

# Entre la civilización y la barbarie: cruces y desplazamientos geográficos y culturales en el teatro colombiano (1960- 1990)



Lía Noguera

CONICET- UNA / lianoguera@yahoo.com.ar

Fecha de recepción: 15/10/2015. Fecha de aceptación: 13/02/2015.

## Resumen

En el presente artículo nos proponemos un recorrido por el teatro colombiano del período 1960-1990, a partir de la relación teatro y frontera, a la vez que profundizaremos en los diferentes actores sociales, políticos e históricos que inciden en la narrativización de las diferentes historias que los dramas de este periodo tematizan.

### Palabras claves

Teatro colombiano  
Siglo XX  
Frontera  
Historia  
Política

## Abstract

In this article we approach the Colombian drama of the period 1960-1990. We will do so from the perspective of the relation between theatre and border, and particularly considering the different social, political and historical actors that affects the *narrativization* of the different stories that the plays of this period thematize.

### Key words

Colombian Drama  
20th Century  
Border  
History  
Politic

## 1. Un recorrido por la historia del teatro en Colombia

El campo teatral colombiano del siglo XX se presenta como un abanico de diversas vertientes en el cual los diferentes actores sociales se posicionan en el centro de la disciplina para producir y articular los diferentes cambios y renovaciones. Con un período de recesión durante la década del 30, la actividad comienza a resurgir hacia los años 40, sobre todo en el circuito comercial y oficial, a partir del surgimiento de varias compañías nacionales a lo largo del territorio colombiano: en Barranquilla, bajo la dirección de Amira de la Rosa; en el Departamento do Tolima, la compañía de Salvador Mesa Nicholls; en Medellín, la de Héctor Correa Leal y; en Bogotá se establecen la Renacimiento, de Álvarez Llera, La bogotana de Comedias de Luis Enrique Osorio, la de Lily Álvarez Sierra, la de Emilio Campos, la de Mariano Lemos López y la de Álvaro Zea Hernández.

Asimismo, los acontecimientos político-sociales que signan al período, determinan y marcan diversas modificaciones y renovaciones en el plano escénico. Tal es el caso del surgimiento del caudillo Jorge Eliecer Gaitán cuyo asesinato producido el 9 de abril

de 1948 y la violencia que se desencadena por este hecho entre liberales y conservadores (tanto en el interior del país como en la ciudad), con un saldo de muertes que alcanzó las 300.000 personas, y en donde los elementos de lucha “entre partidos y de lucha de clases se combinan con factores familiares, locales y regionales formando un intrincado tejido de lealtades, con expresiones anárquicas y una alta capacidad desestabilizadora de toda la sociedad” (Barbero y Garrido, 1990: 100), determinó –tal como lo afirma González Cajiao “la actitud artística de toda una generación de novelistas, poetas, pintores y dramaturgos” (1992: 31).

Esta auténtica guerra civil no declarada culminó con la dictadura (1953-1957) del general Rojas Pinilla<sup>1</sup>, quien logró, por poco tiempo, pacificar al país. Posteriormente a la caída de su gobierno en mayo de 1957, se realiza el Primer Festival Nacional de Teatro en el Colón de Bogotá, acontecimiento que oficializó un proceso de evolución teatral que ya se estaba generando en todo el país. Por estos años, y con la llegada a la capital del país en 1956 de Seki Sano (a través de una iniciativa del Gobierno de Rojas Pinilla), se produce una renovación en el plano de la actuación. Este director japonés, que representó un papel fundamental en la escena mexicana –no sólo como puestista, sino también en el ámbito de la formación actoral y directorial– propició el conocimiento de las teorías stanislavskianas entre los actores y directores colombianos de este período. Por su parte, en Cali, Enrique Buenaventura se iba posicionando en la centralidad de campo teatral colombiano, no sólo desde la práctica, sino también desde la teoría de la disciplina. La consolidación de su grupo TEC (Teatro Experimental de Cali), cuyos tuvo lugar por los Festivales Nacionales de Teatro que se iniciaron en el Teatro Colón. Entre las obras que realiza este grupo entre los años 50 y 60, en su más de tres décadas de permanencia en la escena colombiana, se destacan: *Petición de mano de Antón Chejov (1957)*; *A la diestra de Dios Padre (1958)* escrita y dirigida por Enrique Buenaventura; *Historias para ser contadas (1959)* de Osvaldo Dragún, dirigida por Pedro Martínez; *La discreta enamorada (1961)* de Lope de Vega; *Ha llegado un inspector (1963)* de Presley y *Arsénico y encaje antiguo (1963)* de Kesserling, ambas dirigidas por Pedro Martínez y Enrique Buenaventura; *Réquiem por el padre de las casas (1963)* escrita y dirigida por Buenaventura, *Panorama desde el puente (1965)* de Arthur Miller, bajo la dirección de Pedro Martínez; *Los Papeles del infierno (1968)*, *Soldados (1968)* de Carlos José Reyes, con dirección de Enrique Buenaventura, *El Fantoche de Lusitania (1969)* de Peter Weiss, dirección de Helios Fernández y Jacqueline Vidal.

Existe una coincidencia entre los teóricos y teatristas en considerar que el teatro moderno colombiano se inicia previamente al boom de los Festivales Nacionales de Teatro, pero aquello que permite esta nueva actividad teatral en el campo es la presentación en sociedad del movimiento experimental. Porque, y como señala González Cajiao (1992: 38):

Desde la iniciación de los festivales se hicieron evidentes las dos vertientes o actitudes frente al teatro (...). Por un lado, la tendencia de Víctor Mallarino o Luis Enrique Osorio, tradicionalistas, se enfrentaban, por el otro, a la del arrollador compromiso de los grupos experimentales, representados, primero, por el TEC y la directora Dina Moscovici, brasileña, luego de 1958, por El Búho, fundado entre otros, por Fausto Cabrera con elementos perfectamente nuevos en las tablas pero estudiantes.

Ya hacia fines de los 60 y comienzos de los 70, nuevos grupos comienzan a poblar la escena colombiana: en 1966, se fundó la Casa de la Cultura (tres años más tarde, el grupo adquirió su propia sede y cambió su nombre al de Teatro La Candelaria) por iniciativa de varios hombres de teatro, música y otros campos de las artes, bajo la dirección general de Santiago García; en 1968, se funda el Teatro Popular de Bogotá,

1. Su mandato se caracterizó por la realización de grandes obras de infraestructura, el inicio del proceso de despolitización de la Policía, se puso término a la primera etapa de la época conocida como *La Violencia*, al llegarse a una tregua con las guerrillas liberales y estableciendo un gobierno avalado por el Ejército y varios otros miembros de la sociedad colombiana. Durante su mandato se le reconoció en 1954 el derecho al voto a las mujeres.

con la dirección de Jorge Alí Triana; la Corporación Colombiana de Teatro en 1969; Teatro El local, en 1971, bajo la dirección de Miguel Torres; El Teatro libre de Bogotá, en 1975, dirigido por Ricardo Camacho y Germán Maoure. Promediando los años 70, el campo teatral colombiano presenta una amplitud que comprende tanto al circuito oficial, comercial como independiente que incluye, a la vez, las diferentes manifestaciones llevadas a cabo con gran sistematicidad por los teatros universitarios.

Entre las numerosas obras escritas y estrenadas por estos años, cuyo objetivo era la búsqueda de nuevos públicos, de públicos populares, por medio de hacer evidente un teatro altamente político, que pretendía “revolucionar la percepción que el público tiene del teatro, porque cuando se revoluciona la percepción del teatro, se está revolucionando la percepción del mundo” (Buenaventura), se destacan: *El cuadrado de astromelias* (1971) de Guillermo Henríquez Torres, *Nosotros los comunes* (1972) de Creación Colectiva, *I took Panamá* (1974) de Luis Alberto García, *Guadalupe años sin cuenta* (1974) de Creación colectiva por el grupo La Candelaria y *La agonía del difunto* (1977) de Esteban Navajas. Siguiendo a Viviescas (1997), durante esta década, el teatro se caracterizó por la exploración del realismo en su vertiente épica, altos niveles de intertextualidad, autonomía relativa al texto dramático, conciencia de la teatralidad y abandono del principio mimético, incorporación de temáticas y procedimientos tradicionales populares con un marcado fin político, documentalismo, didactismo, entre otras.

La década del 80 está signada por la presidencia de Belisario Betancur, quien intenta trazar a partir de su gobierno una esperanzadora línea de paz e instaurar un nuevo discurso que hablara de otras cosas: “de la guerrilla como interlocutor político, de la nación como sujeto capaz de resolver sus conflictos, en un lenguaje otro: el del común, el coloquial, aquel en el que el tono paternalista no anula sino convive con una fuerte apelación a la inteligencia y al coraje popular” (Barbero y Garrido, 1990:105). Al gobierno de Betancur lo sucede Virgilio Barco quien, ante crisis sociales y políticas inusitadas que por momentos remiten a los años 50, proponía la modernización del país y una eficaz administración. Pero, y tal como lo afirma Pecáut, “los narcotraficantes y otras fuerzas, en 1989 y 1990, han dado la impresión de querer desestabilizar las instituciones e impedir la elección presidencial recurriendo a un terrorismo de una amplitud sin antecedentes en Colombia” (2006: 375).

Ante un plano social en constante tensión y que desde los discursos político pretende reconstruir los pedazos de un país fragmentado por la violencia y los debacles económicos, como así también se apunta a la modernización del Estado, el plano de las artes, se encuentra en sintonía con estos procesos y no cesa de producir textualidades críticas del contexto en el que se insertan. Tal es el caso de *Las tras-escenas* (1984) de Fernando Pañuela, *Cenizas sobre el mar* (1989) de José Assad, *Crisanta Sola, Soledad Crisanta* (1986) de Víctor Viviescas Monsalve, *Más allá de la ejecución* (1984) de Henry Díaz Vargas, *El paso* (1988) de Santiago García y *Las tardes de Manuela* (1989) de José Manuel Freídle, entre otras.

En este recorrido por el campo teatral colombiano, en el período 1960-1990, hallamos un eje que nos permite articular coincidentes núcleos temáticos en la producción dramática de este país, independientemente de sus estéticas, poéticas y procedimientos teatrales, los cuales se relacionan con una marcada preocupación por los diferentes hechos históricos y procesos sociales que marcaron la historia colombiana: descubrimiento, conquista, independencia (separación de Panamá), la masacre de las bananeras, el éxodo rural, el período denominado la violencia, entre otros. Además de estas zonas de contacto que los textos evidencian, y con el fin de delimitar un corpus de estudio para el presente trabajo que nos posibilite su profundización, hallamos también que la relación entre territorio, cuerpo y frontera se hace evidente. Como

paradigma de tal relación, durante el período 1960-1990, podemos mencionar *Un réquiem para el padre Las Casas* (1963/ 1988) de Enrique Buenaventura, *El grito de los ahorcados* (1965) de Gilberto Martínez Arango, *El monte calvo* (1966) de Jairo Aníbal Niño, *El cuadrado de astromelias* (1971) de Guillermo Henríquez Torres, *I took Panamá* (1974) de Luis Alberto García, *Crisanta Sola, Soledad Crisanta* (1986) de Víctor Viviescas Monsalve, *Maravilla Estar* (1989/ 1995) y *El paso* (1988) de Santiago García, textos que “se internan en la geografía, en el pasado y en las costumbres para trazar fronteras: entre la civilización y la barbarie, entre el pasado y el presente, entre lo que debe incluirse y lo que no en la totalidad nacional” (Fernández Bravo, 1999: 10). En otras palabras, son textualidades que indagan en el territorio y permiten, a partir de esa indagación, repensar la territorialidad como correlato de la construcción de la propia identidad, al mismo tiempo que escenifican una preocupación que se encuentra en claro correlato con lo contextual y que pretende, constantemente, la revisión y cuestionamiento de una historia nacional atravesada por las luchas políticas y la violencia ejercida sobre el cuerpo social.

## 2. Una frontera entre la civilización y la barbarie

Mirado desde arriba y desde afuera pareció  
como un desbordamiento de lo bárbaro que venía a  
poner en peligro  
“la delgada corteza de nuestra civilización

(Palacios, 1986: 28)

Fronteras geográficas, culturales, lingüísticas, temporales. Escribir en las fronteras, desde el otro lado de la frontera, describir, pensar, narrar las fronteras; multiplicidad de posibilidades de textualización sobre una línea, un “umbral” (Deleuze: 1988), que separa siempre lo propio de lo ajeno, lo conocido de lo desconocido y, sobre todo, un espacio denso y significativo que permite la narrativización de diferentes conflictos que atañen a una sociedad. Porque aunque ellas puedan desplazarse, desdibujarse e inclusive reinscribirse nuevamente en un territorio, nunca pueden eliminarse puesto que son constitutivas de toda vida social.

Uno de los primeros y fundamentales análisis sobre esta problemática fue realizado por Frederick Jackson Turner, *La frontera en la historia americana* (1893), en el cual la frontera es definida, desde una perspectiva geográfica, pero, a la vez cultural, como “el punto de contacto entre la civilización y la barbarie” (Turner, 1961: 22). Estas investigaciones sobre la frontera norteamericana sentaron precedentes y produjeron nuevas investigaciones que hasta la actualidad continúan siendo reformuladas desde distintas disciplinas. Otros aportes fundamentales en lo que refiere a las investigaciones históricas sobre la frontera son los realizados por Hebe Clementi, *La frontera en América latina. Una clave interpretativa de la historia americana* (1987), quien a la luz de los postulados de Turner realiza una clasificación a lo largo de la historia americana determinando así tres tipos de fronteras: la “primera frontera” se imbrica con los procesos colonizadores por parte de Europa en América, en los cuales la tierra americana se constituye en sí como una única frontera; la “segunda frontera” o “frontera exterior” corresponde al proceso de delimitación geográfica por parte de los Estados, implica una cesura regional que establece la diferenciación entre distintas comunidades, no sólo geográficas sino también lingüístico-culturales; y por último, la “frontera interior”, que reviste características propias según la particularidad de cada Estado y que incluye el proceso siempre pujante entre colonizadores, fundadores de la tierra, nobles, hijos de las tierras, pueblos originarios, mestizos, indios y gauchos en sus intentos de nacionalización; en otras palabras, sintetiza la fórmula siempre

dicotómica entre civilización y barbarie. Además, la frontera interior o interna, su estudio, “permite abordar, por un lado, el carácter facilitador del encuentro intercultural y, por otro, el carácter obstaculizador de interacciones (...) para comprender los procesos de auto-percepción y hetero-percepción, es decir, la puesta del sí-mismo y reconocimiento de lo distinto a este sí mismo, lo que Cooley (1909) llamaría el otro generalizado” (Rizo García y Romeo Aldaya, 2009: 50).

Ahora bien, en el caso de Colombia, hablar de las fronteras es, en buena medida, “hacer referencia al territorio en poder del Estado, de la guerrilla, de los paramilitares o del narcotráfico. Territorios nacionales en disputa y fronteras en expansión que encuentran allí su vigencia dramática” (Grimson, 2003:19). Pero también, y desde su inscripción en el arte y, específicamente desde el teatro, la frontera incluye a la vez una representación social, simbólica e imaginaria ligada, en la mayoría de los casos analizados, a la idea de la identidad nacional. Una identidad que está atravesada por la violencia, por la posesión y desposesión de los territorios, las guerra declaradas entre las fuerzas del orden y la guerrilla, la guerra no declarada entre grupos paramilitares con la FARC, pero también una violencia silenciosa, la de los arreglos de cuenta (Pacáut: 2006) que se sucede puertas adentro, en lo íntimo, en la soledad, pero se exhibe en lo público para ejercer el terror, para dominar al débil, el desposeído. Una violencia que se extiende a lo largo de la historia de este país, pero también, a lo largo del territorio, en el campo, en la ciudad y que produce gran cantidad de muertes por año.

### 3. Desplazamientos territoriales y cruces fronterizos en la dramaturgia colombiana

#### 3.1 *El teatro colombiano de los 60: un recorrido territorial*

Martín Barbero y Margarita Garrido (1990:115) afirman que el teatro colombiano, a partir de la apropiación de mitos indígenas, mediante el uso de raíces folclóricas y el mestizaje de elementos de la colonia, “des-vela el hoy haciendo historia, reescribiéndola.” Así lo exhiben gran parte de la producción dramática de los años 60, y particularmente las mencionadas *El grito de los ahorcados* (1965) de Gilberto Martínez Arango y *El monte calvo* (1966) de Jairo Aníbal Niño, obras que toman conflictos nacionales como es el caso del levantamiento de los comuneros en el siglo XVIII y el abandono por parte del Estado a aquellos soldados que lucharon en la guerra de Corea durante los primeros años de la década del 50, respectivamente. Ambas obras se preocupan por la indagación en el pasado colombiano, mediante textos que en todo remiten a una poética realista crítica, y ponen en escena, por un lado, las marcas que la civilización imprime, de manera trágica, en el espacio del campo y, por otro, las transformaciones que el sujeto de la acción experimenta en los desplazamientos territoriales que realiza.

En la obra de, *El grito de los ahorcados*, el autor nos inserta, en las primeras escenas, en un espacio familiar: trabajadores tabacaleros que intentan cumplir con el edicto estatal de la siembra para poder subsistir económicamente en su tierra (sólo quinientas matas, ni una más ni una menos, es el número que cada familia podía cultivar; si no se cumplía con esa cifra, toda la siembra era destruida). En todo momento, el texto promulga por una clara imposición por parte de los representantes gubernamentales sobre el control de la tierra y alude a que el quiebre de esa ley arbitraria implica un desencadenamiento trágico que atravesará a toda la familia Serrano: asesinato del padre, violación de la hija, locura de la madre y destierro voluntario del hijo para poder sobrevivir. Es sumamente interesante cómo Martínez Arango logra, a partir de los discursos del personaje de la madre, representar el modo en el que el territorio

se inscribe en los sujetos de la acción, como así también exhibir las consecuencias trágicas que se desencadenan en este espacio familiar una vez que se produce los embates de una supuesta civilización, el atravesamiento de la frontera interior (aquella que divide el campo de la ciudad, la civilización de la barbarie), que tiene todo el peso de la ley, sobre los representantes del campo. Así lo dice este personaje, una vez que su esposo fue apresado, escapado su hijo, su hija ha sido violada y ella comienza a manifestar todos los signos del delirio que la acompañarán hasta el final de la obra: “Tierra árida... tierra seca... tierra agreste. Acunas en tus poros sin entrañas el alma indómita de una raza. Corroe tu cuerpo el pico acerado de los hombres con sus destinos sordos” (Martínez Arango, 1991: 372). En este sentido, podemos ver cómo la tierra deviene correlato de la identidad de sus actantes, manifiesta ese andamiaje que se produce en su interrelación con sus representantes y deconstruye su sentido en la medida en que se realiza un mal uso de ella, un arrebato, una violación. Esta idea es la que recorrerá gran parte de la obra y alcanzará su punto álgido cuando el autor se desplaza del ámbito familiar al ámbito social, abandonando el conflicto de los Serrano para pasar al de José Antonio Galán y dé cuenta de los enfrentamientos por parte del pueblo colombiano del siglo XVIII, en sus intentos de lograr su autonomía y vencer los poderes desmedidos que se ejercen sobre él. Sin embargo, esos intentos serán en vano, Galán –líder del levantamiento comunero que intenta llegar a la ciudad para lograr la liberación del dominio del imperio español que llevaba trescientos años en esas tierras colombiana, como así también pretendía obtener la suspensión de algunos impuestos y la rebaja de otros, pero, en todo caso, y sobre todo, que se les tratara dignamente, tal como se materializa en las primeras escenas del texto de Martínez Arango- fracasa en su persecución. Es apresado, enjuiciado, injuriado por crímenes no cometidos y el resultado de ese intento de traspasar esa frontera interior, el amor a la tierra por la que este personaje tanto comulga, también será castigado con la muerte. Sin embargo, Galán no deja de manifestar su crítica social, su deseo de cambio y aun en la postrimería de su muerte dice: “Estoy orgulloso de mi condición. La lucha que entablamos ha fracasado. Lo reconozco. Ha fracasado, entre otras cosas, porque nuestros dos capitanes criollos estaban más interesados en conquistar puestos de alcurnia de este despótico gobierno, que en defender los intereses de las gentes que labran el campo, o de los negros esclavos gimientes en los socavones de las minas, o de los indios despojados violentamente de sus tierras” (Martínez Arango, 1991: 411).

Así, y en el final de la obra mediante la promulgación de la sentencia que establece que el cuerpo de este líder comunero será dividido en cuatro partes y repartido: “la cabeza será conducida a las Graduas, teatro de sus escandalosos insultos, la mano derecha será puesta en la plaza del Socorro, la izquierda en la villa de San Gil y el pie izquierdo en el lugar de Mogotes.” (Martínez Arango, 1992: 414) Mediante esta sentencia final, que cierra la obra de Martínez, vemos cómo cuerpo y territorio se integran de manera literal y simbólica, pero siempre de forma desgarradora, evidenciando así que los desplazamientos territoriales, los cruces de las fronteras, sólo serán alcanzados en la muerte. En este sentido, el recorrido territorial demuestra su incapacidad y se lee desde su *sino* trágico. Ahora bien, esta semántica de tragicidad también se inserta en la obra de Niño, *El monte Calvo*, que tal como lo señala Fernando González Cajiao pone en escena “la condición miserable e injusta de estos mendigos que alguna vez creyeron ser héroes de la patria, la valiente presentación de la recompensa que obtuvo su sacrificio evidentemente inútil; todo ello sin estridencias, gritos ni consignas.” (1992: 54) De esta manera, y mediante la narrativización de una historia que tiene como protagonistas a dos ex combatientes de Corea y un ex payaso de circo y que, en parte, remite a *Esperando a Godot* de Samuel Beckett y que utiliza también procedimientos absurdistas, el autor nos introduce en un universo de desesperanza y fracaso que pone en juego y denuncia la idea misma de patria y nación. Si como afirma Bauman la nación “es una comunidad imaginada porque existe como una entidad en tanto sus miembros se identifican mental y emocionalmente con un cuerpo colectivo” (2007: 167) a cada instante, y por



medio de los discursos de Canuto, es esa misma idea la que va a intentar ser repensada y posteriormente desarticulada. Así lo señala el texto de Niño:

Sebastián: ¿Cómo que “y”? Yo he luchado por la patria.

Canuto: No sé qué será eso. Yo he luchado por la comida (...)

Canuto: ¿Y tu patria es Corea?

Sebastián: No. Mi patria es esta.

Canuto: ¿Entonces para qué hiciste un viaje tan largo?

Sebastián: El comandante nos dijo que éramos los guardianes de la civilización.

Canuto: ¿Civilización... qué es la civilización?

Sebastián: Algo así como libros. Cosas de esas.

Canuto: ¿Y por defender unos libros se mataron? No sabía que eran tan caros.

(1991: 662)

A través de este diálogo podemos observar la crítica constante y la exposición del sin sentido que esa lucha por la patria significa. Canuto, desde el lugar más marginal, desde la suma ignorancia, va develando esa especie de mentira que conlleva la idea de que la patria otorga un grado de identificación y unión en sus miembros individuales, como así también pone en “entre dicho” la noción misma de civilización, exhibiéndola desde su grado de violencia social e ideológica; “como representación social de una sociedad amenazada por el riesgo de su propia descomposición” (Svampa: 27). Además, en este mismo discurso vemos la representación de los desplazamientos territoriales que los actantes realizan, su cuestionamiento, otra vez, su sinsentido. Porque, si en la obra de Martínez, *El grito de los ahorcados*, asistíamos a la tematización de la frontera en su carácter delimitador del espacio del campo y la ciudad, la frontera interior, en el texto de Niño nos encontramos con la representación de la segunda frontera, la frontera exterior, aquella que establece una cesura entre dos estados distintos, a partir de la mostración que el autor realiza mediante los cuerpos que cruzan esa línea divisoria y las consecuencias, nuevamente trágicas que *ese viaje a ese espacio otro* constituyen. Porque Sebastián es un personaje que ha traspasado la frontera y que en ese pasaje la transformación que ha sufrido se inscribe en su propio cuerpo (la amputación de una pierna por defender la patria en combate y cuya recompensa sólo ha sido una medalla, así lo dice el personaje de Canuto: “¿Quieres decir que te dieron este pedazo de lata por tu pierna?” [Niño, 1992: 661]) como así también en el plano social (hoy en día es un mendigo que vive de esos recuerdos que plasman, ante la mirada de Canuto, su antiheroicidad). En este sentido, el cruce fronterizo que experimenta Sebastián como así también el Coronel produce una alteración en su constitución social, a la vez que subjetiva (sobre todo en el personaje del Coronel quien se ha vuelto loco luego de su experiencia del otro lado de la frontera) que no puede ser reubicada una vez terminado el viaje emprendido. Si bien Niño destaca el carácter poroso y permeable de la frontera-entendiéndola como una zona de permanentes contactos, de pasaje- que determina no sólo el espacio geográfico, sino también el psicológico (Franco, 1994: 38), destacando así su carácter existencial, no la representa como una experiencia que pueda producir una evolución humana. Todo lo contrario, el resultado de esos desplazamientos conlleva un destierro social. Dice Sebastián a Canuto: “Es la locura. ¿Entiendes? Dicen que todos nosotros regresamos locos. Dicen que aprendimos a matar muy bien y que cualquier día podemos hacer una matanza en una de sus fábricas. Creen que en nuestras mentes quedó una raíz de sangre que puede despertar de un momento a otro. En fin; creen que somos unos asesinos” (Niño, 1992: 663).

### 3.2. Siguiendo el recorrido: la dramaturgia colombiana en los 70 y 80

En 1974, Jorge Manuel Pardo escribe *I took Panamá* y ese mismo año fue estrenada, bajo la dirección de Jorge Alí Triana, por el Teatro Popular de Bogotá. Tras varios años de permanecer en la cartelera colombiana, esta obra narra uno de los momentos más

incisivos de la historia de este país: la separación, ejecutada por Estados Unidos por intereses geopolíticos y económicos, de Panamá en 1903. A partir de procedimientos paródicos y burlescos, en que el discurso histórico constantemente es puesto en tensión y ridiculizado por un grupo de personajes -que a modo de corte atletas- se disputan las diversas estrategias para ganarse (comprarse) el territorio panameño. En cuanto a esta representación de la *negociación y compra* por parte de los agentes americanos, su director afirma (Triana, 31/10 03, BBCmundo.com):

Evidentemente. Ésta es una herida nacional y no solamente contra Colombia. Y es más grave: ni siquiera fue un acto agresivo del gobierno de EE.UU. sino de un grupo de Wall Street. Fue el negocio más grande de la historia hasta ese entonces. Se abre entonces una herida inmensa, un sentimiento anti-estadounidense, que perdura hasta el momento, no solamente del pueblo colombiano. Fue una herida que EE.UU. abrió en las relaciones con sus hermanos del continente para toda la vida. Allí empieza a marcarse una política en la que 'el América para los americanos', se convierte en 'América para los norteamericanos'.

Es claro que las disputas territoriales son claves en la narrativización de los conflictos que entretiene la obra, y la cuestión de la frontera tiene una representación, mediada por el arte, de manera directa. Pero una frontera que escinde, desmiembra a un territorio de sus tierras ganadas, de una porción constitutiva a nivel territorial, pero a la vez simbólico, por lo miembros que integraban el cuerpo de esta nación. Una frontera que se marca desde el afuera, desde lo otro (Estados Unidos), que sobrepasa la segunda frontera (aquella que delimita los estados geográficamente conformados) y que imprime sus propios límites a sus propios intereses económicos y que en ese acto deja entrever los procedimientos barbarizantes con los cuales opera. Así, lo vemos en el comienzo de la obra, ante una corte en la que Roosevelt es la cabeza junto al Secretario Interior, Secretario de Guerra, Secretario de Cultura, Secretario de Hacienda y Secretario de Estado y en la cual, lo político y lo geográfico se convierten también en "cuerpo territorial" en disputa que necesita del "ejercicio físico" para ser alcanzado y concretar la victoria. Así lo dice Roosevelt: "Y que este triunfo les sirva de lección a las nuevas generaciones de americanos. Las cosas se consiguen así. Caminando despacio y con un buen garrote en la mano se llega muy lejos. Pero para manejar bien el garrote se necesita un gabinete de atletas. ¡Hurra por mis muchachos!" (García, 1992: 441).

En todo momento, el texto de Pardo apunta a destacar el accionar desmedido, irreverente y prosaico del gobierno norteamericano, pero, a la vez, deja entrever la ineficacia política y gubernamental de quienes tuvieron en su poder el territorio panameño. Realiza una crítica constante no solo al otro, al yanqui, que quiere *dominar, escindir* ("dividir es reinar", dice uno de los personajes) estas tierras, sino también produce un cuestionamiento hacia un nosotros, los latinoamericanos, el colombiano, aquellos que tuvieron en sus manos ese poder de decisión para no fracturar y vender la patria y, si embargo, lo hicieron. En este sentido, *I took Panamá* expone un manifiesto sobre la barbarie sin un sesgo de su contracara, la cultura, puesto que ella, supuestamente encarnada en los políticos colombianos que dominan la lengua, la buena escritura, la buena ortografía, también aparece parodiada.

Asimismo, un recurso importante de la obra es el de la personificación de Panamá que aparece en el texto como el cuerpo víctima, como el cuerpo en disputa que hace oír su voz, convirtiéndose así en sujeto político y que deja de manifiesto su versión de este acontecimiento. Panamá, como territorio, pero, a la vez, como personaje, deja en claro que no se encuentra ni a un lado de los supuestos *amigos* ni del lado de los supuestos *enemigos*, con su discurso construye su propio nosotros que no está del lado colombiano ni tampoco del lado norteamericano. Ella, Panamá, pretende establecer



sus propios límites, fronteras imaginarias, desea su propia soberanía, pero sabe que dicho anhelo deviene en una utopía. Así lo dice este personaje:

Nuevamente los marines gringos me han invadido. No me gustan. Son pomposos y vanidosos. Nos desprecian porque no somos del mismo color que ellos. Pero los gobernantes colombianos viven tranquilamente en Bogotá entre brumas y no conocen Panamá, ni se interesan por ella... usted recorre el territorio de Panamá y no encuentra ni un solo puente entre sus numerosos ríos, ni una calzada, ni una escuela... El cuadro es desolador y se explica muy bien, los mandatarios no conocen aquello, ni tienen con nosotros un vínculo de cariño (...). (García, 455-456)

Pero la voz de esta mujer, de esta tierra panameña no es escuchada. Colombia vende su porción de territorio y en ese acto quiebra las fronteras, arrojando como resultado un cuerpo territorial escindido que será re-territorializado por otro estado-nación: el norteamericano. En este caso, no nos encontramos ante un cruce fronterizo por parte de actantes, puesto que lo que se disputa es el territorio en sí; aquello que se evidencia en el texto de García es una redefinición de lo que se denomina segunda frontera en un segundo momento de redefinición de la conformación o reestructuración de los estados nacionales y que da como resultado una nación fragmentada, tal como lo dice Marroquín, el presidente colombiano: “Me han entregado una patria y yo les devuelvo dos” (García, 1992: 495). En este proceso de redefinición espacial, aquello que se materializa es la idea misma de nación, en su dificultad -a partir de este quiebre geográfico- de pensarla (pensarse) como una comunidad imaginada (Anderson: 1990), puesto que existe la imposibilidad, por parte de sus miembros de imaginarse en común con los otros que la integran, pues ¿quiénes son *los otros*?, ¿quiénes integran el *nosotros*?

Sin embargo, en la mira final de *I took Panamá*, una idea manifiesta clausura el relato y es aquella que se relaciona con la resistencia. Resistencia de un pueblo que, a pesar de los resultados nefastos de estas disputas territoriales experimentadas no se resigna, se sabe latinoamericano, y quizá, es en esa resistencia en donde se encontraría esa identificación de un *nosotros* que se ubica justamente al sur territorial del *ellos* norteamericano:

Recordarles a todos que mil estrellas habrá la bandera de los gringos no tendrá ninguna más. Pues Bolivia es Ecuador y México es Uruguay y Perú el inca mayor y Argentina es Paraguay y Chile es Latinoamérica y Colombia es Panamá. Y con Cuba y Centroamérica hacemos una unidad. ¡Pa los yanquies nada más! Es grito que no da espera. ¡Y que viva Panamá Latinoamérica entera! (García: 506).

Como vemos, frente a una geografía que se inscribe y representa en estos textos dramáticos colombianos desde su determinismo social y espacial y que conlleva siempre las marcas de la tragicidad, estas obras develan un pasado que se vuelve a escribir y a repensar en función de una idea identidad que constantemente intenta ser cuestionada. Tal es el caso de *Crisanta Sola, Soledad Crisanta* (1986) de Víctor Viviescas Monsalve, obra que pone en escena la historia de una mujer que traspassa fronteras y que en su recorrido abandona la violencia de un pueblo para convertirse en famosa cantante en la ciudad de Medellín. Mediante procedimientos expresionistas, la recurrencia a los discursos que se inscriben entre lo real y lo onírico, la utilización de los espejos que inscriben los relatos del pasado, el texto de Viviescas pone en entredicho la relación entre la historia personal de esta mujer, en su límite de la experiencia pero también un límite territorial atravesado, el desplazamiento del campo hacia la ciudad, y la historia de un país: la de Colombia durante los años 40. Así lo afirma Carballido (2009:23) en la introducción a las *Obras completas* de este dramaturgo colombiano: “sus historias son fascinantes, porque con alta exactitud

nos ofrecen tangencialmente proposiciones extremosas de la sociedad y sus valores, del ser humano en algún límite. La hipnosis deslumbrante de los Goyas negros, o, de nuevo, de J.C. Orozco.”

Pero, contrariamente a lo que podría imaginarse, la ciudad que elige Crisanta para salir, romper con un pasado que la azota (literal y metafóricamente), es la de Medellín: un espacio cargado de violencia que erosionará paulatinamente los sueños de esta mujer e impedirán su concreción. Porque Medellín es una ciudad paria, una ciudad sola o, como uno de sus personajes, Aurelio Arturo, declara: “Cuando digo Medellín pienso en una manzana podrida y en una fuente amarga que no cesa de parir porque-rías por sus cañerías.” (Viviescas Monsalve, 1992: 966). En otras palabras, un espacio que corrompe a los sujetos que la transitan y habitan; un espacio del cual parecería no haber salido una vez que han sido signados por su violencia. Por tal motivo, en el recorrido de Crisanta, en el cruce que establece entre el campo (el pasado) y la ciudad (el porvenir), ella experimenta una serie de cambios que operan sobre su propia identidad pero que se cierran en un mismo círculo: la soledad. En el pasaje de su territorio natal, ella abandona su nombre; de Soledad Martínez deviene en el nuevo espacio “civilizatorio” deviene en Crisanta, porque en el tren que la trajo a la estación de la ciudad se van sus recuerdos. “Esta noche estarán en otra estación”, dice este personaje, “y alguien se vestirá con ellos. (...) Pero si ya lo he dicho: los trenes marcaron mi sino y Soledad, la pobre Sola, se ha quedado en el pueblo sin plata para el tiquete. No señor, yo no soy Sola, yo soy Crisanta y usted es...” (Viviescas: 970). En Medellín, en esa especie de tierra prometida que Crisanta soñaba, ella encuentra el amor, pero un amor trunco que culmina con la muerte de su amado: un guerrillero a quien, sin saberlo, Crisanta entrega accidentalmente ante las fuerzas militares. Así lo relata Crisanta: “Un pecado tendré que purgar, pero no sé cómo: un hombre fue perdido por mi miedo y porque en mi afán de amante yo también rompí una promesa y me llegué hasta su casa que era un escondite y llevé los sabuesos tras mi rastro. Tampoco yo lo ví más, su captura era el camino más corto para llegar a su muerte.” (Viviescas: 985) A partir de allí, la experiencia de esta mujer en la ciudad se vivirá entre la realidad y el sueño; por un lado, una realidad que la enfrenta ante el estado de guerra constante que se inscribe en el nuevo territorio y, por otro lado, un mundo onírico que le permite reencontrarse con su amado, con su breve felicidad. Pero estos dos planos carcomen y desestabilizan a esta mujer e impiden la superación del trauma y de la culpa puesto que la sujetan -a través de la narrativización del recuerdo constante sobre el pasado y el presente- doblemente a un espacio en el cual la única salida parecería ser la muerte. Así, el texto de Viviescas sugeriría que los desplazamientos geográficos realizados por esta mujer en pos de alcanzar una nueva identidad, una nueva vida, no son posibles, ni siquiera en la ciudad. La ciudad, también, proyecta su sino trágico sobre los sujetos que la habitan, clausurando su posibilidad de *cambio de suerte* y exhibiendo, de esa manera, su agotamiento.

Agotamiento del cual también se sirve la obra de Santiago García, *El paso* (1988), texto que muestra el reducto casi cerrado en el cual *permanecen* (no podríamos decir *viven*) sujetos que han sido olvidados por un país en constantes crisis. Sin embargo, los únicos capaces de traspasar las fronteras que dividen esa pequeña posada son los *huéspedes* y que a cambio de su tránsito dejan como estigma su dinero, el cual puede suplir su retirada. Tal como lo afirma Nicolás Buenaventura (1992: 252): “Es el país de la soledad. Pero no de la soledad temprana y apacible de la aldea. Porque precisamente la aldea ha sido violentada y descompuesta y vivimos en la fabulosa urbanización del rebusque. El crimen en este drama es el asesinato del pequeño cacique del pueblo.”

Este actor y director de obras propias y de creación colectiva, como es el caso de *El paso*, y fundador del grupo teatral La Candelaria, es un hito ineludible en la historia

teatral de este país. Con más de cuarenta años de trayectoria, García -como también Enrique Buenaventura- ha sentado una reflexión desde la praxis y la teoría teatral que marcó un cambio de paradigma en la historia de la disciplina mediante la incorporación y adaptación de las teorías brechtianas en la escena nacional. Él entiende y concibe al teatro desde su carácter autónomo, desde la especificidad de su propio lenguaje. Porque, “No es literatura, ni artes plásticas, ni danza, ni música (afirma García, 2002:136) y así, desprendido de sus más asiduos compañeros, sobre todo la literatura, dejarlo idealmente en su especificidad como lenguaje y es ahí donde tenemos que acudir de nuevo a Aristóteles: el teatro es una mimesis (...) es una imitación artística de acciones o acontecimientos. Esa es su esencia.” De esta manera, mediante las reflexiones teóricas y prácticas, como también, a partir de la alternancia de la escritura colectiva y la dramaturgia individual, los años 80 y 90 de la producción artística de García se caracteriza por su vigencia en el entramado teatral de este país y que no relega su preocupación por dar cuenta de la realidad socio-política.

Tal es el caso de *Maravilla Estar* (1989/1995) de Santiago García, obra que narra el viaje hacia ese especie de desierto que se inscribe en una geografía sin coordenadas precisas, sólo delimitada por los cuerpos que la habitan: Alicia, una mentalista, trapecista, madre, esposa y amante, Bumer, Fritz (personajes que remiten directamente a Vladimir y Estragón de *Esperando a Godot* de Samuel Beckett) y el protagonista de la acción, Aldo Tarazona, quien luego de abandonar el caos de su ciudad, decide emprender un viaje para encontrar un nuevo lugar en el mundo, otra posibilidad de vida. Nuevamente nos encontramos ante un sujeto que traspasa fronteras, que se inserta en una nueva territorialidad con el fin de abandonar su pasado y construir un nuevo presente, aun sin saber a ciencia cierta cómo serán los componentes que lo constituyan. A lo largo del texto observamos un claro proceso de desujektivación de este personaje que, entrecruzado con procedimientos absurdistas<sup>2</sup>, propios de una textualidad posmoderna que se caracteriza por la despolarización de los signos referenciales, García construye una obra en la cual la *posibilidad* se erige sobre un laberinto de invenciones que los personajes que rodean a Aldo entretejen. Así, y utilizando la intertextualidad<sup>3</sup> como forma de la cual se alimenta para construir otro relato, *Maravilla Estar* se inserta en el universo de lo desconocido con el fin de que en su recorrido, el sujeto de la acción -y a pesar de su experiencia- continué desconociendo no sólo los elementos que lo conforman, sino también su propia identidad. Aldo, sujeto de la acción, tiene como objeto el cambio de vida, pero tal como lo evidencia el teatro del absurdo, será un sujeto que se hallará solo para alcanzar su finalidad. Los restantes actantes sólo opondrán constantes trabas en su accionar, cambiarán en todo momento las significancias de ese nuevo espacio, el cual, a pesar del extrañamiento que estas situaciones le provocan a Aldo, él intentará adecuarse, adaptarse. Sin embargo, las múltiples estrategias que imprimen tanto Bumer y Fritz, con los desconcertantes discursos de Alicia, vuelven a esta geografía, un universo en que nada es seguro, nada es cierto y, por tal motivo, la posibilidad de aprehensión por parte de Aldo se convierte en un imposible.

A lo largo del texto, comenzamos a anticipar que ese nuevo territorio como así también los sujetos que lo habitan, sólo se abren en el espacio mental de Aldo, que a modo de laberinto onírico o imaginario, estructura las piezas de un rompecabezas que es difícil, por no decir imposible, de armar. Una estética del desconcierto que, aun desde la puesta en escena de *Maravilla Estar*, se deduce en esta propuesta de García. En otras palabras, un provocado interés por presentar un mundo inacabado de sentidos no sólo desde el texto dramático, sino también desde el texto espectacular. Así lo señala Cajamarca Castro (1990: 143): “(...) el discurso de la imagen, definida por la luz que ilumina los cuerpos y los espacios creando efectos ópticos de sombras, de penumbras con la profundidad de campo múltiple, variables según los cristalinios de un público expectante, me atrapó.”

2. Recordemos que la estética del absurdo ha sido una constante en la dramaturgia colombiana de los años 50 y 60.

3. Dice este teatrista: “En este caso partí de lecturas y relecturas de *Alicia en el país de las maravillas* y *Alicia a través del espejo* de Lewis Carroll; pero jamás pensé en hacer una adaptación teatral de los cuentos, porque lo que intentaba era retener su estructura profunda (el juego de las imposibilidades como posibilidades)...” (García, 2002:128).

Ese desconcierto es también el que se evidencia hacia el final de la obra. Luego de atravesar todas las peripecias y obstáculos que a lo largo de su estadía en este nuevo territorio el personaje de la acción realizó, Aldo se enfrenta a una especie de tierra de nadie, a un espacio en el cual la mayoría de los signos distintivos y marcadores de pertenencia se hallan borrados. Así lo afirma este personaje dirigiendo su discurso al público:

Aquí estamos... nada por el norte, nada por el sur, por el oriente o por el occidente. Arriba, detrás de la carpa, las estrellas. La calma, calma, bien. Alicia y Marcos han saltado... señoras y señores, damas, caballeros y niños... han saltado. Han traspasado su línea de tormento y ahora están del otro lado..., allá (señala el público). En cambio yo, Aldo Tarazona Pérez, de profesión explorador, como dicen ellos, cuando dentro de breves instantes tomen mi pequeña maleta de viajero y dé vuelta para regresar a "esa oscura región de donde vengo" sólo dejaré una huella evanescente en este círculo de arena. Señoras y señores, damas, caballeros y niños... (García: 26)

Como podemos observar, los cruces fronterizos que este sujeto llevó a cabo en su recorrido, desde "esa oscura región de donde vengo" hacia esa extraña y desconcertante zona desde la cual enuncia su discurso final, ofrece como resultado un abanico de incertidumbres en las cuales la única respuesta posible es la vuelta a casa. Parecería ser que el viaje emprendido, si por un lado ha posibilitado el alcance de esa *calma* añorada por Aldo, por el otro, no es una calma perenne, sino transitoria, puesto que para abandonar todo tormento, tal como lo hiciera Alicia y su hijo Marcos, es necesario un cruce más, traspasar otra frontera: aquella que se inscribe entre la ficción y la realidad, aquella que separa el espacio del escenario y el público, pero que, sin embargo, es un desplazamiento que nuestro sujeto principal de la acción no realizará. Aldo -y tal como lo describe Duque Mesa- es un "hombre que se fuga deliberadamente de su mundo desgarrado, colapsado, cargando su cuerpo y espíritu tal vez resquebrajados como un mar de huesos, pero también dispuesto a recomponerlo en otros ámbitos o cronotopos si hubiera lugar para ello." (1993:86) Pero ámbitos o cronotopos que ya son conocidos por él, territorios en los cuales sus lógicas de funcionamientos ya fueron aprendidas, territorializadas y desterritorializadas para lograr su supervivencia. Cruzar al *más allá* implicaría la pérdida absoluta de su identidad ficcional y culminaría convirtiéndose él mismo en esa huella evanescente en la arena de la teatralidad. Definitivamente, en el entramado de cruces y desplazamientos que la obra de García evidencia, esa no es una salida posible para Aldo. Él, como metáfora política y social del referente al cual se dirige (Colombia, pero también la América latina), continuará su peregrinaje atravesando fronteras territoriales que a cada paso se vuelven más laxas, como signo ineludible de una región cada día más globalizada<sup>4</sup> y como reflejo de una política neoliberal incapaz de producir matrices de pertenencia, colectividad y señales de un futuro aprehensible que dan como resultado una crisis existencial que ni siquiera la ideología neoliberal puede anticipar ni tampoco controlar (Mary Louis Pratt, 2003: 55).

#### 4. Llegando al final del recorrido

De esta manera, y como cierre de este recorrido por el teatro colombiano entre los años 60 y 90, observamos que la representación del territorio, de las fronteras internas o externas de un Estado y de los desplazamientos que sobre ellos se realizan se presentan como viajes que pretenden ser *exploratorios*, pero cuyos desenlaces articulan su propia desventura. Porque en estos textos, la aventura, y su revés, la desventura, se viven en la frontera o en el cruce de ella, "o bien como enfrentamiento y guerra o bien como cruce y exploración", pero que implican constantemente una "alta carga

4. Señala Rizk (2007:49): "El paso del sueño utópico a la vacuidad aparente producida por el neo-liberalismo, ese proceso económico a todas luces progresista de apertura y liberación de mercados y privatización del sector público, puesto en marcha al iniciarse la década (...) ha colmado aún más de escepticismo a intelectuales y artistas, casi en la misma medida, sin que todavía vislumbren alternativas coherentes para salir, de esta nueva, como colosal, crisis parece ser el contexto del que se desprende Tarazona y compañía."

de dramaticidad” (El Jaber, Batticuore, 2008: 11). Los sujetos protagonistas de estas textualidades, sujetos migrantes que intentan construir o reconstruir sus identidades a partir del nuevo espacio geográfico en el que se encuentran, fracasan en su intento puesto que tanto los conceptos de origen y destino ya no implican lo mismo. Su transición de un lugar a otro, su atravesar las fronteras produce una desarticulación que no solo atañe al actante que la realiza, sino también al universo de sentidos que las nuevas imágenes del territorio proyectan sobre él. Esto se debe a que el abandono de la cultura de origen no se produce de manera radical, existe un diálogo (aunque fragmentado, oblicuo, disperso) entre esa cultura que se desea abandonar y la cultura de destino, lo que produce siempre un enfrentamiento en el plano real, simbólico o imaginario. Porque, y tal como lo señala Antonio Cornejo Polar, “el migrante, lejos de armonizar contextos contradictorios, multiplica su afiliación identitaria y la complejiza.” (1996: 840). Y en esta línea de sentido, el sujeto que traspasa fronteras, una frontera que en los textos aquí analizados se erigen mayoritariamente entre la civilización y la barbarie y que a la vez trazan un recorrido geográfico en el cual las preguntas sobre la identidad se vuelven signos de una opacidad debido a la multiplicidad de signos, tanto internos como externos, que operan sobre la propia materia. Estos sujetos, a los cuales podemos denominar como migrantes, discurren siempre entre dos geografías, entre dos culturas que en la mayoría de las veces no pueden ser homologables. Así definen esta categoría de sujeto migrante Fernández Bravo, Garramuño y Sosnowski en la introducción a su libro *Sujetos en tránsito*: “(...) como aquel que navega entre universos desiguales, sin obtener una certeza acerca de su identidad y más bien multiplicando las preguntas que lo acosan en el curso de la travesía. Si todas las identidades son múltiples, el migrante agudiza esta situación, a través de una afiliación dividida hacia comunidades antagónicas.” (2003:15)

Por ello, hablar de sujetos que cruzan fronteras y analizar sus desplazamientos significa entender, en primer lugar, que la frontera opera como un efecto catalizador que altera las propias imágenes que se tiene de uno a la vez que modifica el imaginario social hacia el cual se proyectan; en segundo lugar, el resultado de esos pasajes inscribe un hiato en la experiencia de la cual es imposible de desdibujar puesto que paisaje, región, Estado y nación se mezclan en un entretejido del cual hoy en día es difícil dar respuestas. El teatro colombiano del período 1960-1990, en su búsqueda y persecución por articular lo propiamente teatral con las praxis política y social que le son comunes, construye un diálogo dinamizador de las categorías territorio, cuerpo e identidad, en el cual las preguntas sobre el qué queda a un lado de la civilización y al otro lado de la barbarie -o viceversa- se encuentran siempre en su estado latente.

## Bibliografía

- » AA. VV., (1992). *Teatro colombiano contemporáneo. Antología*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- » Anderson, B. (1990). *Comunidades Imaginadas*. Londres: Verso.
- » Barbero, M. y Garrido, M. (1990). “Notas sobre cultura política y discursos sociales en Colombia”, en Hugo Zemelman (Coord), *Cultura y política en América Latina*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- » Batticuore, G., El Jaber, L. y Laera, A. (2008). *Fronteras escritas. Cruces, desvíos y pasajes en la literatura argentina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.
- » Bauman, Z. y May, T. (2007). *Pensando sociológicamente*. Buenos Aires: Nueva visión.
- » Cajamarca Castro, O. (1990). “Alicia Maravilla Star, o la búsqueda de la felicidad”. *Latin American Theatre Review*, spring, Nº 23/2, pp.143-144.
- » Clementi, H. (1992). *F.J. Turner*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- » Clementi, H. (1987). *La frontera en América. Una clave interpretativa de la historia americana*, Buenos Aires: Leviatan.
- » Deleuze, G. (1991). “Posdata sobre las sociedades de control”, *El lenguaje literario*, Montevideo: Nordan.
- » Duque Mesa, F. (1993). “Maravilla Estar en el laberinto de la posmodernidad”. *Revista Conjunto*, enero-junio, Nº 93, pp. 84-90.
- » Fernández Bravo, A. (1999). *Literatura y Frontera. Procesos de territorialización en las culturas argentina y chilena del siglo XIX*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. Universidad de San Andrés.
- » Garabito, L. (1977). “Aquí no ha pasado nada: narcotráfico, corrupción y violencia en *Golpe de suerte* y *El paso de La Candelaria*”. *Latin American Theatre Review*, spring, Nº 30/2, pp. 73-89.
- » García, L. A. (1992). “I took Panamá”. *Teatro colombiano contemporáneo. Antología*. Madrid. Fondo de Cultura Económica. pp. 355-416. pp. 421-508.
- » García, S. (2002). *Teoría y práctica del teatro. Volumen 2*. Bogotá: Ediciones Teatro la Candelaria.
- » García, S. (1992). “El paso”. *Teatro colombiano contemporáneo. Antología*. Madrid. Fondo de Cultura Económica. pp. 257-288.
- » García, S. *Maravilla Estar*. Disponible en: <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/3844/2/199023P95.pdf>
- » Gonzalez Cajiao, F. (1992). “Los años ochenta en Colombia: El derecho a ser distintos”. *Latin American Theatre Review*, spring, Nº 25/2, pp. 37-57.
- » Martínez Arango, G. (1992). “El grito de los ahorcados”. *Teatro colombiano contemporáneo. Antología*. Madrid. Fondo de Cultura Económica. pp. 355-416.
- » Michaelson, S. y Jonson, D. (2003). *Teoría de la frontera. Los límites de la política cultural*. Barcelona: Gedisa.
- » Mouffe, C. (2005). *En torno a lo político*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.



- » Niño, J. A. (1992). "El monte Calvo". *Teatro colombiano contemporáneo. Antología*. Madrid. Fondo de Cultura Económica. pp. 355-416. pp. 655-682.
- » Pécaut, D. (2006). *Crónica de cuatro décadas de política colombiana*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- » Risk, B. (2007). *Posmodernismo y teatro en América Latina. Teoría y prácticas en el umbral del siglo XXI*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- » Turner, F. J. (1961). *El significado de la frontera en la historia americana*. Madrid: Ediciones Castilla.
- » Viviescas Monsalve, V. (1992). "Crisanta Sola, Soledad Crisanta", *Teatro colombiano contemporáneo. Antología*. Madrid. Fondo de Cultura Económica. pp. 355-416. pp. 955- 988.
- » Viviescas, V. (1997). "Pertinencia del debate modernidad/posmodernidad para abordar un estudio de la dramaturgia colombiana de fin de siglo", en O. Pellettieri (Edit), *El teatro y su mundo*. Buenos Aires: Galerna.
- » Viviescas, V. (2006). "Dramaturgia Colombiana: transiciones de entre siglos, en H. Tahan (Comp.), *Escenas Latinoamericana*. Argentina: Ediciones Artes del Sur, pp. 195-204.