

Representación y justicia en *Manda patibularia* de Santiago García

Lucía Garavito

To represent the self is to constitute the self,
be it in images or in stories. – Roland Barthes

El estreno de *Manda patibularia* en junio de 1996, escrita y dirigida por Santiago García, marcó la celebración de tres décadas de infatigable y sólida exploración teatral por parte del grupo La Candelaria de Bogotá. La pieza – cuarto proyecto de exploración dramática individual que se somete a montaje del colectivo – está basada en una de las novelas tempranas de Vladimir Nabokov, *Invitado a una decapitación* (1935). García mismo explica que la idea de convertir este texto en material dramático surgió a raíz de una serie de circunstancias casuales. Encontró la novela de Nabokov en 1993 en una librería de segunda en España y le interesó llevarla al teatro por ser un texto relativamente desconocido de Nabokov, por su tendencia literaria hacia la ambigüedad, y por estar estructurada alrededor de un protagonista, lo que facilitaba concebirla como teatro de personaje (“Escenas”). Además, el enfoque de la novela en el asunto de la justicia, quién vigila y quién castiga, era – y continúa siendo – de particular vigencia en Colombia y en el mundo. En efecto, a nivel nacional, la problemática del narcotráfico, de las cárceles de alta seguridad, y del llamado “Proceso 8000” relacionado con la infiltración de dinero proveniente del narcotráfico en la campaña presidencial de Ernesto Samper, ha llevado a un profundo cuestionamiento de los parámetros del ejercicio de la justicia en Colombia. Igualmente, la difusión de las ideas de Michel Foucault en el país – *Disciplina y castigo* en particular –, el film *Dead Man Walking* de Tim Robbins, y la divulgada ejecución de un criminal norteamericano que permaneció catorce años en *death row* fueron factores adicionales que pusieron de presente la indudable actualidad del tema y motivaron a García a trasponer la novela de Nabokov a las tablas.

La correspondencia entre la novela de Nabokov y el texto de García a nivel argumental está cuidadosamente trabajada. Un condenado a muerte (Cincinnatus C./Eucario S.) acaba dellegar a una cárcel de alta seguridad en espera del momento de su ejecución. El personal de la prisión compuesto por un director (Rodrig Ivanovich/Dr. Maximus), su hija (Emmie/Sibilia), un guardián (Rodion/Diomedes), un abogado defensor (Roman Vissarionovich/Severo, Tutti), y un bibliotecario (... /Telémaco Cervantes) visita al reo en repetidas ocasiones con el supuesto propósito de velar por su bienestar. A estas visitas se suman las de la familia (madre, esposa, familia política) y de manera especial, las de un presunto compañero de prisión (M'sieur Pierre/Mr. Pierre) que ha sido traído a la cárcel para que sirva de confidente, compañero de juegos, y amigo al condenado a muerte. En el proceso de traducir la novela de Nabokov al medio escénico García omitió algunos pasajes, dinamizó el lenguaje de los largos parlamentos y monólogos de los personajes, integró eficazmente elementos humorísticos, convirtió a Cincinnatus en un Eucario más expresivo y locuaz, y buscó la manera de exteriorizar el mundo interior del personaje.

Enfocar el texto de Nabokov en términos dramáticos y ponerlo a funcionar dentro de un marco cultural que le era ajeno, constituyó un desafío para García y el equipo de La Candelaria. En “Pensamiento de la actuación,” el actor Fernando Peñuela (quien asumió el papel del Dr. Maximus), señala precisamente como objetivo del colectivo en la etapa de gestación del montaje, “eclosionar ese cifrado mundo textual Nabokov-García – de vericuetos, alusiones, trampas y referencialidades – para volverlo nuestro e inventarlo escénicamente” (9). El apropiarse de y recrear dicho complejo textual implica necesariamente incorporar un modo de representación que responda al proceso mediante el cual se construyen, validan e interpretan imágenes del individuo y la colectividad en el contexto ideológico correspondiente.

El propósito del presente estudio no es, entonces, llevar a cabo un examen comparativo del texto narrativo de Nabokov y el texto dramático de García. Tomando como punto de partida la observación de Wittgenstein según la cual “to imagine a story is to imagine the society within which it is told” (Dowling 115), más que la transcripción de géneros literarios interesa examinar los parámetros que subyacen a la transcripción cultural según se expresa en términos dramáticos en *Manda patibularia*. Imaginar la sociedad dentro de la cual se encuentra inscrita esta pieza remite a explorar una serie de preguntas relacionadas con el fenómeno de la representación como elemento intrínseco a la problemática planteada y al montaje.

Puesto que “Like every great word, ‘representation/s’ is a stew. A scrambled menu, it serves up several meanings at once” (Stimpson 223) es pertinente empezar por aclarar los alcances del término para este análisis. En *The Politics of Postmodernism* Linda Hutcheon señala que examinar el proceso de representación en un texto dado implica “not a study of mimetic mirroring or subjective projection, but an exploration of the way in which narratives and images structure how we see ourselves and how we construct our notions of self, in the present and in the past” (7). Observa que los procesos de representación e interpretación deben estar integrados al examen de los contextos históricos, sociales y culturales en que están inscritos (120). Dentro de este marco de referencia, propone dos preguntas que resultan ser claves para la presente aproximación: “How do some representations get legitimized and authorized? And at the expense of which others?” (101)

En *Manda patibularia* García y La Candelaria desarrollan una propuesta escénica cuyas estrategias de representación ponen en tela de juicio la autoridad, legitimidad y ejercicio de la administración de la justicia en Colombia. Llevan al público a cuestionar su confianza en las instituciones gubernamentales, a preguntarse a qué intereses responden y qué fallos favorecen según los intereses de turno, y a tomar conciencia de los abusos que se cometen en aras de la justicia. El enfrentamiento entre el individuo y el estado constituye el núcleo del conflicto dramático que se da en términos del ejercicio de la capacidad de representación. Eucario S., el protagonista, es el punto en que confluyen dos sistemas de representación divergentes: es un ser ex-céntrico, escindido entre el discurso doble de una representación externa y otra interna, determinantes, en última instancia, de su lugar en la historia. La primera ha sido construida e impuesta por el sistema burocrático estatal vigente, mientras que la segunda corresponde al derecho del individuo de descubrir y expresar su propia identidad. El lenguaje escrito se revela, en ambos casos como el medio de legitimización de dichos sistemas de representación. Datos, pruebas, testimonios y todo tipo de documentos archivados por la rama judicial conforman la representación oficial de Eucario como un individuo peligroso, de alta criminalidad, hostil, que merece estar bajo el más estricto control carcelario hasta el momento mismo de su ejecución. El tratamiento del espacio, el componente metateatral y el lenguaje contribuyen a conformar esta imagen del “Eucario oficial,” construida como resultado de los oscuros procesos judiciales estipulados por las autoridades vigentes

La observación de Hutcheon, “what we see depends on where we are” (45) aplica de manera particular a la concepción del espacio como estrategia de representación en *Manda patibularia* puesto que define una

relación hegemónica entre sujeto-objeto, entre estado/autoridades/público-criminal. La posición de Eucario en el sistema representativo del estado tiene su correlato escénico en los elementos proxémicos, y en los juegos de luz y sonido integrados al montaje. La Candelaria incorporó dos ideas claves y complementarias en el manejo del espacio: la del panóptico y la del escenario rotatorio. Peñuela comenta al respecto en su crónica del montaje:

En el texto todo el relato, la acción ocurre en un único lugar, la constreñida celda del condenado. Contrariando la lógica en la utilización del espacio escénico, las improvisaciones sugirieron que la celda no ocupara la totalidad ni el centro de gravedad de la escena, sino reducir este espacio (dándole las longitudes de la realidad) a menos de un cuarto de la extensión del escenario y ubicarlo a un lado, con cuatro variaciones de lugar en el desarrollo de la obra: cuatro visiones ópticas para el espectador, pensando para nuestras cuentas en algo así como tomas cinematográficas desde ángulos diferentes o en un escenario giratorio. La reducción y focalización del espacio de la acción al mínimo, con el resto del escenario vacío y en tinieblas, nos fue dando precisamente la magnitud, calidad, ubicación, etc., de la prisión, que con el apoyo de un trabajo lumínico y sonoro (también propuesto en improvisaciones) creaba la sensación laberíntica del panóptico con el reo confinado bajo tierra. (10-1)

El panóptico es una construcción ideada por Jeremy Bentham en el siglo XIX. Foucault la describe en *Disciplina y castigo* como un edificio compuesto por dos estructuras: un anillo periférico dividido en celdas que tienen ventanas al exterior y al interior, y una torre central cuyas amplias ventanas dan al círculo interno del anillo: “All that is needed, then, is to place a supervisor in a central tower and to shut up in each cell a madman, a patient, a condemned man, a worker, or a schoolboy... [The cells] are like so many cages, so many small theatres, in which each actor is alone, perfectly individualized and constantly visible” (Foucault 200). Tanto en la prisión así descrita como en el espacio teatral, el propósito es idéntico: permitir el acceso visual al criminal/protagonista desde cualquier ángulo, y poner a las autoridades y al público en una posición de poder y de control como voyeurs.

Hay una estrecha correlación entre tal espacio escénico (mimético) y el espacio jurídico(diegético) del Eucario oficial. Si a nivel físico Eucario es un individuo acorralado, impotente, reducido al mínimo, sumido en la oscuridad, a merced completa del sistema que ha condenado sus acciones, a nivel jurídico

se encuentra preso en otro laberinto de idénticas dimensiones. El espacio jurídico en que se ubica está predeterminado por el conjunto de reglamentos, cláusulas, fallos, autorizaciones que dictaminan su interacción con el personal que lo vigila y fijan su rutina diaria, incluyendo peticiones, horas de sueño y de vigilia, de comida, de visitas. En este espacio Eucario ha sido desprovisto de su humanidad y su existencia tiene un valor puramente burocrático para las autoridades: la firma que ha de dejar en un papel oficial para dar constancia del esmero con que el director de la prisión cumplió con sus obligaciones carcelarias.

El elemento metateatral de *Manda patibularia* pone de presente “la política de la representación y la representación de la política” (Hutcheon 113). Una vez que Eucario es admitido en el centro penitenciario, se convierte, sin saberlo, en actor dentro de un drama cuyo argumento e implicaciones desconoce por completo. El director de la prisión y sus subalternos crean una serie de situaciones dramáticas de carácter opresivo que requieren la participación del condenado. En este metateatro la prisión es un hotel de lujo con servicio de primera, las visitas de otros prisioneros son ocasiones sociales que se manejan dentro de los cánones de la más refinada etiqueta, el verdugo es el compañero de juegos de su víctima, las autoridades cavan túneles de fuga para darles “gratisimas sorpresas” a los reos (273), hay espectáculos en que se invita a los prisioneros a asumir el papel de voyeurs, y la visita de familiares semeja la puesta en escena de un melodrama barato, con el aria de “Una furtiva lacrima” de *L’Elisir d’Amore* de Donizetti como música de fondo. Inclusive Sibilia, la juguetona hija del director encarnada por dos actrices cuyas apariciones orquestadas parecen darle el don de la multiubicuidad, tiene su propio guión para Eucario: facilitarle la fuga y casarse con él. Este contexto metateatral responde a la necesidad de las autoridades de ejercer absoluto control sobre el campo físico y mental del prisionero, reforzando así la posición de Eucario como individuo a merced de un sistema carcelario más cercano al espectáculo que a una administración de justicia humanitaria, honesta e imparcial. Si a esto se añade el suspenso en que las autoridades mantienen al condenado respecto a las circunstancias de su ejecución, el valor dramático de lo que saben y no dicen, y la ejecución misma como una especie de función pública, puede verse claramente el empleo de elementos teatrales como estrategia política por parte del estado. En palabras de Néstor García Canclini en *Culturas híbridas*, “La política autoritaria es un teatro monótonotoda política está hecha, en parte, con recursos teatrales” (53).

El lenguaje es también un poderoso instrumento de representación en manos del estado. Los funcionarios de la cárcel de alta seguridad manejan simultáneamente tres códigos para dirigirse a Eucario dentro del mismo contexto: el de los formulismos oficiales, el de las relaciones sociales amistosas, y el de los insultos. Cada uno de estos códigos caracteriza de manera diferente a emisor y receptor. En el primer caso se trata de la relación respetuosa entre una autoridad y un subalterno; en el segundo, de un trato entre amigos en una situación social ordinaria; y en el tercero, de la relación opresor/oprimido. De manera arbitraria e imprevista Eucario puede pasar de ser un “tú” a un “usted.” Pueden llamarlo en un momento “mi querido amiguito” (225), “nuestro condenado amigo” (232), “palomo” (261), o “cariño” (248), y en otro “desagradecido” (255), “insolente” (259), “escoria humana” (259), “desalmado” (262) y “tipo estúpido” (277). La coexistencia de estos códigos contradictorios lleva al prisionero a cuestionar su propia identidad y la de sus captores, un paso esencial en el proceso de fragmentación del yo característico de la tortura. En *The Politics of Pain: Torturers and Their Masters* se examinan diversas facetas de la conducta y de las particularidades del lenguaje profesional de los torturadores, algunas de ellas especialmente pertinentes al presente estudio. En “In Their Own Words: The World of the Torturer,” Ronald Crelinsten señala que “the language of torture is one that replaces the words of cruelty with euphemisms. There is also black humor, sick jokes, wisecracks, obscenities of the worst kind and cruel ironies. The use of positive language in combination with negative action (breaking people) is likely to create some doublebind-type confusion in the victim” (39).

Hay, además, elementos del montaje como la proxémica y la atmósfera que dan un contexto escénico a la desintegración del mundo externo e interno del prisionero. Según explica Peñuela, en una de las improvisaciones se resolvió situar la acción en un lugar muy caluroso, posiblemente en las islas Cayena o Gorgona (13). La atmósfera asfixiante de la celda ubicada bajo tierra (que trae a la memoria las *tiger cages* de Vietnam y la celda de Manuel Noriega en Florida) subraya la exclusión del personaje de un centro de poder identificable y la opresión ejercida por los mecanismos de control judiciales. De igual manera, la concentración de la acción dramática en focos específicos del escenario pero nunca en el centro identifica a Eucario como un ser política, social y moralmente marginal. La oposición centro/periferia es relevante, entonces, por cuanto ubica al personaje en una situación ex-céntrica en el proceso de construcción de imágenes en un sistema de representación dominante.

A esta representación hegemónica del Eucario oficial, la pieza propone otra alternativa de representación que amenaza con cuestionar la versión del estado: el deseo de autorrepresentación por parte de Eucario. Este rasgo esencial de su caracterización es precisamente la imagen con que se abre el drama:

Eucario está parado en el centro, de pronto se sienta y empieza a escribir.

Para y lee.

EUCARIO. Hoy, en las horas de la mañana he sido condenado a la pena capital. En la tarde me trajeron con los ojos vendados a lo que ellos llaman una prisión de alta seguridad ... Ahora estoy aquí en mi calabozo esperando ... (223)

De aquí en adelante averiguar la fecha de su ejecución se convierte en el móvil primordial de sus acciones y no desaprovecha oportunidad alguna de lograr tal objetivo. Para Eucario, tener acceso a tal información diferencia a los condenados a muerte de los ciudadanos ordinarios, y constituye “un gran lujo pero bien ganado” (225).

¿Por qué y para qué quiere saber el día y hora de su muerte? A medida que progresa el drama se va haciendo más clara la razón que está detrás de tal obsesión. Inicialmente Eucario menciona la necesidad de terminar algunos proyectos (225), de darles forma a ciertas ideas que tiene en desarrollo (230). Luego habla de buscar “un rayo de luz ... una fisura de claridad en medio de la espesura” (234) y finalmente revela que su mayor preocupación es encontrar un punto que le sirva para organizar el tiempo en forma tal que pueda establecer conexiones significativas con otros individuos, consigo mismo, con sus recuerdos y con sus sueños (235). En otras palabras, Eucario quiere escribir su propia historia, poner orden en el caos de los episodios internos y externos de su vida a través de un proceso introspectivo, reflexivo, que revele a él y otros el sentido profundo de su existencia. Este proceso ha de entenderse como un intento de reconstruir su identidad, de autorrepresentarse y oponer esta imagen a la del Eucario oficial. Su rechazo a la representación construida por el estado se manifiesta en la entrevista que tiene con su abogado, Severio Tutti, al final de la cual Eucario, exasperado y frustrado, abre el sobre que contenía todos los documentos de su caso, “toma todos los papeles y los arroja al sanitario” (231).

La conexión entre identidad y escritura ha sido ampliamente reconocida en estudios hechos a personas confinadas en prisiones, hospitales, manicomios. En su artículo “Doubling out of the Crazy House: Gender,

Autobiography, and the Insane Asylum System in Nineteenth Century France,” Jann Matlock observa que el asilo [como la prisión], devora la identidad de sus moradores, sustituye el diagnóstico [el crimen] por sus nombres, y les niega toda conexión con el mundo exterior (178). Alude específicamente al papel de la escritura en el caso de personas privadas de libertad por razones mentales: “Writing in the asylum is always transgression. It is always an attempt to get beyond the asylum, to make sense out of being locked up, to reclaim an identity other than the one conferred by the system, to procure an inviolable space” (169).

Por esta razón los intentos de Eucario de trascender, mediante la escritura, su situación de aislamiento y recuperar su identidad son frustrados repetidamente por las autoridades que le aseguran que su deseo “está contra el reglamento” (225), le niegan papel en blanco para tomar apuntes (239), lo interrumpen cada vez que se dispone a escribir, e inclusive le prohíben dedicarse a sus escritos como último deseo:

EUCARIO. Desearía terminar de escribir algo.

MR. PIERRE. No entiendo. Como así, escribir... Eso aquí no está. (Revisa las tarjetas

que contienen los últimos deseos autorizados oficialmente).

EUCARIO. Bueno, entonces pido tres minutos. Sólo tres. Váyanse fuera y déjenme solo

durante tres minutos y estaré listo.

MR. PIERRE. Que sean dos y medio. Y no podemos salir. Nos haremos aquí atrás junto a la puerta. (284)

El intento de representación de Eucario a través de su autobiografía no sólo se justifica en términos individuales de reconstrucción de una identidad que ha sido apropiada por el estado, sino que tiene implicaciones políticas, sociales e históricas. En la introducción a *The Uses of Autobiography*, Julia Swindells examina el valor de tales textos como fuerza de oposición en contextos opresivos:

autobiography is now often the mode that people turn to when they want their voice to be heard, when they speak for themselves, and sometimes politically for others. Autobiography now has the potential to be the text of the oppressed and the culturally displaced, forging a right to speak both for and beyond the individual. People in a position of powerlessness – women, black people, working-class people – have more than begun to insert themselves into the culture via autobiography, via the assertion of a “personal” voice which speaks

beyond itself. In making a claim to a political voice, the autobiographer is often also in the process of contesting, explicitly or implicitly, what the authority of the “educated” account has to offer. Certain experiences, particularly those associated with systematic oppression, have not been recorded, or have been represented partially, in stereotype or with flagrant bias. In this context, autobiography can appear the most direct and accessible way of countering silence and representation. (7)

Este movimiento del “silencio al discurso” trasciende los objetivos personales en el caso de los grupos de individuos oprimidos, colonizados, y explotados al insertarlos dentro de la historia e integrarlos a una estrategia política de liberación como lo ejemplifican Rigoberta Menchú y Domitila Barrios de Chungara (Swindells 6). Si bien Eucario no se asocia con una agrupación política o étnica definida cuya causa él asuma de manera deliberada, no por eso deja de ser representativo de la situación judicial de miles de presos (colombianos o no) que son víctimas de procesos cuestionables y que permanecen a merced de la versión que las autoridades de turno ofrecen de su dimensión social y humana. El afán de autorrepresentación de Eucario no sólo va encaminado, entonces, a anclar su identidad fragmentada sino que implícitamente es una estrategia de toma de poder que busca la desestabilización del sistema de representación patrocinado por el estado y por ende, el cuestionamiento de la historia oficial con él asociado.

El título de la pieza, *Manda patibularia*, apunta precisamente en esta dirección. En su acepción popular más conocida, manda es un voto o promesa hecha a Dios o a un santo, resonancia religiosa que está ausente del texto de García. Relevante para la pieza y el presente estudio es la acepción de manda como un legado que se hace por testamento. Correspondería específicamente al deseo de Eucario de dejar un manuscrito de alguna manera significativo, “para alguien... la posibilidad, teórica, de por lo menos un lector... alguien” (280), después de su ejecución. A lo largo del drama ese supuesto texto corresponde al territorio ideológico de lucha entre el individuo y el estado. La batalla la gana el sistema judicial, como lo corrobora la imagen con que concluye la pieza. En los minutos finales Eucario encuentra el papel que buscaba pero antes de que pueda escribir algo, se le acaba el tiempo: “El Dr. Maximus toma los apuntes de Eucario y los arroja al suelo. Mr. Pierre lo toma del brazo y lo lleva a la puerta. Eucario mira sus papeles en el suelo. Salen. Diomedes se acerca para barrer el manuscrito, pero queda inmóvil

mirando los papeles. La luz se centra en el manuscrito y luego se desvanece” (285).

Esas hojas desparramadas son todo lo que queda de Eucario. Su autobiografía es un proyecto fallido pero silenciosamente elocuente. Señala que dentro de este sistema judicial el individuo carece de autonomía representativa y es el estado quien en última instancia tiene el poder de controlar y legitimizar el proceso de construcción ideológica a nivel individual y colectivo. Quien controla la representación controla la historia puesto que el pasado no es un dado inmutable y objetivo sino resultado de una reconstrucción de rastros documentales –testimonios, cartas, fotografías, películas, etc. – inscritos dentro de un contexto ideológico que responde a los intereses del poder hegemónico (Hutcheon 113).

Si el sistema judicial le niega al individuo la posibilidad de autorrepresentación, el montaje escénico de *La Candelaria* se la concede, en lo que podría considerarse como un acto de justicia poética. En esta pieza concebida como drama de personaje, medios expresionistas ponen en un primer plano la realidad psicológica de Eucario. En “El otro testimonio: literatura carcelaria en Latinoamérica,” Rafael Saumell-Muñoz observa que uno de los rasgos presentes en la tipología del prisionero es la intensificación del espacio psicológico sobre el físico debido a las limitadas dimensiones de la celda (500). En *Manda patibularia* la focalización escénica corresponde acertadamente a la visión de Eucario dado que el tratamiento del tiempo y del lenguaje corporal, los elementos cromáticos, los efectos sonoros, y el juego de figuras que aparece en el telón de fondo, tienden a connotar una realidad interior, subjetiva, razón por la cual las reseñas publicadas durante la temporada de estreno calificaron a la pieza como un mundo kafkiano de pesadilla.

En términos estructurales *Manda patibularia* se aproxima bastante a lo que podría considerarse un monólogo de Eucario, con repetidas interrupciones. Las 16 escenas se suceden sin un orden lógico o una relación causa-efecto, con un manejo bastante peculiar del tiempo. El tiempo para el condenado no está medido en función de semanas, días u horas sino de páginas, ya sea para escribir (sus apuntes) o para leer (los préstamos bibliotecarios se hacen según la extensión del libro correspondiente). En ocasiones el tiempo transcurre muy despacio, como es el caso de la escena en que Eucario recibe la visita de su esposa y su familia política, que se actúa acertadamente en cámara lenta. Otras veces el tiempo es insuficiente, como ocurre en los momentos inmediatamente anteriores a su ejecución. Además, el prisionero experimenta lo que Saumell-Muñoz denomina una “inversión de la realidad

temporal” (500) en el sentido de que tiende a vivir sumergido en los recuerdos del pasado (infancia, experiencias en la escuela o con la familia) o proyectado hacia el futuro (las posibilidades de fuga o el día de la ejecución). El ritmo temporal obedece, entonces, a las percepciones internas de Eucario.

Los colores predominantes en el escenario son el gris, el negro, el blanco y el rojo. Las tonalidades oscuras corresponden adecuadamente al mundo sombrío, oprimente, y carente de toda esperanza del condenado. El blanco reviste connotaciones especiales. Cuando Eucario escucha ruidos de excavación y supone que alguien viene a rescatarlo, “Corre a su pequeño baúl. Saca un vestido blanco y empieza a cambiarse” (272). Ese traje blanco se asocia, entonces, con la posibilidad de una nueva vida fuera de la prisión. El blanco corresponde también a las páginas sin escribir, a la autobiografía fallida que señala una ausencia a nivel existencial e histórico. El rojo, por otra parte, es el color dominante en la visita de su esposa Dulinda y de su familia política: Dulinda viste de rojo, el mantel de la mesa alrededor de la cual se reúnen es rojo y hay flores rojas. También Sibilia juega con una gran bola de color rojo intenso. Obviamente es el color de la pasión, del ambiente festivo, pero también de la violencia y de las emociones intensas. Apunta al derramamiento de sangre de la ejecución por decapitación, castigo acordado para el reo. La selección de la línea cromática corresponde, por consiguiente, a estados de ánimo de Eucario que se proyectan escénicamente.

Algo semejante ocurre respecto a los efectos sonoros. El recluso detecta, aísla y magnifica los ruidos directamente relacionados con su situación como son las puertas metálicas que se abren y cierran, los sonidos del cadalso que se está construyendo y los ruidos de la excavación. Todos contribuyen a reflejar y justificar la atmósfera de tensión constante en que vive Eucario.

Finalmente, en el telón de fondo se mueven una serie de figuras que indudablemente están asociadas con el mundo subjetivo del prisionero. Peñuela señala al respecto: “También propusimos una serie de apariciones subliminales. Evocaciones de fuertes imágenes del interior del condenado. Estas se presentaban como interruptus en algunos momentos de sus monólogos y pienso que, aparte de darle levedad al montaje, contribuían al sentido como móvil inquietante y de intriga para el público. El carácter onírico de las apariciones que también utilizamos para otras escenas aportaba al extrañamiento del relato escénico” (13-14). Estas apariciones aluden a episodios perturbadores y no resueltos de la vida familiar de Eucario.

El modo de representación no realista escogido por La Candelaria, una visión intermedia entre la realidad y el sueño, una mezcla de realidad y

pesadilla, con elementos expresionistas, corresponde a la experiencia que el público colombiano tiene de su situación político-judicial y lo invita a reflexionar sobre la dimensión humana de esta crisis. Las instituciones encargadas de impartir justicia y el andamiaje burocrático con ellas asociado son fuente de profundas desconfianza por su corrupción y arbitrariedad. En *Manda patibularia* la incongruencia en el vestuario de las autoridades carcelarias revela la conducta contradictoria y las incoherencias del sistema al que pertenecen. Llevan una combinación de ropa deportiva (bermudas o pantalonetas) con camisa y corbata formales, y portafolios oficiales. Están caracterizados por una mezcla incongruente de elementos formales e informales que revelan el caos de su realidad administrativa, explícitamente reconocida por Eucario cuando se dirige al director de la prisión en estos términos: “Sólo deseo preguntarle si existe en el así llamado orden, del así llamado mundo, de su así llamada legalidad, algo que pudiera calificarse de seguridad de una simple...Simplísima, promesa” (245).

En palabras de García, Colombia ha sufrido “el problema de las contradicciones que hay entre la justicia y la acusación. En el fondo, la obra es un retrato del conflicto entre los tres poderes (Ejecutivo, Legislativo y Judicial)” (*Espectador*). A raíz de la narcotización del país, del “Proceso 8000” y de las reformas hechas a la Constitución que le dan a la Fiscalía un poder acusatorio independiente, las denuncias formuladas por ella han involucrado a los tres poderes tradicionales, que han buscado desvirtuarlas. Surge, entonces, la contradicción de que la justicia no puede realizarse dentro del mismo estado que la sustenta porque los intereses creados de los poderes mencionados terminan por hacerse cómplices del proceso de ocultar los delitos imputados.

La falta de responsabilidad del Estado en la administración de justicia se ha intensificado en el debate nacional de la última década. El minucioso estudio *Colombia, un país por construir* a cargo de investigadores de la Universidad Nacional de Bogotá y cuya primera etapa se dio a conocer al público en julio de 2000, identifica precisamente la debilidad del Estado como uno de los problemas estructurales más graves que afectan el país y la necesidad de una justicia pronta y más justa como uno de los retos más urgentes. Subraya que la falta de presencia, efectividad y legitimidad del Estado genera una seria crisis institucional:

Muchos estudiosos nacionales y extranjeros – al decir de Estandislaw Zuleta – han señalado la debilidad endémica del Estado en Colombia, que viene de muy lejos y que se manifiesta en su falta de presencia

en gran parte del territorio nacional, en su fragilidad ante las presiones de los grandes grupos económicos y de los centros de poder y en la dificultad de controlar a sus agentes, que muchas veces actúan de acuerdo con intereses personales, familiares o de clanes regionales de diversa índole. Eso lleva a que una parte importante de la población tenga que acogerse, para su protección, a toda clase de poderes fuera de la ley, la mayoría de los cuales también defienden intereses particulares. (13)

En cuanto a la justicia, el periodista Hernán González Rodríguez da la voz de alarma al comentar una petición de la Corporación Excelencia en la Justicia, del Consejo Superior de Judicatura y de algunas de las universidades más prestigiosas del país (los Andes, la Javeriana, y el Rosario, entre otras). Estas instituciones coinciden en señalar que “El funcionamiento de la justicia colombiana no satisface a casi nadie. A pesar de las reformas frecuentes, cada vez resulta ser más ineficaz... [Se necesita que] haya en Colombia un proceso penal donde exista un verdadero juicio oral, público, rápido, y con posibilidad de controvertir las pruebas, con derecho a una buena defensa técnica, y donde se consagre una separación de las funciones de investigación y juzgamiento” (3A).

En consecuencia, la administración de justicia en Colombia enfrenta un doble desafío: por un lado, asegurarse de que se están implementado procedimientos jurídicos legítimos, según lo garantizan la Constitución y los derechos humanos; por otro, asignar esta tarea a un Estado competente para evitar que grupos paramilitares, escuadrones privados, o sicarios asuman tal responsabilidad. El cumplimiento de estos objetivos debe llevar a una reivindicación del ser humano en su dimensión individual. Así lo expresa César Badillo, el actor que interpretó exitosamente a Eucario: “[Eucario es] un N.N., un ser muy desgraciado, producto de una violación, con un sino trágico muy grande. Sin ninguna esperanza de redimirse [*Manda patibularia*] le da mucha importancia al ser humano. Nos hemos acostumbrado a masacres de cuarenta, y cincuenta personas. El montaje se centra en la muerte de una sola persona como ser humano y gira alrededor de ese criterio” (*Prensa*). En un país donde la violencia se ha convertido en experiencia cotidiana exponer los atropellos producto del abuso de poder sobre un ciudadano puede ser una estrategia válida que lleve a una toma de conciencia nacional.

Sin embargo, para el periodista de *Semana* Antonio Caballero, no hay mucha esperanza para Colombia: “La legitimidad de las instituciones, de los gobernantes, de la justicia, de la democracia, del orden, depende en definitiva

de su elemento más subjetivo e íntimo, que es la fe. Y aquí ya no cree nadie” (129).

Kansas State University

Notas

1. El presente artículo es una nueva aproximación a la ponencia “*Manda patibularia* de Santiago García” presentada en el III Congreso de Teatro Latinoamericano que tuvo lugar en la Universidad de Kansas (Lawrence) en abril de 1997.

2. Agradezco de manera especial al maestro Santiago García el haberme concedido una entrevista para clarificar aspectos relacionados con la presencia de este texto en el contexto colombiano, y el haberme facilitado tanto el manuscrito de Fernando Peñuela que cito en este artículo como las reseñas aparecidas en la prensa a raíz del estreno de esta pieza. (enero, 1997)

3. Michael Issacharoff establece la distinción entre espacio mimético y diegético en “Space and Reference in Drama”: “In the theater, mimetic space is that which is made visible to an audience and represented on stage. Diegetic space, on the other hand, is described, that is, referred to by the characters. In other words, mimetic space is transmitted directly, while diegetic space is mediated through the discourse of the characters, and thus communicated verbally and not visually.” (215)

4. Es posible establecer estrechas correspondencias entre la situación de Hersilie Rouy (una mujer parisina internada a la fuerza en un manicomio francés en el siglo pasado) y Eucario S. Ambos han sido confinados contra su voluntad a causa del poder que otros ejercen sobre sus circunstancias; a los dos se les acusa de algo que resulta difícil de verificar; tanto uno como el otro son conscientes de su situación de marginalidad y del tratamiento opresivo, degradante, del sistema; ambos quieren escapar, y sobre todo, los dos se aferran al proceso de escribir como medio salvador.

5. Fernando Duque Mesa se refiere, por ejemplo, en “La pesadilla dentro de la pesadilla” a *Manda patibularia* como “una cifrada reflexión parabólica desde el mundo de lo grotescamente siniestro e inexplicable,” emparentada con Kafka, Edgar Allan Poe y Camus. Considera a Eucario S. como un personaje kafkiano sumergido en un mundo surrealista. (11C)

Textos consultados

- “Condena de un solo Eucario.” Prensa [Bogotá] 6 de julio 1996: 24.
- Crelinsten, Ronald. “In Their Own Words: The World of the Torturer.” *The Politics of Pain: Torturers and Their Masters*. Eds. Ronald Crelinsten y Alex P. Schmid. Boulder: Westview Press, 1995.
- Dowling, William C. *Jameson, Althusser, Max: An Introduction to the Political Unconscious*. Ithaca: Cornell University Press, 1984.
- Duque Mesa, Fernando. “La pesadilla dentro de la pesadilla.” *Tiempo* [Bogotá] 7 de julio, 1996: 11C.

- “Escenas del patíbulo.” *Espectador* [Bogotá] 26 de junio, 1996.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Trans. Allan Sheridan. New York: Random House, Inc., 1977.
- García, Santiago. “Manda patibularia.” *Seis obras del teatro La Candelaria*. Santafé de Bogotá: Ediciones Teatro La Candelaria, 1998.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D.F.: Editorial Grijalbo, 1989.
- González Rodríguez, Hernán. “¿Alerta oportuna?” *Espectador* [Bogotá] 20 de diciembre 1999: 3A.
- Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge, 1989.
- Issacharoff, Michael. “Space and Reference in Drama.” *Poetics Today* 2 (1981): 211-224.
- Matlock, Jann. “Doubling out of the Crazy House: Gender, Autobiography, and the Insane Asylum System in Nineteenth-Century France.” *Representations* 34 (1991): 166-195.
- Peñuela O., Fernando. “Pensamiento de la actuación.” Ms., 1996.
- Saumell-Muñoz, Rafael. “El otro testimonio: literatura carcelaria en America Latina.” *Revista Iberoamericana* 59.164-165 (1993): 497-507.
- Stimpson, Catherine R. “Nancy Reagan Wears a Hat: Feminism and Its Cultural Consensus.” *Critical Inquiry* 14.2: 223-243.
- Swindells, Julia, ed. *The Uses of Autobiography*. London: Taylor and Francis, 1995.
- Universidad Nacional de Colombia. “Sí hay males que duran cien años.” *UN Periódico*[Bogotá] 12 de julio, 2000: 11-13.