personajes de la obra. Expresiones como, por ejemplo: *cabecear la antena*, para referirse a la erección; *cuquita en botella*, para hablar de

un hombre guapo, bien parecido; y *nueva encomienda*, nuevo pretendiente. Pero no solo en *Petra, maldita loca*, sino en muchas de sus obras predomina el estilo bajo, con amplia presencia de locuciones verbales, coloquiales, informales y familiares, algunas de ellas vulgares y pertenecientes al argot popular, lo cual está en consonancia con el ser y el hacer de los personajes presentados por el dramaturgo medellinense y el mundo en el que se desenvuelven ellos dentro de la obra. Así se encuentran expresiones en otras obras, como en *Firmes*: “Está madurando biche la pizcuña esa.” (p. 34) refiriéndose al hecho de que su hija (pizcuña), la de Margoth, haga o diga cosas de adulta, sin serlo; o cuando Pajarera, en *La pajarera*, recuerda lo que le decía su abuelo en relación a algunos “pichones” que veía:



Imagen 60. Fotógrafo: Cristián Zapata. Momento: presentación. Obra: *En el*

*filo*. Grupo: Exfanfarria Teatro.

““Estos no van a dar un brinco” (p.92), decía usted...”, para referirse a que las pequeñas aves morirían pronto; o cuando Caramelo de dice a Tomate, en *En el filo*: “¿Acribillada? Estas amigas mías. La Luna anoche también se sintió acribillada [para referirse a sentirse atacada, pero no físicamente, en este caso]. Creyó que iba a ver el otro lado del planeta [morirse] cuando sin ton ni son [sin causa aparente] empezó el concierto de metralla [una balacera].” (p. 144). Así como estos se podrían citar muchos ejemplos en las obras de Zapata Abadía, que podrían ser insumo de otra investigación.

Al respecto del uso de este tipo de lenguaje, y en el marco compositivo ficcional de marginalidad, Zapata Abadía logra confrontar a sus lectores o espectadores no con un

discurso sobre lo real, sino con un discurso como reflejo directo de su cotidianidad y, por esto, sus personajes utilizan un lenguaje coloquial. Entonces, teniendo en cuenta que el dramaturgo hace uso de la conversación coloquial y esta, a su vez, hace parte del discurso cotidiano, se hace evidente, en las obras analizadas, el uso de enunciados que permiten ver como las convenciones sociales de la lengua están presentes en su dramaturgia, es decir, Zapata Abadía hace uso de diferentes recursos coloquiales, invenciones muy explícitas, aunque otras bastante encriptadas, para aquel que no sea usuario de este registro lingüístico. Esta estrategia expresiva le vale el conocimiento, en profundidad, de los problemas del país, del campesinado, de los habitantes de calle, de los cordones de miseria de las grandes urbes, todo ello, material dentro de lo marginal, que no solo representa una postura ideológica o sociológica, sino que se constituye en material de trabajo como el que tiene cualquier artista.

Rocío Zalba (2013), al respecto del análisis que hace sobre Perras (2002)<sup>51</sup> no hace una distinción entre los conceptos de márgenes, marginado o marginal, en el espacio de lo teatral, sino que los define

como una entidad cuyo comportamiento, estilo de vida o condición física en escena se difiere y descarrila de la norma. Aquella ligada al discurso moral del estado que sujeta al individuo a lo sano y lo enfermo, lo normal y lo patológico, lo bueno y lo malo. (p.122)

La autora, presenta el análisis de unos personajes, entidades indomables, que no reconocen su marginalidad y se desenvuelven en una débil fachada de conversaciones cotidianas en búsqueda de una ilusión de normalidad. Al contrario de los personajes de Zapata Abadía, quienes todo el tiempo son completamente conscientes de su condición, la reconocen y se reconocen como sujetos violentos, los que lo son, y marginales. Los personajes de Zapata Abadía, no tienen una tendencia hacia la violencia y el engaño como forma de sobrevivir y resistir la condición que los separa y atrapa. No. Ya son violentos y marginados, su condición no varía mucho, puesto que las obras de Zapata Abadía, más que contar esas historias con inicio, nudo y desenlace que dan cuenta de un desarrollo del

---

<sup>51</sup> Obra de teatro del colectivo de Néstor Caniglia, Enrique Federmán, Mauricio Kartun y Claudio Martínez Bel, que aborda la edificación de una entidad marginada en Argentina y lo que esto conlleva.

personaje, lo que muestran son las situaciones en las que se encuentran los personajes, en esas mismas situaciones se develan los antecedentes y los consecuentes de su historia.

Teniendo en cuenta estas distinciones que se hacen, vale la pena hacer claridad en que en estos personajes se ve reflejada la cotidianidad de los habitantes de cualquier pueblo colombiano en los que violencia por parte de ellos como sujetos marginados puede estar relacionada con una simple y minúscula agresión física o verbal, o llegar a estados más elevados de la trasgresión de la norma que se constituya en una ruptura de las leyes o un desafío a los valores morales instituidos por la sociedad en la que interactúan. Sea cual fuera, según la visión de Zapata Abadía, el contexto en el que los ubica, todos se caracterizan por su resistencia y por querer ser, por su deseo de sobrevivir, por adquirir aquel poder y voz del que fueron despojados en el momento mismo en que ellos como sujetos marginados fueron definidos como defectuosos y empujados hacia los bordes, hacía las periferias de los centros de poder.

Esa es justamente la condición esencial del sujeto marginado, sus reacciones son “naturales”, generadas por su estado de desprotección del Estado y la incapacidad de este para otorgar seguridad a la gente. Sabiéndose abandonado, el sujeto marginal se aísla para tratar de sobrevivir, crear y ejercer sus propias reglas de supervivencia. Esa, por ejemplo, es la nueva condición de Don Roque Absalón, en *Gatillo*, que no tiene más alternativa que aislarse en un búnquer para protegerse de esas personas que lo robaron, que le quitaron sus tierras; o la de Petra, en *Petra, maldita loca*, quien por vivir tal como ella es fue asesinada; Pajarera, en *La pajarera*, a la que le toca cambiar su forma de vida en función de su “venganza” o “justicia” por mano propia. Así, se podrían citar muchos más ejemplos en las obras de Zapata Abadía en los que los personajes marginales tiene que asumir su muerte inminente o la responsabilidad de su propia seguridad, dada la inseguridad que les proyecta el Estado.

En las obras de Zapata Abadía, la marginación de los personajes no solo es física, también patológica, es decir, tanto los pensamientos como las acciones separan a los personajes de la norma. Queda claro que la marginación no necesariamente puede estar dada por territorialidad, por una discapacidad física o mental, sino por comportamientos, por

construcciones de pensamiento que alejan al sujeto, lo aíslan de sus congéneres, llevándolo al margen, bien sea de un evento, de una situación, de una institución o de la sociedad en general. Entonces, surgen personajes como Lili-Eddie-Raymond en *Eddie*, Margoth en *Firmes*, Laura en *Hojas secas*, doña Amparo en *Cabeza de familia*, Mujer – Niña en *La casa de la Lagartija*, Soledad en *El Café de Soledad*, Germán en *La ventana*, Luna en *En el filo*, y otros tantos, cuyos pensamientos abrazan ideas que no contemplan la normalidad y que esa sola razón los deja por fuera del centro regulador de comportamientos y los envía a las periferias. En las obras no se presenta una denuncia legal, a la justicia competente, sino una denuncia social, entre los personajes, en complicidad con el público o lector, perceptor, ello enmarca la misma idiosincrasia que presenta nuestro pueblo latinoamericano en el que las denuncias nunca son formalizadas por miedo a la represalia, por desconfianza a la justicia o por la misma marginación.

Otro ejemplo de exclusión del arte, por fuera de lo nacional colombiano y de la esfera latinoamericana, es Armand Gatti en Francia. En el artículo *Exclusión del arte, arte de la exclusión* Nathalie Bentolila (1998) escribe sobre el teatro de Gatti. Empieza haciendo una reflexión sobre los suburbios los cuales revelan, en un registro menos sensible, los problemas sociales, se adelantan a las crisis, se arriesgan naturalmente y en primera instancia, a las innovaciones culturales y sociales. De ahí que los suburbios no encajen semánticamente en el concepto de periféricos. La autora considera estos espacios como laboratorios de alternativas que deben servir a todos, además califica el lugar de periférico como inexistente, dado que resignifica su lugar en la sociedad, en la medida en que allí suceden “cosas”, están presentes, incluso, por sí mismos recusan su marginalidad. Según Bentolila (1998), el caso de Gatti es particular, trabaja con drogadictos, alcohólicos y demás sujetos excluidos, los sujetos, “actores” con los que trabaja Gatti son marginales.

Zapata Abadía, por su parte, construye esos sujetos, personajes marginales que lo ayudan en su propuesta de reconstrucción y apropiación del sujeto y su lenguaje, en las diferentes esferas de este. Presenta la marginalidad como un elemento social o político, además se puede identificar en ellos una falta de apropiación del lenguaje, y no solo de su registro lingüísticos, su forma de hablar, lo que los deja por fuera, los hace auténticos excluidos, sino que con ello vienen sus ideas. Entonces, los marginales son aquellos que

también son excluidos del lenguaje y ellos, junto con la apropiación que hacen de este, personifican el constante combate entre la palabra contra el obscurantismo político o religioso imperante en las diferentes esferas de la sociedad. Se hace evidente que cuando el sujeto sabe quién es, y cómo se sitúa frente al universo, se apropia del lenguaje y esto le posibilita ser un sujeto partícipe de la realidad y, como tal, deja de ser marginal, pues se ha producido una revolución personal y esta conlleva a una revolución histórica.

Teniendo clara esta perspectiva, valdría la pena aclarar, que cuando hablamos del teatro de Zapata Abadía, en esta investigación específicamente, nos referimos a sus creaciones literarias, ellos como “personas reales”, dentro de la narrativa, saben quiénes son, saben cómo situarse en ese universo que les correspondió, se apropian del lenguaje y son partícipes de su realidad, a pesar de ello no dejan de ser marginales, puesto que su condición no les permite salir de allí, su situación no va más allá de esa marginalidad que le corresponde dentro de ese mundo marginal construido por el autor, parece ser que a Zapata Abadía no le interesa que ese personaje salga de su condición dentro de la ficción, entonces, deja que esa

revolución que le corresponde por derecho ganado, la usufructúe el lector, espectador u oyente y que sea él el que lidere esa revolución histórica, luego de escuchar la voz de sus marginados.



Imagen 61. Fotografía: cortesía Tacita 'e plata. Momento: presentación.

Obra: *El café de Soledad*. Grupo: Exfanfarria Teatro.

Zapata Abadía rompe con el consumo de la “cosa” teatral. No se trata de la construcción y comercialización de un producto. El proceso gira en torno a su quehacer artístico. Este dramaturgo medellinense busca generar, tal vez conciencia, tal vez desazón, rabia, resentimiento, tristeza. Tal vez solo apuesta por su visión artística y de mundo, pero siempre permite al otro apropiarse de su lenguaje y enfrentarse o confrontarse con el mundo, cuando lo hacen, cuando se confrontan con el otro, cuando se ven, se escuchan o se leen, en sus obras, entonces y solo entonces, esos marginales dejan de serlo, alcanzan un asomo de visibilidad, se hacen sujetos vivos en la persona del espectador, lector u oyente de esta dramaturgia marginal, de opacidades, construida por el maestro Luis Fernando Zapata Abadía.

## ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1: Portada de la tesis. Diseño: Juan Fernando Criales. Pág. 1.

Imagen 2. Fotógrafa: Elizabeth Jiménez. Momento: ensayo general. Obra: *Firmes*. Grupo: Tacita 'e plata. Pág. 31.

Imagen 3. Diseño de imagen: Juan Fernando Criales. Obra: Petra, maldita loca. Sin puesta en escena. Pág. 33.

Imagen 4. Fotógrafo: Juan Fernando Criales. Momento: ensayo general. Obra: *La Pajarera*. Grupo: Exfanfarria Teatro. Pág. 35.

Imagen 5. Fotógrafo: Cristian Zapata. Momento: presentación. Obra: *En el filo*. Grupo: Exfanfarria Teatro. Pág. 37.

Imagen 6. Fotógrafo: cortesía Exfanfarria Teatro. Momento: presentación. Obra: *Hojas secas*. Grupo: Exfanfarria Teatro. Pág. 39.

Imagen 7. Fotógrafo: Gilberto Martínez. Momento: presentación. Obra: *Gatillo*. Grupo: *Casa del teatro y Tacita 'e plata*. Pág. 41.

Imagen 8. Fotógrafo: Juan Fernando Criales. Momento: ensayo general. Obra: *Loba vieja o Bellas de la noche*. Grupo: Tacita 'e plata. Pág. 43.

Imagen 9. Fotógrafo: Gabriel Ortiz. Diseño de Afiche: Cristian Zapata. Obra: *La casa de la lagartija*. Grupo: Exfanfarria Teatro. Pág. 47.

Imagen 10. Fotógrafo: Juan Fernando Criales. Momento: presentación performance. Obra: *Aquelarre Mazamorréico*. Grupo: Tacita 'e plata. Pág. 54.

Imagen 11. Fotógrafo: Juan Fernando Criales. Momento: ensayo general. Obra: *Loba vieja o Bellas de la noche*. Grupo: Tacita 'e plata. Pág. 60.

Imagen 12. Fotografía: cortesía Tacita 'e plata. Momento: presentación. Obra: *In-Solitos de Danza* Grupo: Tacita 'e plata. Pág. 63.

Imagen 13. Fotógrafo: Cristián Zapata. Momento: presentación. Obra: *En el filo*. Grupo: Exfanfarria Teatro. Pág. 64.

Imagen 14. Fotógrafo: cortesía Exfanfarria Teatro. Momento: presentación. Obra: *Hojas secas*. Grupo: Exfanfarria Teatro. Pág. 65.

Imagen 15. Fotógrafo: Juan Fernando Criales. Momento: ensayo. Obra: *Cabeza de familia*. Grupo: Tacita 'e plata. Pág. 66.

Imagen 16. Diseño de Afiche: Juan Fernando Criales. Obra: *Cabeza de familia*. Grupo: Tacita 'e plata. Pág. 66.

Imagen 17. Fotógrafo: Juan Fernando Criales. Momento: presentación. Obra: *Cabeza de familia*. Grupo: Tacita 'e plata. Pág. 67.

Imagen 18. Diseño de afiche: Mario Ángel Quintero. Obra: *Eddie*. Grupo: Exfanfarria Teatro. Pág. 71.

Imagen 19. Fotógrafo: Gabriel Ortiz. Momento: presentación. Obra: *La casa de la lagartija*. Grupo: Exfanfarria Teatro. Pág. 73.

Imagen 20. Fotógrafo: Gabriel Ortiz. Momento: presentación. Obra: *Loba vieja o Bellas de la noche*. Grupo: Tacita 'e plata. Pág. 74.

Imagen 21. Fotógrafo: Juan Fernando Criales. Momento: ensayo general. Obra: *La Pajarera*. Grupo: Exfanfarria Teatro. Pág. 79.

Imagen 22. Fotógrafo: Mario Ángel Quintero. Momento: presentación. Obra: *Eddie*. Grupo: Exfanfarria Teatro. Pág. 85.

Imagen 23. Fotógrafo: Gabriel Ortiz. Momento: sesión fotográfica. Obra: *La ventana*. Grupo: Tacita 'e plata. Pág. 89.

Imagen 24. Fotógrafo: Gabriel Ortiz. Momento: presentación. Obra: *La ventana*. Grupo: Tacita 'e plata. Pág. 91.

Imagen 25. Fotógrafo: Juan Fernando Criales. Momento: ensayo general. Obra: *Loba vieja o Bellas de la noche*. Grupo: Tacita 'e plata. Pág. 97.

Imagen 26. Fotógrafo: Mario Ángel Quintero. Momento: ensayo general. Obra: *Eddie*. Grupo: Exfanfarria Teatro. Pág. 103.

Imagen 27. Fotógrafo: Cristián Zapata. Momento: presentación. Obra: *En el filo*. Grupo: Exfanfarria Teatro. Pág. 106.

Imagen 28. Fotógrafo: cortesía Exfanfarria Teatro. Momento: presentación. Obra: *Hojas secas*. Grupo: Exfanfarria Teatro. Pág. 112.

Imagen 29. Fotógrafo: cortesía Exfanfarria Teatro. Momento: presentación. Obra: *Hojas secas*. Grupo: Exfanfarria Teatro. Pág. 114.

Imagen 30. Fotógrafo: Juan Fernando Criales. Momento: ensayo general. Obra: *La Pajarera*. Grupo: Exfanfarria Teatro. Pág. 117.

Imagen 31. Fotógrafo: Gilberto Martínez. Momento: presentación. Obra: *Gatillo*. Grupo: Casa del Teatro y Tacita 'e plata. Pág. 121.

Imagen 32. Fotógrafa: Elizabeth Jiménez. Momento: ensayo general. Obra: *Firmes*. Grupo: Tacita 'e plata. Pág. 124.

Imagen 33. Fotógrafa: Elizabeth Jiménez. Momento: ensayo general. Obra: *Firmes*. Grupo: Tacita 'e plata. Pág. 124.

Imagen 34. Fotógrafo: captura de video. Momento: presentación. Obra: *Eddie*. Grupo: Exfanfarria Teatro. Pág. 129.

Imagen 35. Fotógrafa: Elizabeth Jiménez. Momento: ensayo general. Obra: *Firmes*. Grupo: Tacita 'e plata. Pág. 131.

Imagen 36. Fotógrafo: Juan Fernando Criales. Momento: presentación performance. Obra: *Aquelarre Mazamorréico*. Grupo: Tacita 'e plata. Pág. 136.

Imagen 37. Diseño de afiche: Juan Fernando Criales. Obra: *Bocetos para una locura*. Grupo: Tacita 'e plata. Pág. 139.

Imagen 38. Fotógrafo: Fredy Palacio. Momento: presentación. Obra: *Bocetos para una locura*. Grupo: Tacita 'e plata. Pág. 140.

Imagen 39. Fotógrafo: Beatriz Suaza. Momento: presentación. Obra: *Bocetos para una locura*. Grupo: Tacita 'e plata. Pág. 141.

Imagen 40. Fotógrafo: Gabriel Ortiz. Momento: presentación. Obra: *La ventana*. Grupo: Tacita 'e plata. Pág. 142.

Imagen 41. Fotógrafo: Gilberto Martínez. Momento: presentación. Obra: *Gatillo*. Grupo: Casa del teatro y Tacita 'e plata. Pág. 146.

Imagen 42. Fotógrafo: Juan Fernando Criales. Momento: ensayo general. Obra: *La Pajarera*. Grupo: Exfanfarria Teatro. Pág. 148.

Imagen 43. Fotógrafo: Gabriel Ortiz. Momento: presentación. Obra: *La casa de la lagartija*. Grupo: Exfanfarria Teatro. Pág. 151.

Imagen 44. Fotógrafo: Gabriel Ortiz. Momento: presentación. Obra: *La casa de la lagartija*. Grupo: Exfanfarria Teatro. Pág. 153.

Imagen 45. Fotógrafo: Gabriel Ortiz. Diseño de Afiche: cortesía Tacita 'e plata. Momento: presentación. Obra: *El culebrón*. Grupo: Tacita 'e plata. Pág. 156.

Imagen 46. Fotógrafo: Gabriel Ortiz. Momento: presentación. Obra: *El culebrón*. Grupo: Tacita 'e plata. Pág. 158.

Imagen 47. Fotógrafo: Gabriel Ortiz. Diseño de afiche: Juan Fernando Criales. Obra: *Polinices o el fracaso*. Grupo: Tacita 'e plata. Pág. 160.

Imagen 48. Fotógrafo: Gabriel Ortiz. Momento: ensayo general. Obra: *Polinices o el fracaso*. Grupo: Tacita 'e plata. Pág. 161.

Imagen 49. Fotógrafo: Daniel Romero. Diseño de Afiche: Daniel Romero. Obra: *El sitio*. Grupo: Pendiente Danza y Tacita 'e plata. Pág. 169.

Imagen 50. Fotógrafo: Daniel Romero. Momento: presentación. Obra: *El sitio*. Grupo: Pendiente Danza y Tacita 'e plata. Pág. 171.

Imagen 51. Fotógrafo: Mario Ángel Quintero. Momento: presentación. Obra: *Una serenata para Susana*. Grupo: Tacita 'e plata. Pág. 175.

Imagen 52. Diseño de afiche: Francisco Restrepo. Obra: *Una serenata para Susana*. Grupo: Tacita 'e plata. Pág. 175.

Imagen 53. Fotógrafo: Mario Ángel Quintero. Momento: presentación. Obra: *Una serenata para Susana*. Grupo: Tacita 'e plata. Pág. 176.

Imagen 54. Fotógrafo: Mario Ángel Quintero. Momento: presentación. Obra: *Una serenata para Susana*. Grupo: Tacita 'e plata. Pág. 176.

Imagen 55. Fotógrafo: Mario Ángel Quintero. Momento: presentación. Obra: *Una serenata para Susana*. Grupo: Tacita 'e plata. Pág. 176.

Imagen 56. Fotógrafo: Mario Ángel Quintero. Momento: presentación. Obra: *Una serenata para Susana*. Grupo: Tacita 'e plata. Pág. 177.

Imagen 57. Fotógrafo: Gilberto Martínez. Momento: presentación. Obra: *Gatillo*. Grupo: Casa del Teatro y Tacita 'e plata. Pág. 180.

Imagen 58. Fotografía: cortesía Tacita 'e plata. Momento: presentación. Obra: *El café de Soledad*. Grupo: Exfanfarria Teatro. Pág. 183.

Imagen 59. Fotografía: cortesía Tacita 'e plata. Momento: presentación. Obra: *El café de Soledad*. Grupo: Exfanfarria Teatro. Pág. 187.

Imagen 60. Fotógrafo: Cristián Zapata. Momento: presentación. Obra: *En el filo*. Grupo: Exfanfarria Teatro. Pág. 191.

Imagen 61. Fotografía: cortesía Tacita 'e plata. Momento: presentación. Obra: *El café de Soledad*. Grupo: Exfanfarria Teatro. Pág. 195.

**Cortesía de:**

Tacita 'e plata.

Exfanfarria Teatro.

Casa del Teatro.

Casa Danza.

Párpado Teatro.

## **BIBLIOGRAFÍA**

### **Obras de Luis Fernando Zapata Abadía**

Zapata Abadía, Luis Fernando. (1994) *El café de Soledad*.

Zapata Abadía, Luis Fernando. (1998) *Petra, ¡maldita loca!*

Zapata Abadía, Luis Fernando. (2000) *Firmes*.

Zapata Abadía, Luis Fernando. (2002) *Cabeza de familia*.

Zapata Abadía, Luis Fernando. (2005) *Loba vieja o Bellas de la noche*.

Zapata Abadía, Luis Fernando. (2006) *La Pajarera*.

Zapata Abadía, Luis Fernando. (2008) *Hojas secas*.

Zapata Abadía, Luis Fernando. (2008) *Una serenata para Susana*.

Zapata Abadía, Luis Fernando. (2009) *Bocetos para una locura*.

Zapata Abadía, Luis Fernando. (2010) *La ventana*.

Zapata Abadía, Luis Fernando. (2011) *En el filo*.

Zapata Abadía, Luis Fernando. (2012) *La casa de la lagartija*.

Zapata Abadía, Luis Fernando. (2013) *Gatillo*.

Zapata Abadía, Luis Fernando. (2013) *El culebrón*.

Zapata Abadía, Luis Fernando. (2016) *Eddie*.

Zapata Abadía, Luis Fernando. (2016) *Polinices o el fracaso*.

Zapata Abadía, Luis Fernando. (2018) *El sitio*.

### Textos referenciados

Aguilar, Paula. (2015). Violencia y estado: Apuntes para una genealogía a partir del pensamiento centroamericano. En Hernán Gabriel Vásquez (Ed.), *Representaciones discursivas de la violencia, la otredad y el conflicto social en América Latina* (pp. 44 – 53). Buenos Aires, Argentina. ISBN 978-987-33-9707-3 En Línea: [https://www.researchgate.net/profile/Oscar\\_Espinel/publication/311734622\\_El\\_regimen\\_de\\_los\\_derechos\\_humanos\\_Disenos\\_globales\\_subordinacion\\_y\\_colonialidad/links/58582d7308ae3852d25440d0/El-regimen-de-los-derechos-humanos-Disenos-globales-subordinacion-y-colonialidad.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Oscar_Espinel/publication/311734622_El_regimen_de_los_derechos_humanos_Disenos_globales_subordinacion_y_colonialidad/links/58582d7308ae3852d25440d0/El-regimen-de-los-derechos-humanos-Disenos-globales-subordinacion-y-colonialidad.pdf)

Aldana Laitón, Angie Lorena. (2018). Del Poliamor y otros demonios. En: *Maguaré*. Vol 32 (2 – julio - diciembre) pp. 185 – 198. Universidad Nacional de Colombia: Bogotá. En Línea. Disponible en: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/maguare/article/view/77013>

Arbeláez Tobón, Octavio. (2001). La red. Conocimiento, confianza, convivencia. En: *10 años. Red de Promotores Culturales de Latinoamérica y el Caribe*. Editorial La Patria Manizales: Manizales – Colombia.

Bajtín, Mijaíl. (2005) *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de la cultura Económica.

Bentolila, Nathalie. (1998). Exclusión del arte, arte de la exclusión. En: *Primer acto*, 273, 16 -20. Ministerio de Educación y Cultura. Madrid: España.

Blanco, Fernando. (2006). Políticas de la ciudadanía sexual y la memoria en la escritura de Pedro Lemebel. En: Dieter Ingenschay (Ed.). *Desde aceras opuestas. Literatura/cultura gay y lesbianas en Latinoamérica*. Madrid – España: Iberoamericana – Vervuert.

Boal, Augusto. (2001). Teatro del Oprimido. Juegos para actores y no actores. Barcelona: Alba Editorial.

Bobes Naves, María del Carmen. (1997). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco Libros, S.L.

Butler, Judith. (1998) “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay on Phenomenology and Feminist Theory”. *Theatre Journal*, Vol. 40, No. 4, The Johns Hopkins University Press, p.519-531. Artículo en inglés. Publicado en español en: *Debate feminista*, 18 (1998): 296-314. Consultado: 24 – 05 – 2015. Disponible en: <https://estudioscultura.wordpress.com/2012/05/08/actos-performativos-y-constitucion-del-genero-judith-butler/>

Butler, Judith. (2007). *El género en disputa*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.

Butler, Judith, (1993). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.

Casaús Arzú, Marta. (2009). El Genocidio: la máxima expresión del racismo en Guatemala: una interpretación histórica y una reflexión. Nuevo mundo. Mundos nuevos. N° 9 (en línea). Disponible en: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/57067>

Castañeda, Luz Stella y Henao, José Ignacio. (2001). *El Parlache*. Medellín: Universidad de Antioquia.

CLT. Corredor Latinoamericano de Teatro. Recuperado de: <http://www.corredorlatinoamericanodeteatro.com/#!/institucional/c10fk> Consultado: 10 – 05 – 2016.

Coopera Cultura. *Red de Promotores Culturales de Latinoamérica y el Caribe*. Recuperado de: [http://www.gestioncultural.org/cc\\_redes\\_entidades\\_profesionales.php?id\\_enlaces=303393](http://www.gestioncultural.org/cc_redes_entidades_profesionales.php?id_enlaces=303393) Consultado: 10 – 05 – 2016.

Copes, Ana y Canteros, Guillermo A. (2015). Discursos de integración y negación de las diferencias en América Latina paradojas en la construcción de las configuraciones culturales. En Hernán Gabriel Vásquez (Ed.), *Representaciones discursivas de la violencia*,

*la otredad y el conflicto social en América Latina* (pp. 29 – 43). Buenos Aires, Argentina. ISBN 978-987-33-9707-3 En Línea: [https://www.academia.edu/23733097/Representaciones\\_discursivas\\_de\\_la\\_violencia\\_la\\_otredad\\_y\\_el\\_conflicto\\_social\\_en\\_Latinoam%C3%A9rica](https://www.academia.edu/23733097/Representaciones_discursivas_de_la_violencia_la_otredad_y_el_conflicto_social_en_Latinoam%C3%A9rica)

Deleuze, Gilles. (2015). *La subjetivación. Cursos sobre Foucault. Tomo III*. Buenos Aires, Argentina: Cactus.

Dubatti, Jorge. (2006). Teatro de la subjetividad. *La escalera. Anuario de la Facultad de Arte*, (16), 27 – 44.

Duque Acosta, Carlos Andrés. (2008). Aproximación teórica al debate por el reconocimiento político, jurídico y social del sector LGTBIQ. En: Revista Scielo [online]. N.2, pp.181-208. ISSN 2011-0324. <http://dx.doi.org/10.18046/recs.i2.417>.

Enrico, Juliana (2015). La verdad habla frente a una violencia muda. Análisis de subjetividades vulneradas, límites abyectos y huellas de violencias contemporáneas en América Latina. En Hernán Gabriel Vásquez (Ed.), *Representaciones discursivas de la violencia, la otredad y el conflicto social en América Latina* (pp. 85 – 104). Buenos Aires, Argentina. ISBN 978-987-33-9707-3 En Línea: [https://www.researchgate.net/profile/Oscar\\_Espinel/publication/311734622\\_El\\_regimen\\_de\\_los\\_derechos\\_humanos\\_Disenos\\_globales\\_subordinacion\\_y\\_colonialidad/links/58582d7308ae3852d25440d0/El-regimen-de-los-derechos-humanos-Disenos-globales-subordinacion-y-colonialidad.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Oscar_Espinel/publication/311734622_El_regimen_de_los_derechos_humanos_Disenos_globales_subordinacion_y_colonialidad/links/58582d7308ae3852d25440d0/El-regimen-de-los-derechos-humanos-Disenos-globales-subordinacion-y-colonialidad.pdf)

Escofet, Cristina. (2015). Teatro, memoria y subjetividad. Buenos Aires, Argentina: Nueva generación.

Escuela Superior Tecnológica de Artes Débora Arango. Recuperado de: [http://deboraarango.edu.co/portal/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1&Itemid=228](http://deboraarango.edu.co/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=1&Itemid=228) Consultado: 07 – 05 – 2016.

Exfanfarria Teatro. (2013). *Mientras viva la memoria. Hacia una dramaturgia de autor*. Medellín. Colombia: Alcaldía de Medellín.

Foster, David William. (2006). El gay como modelo cultural: Eminent maricones de Jaime Manrique. En: Dieter Ingenschay (Ed.). *Desde aceras opuestas. Literatura/cultura gay y lesbianas en Latinoamérica*. Madrid – España: Iberoamericana – Vervuert.

Foucault, Michel. (2008) *Tecnologías del yo*. Buenos Aires – Argentina: Editorial Paidós.

Fraser, Nancy. (2002). Nuevas reflexiones sobre el reconocimiento. *New Left Review*, volumen(4), 55 – 68.

Freire, P. (2005). *Pedagogía del oprimido*. México: Siglo XXI.

Giachetti, Bruno. (2015). El espectáculo de la violencia o la violencia del espectáculo: reflexiones en torno a la configuración de una mirada extranjera en la crónica urbana contemporánea. En Hernán Gabriel Vásquez (Ed.), *Representaciones discursivas de la violencia, la otredad y el conflicto social en América Latina* (pp. 264 - 271). Buenos Aires, Argentina. ISBN 978-987-33-9707-3 En Línea: [https://www.researchgate.net/profile/Oscar\\_Espinel/publication/311734622\\_El\\_regimen\\_de\\_los\\_derechos\\_humanos\\_Disenos\\_globales\\_subordinacion\\_y\\_colonialidad/links/58582d7308ae3852d25440d0/El-regimen-de-los-derechos-humanos-Disenos-globales-subordinacion-y-colonialidad.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Oscar_Espinel/publication/311734622_El_regimen_de_los_derechos_humanos_Disenos_globales_subordinacion_y_colonialidad/links/58582d7308ae3852d25440d0/El-regimen-de-los-derechos-humanos-Disenos-globales-subordinacion-y-colonialidad.pdf)

Gómez, Juan Pablo y Palma Murga, Gustavo. ¿Brazos o ciudadanos? La colonialidad de la noción en Guatemala. Fecha de consulta: 25 – 02 – 19. Disponible en: [https://www.academia.edu/1750320/Juan\\_Pablo\\_G%C3%B3mez\\_Gustavo\\_Palma\\_Murga\\_Brazos\\_o\\_ciudadanos\\_La\\_colonialidad\\_de\\_la\\_naci%C3%B3n\\_en\\_Guatemala](https://www.academia.edu/1750320/Juan_Pablo_G%C3%B3mez_Gustavo_Palma_Murga_Brazos_o_ciudadanos_La_colonialidad_de_la_naci%C3%B3n_en_Guatemala)

Grisales Cardona, Jorge Iván. (2012a). *Dramaturgia del acontecimiento social I*. Universidad de Antioquia. Medellín.

Grisales, J. (2012b). *Dramaturgia del acontecimiento social II*. Medellín: Universidad de Antioquia.

Grissales, J. (12 de enero de 2012a). Obtenido de Dramaturgia del Acontecimiento social: <https://prezi.com/9qntzvb2z4o6/copy-of-dramaturgia-del-acontecimiento-social/>

Guasch, óscar y Mas, Jordi. (2015). Proyectos corporales, género e identidad en España: del travestí al transexual (1970-1995). En: Mérida Jiménez, Rafael M. y Peralta, Jorge Luis (Eds.), *Las masculinidades en transición* (pp. 61-76). Barcelona-Madrid, España: Egales, S.L.

Guattari, Félix. Rolnik, Suely. (2006). Subjetividad e historia. En: *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: España. Traficantes de sueños.

Hurtado Sáenz, L. (enero - diciembre de 2012). Creación colectiva e investigación: "rastros sin rostro" y la propuesta de un modelo metodológico. *Revista Colombiana de Artes Escénicas*, 6, 31 - 41.

ITM Institución Universitaria. Facultad de Artes y Humanidades. Archivos sonoros patrimoniales. Recuperado de: <http://proyectomediaitm.com/?portfolio=132> Consultado: 02 - 05 - 2016.

Kosofsky Sedgwick, Eve. (1998) *Epistemología del armario*. Barcelona: Ediciones de la tempestad.

Kulawik, Krzysztof. (2008). *Travestir para reclamar espacios: la simulación sexual/text-ual de Pedro Lemebel y Francisco Casas en la urbe chilena*. En: ALPHA, 26, p. 101-117. Consultado: 23 - 05 - 2015. Disponible en: <http://www.scielo.cl/pdf/alpha/n26/art07.pdf>

Lamas, Marta. (2009). El Fenómeno trans. Cuerpos transexuales y transgénero, En: *El debate feminista*. 39, 3-13. Año 20.

López Ocampo, J. (2008). Paulo Freire y la Pedagogía del oprimido. *Rhela*, 10, 57 - 72. Obtenido de file:///C:/Users/admin/Downloads/1486-1711-1-PB.pdf

Lucas, Virginia y Sempol, Diego. (2008). *Orsai, Género, erotismo y subjetividad*. Uruguay: Pirates.

Martín-Baró, Ignacio. (1988) La violencia política y la guerra como causas del trauma psicosocial en el salvador. Revista de psicología de El Salvador. Vol. N° 28,123-141 UCA, San Salvador. El Salvador, CA. En línea: [http://www.uca.edu.sv/coleccion-digital-IMB/wp-content/uploads/2015/11/1988-La-violencia-pol%C3%ADtica-y-la-guerra-como-causas-del-trauma-RP1988-7-28-123\\_141.pdf](http://www.uca.edu.sv/coleccion-digital-IMB/wp-content/uploads/2015/11/1988-La-violencia-pol%C3%ADtica-y-la-guerra-como-causas-del-trauma-RP1988-7-28-123_141.pdf)

Martínez, Gilberto. (2014) *Tres puestas en relieve y otros textos teatrales*. Medellín: Colombia. Editorial Artes y Letras S.A.A.

Monleón, José. (1998) Reflexiones sobre la marginalidad. En: *Primer acto*, 273, 6 - 12. Ministerio de Educación y Cultura. Madrid: España.

Martínez-Expósito, Alfredo. (2015). Encarnaciones: cuerpo, clase y nación en el cine gay de Eloy de la Iglesia. En: Mérida Jiménez, Rafael M. y Peralta, Jorge Luis (Eds.), *Las masculinidades en transición* (pp. 61-76). Barcelona-Madrid, España: Egales, S.L.

Medellín en escena. Consultado: 09 - 05 - 2016. Disponible en: <http://infolocal.comfenalcoantioquia.com/index.php/medellin-en-escena-asociacion-de-salas-de-artes-escenicas>

Mendoza. (2011) Dossier: “Redes intelectuales en América Latina”, *Cuadernos del CILHA*, a. 12 n. 14, [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_issuetoc&pid=1852-961520110001&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_issuetoc&pid=1852-961520110001&lng=es&nrm=iso)

Mouffe, Chantal. (1999). *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo y democracia radical*. Barcelona, España: Ediciones Paidós.

Obregón, Ezaquiel. (2013). Prologo. En: Obregón, Ezequiel (Comp.) y Dubatti, Jorge (Dir.), *Teatro queer*. Buenos Aires – Argentina: Ediciones Colihue S.R.L.

Papel Escena. (2005). Editorial. En: *Papel en Escena Revista anual de la Facultad de Artes escénicas*. N 5. Santiago de Cali.

Paredes Castellanos, Angelina. (2015). El concepto de naturaleza en América Latina: aportes hermenéutico – fenomenológicos para pensar “el cuerpo” como parte del paisaje. En Hernán Gabriel Vásquez (Ed.), *Representaciones discursivas de la violencia, la otredad y el conflicto social en América Latina* (pp. 105 - 115). Buenos Aires, Argentina. ISBN 978-987-33-9707-3

En Línea:  
[https://www.researchgate.net/profile/Oscar\\_Espinel/publication/311734622\\_El\\_regimen\\_de\\_los\\_derechos\\_humanos\\_Disenos\\_globales\\_subordinacion\\_y\\_colonialidad/links/58582d7308ae3852d25440d0/El-regimen-de-los-derechos-humanos-Disenos-globales-subordinacion-y-colonialidad.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Oscar_Espinel/publication/311734622_El_regimen_de_los_derechos_humanos_Disenos_globales_subordinacion_y_colonialidad/links/58582d7308ae3852d25440d0/El-regimen-de-los-derechos-humanos-Disenos-globales-subordinacion-y-colonialidad.pdf)

Pavis, Patrice. (2017). Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología. Barcelona: España. Paidós Comunicación.

Pintos, Juan Luis. (2004). Inclusión – exclusión los imaginarios sociales de un proceso de construcción social. *Semanata*, 16, 17-52.

Pulecio Mariño, Enrique. (2012) *Luchando contra el olvido (investigación sobre la dramaturgia del conflicto)*. Investigador: ministerio de cultura.

Pulecio Mariño, Enrique. (2013) *Luchando contra el olvido (investigación sobre la dramaturgia del conflicto)*. Investigador: Ministerio de Cultura

Rangil, Viviana. (2003). El cuerpo: Un texto físico en un contexto político. En: Luzelena Gutiérrez de Velasco (Coord.). *Género y cultura en América Latina. Arte, historia y estudios de género*. Rev. Cultura y participación política, Vol. II. México: El colegio de México.

Retamozo Benítez, Martín. (2009) *Lo político y la política: los sujetos políticos, conformación y disputa por el orden social*. En: *Revista mexicana de ciencia políticas*. La Plata, Buenos Aires, Argentina. Consultado: 31 – 05 – 2015. Disponible en: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/rmspys/article/viewFile/41034/37330>

Rizk, Beatriz. (2011). Enrique Buenaventura (Cali 1925 - 2003). *Revista de Estudios Colombiano*, 37 - 38, 23 - 29. Obtenido de <http://www.colombianistas.org/Revista/Revistas/REC3738.aspx>

Robbins, Jill. (2009). Andalucía, el travestismo y la mujer fálica: *Plumas de España* de Ana Rosetti. En: *Lectora*. 15: 135 – 158 ISSN:1136-5781 D.L. 395-1995.

Roca Sierra, Marcos. (2007). Las nuevas formas de subjetividad. *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, (32), 327 – 335.

Sabadel Nieto, Joana. (2009), Feminación. En: *Lectora*, 15: 61 – 74 ISSN:1136-5781 D.L. 395-1995.

Sanchis Sinisterra, José. (2012). Narraturgia, dramaturgia de textos narrativos. Pasodegato. Conacultura: México.

Sarrazac, Jean Pierre. (2006). El impersonaje: una relectura de La crisis del personaje. *Literatura: teoría, historia y crítica*, 8, 353 – 369.

Sarrazac, Jean Pierre. (2011). Fábula, proceso, pasión. En: *Juegos de sueño y otros rodeos. Alternativas a la fábula en la dramaturgia* (pp.29-48). México: Paso de Gato.

Ciudadviva. Secretaría de Cultura Recreación y deporte. Noviembre de 2008. Recuperado de: <http://www.ciudadviva.gov.co/noviembre08/periodico/9/index.php> Consultado: 09 – 05 – 2016.

Soper, Kate. (1991). El posmodernismo y sus malestares. En: *Feminist review*. N° 39 (181 – 195)

Spivak, Gayatri Chakravorty. (1987). Explanation and culture: Marginalia. En: *In other worlds. Essays in Cultural Politics*. Great Britain: Methuen

Spivak, Gayatri Chakravorty. (1987). The politics of interpretations. En: *In other worlds. Essays in Cultural Politics*. Great Britain: Methuen

Stanislavski, Constantin. (1991). *Manual del actor*. Editorial Diana. México. Recopilado Por: Elizabeth Reynolds Hapgood

Teatro Nacional. Recuperado de: <http://2015.teatronacional.co/site/detalleObra/177#.VzkEU-QXdT9> Consultado: 09 – 05 – 2016.

Universidad de Antioquia. Departamento de Artes escénicas. Recuperado de: <http://portal.udea.edu.co/wps/portal/udea/web/inicio/institucional/unidades-academicas/facultades/artes/departamentos/artes-escenicas> Consultado: 07 – 05 – 2016.

Universidad de Antioquia. Facultad de Artes. Recuperado de: <http://portal.udea.edu.co/wps/portal/udea/web/inicio/institucional/unidades-academicas/facultades/artes/artes/> Consultado: 07 – 05 – 2016.

Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Facultad de artes ASAB. Recuperado de: <http://fasab.udistrital.edu.co:8080/artes-escenicas#sthash.YoEe2DBO.dpuf> Consultado: 02 – 05 – 2016.

Valitutti Chavarría, Gina. Camacho De la O, Ana Lorena. (2015). Las otras diversas. ¿Sexualidades transgresoras? En: Cuadernos Inter-c-a-mbio sobre Centroamérica y el Caribe. Vol. 12 N° 1 enero Junio. P 185 – 200

Viviescas, Victor. (2009). La obliteración del actuar: la imposibilidad del acto. Una lectura estética de la reducción del hombre roto a la condición de la inacción. *Desde el jardín de Freud. Revista de Psicoanálisis*, 9, 121 – 133.

Yepes Correa, Eduin Andrés. (2011) *Análisis de la conversación coloquial e identificación de rasgos lingüísticos distintivos en la obra dramática Petra, ¡maldita loca!* Trabajo de grado para optar al título de Magister en Lingüística. Colombia: Universidad de Antioquia. Facultad de Comunicación.

Zalba, Rocío. (2013) Perras, marginalidad y violencia en el teatro argentino del siglo XXI. En: *Latin american theatre review*. N° 46 – 2. (p. 121 – 133)