

¿Una familia normal? Entre núcleo familiar y márgenes individuales: Los difusos finales de las cosas de Enrique Lozano

Gabriella Serban

► **To cite this version:**

Gabriella Serban. ¿Una familia normal? Entre núcleo familiar y márgenes individuales: Los difusos finales de las cosas de Enrique Lozano. Familias profanas: nuevas constelaciones familiares en la narrativa y la dramaturgia hispánicas, 2017, Biblioteca filológica hispana. hal-03252228

HAL Id: hal-03252228

<https://hal-univ-lyon3.archives-ouvertes.fr/hal-03252228>

Submitted on 7 Jun 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

¿Una familia normal?

Entre núcleo familiar y márgenes individuales:

Los difusos finales de las cosas de Enrique Lozano

Gabriella Serban

LLA/CREATIS

Université Toulouse – Jean Jaurès

La sociedad colombiana se inscribe plenamente en las tensiones que crea la evolución de la idea de familia en Occidente. Los artículos de prensa sobre estas cuestiones dan cuenta de las preocupaciones que ocasionan la baja de fecundidad, la pérdida de autoridad de los padres o el aumento de familias monoparentales, por ejemplo. Además, la influencia del pensamiento feminista, de los movimientos LGBTI, y de los estudios de género se concretizaron en cambios legislativos históricos, especialmente la legalización del matrimonio de parejas del mismo sexo en abril de 2016¹. Estos cambios invitan a considerar el carácter normativo de la familia según su segunda acepción en la *Encyclopédie philosophique universelle*, es decir ya no solo como un imperativo que enuncia e impone la norma, sino como constatación que implica un uso crítico de ésta y así, paradójicamente, afirma la posibilidad de diferencia: “on peut alors parler d’une normativité du vivant au sens où il ne se borne pas à enregistrer le passé, mais devient capable d’inventer l’avenir. (A. Ibrahim.)” (Auroux, Jacob : 1990; p.1767). La voluntad de cambiar o criticar las normas que rigen el concepto de familia tradicional es muy presente en el teatro colombiano contemporáneo: es el caso por ejemplo de muchas obras de Fabio Rubiano (*El vientre de la Ballena, Sara dice*), o de Pedro Miguel Rozo (*Tálamo, Nuestras Vidas privadas*). Estas obras contribuyen a desacralizar el modelo tradicional de familia mediante representaciones críticas o incluso distópicas, exhibiendo el carácter arbitrario y sobre todo opresivo de las normas que lo definen.

La obra que proponemos analizar aquí, *Los Difusos finales de las Cosas* de Enrique Lozano, llamó nuestra atención por la manera matizada con la que se trata la temática de los cambios sociales que afectan la familia y de las tensiones que estos generan, interrogando sutilmente la cuestión de la norma, lejos de todo catastrofismo o maniqueísmo.

Enrique Lozano, ganador de dos premios nacionales de dramaturgia –el primero en 2006 por *Los difusos finales de las cosas*, el segundo en 2015 por *Noche Oscura, Lugar tranquilo*– es una de las figuras más notables del teatro colombiano actual. Su trabajo, marcado por la

¹ Véanse los artículos divulgativos de la Redacción de *Semana* (2013), Redacción *Salud* (2016) y Redacción *El Heraldo* (2017).

experimentación, reúne obras de corte muy diferentes unas de otras. Así, vamos de personajes sustanciales, con cierto nivel de mimetismo (*Desaparecido*, Lozano Guerrero 2015), a figuras completamente alegóricas o paródicas (*La ira de Kinski*, Lozano Guerrero 2014), pasando por universos referenciales, y hasta realistas (*Noche Oscura*, *Lugar Tranquilo*, Lozano Guerrero 2015), a atmósferas oníricas (*Transmigración*, Lozano Guerrero 2016).

Los Difusos finales de las cosas obedece a esta riqueza temática y formal. La obra nos pone frente a las dudas y las deambulaciones de cinco personajes: Ella, Él, El Otro, La Madre de Ella, y El hombre mayor, personaje misterioso que desempeña un papel metateatral de cuentista o comentarista. Todos estos personajes gravitan alrededor de Ella, a quien intentan entender, definir o incluso cambiar. En las réplicas, a menudo muy extensas, cada personaje analiza y comenta el comportamiento de los otros y el suyo propio, revelando así las expectativas que puede tener una comunidad con respecto a cada uno de sus miembros. La fábula es sencilla, incluso secundaria con respecto a la importancia que toman los amplios monólogos de cada personaje. La obra se estructura en ocho escenas tituladas: 1) En la cocina de La Madre de Ella; 2) En el puente; 3) Una cama en un hotel; 4) Accidente de Él; 5) Celebración en la oficina de Ella (y de El Otro); 6) La Madre de Ella contesta el teléfono; 7) Él sale de rayos equis y entra a cirugía; 8) Varios.

Las tres primeras escenas permiten exponer cada una de las relaciones entre Ella y La Madre de Ella, Ella y Él –su novio–, y Ella y El Otro –su jefe y amante–, y sus tensiones –Él tiene un accidente que le ocasiona una fractura de cadera. Ella se entera por teléfono mientras está en una fiesta en la oficina donde trabaja y se va para el hospital sin avisar a su jefe, El Otro. En el hospital, recibe sucesivamente una llamada de El Otro, que le reprocha haberse ido, y otra llamada de su madre, que la acusa de no haber tomado la sopa que le había preparado. Ella cuelga el teléfono con exasperación y ambos le dejan un mensaje: El Otro le dice que es una insensible y La Madre de Ella confiesa haber vertido en la sopa un laxativo potente que la hubiera enviado al hospital, con el propósito de tener la oportunidad de ayudarla y así mostrarle su amor. Ella se queda con Él hasta que se duerme, escucha los dos mensajes y se duerme también. Más que para desarrollar unas peripecias, estas secuencias consisten en una ocasión para cada personaje de exponer las fracturas de su relación con Ella, en una obra en la que la narración fagocita tanto la acción como el diálogo. Lo que nos interesa aquí es la manera en la que esta saturación de la palabra instauro, de entrada, una fricción entre lo colectivo y lo individual, fricción que pasa, aunque no exclusivamente, por la cuestión de la familia y de la transgresión de la norma.

Dos de los tres personajes que giran en torno a Ella pueden ser considerados como miembros de su entorno próximo: La Madre de Ella, cuya denominación es la única que enfatiza de manera explícita el lazo familiar. Él tiene ya una denominación más borrosa, más genérica y alusiva: no “Su Novio” ni “Su Marido” por ejemplo. Entendemos que se trata de su novio (El Otro lo menciona en la escena tres) pero el hecho de que el estatuto de la relación no se explicita en la denominación del personaje anuncia ya una ausencia notable y voluntaria de la cuestión de la formalización social de la relación. De hecho, la naturaleza exacta de la relación que tienen (casados o no, vida común o no...) es poco relevante para el desarrollo de la obra, lo que muestra el paso a segundo plano de una cuestión jurídica frente a la realidad de las relaciones afectivas, es decir la predominancia de la relación subjetiva sobre la norma social. Solo importa, por un lado, la enfatización del singular, *Él*, como el pronombre personal que va a la par de *Ella* en el plan gramático y, por lo tanto, el planteo de dos personajes que forman una pareja. Así, la pertenencia o no de *Él* al círculo familiar de Ella se convierte en una cuestión de punto de vista, según se privilegie el aspecto jurídico o el afectivo. En todo caso, los tres personajes no forman un conjunto homogéneo: no existe ninguna relación explícita en el texto o en el lenguaje escénico entre *Él* y La Madre de Ella, pero podemos considerar que la yuxtaposición de estas dos relaciones –la madre/su hija por un lado, y la mujer/su novio por el otro– cristaliza ya un espacio transicional entre la familia de origen de Ella y su familia de elección. En cuanto a El Otro, la dimensión meramente sexual y laboral de su relación con Ella impide cualquier pertenencia al ámbito familiar pero su existencia no deja de poner en tela de juicio el principio de monogamia de la familia occidental tradicional. Así, el dispositivo de relación de los personajes, si bien no forma una familia, interroga el principio de familia como institución normalizada.

Ahora bien, lo que llama la atención en las relaciones interpersonales que se establecen en la obra, es el ensimismamiento de los personajes y la incapacidad de instaurar un diálogo. Esta imposibilidad del diálogo no debe ser entendida en el sentido habitual metafórico, sino literal: La Madre de Ella, *Él* y El Otro, intentan establecer un diálogo con Ella, pero Ella nunca contesta y por lo tanto están condenados a una enunciación que se queda a medio camino entre una (supuesta) réplica y el monólogo.

Nuestro propósito aquí es mostrar cómo la red de relaciones expuesta en *Los difusos finales de las cosas* cristaliza un doble momento de transición: por un lado, en lo social, al presentar modelos familiares no-normativos, y por otro, estético, ya que no responde al modelo dramático esperado. De esta transición inacabada resulta a la vez el nudo de la fábula y el principio mismo de la obra, en la que la transgresión de la norma social se articula con la teatral.

El declive del principio de autoridad: la doble invalidación del *Padre*

“Il est évident [...] que le principe même de l’autorité – et du *logos* séparateur – sur lequel elle a toujours été fondée est aujourd’hui en crise au sein de la société occidentale” (Roudinesco 2002: 243).

Para apoyar nuestra interpretación, nos basaremos en la distinción que hace Serge Hefez (2011: 68-78) de la figura paterna. El investigador se centra en esta figura y su evolución en el marco de la sociedad occidental. La figura paterna se encontraría en un momento de transición, manifestado en la coexistencia de modelos opuestos, incluso en un mismo sujeto. Hefez sintetiza estas tensiones en la bipolarización entre lo que denomina el *Padre*, con mayúscula, y el *padre*, con minúscula. El *Padre* es el padre institucional, cuyo poder entra en resonancia con el del Rey, de la Ley, que imprime una jerarquía de derecho divino y cuyo sentido descansa, por lo tanto, en lo que llama Hefez *la familia vertical*². **La teorización se inscribe en la continuidad con el concepto de “Nombres del padre” introducido por Jacques Lacan (Lacan: 2005).** Al contrario, los *padres*, término que se emplea muchas veces en plural como síntoma de pérdida de su carácter dominante, son los que intervienen en el modelo de familia horizontal, universo de relación y de comunicación mucho menos ordenado y fijo. Su autoridad ya no emana de una ley divina, sino que la tiene que negociar, compartir e incluso hacer evolucionar. Por lo tanto, cuando hablamos de invalidación del *Padre*, nos referiremos a esta primera acepción, el *Padre* como garante de la razón, del orden y de la autoridad.

La primera invalidación del Padre, en el texto de *Los difusos finales de las cosas*, proviene de la muerte literal de la figura paterna: dentro de la fábula, entendemos que ha muerto cuando, en la escena 6, La Madre de Ella hace referencia a su entierro. A esta ausencia del padre en la obra se suma una segunda invalidación, mediante los indicios que obtenemos por parte de La Madre de Ella en la misma escena, esta vez vinculada con la caracterización del padre:

[...] siempre fue un poco extraño, que siempre tenía el calor en la portada, que siempre era un recipiente ambulante de pasión, de nervios. Que no dejaba a esa niña sola. Creo que tanta actividad emocional por parte de su padre pudo haberla bloqueado (Lozano Guerrero 2015: 67).

De esta descripción deducimos que el padre no correspondía del todo con el modelo normativo del Padre, ni con la visión tradicional de la figura paterna como instancia de separación, cuya

autoridad implica cierta distancia. De haber correspondido con este modelo, la muerte del padre hubiera podido tener una dimensión revolucionaria, implicando la caída repentina de una opresión que provocara liberación y alivio, pero aquí, la muerte del padre no es sino un paso simbólico más visibilizando una transición social que ya estaba en marcha, lo que permite también quitarle toda dimensión revanchista.

Sin embargo, una remanencia fantasmal del padre aparece en la obra a través del personaje de El Hombre Mayor. Aunque no está explicitado en el texto, varios indicios sugieren esta interpretación, como la insistencia en el género y la edad de esta entidad en su denominación, o también como el final extraño de este mismo discurso telefónico de la madre: “Yo creo que ella no ha aceptado su muerte todavía, yo creo que ella todavía lo ve” (Escena 6 p.67). Si bien esta réplica se inscribe en la propensión que tiene el personaje de La Madre de Ella en considerar una realidad alternativa, dicha sospecha se confirma en el constante diálogo que el personaje de Ella mantiene con El Hombre Mayor, que constituye, de hecho, su único interlocutor a lo largo de la obra. Si bien la aparente omnisciencia y la ubicuidad de la figura matizan el principio de pérdida de la autoridad paterna, su ausencia de protagonismo, con un papel esencialmente de observador y comentarista relativamente neutro, mantiene la ambigüedad.

Esta huella fabularia del declive de principio de autoridad entra en resonancia con otra faceta del dispositivo de *Los difusos finales de las cosas* que afecta esta vez la autoridad del texto: el tratamiento de las didascalias.

Réplicas didascálicas o la neutralización de la objetividad

El dispositivo particular de las didascalias en *Los Difusos finales* constituye un desafío a la autoridad tradicional del texto y desemboca en una neutralización de la objetividad y por lo tanto, en una ausencia de punto de referencia.

La expresión *réplica didascálica*, a primera vista, parece ser un oxímoron, ya que las didascalias precisamente no se pronuncian en escena. Sin embargo, aquí, las indicaciones escénicas que usualmente se reservan al espacio didascálico se encuentran en las réplicas de los personajes, y destacan por su narratividad de diversas maneras. Algunas sirven simplemente para indicar una acción y resultan sorprendentes por su súbita sobriedad:

EL OTRO: Ella se para y sirve el café en dos tazas (Lozano Guerrero 2015: 34)

Otras sirven para describir el decorado o la expresión de los personajes:

LA MADRE DE ELLA: Abajo el agua del río pasa vez tras vez. Abajo el agua del río pasa (Lozano Guerrero 2015: 41)

LA MADRE DE ELLA: Ella lo mira con ternura, casi con compasión (Lozano Guerrero 2015: 44)

Estas réplicas didascálicas desembocan en una fricción genérica entre teatro y narrativa, y por lo tanto en un desplazamiento del fundamento tradicional del texto dramático, es decir, la acción. Aquí, la acción queda neutralizada por la palabra: los personajes son incansables narradores. Este desplazamiento lleva al director a una relación ambigua con el texto que se convierte, así, en material del juego escénico.

En el teatro contemporáneo occidental, la relativa pérdida de autoridad del texto y la importancia creciente que se le da al director han llevado en la práctica a considerar que respetar las didascalias es opcional. Estos cambios respecto al texto original generalmente son desapercibidos por el espectador. Ahora bien, en *Los Difusos finales de las cosas*, la verbalización de estas indicaciones, habitualmente silenciosas, no ponen en tela de juicio la libertad de la puesta en escena, sino que, al contrario, la fomentan, y constituye un guiño para el director cuyas elecciones ya no pueden pasar desapercibidas. De hecho, podríamos ir más lejos y considerar que para el director, este dispositivo constituye una invitación para traicionar la letra del texto, puesto que combinar sistemáticamente la narración del acto con el acto mismo es redundante, inútil y por lo tanto conlleva el riesgo de volverse extremadamente pesado para el espectador. Así, paradójicamente, Enrique Lozano incita a desobedecer al texto, invitando al director a jugar con esta norma: el personaje puede obedecer a la didascalia como si esta fuera una orden, puede anticipar la didascalia que adquiere así una función descriptiva o puede evidentemente no respetarla con lo cual se instaura un desfase entre la palabra y la acción y se exhibe la transgresión.

Por otra parte, estas réplicas didascálicas, en cierta medida, representan una trampa: la distinción entre lo subjetivo y lo objetivo se vuelve borrosa. En efecto, las didascalias, al situarse tradicionalmente en los márgenes de la ficción, no se suele poner en duda su veracidad. Como señala Thierry Gallèpe,

Si l'information est retransmise par le canal didascalique, alors il n'y a aucun doute possible sur sa vérité et diégétique et scénique. En revanche, du fait que, placées dans la sphère discursive figurale des personnages, elles sont soumises à leur subjectivité, rien ne peut garantir la vérité scénique ou diégétique des informations « didascaliques » insérées dans les répliques (Gallèpe 2007: 34).

Las palabras de los personajes de la obra, al imitar las características propias de la didascalia, crean una interferencia entre objetividad y subjetividad: al situar las réplicas tradicionales y las descripciones de las acciones de los personajes en el mismo plano, se diluye la pretensión a la autoridad, o la autorialidad de una de esas voces.

Por lo tanto, este declive de la autoridad que caracteriza la familia posmoderna (Eid 2008: 41-47), se encuentra cristalizado en *Los Difusos Finales* tanto a nivel de la fábula como a nivel estructural, al cuestionar la obra las fuentes de autoridad más arraigadas: el padre, el texto, e incluso la acción como fundamento del teatro. Esta pérdida de punto de referencia acentúa el anti-maniqueísmo y el policentrismo de la obra y lleva al espectador a quedarse con una pregunta a la que le cuesta contestar: ¿Quién tiene la razón en *Los Difusos Finales de las Cosas*? ¿Dónde está la *normalidad*?

Ella, epicentro del conflicto

Lo que reúne a Él, El Otro y La Madre de Ella es su relación con Ella y el hecho de que, a lo largo de sus largas réplicas, cada uno intente alcanzarla de diversas maneras, pero en vano. De hecho, los personajes no dejan de considerar que Ella escapa a la norma. Se dice en la escena del accidente que: “Para él, ella no es una persona normal” (Lozano Guerrero 2015: 54). Para El Otro, la anormalidad de Ella toma la forma particular de una enfermedad: la compara, en la escena 3, a “una ballena grande”, “un cachalote” (Lozano Guerrero 2015: 49). Esta comparación, inhabitual en un contexto erótico subraya la irregularidad, la desmesura que representa el personaje de Ella. La anormalidad de Ella es lo que provoca el desequilibrio dramático. Por lo tanto, al concentrarnos en Ella, nos sumergimos en el nudo del conflicto. Como para el concepto de autoridad, la anormalidad de Ella pasa tanto por un fenómeno social como teatral.

Una disputa en torno al género

En la fábula, se puede hacer cómodamente la lista de lo que los demás le reprochan a Ella, especialmente su frialdad. Ahora bien, Hernando Muñoz Sánchez (2015) desarrolla un estudio sociológico acerca de las representaciones de la masculinidad para los hombres de Medellín. En este estudio, y de acuerdo con muchos otros especialistas del tema (Gilmore 2008, Fuller 2012), destacamos ciertos paradigmas normativos que caracterizan comúnmente la idea de masculinidad como construcción social, entre los cuales, encontramos la heterosexualidad obligatoria, y, sobre todo, lo que nos interesa aquí, la heterosexualidad activa, es decir la

necesidad de tener relaciones sexuales con varias mujeres. Además, cierta insensibilidad, de acuerdo con la idea de evitar la demostración de vulnerabilidad y, en tercer lugar, la autonomía económica y la preocupación por el dinero, vinculada con un papel de proveedor, con la idea de proporcionar a la familia lo que necesita.

Esta mirada hacia la sociología permite demostrar hasta qué punto el personaje de Ella tiene características masculinas. La primera es la heterosexualidad activa, puesto que tiene un novio y un amante. Las demás características corresponden precisamente con lo que se le reprocha. En efecto, La Madre de Ella, Él y El Otro le diagnostican todos cierta insensibilidad: La Madre se sorprende de no haberla visto llorar mucho en su vida, especialmente durante el entierro de su padre, El Otro la tacha de “desapasionada” (la última vez que la llama por teléfono, Escena 8 p.81), y Él la describe muchas veces como un ser aislado que no sabe comunicar (Escena 2 p.42 “[...] pero sé que lo que digo no sirve no llega porque tu idioma es un idioma extranjero único que solo vos entendés [...]”]; escena 4 p.55-56 “Es necesario que entendás que el mundo es un punto de encuentro de convergencia que todos venimos aquí para encontrarnos para hacer de nuestras pobres vidas individuales y únicas una maravillosa experiencia colectiva una fiesta exquisita y multitudinaria. ¿Por qué no podés entenderlo?”)

A eso se suma cierto malestar por parte de todos con respecto a los inconvenientes que causa su ambición profesional, que podemos asociar a una preocupación por la autonomía económica: La Madre ironiza sobre el supuesto deseo de Ella de haber anhelado tener una madre activa y trabajadora (“Sé que desapuebas mi vida en general. Sé que quisieras tener una madre activa, una madre trabajadora pero realmente me importa poco lo que quieras”, Escena 1 p.34). El Otro, según las didascalias, no sabe muy bien cómo recompensarla por el buen trabajo que cumple en la empresa sin hacer sospechar que tienen una relación amorosa (escena 5), y por fin Él vincula la indisponibilidad que le reprocha con su “agenda” (escena 2). De ahí nuestra hipótesis que lo que causa la extrañeza de Ella está estrechamente ligado con elementos que remiten tradicionalmente a lo masculino. De hecho, en la misma perspectiva, se puede notar una relativa ausencia de ciertos tópicos literarios en la descripción de los personajes femeninos, especialmente el hecho de que en ningún momento se haga mención de su físico, incluso en las réplicas de carácter erótico o amoroso, lo que contribuye a esta impresión global de traslado normativo. En esta misma perspectiva, es revelador analizar las similitudes que ella presenta con el personaje de El Otro. El Otro es el ejemplo típico del varón exitoso. Su recorrido, descrito en la escena 3, coincide perfectamente con los imperativos listados por Hernando Muñoz:

HOMBRE MAYOR

El Otro entiende que es una persona privilegiada. Se siente cómodo en su privilegio. Toda su vida ha sido un constante tránsito entre diferentes formas de abundancia. Sus padres lo amaron profundamente. En su casa siempre tuvo amor. En el colegio sus profesores fomentaron el desarrollo de su personalidad independiente y emprendedora. Sus amigos lo admiraron y no pocos lo envidiaron, siempre de manera cordial y respetuosa. En la universidad sus novias lo amaron. [...] Y sus profesores lo aconsejaron para que su energía desbordante estuviera correctamente encauzada. Al graduarse de la universidad, entró a trabajar en una gran empresa como directivo de mediano nivel. Ha ido ascendiendo, por supuesto. Sus subalternos sienten por él una mezcla de respeto y cariño bastante equilibrada. Hace cinco años se casó con una compañera de estudios y hace tres es padre de una pareja de mellizos. Desde hace seis meses Ella y El Otro se encuentran una vez por semana para copular con relativa pasión (Lozano Guerrero 2015: 48).

El tono irónico de este recorrido ejemplar es patente, como lo muestran el ritmo sintáctico –la yuxtaposición de aserciones–, el énfasis puesto en lo evidente de los hechos enunciados (“por supuesto”) y sobre todo, el efecto cómico creado por el desfase entre el registro profesoral y la temática de la pasión, que culmina con el empleo del verbo *copular*, que le quita todo potencial sensual al conjunto. Esa distancia humorística da a entender que el éxito es de orden meramente normativo. La regularidad de la sintaxis hace eco a la regularidad de una situación normal, de la vida rutinaria de un hombre que hizo todo lo que se esperaba de él, que no produjo ninguna sorpresa. Ahora bien, este personaje presenta similitudes con Ella, como su pragmatismo, su ambición profesional o su libertad sexual. Sin embargo, el espejo no es perfecto: si los dos personajes se asemejan en algunos aspectos, a Ella se la considera como anormal mientras que él responde tan fielmente a las normas que se convierte en una caricatura.

El último elemento que confirma la hipótesis de que la anormalidad de Ella consiste en su masculinidad es la insistencia en su asociación al cartesianismo, a la pura racionalidad. Esta tendencia la pone en desfase con La Madre pero también con Él puesto que este personaje, al contrario, le otorga un espacio a la irracionalidad en su cosmovisión. Como lo dice El Hombre Mayor en la escena 2: “[é]l sabe que el agua fluye porque está embrujada. Él sabe que el agua fluye a causa de la gravedad pero también sabe que lo uno no anula lo otro” (Lozano Guerrero 2015: 46).

Todos estos elementos contribuyen a hacer de Ella, en cierta medida, una virago moderna. Sin embargo, en el teatro clásico, la virago servía como contra-ejemplo, estaba marcada por la *hibris* mientras que aquí, la tranquilidad que Ella muestra, especialmente con respecto a La Madre, Él y El Otro, parece trasladar este concepto a los demás. La sintaxis desenfadada que caracteriza la palabra de Él, el afán por la pasión que expresa El Otro en sus últimos monólogos marcados por su vehemencia y su tentación por el fanatismo religioso, y por fin, la tentativa de envenenamiento por parte de La Madre, acaban acercándolos a la desmesura ordinariamente

reservada al personaje de la virago. Además, la ausencia de una autoridad garante de razón o de objetividad, y el anti-maniqueísmo de la obra, impiden cualquier condena, con lo cual el término de virago sería aquí obsoleto por su falta de asociación con la *hibris* y, por lo tanto, por la aniquilación de su connotación peyorativa. Así, la fuente del conflicto dramático no radica tanto en las acciones de la virago –que, de hecho, no tiene protagonismo– sino más bien en la actitud de los demás personajes, llevada incluso hasta la histeria. Este traslado permite descentrar la perspectiva, al decidir poner de relieve no tanto a los actores del cambio sino a los que resultan afectados por éste. El hecho de no explicitar la cuestión de género contribuye a quitarle a este traslado cualquier dimensión de acto voluntario o de peripecia: la masculinización de Ella no es una acción procedente de una voluntad o una reivindicación sino una mera caracterización del personaje.

Pero, como lo veremos a continuación, la anormalidad de Ella no radicaría solamente en la fábula, sino que podría constatarse también en el funcionamiento propiamente teatral del personaje.

Una figura entre personajes

Nos referiremos aquí a la distinción que proponen Jean-Pierre Ryngaert y Julie Sermon entre la figura y el personaje. El término de *figura* califica a los seres ficcionales que se apartan de los presupuestos que implica el término *personaje*. En nuestro caso, el término *figura* parece pertinente especialmente para describir el funcionamiento teatral de Ella, en la medida en que permite hacer hincapié en la parte visible del personaje e invita a considerarlo “como una forma de aparición antes de considerarlo como una entidad substancial” (Ryngaert / Sermon 2006: 11). En efecto, Él, El Otro y La Madre de Ella, por sus largas réplicas en primera persona, adquieren cierta sustancia psicológica, lo cual les da una construcción relativamente clásica.

LA MADRE DE ELLA

Cuando me desperté supe que ese día sería distinto. Por el calor, dirás tú. Pero no, era algo más. Había algo en mi cuerpo, como una especie de alarma, de advertencia, que me informaba que ese día sucedería algo especial (Lozano Guerrero 2015: 34).

[...]

ÉL

Sé que estás cansada de mí sé que te aburre lo que digo sé que te aburre la manera como vivo sé que estás conmigo por el sexo sé que estoy cansado. Irreparablemente cansado (Lozano Guerrero 2015: 41-42).

[...]

EL OTRO

A veces siento que sería más feliz si sólo estuviéramos los dos en el mundo pero entonces despierto. Entonces sé que me aburriría de vos en una semana, en menos de una semana, en un par de días, en unas horas a lo mejor. A lo mejor en menos tiempo. No sé pero estoy seguro que nada funcionaría. Ni siquiera el sexo, todo se desbarataría, todo se vendría abajo como un castillo de naipes en el viento, como un libro de arena en el agua, todo moriría inmediatamente. Lo nuestro funciona así, hemos encontrado la forma perfecta de vivirlo. Un encuentro por semana. Cada semana en un día distinto, cada día en un lugar diferente (Lozano Guerrero 2015: 49-50).

Estas largas réplicas permiten dejar vislumbrar ciertos elementos de caracterización de los personajes: las confesiones de angustias místicas por parte de la madre, la sintaxis atormentada de las réplicas de Él, o los vaivenes entre pragmatismo y romanticismo en las réplicas de El Otro; todos estos elementos contribuyen a aparentar estas réplicas a las confesiones características de los monólogos, según una modalidad relativamente clásica. Al contrario, la figura de Ella no responde a la misma lógica.

Primero, a pesar de su presencia en las réplicas de los otros personajes, a nivel intra-diegético, Ella nunca entra en diálogo con ellos, ni tampoco se dirige directamente a ellos: todas sus réplicas son elementos de narración, de descripción o comentarios dirigidos únicamente al público o a El Hombre Mayor. Ahora bien, El Hombre Mayor no participa en la fábula, solo tiene un estatuto de narrador/comentador. Por ello, las interacciones que Ella puede tener con este personaje contribuyen a mantenerla aislada de un primer nivel de la mimesis.

Por otra parte, al contrario de los tres personajes que la rodean, Ella es un personaje que nunca emplea la primera persona del singular sino la tercera. Esto contribuye a crear un efecto de distancia, de alejamiento del personaje frente a sí misma, exclusivamente encargada, verbalmente, de los comentarios en torno a la acción. El único elemento que la mantiene en parte en el primer nivel de la fábula – al contrario de El Hombre Mayor que permanecerá completamente excluido – es que los otros hablan de Ella. Por lo tanto, Ella está en tensión hacia este desapego de la fábula y esta conciencia de ser personaje, situándose a medio camino entre el relativo *pirandelismo* del Hombre Mayor (en el sentido de personaje meta-teatral consciente de su condición ficcional) y los demás personajes.

Por fin, en comparación con las intervenciones de los demás personajes, sus réplicas son muy cortas: consisten generalmente en una o un par de frases, lo que instauro otro desfase con respecto a la facundia de los otros personajes. Todos estos elementos le confieren cierto misterio al personaje y sobre todo la mantienen aislada de los demás.

El desfase entre Ella y los demás radica, por lo tanto, en el desfase entre dos tipos de personajes dramáticos que suelen pertenecer respectivamente a dos tipos de dramaturgias diferentes. Aquí,

el juego con la norma consiste en hacerles encontrarse en una misma obra. Estos personajes no deberían encontrarse en el mismo lugar, razón por la cual su extrañamiento es sumamente lógico y de orden metateatral, lo que contribuye a explicar el estado de ensimismamiento e incomunicación en el cual se encuentran. Por lo tanto, frente a esta yuxtaposición de paradigmas normativos diferentes, familiar y teatral, no tiene tanto sentido preguntarse qué es lo *normal*. La ausencia de referente invita primero a considerar la norma en su segunda acepción: no como imperativo sino como constatación, o, para decirlo de otra manera, el concepto ya no designa lo *justo* sino simplemente lo *habitual*. Ahora bien, en un momento en que modelos alternativos van adquiriendo visibilidad y legitimidad, va perdiendo su relevancia.

Conclusión

Así, *Los difusos finales* cristaliza un momento de transición social y estético, al ponernos frente a una red de relaciones afectadas tanto por la reconfiguración de ciertas normas sociales –como el declive de la autoridad o la reconfiguración de las normas de género– como por el paso de un tipo de teatro a otro. La masculinización de Ella y su efecto en los demás personajes pone de relieve el artificio de los papeles de género, especialmente la exhibición de cierta vulnerabilidad afectiva por parte de los personajes masculinos. En cuanto a La Madre, la ausencia de sacralización de su figura, especialmente con la violencia de su tentativa de envenenamiento, permite una toma de distancia con respecto a los valores tradicionales asociados a esta figura. La tentativa de envenenamiento, acompañada por la puesta en escena que el personaje describe (“Quería poder demostrarte mi amor por ti estando allí día y noche sin alejarme de la cabecera de tu cama. Hablando con el médico, llorando sobre tu almohada”, Escena 8, p. 82) constituye una parodia esperpéntica de la figura de la madre llorando a su hijo tal como la podemos encontrar la tradición pictórica occidental –representación que reduce la identidad femenina al papel de madre– o incluso marianista –que la vincula el papel de madre con la idea de sacrificio de la mujer (Marques-Pereira / Garibay 2011).

A nivel dramático, creemos que la transición se cristaliza en el paso de un teatro de la mimesis –apoyado en el texto– a un teatro de la experimentación –que hace hincapié en el juego de la puesta en escena. Pero también podemos observarla en el tránsito de un teatro en el que la sustancia psicológica de los personajes nos acerca a ellos mediante la identificación, como espectadores o lectores, hacia un teatro en el que la figura impacta por su distancia o, incluso, por su inhumanidad.

En *Los difusos finales*, Enrique Lozano se niega a resolver las tensiones que producen el cambio: por un lado, resalta lo caricaturesco de personajes que no soportan la transformación ni en las cosas más sencillas –La Madre de Ella no soporta que las matas florezcan (Escena 6, p.69); El Otro escucha melodías cristianas porque “no pretenden innovar” (Escena 8, p.78); Él busca desesperadamente el “país de las cosas fijas” (Escena 4 p.56). Pero, por otro lado, la distancia de Ella, y la falta de sustancia del personaje, característica de lo que define una *figura*, tampoco pueden constituir un modelo atractivo para el lector/espectador: de hecho, si Ella constituye el elemento que provoca el desequilibrio dramático, es por su rechazo a cualquier forma de protagonismo, al contentarse con el papel de narradora. Ahora bien, bajo la mirada permanente de los personajes miméticos y más integrados al primer nivel de la fábula –los más numerosos– esta postura estética se traduce por una ecuanimidad radical, susceptible de deshumanizarla. En este sentido, toda la incomodidad de esta transición, tanto social como estética, radica en el hecho de que si no se quiere volver atrás, tampoco se siente confianza absoluta hacia el futuro. Por lo tanto, más allá de la cuestión de elegir el paradigma normativo correcto, la obra explota las tensiones creadas por la transición y se nutre de la riqueza de las intersubjetividades.

Bibliografía

- Auroux, Sylvain, Jacob, André (1990), *Les Notions philosophiques*, Paris, Presses Universitaires de France, Volumen 2.
- Bourdieu, Pierre (1998), *La domination masculine*, Paris, Seuil.
- Butler, Judith (2005), *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, Paris, La Découverte.
- Connell, Raewyn (2008), *Masculinities*, Berkeley, University of California.
- Eid, George (2008), « La famille postmoderne : intimité et parentalité », *Revue du REDIF*, Vol. 1, pp. 41-47.
- Fuller, Norma (2012), “Repensando el Machismo latinoamericano”, *Masculinities and Social Change*, Volumen 1, No. 2 (144-133).
- Gallèpe, Thierry (2007), “Le statut des didascalies: les jeux de l'entre-deux”, *Le Texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, Pessac, Sud Éditions / Presses Universitaires de Bordeaux (23-38).
- Gilmore, David (2008), “Culturas de la masculinidad” en, Àngels Carabí / Josep Armengol (eds.), *La masculinidad a debate*, Barcelona, Icaria (33-45).

Hefez, Serge (2011), “Au nom du père”, en Daniel Welzer-Lang / Chantal Zaouche Gaudron (eds.), *Masculinité : état des lieux*, Toulouse, Erès (69-78).

Lacan, Jacques (2005), *Des noms-du-père*, Paris, Seuil.

Lozano Guerrero, Enrique (2014), *La ira de Kinski*, en VV. AA., *Dramaturgia colombiana contemporánea*, Volumen II, Bogotá / México D.F, Mincultura / Paso de Gato.

Lozano Guerrero, Enrique (2008), *Los difusos finales de las cosas*, México D.F., Paso de Gato.

Lozano Guerrero, Enrique (2006), *Los difusos finales de las cosas / Les fins diffuses des choses*, Bogotá, Embajada de Francia.

Lozano Guerrero, Enrique (2016), *Transmigración (los lobos no van a la guerra)*, Medellín, Editorial UDEA.

Lozano Guerrero, Enrique (2015), *Teatro escogido (2006-2015)*, Bogotá, Mincultura.

Marques-Pereira, Bérengère / Garibay, David (2011), *La politique en Amérique latine : Histoires, institutions et citoyennetés*, Paris, Armand Colin.

Muñoz Sánchez, Hernando (2015), *Hacerse hombre. La construcción de masculinidades desde las subjetividades: un análisis a través de relatos de vida de hombres colombianos*, tesis doctoral disponible en

http://www.academia.edu/10966867/HACERSE_H_OMBRE._LA_CONSTRUCCIÓN_DE_MASCULINIDADES_DESDE_LAS_SUBJETIVIDADES_UN_ANÁLISIS_A_TRAVÉS_D E_RELATOS_DE_VIDA_DE_HOMBRES_COLOMBIANOS

Olavarría, José (2001), *¿Hombres a la deriva?: poder trabajo y sexo*, Nuñoa, FLACSO-Chile.

Redacción Heraldo.co (2017), “Multitudinaria marcha ‘en defensa de la familia’”, *El Heraldo*, 11 de agosto, en <https://www.elheraldo.co/local/marchas-en-la-costa-caribe-piden-renuncia-de-la-ministra-parody-277595> (25.06.2017).

Redacción Salud (2016), “La familia colombiana está cambiando”, *El espectador*, 12 de diciembre, en <http://www.elespectador.com/noticias/salud/familia-colombiana-esta-cambiando-articulo-670085-0> (25.06.2017).

Redacción Semana (2013), “La familia en Colombia está en crisis”, *Semana*, 17 de julio, <http://www.semana.com/vida-moderna/articulo/la-familia-colombia-esta-crisis/351347-3>, (25.06.2017)

Roudinesco, Elisabeth (2002), *La famille en désordre*, Paris, Fayard.

Ryngaert, Jean-Pierre / Sermon Julie (2006), *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-bois, Éditions théâtrales.