



# LUCHANDO CONTRA EL OLVIDO

*Investigación sobre  
la dramaturgia  
del conflicto*

Prosperidad  
para todos



# LUCHANDO CONTRA EL OLVIDO

*Investigación sobre  
la dramaturgia  
del conflicto*



# LUCHANDO CONTRA EL OLVIDO

*Investigación sobre  
la dramaturgia  
del conflicto*





*Mariana Garcés Córdoba* MINISTRA DE CULTURA

*María Claudia López Solórzano* VICEMINISTRA DE CULTURA

*Enzo Rafael Ariza* SECRETARIO GENERAL

*Guiomar Acevedo* DIRECTORA DE ARTES

*Manuel José Álvarez* ASESOR DE TEATRO Y CIRCO

*Samir Estefenn* SUPERVISIÓN

*Hernando Parra Rojas* COORDINADOR GENERAL DE LA INVESTIGACIÓN

*Enrique Pulecio Mariño* INVESTIGADOR

*Marina Lamus Obregón* TUTORA

*Martha Sáenz Aguirre* COORDINADORA ADMINISTRATIVA

*Karol Valencia Aviles* ASISTENTES DE LA INVESTIGACIÓN

*Paula Sáenz Aguirre*

*Carlos Mario Lema* FOTOGRAFÍAS

*Alexander Gumbel*

*Jair Cerón*

*Alejandro Hernández*

*Sandra Zea*

*Zoad Humar*

*Gabriela Córdoba*

*Débora Paola Roa*

*Iván Javier Álvarez*

*María Liliana Galindo R.* CORRECCIÓN DE ESTILO Y PREPARACIÓN EDITORIAL

*Ana Delgado* DISEÑO

*Oscar Muñoz* PORTADA

Lacrimarios (Edición de 3 + 2 PA) • 2000-2001

Instalación. Contenedores de vidrio, agua, polvo de carbón y lámparas halógenas.

*Impresol Ediciones* IMPRESIÓN

*ISBN* 978-958-57628-0-0

© *Ministerio de Cultura*  
*Primera edición, 2012*

MATERIAL IMPRESO DE DISTRIBUCIÓN GRATUITA CON FINES DIDÁCTICOS Y CULTURALES. QUEDA ESTRICTAMENTE PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL CON ÁNIMO DE LUCRO, POR CUALQUIER SISTEMA O MÉTODO ELECTRÓNICO SIN LA AUTORIZACIÓN EXPRESA PARA ELLO.

## AGRADECIMIENTOS

A MANUEL JOSÉ ÁLVAREZ, POR HABER SIDO EL GESTOR Y GUÍA PERMANENTE DEL PROYECTO; A SAMIR ESTEFENN, QUIEN CONDUJO LA METODOLOGÍA EN TODOS LOS ASPECTOS DE LA INVESTIGACIÓN; A SANDRA CAMACHO, QUIEN CON SUS OPINIONES AYUDÓ A CONSOLIDAR CONCEPTOS CLAVES EN EL ESTUDIO DE LA DRAMATURGIA DEL CONFLICTO EN COLOMBIA Y A LOS MIEMBROS DE LAS MESAS DE TRABAJO, QUIENES CON SUS DECISIVOS APORTES ORIENTARON A LOS AUTORES EN EL DERROTERO DE SU TRABAJO: GONZALO SÁNCHEZ, MARÍA EMMA WILLS, LINA MARÍA DÍAZ, CAROLINA MUÑOZ, JUAN C. POSADA Y MAURICIO BUILES DEL CENTRO DE MEMORIA HISTÓRICA, ÁNGELA CARRIZOSA Y ELIZABETH PÁEZ DE LA UNIDAD DE ATENCIÓN Y REPARACIÓN INTEGRAL A LAS VÍCTIMAS, ADRIANA CORREA DE LA ORGANIZACIÓN INTERNACIONAL PARA LAS MIGRACIONES Y NICOLÁS MONTERO, RAMSÉS RAMOS, HUMBERTO DORADO, MATÍAS MALDONADO, FELIPE BOTERO Y JORGE BLANDÓN.

## TABLA DE CONTENIDO

- 11** PRESENTACIÓN  
*Por Mariana Garcés Córdoba*
- 14** TEATRO QUE SE RESISTE A OLVIDAR  
*Por Marina Lamus Obregón*
- 26** LA DRAMATURGIA DEL CONFLICTO ARMADO EN COLOMBIA  
*Por Enrique Pulecio Mariño*
- |    |  |     |                                |
|----|--|-----|--------------------------------|
| 30 | Teatro y tragedia                                | 101 | Quién dijo miedo               |
| 34 | Tragedia y verdad                                | 103 | Sicarios                       |
| 35 | Teatro y memoria                                 | 104 | Los desterrados                |
| 37 | Hacia una escena plural                          | 115 | Circularidad de los personajes |
| 39 | De la tradición al teatro plurimedial            | 117 | Pies hinchados                 |
| 42 | El Nuevo Teatro y los nuevos dramaturgos         | 119 | Los adioses de José            |
| 47 | Lo colectivo y lo individual                     | 123 | Las mujeres en la guerra       |
| 52 | El juez, el testigo y el espectador: la catarsis | 128 | Pasajeras                      |
| 54 | Víctimas y victimarios                           | 132 | Los campanarios del silencio   |
| 57 | Gallina y el otro                                | 137 | El paso                        |
| 61 | Cada vez que ladran los perros                   | 143 | Huesos                         |
| 68 | Dos polos de la dramaturgia                      | 144 | El ausente                     |
| 75 | La Siempreviva                                   | 150 | Vocinglería                    |
| 77 | Clásico - Moderno, Realismo - No Realismo        | 159 | Los desplazados                |
| 78 | Las burguesas de la calle Menor                  | 166 | La agonía del difunto          |
| 82 | Las muertes de Martín Baldío. Drama y verdad     | 172 | Como lluvia en el lago         |
| 85 | El lugar del victimario                          | 179 | El deber de Fenster            |
| 90 | Donde se descomponen las colas de los burros     | 194 | La sangre más transparente     |
| 93 | Teatro de deconstrucción                         | 205 | Kilele. Una epopeya artesanal  |
| 95 | Por una dramaturgia del futuro                   | 211 | Tablas clasificatorias         |
| 97 | Miércoles de ceniza                              |     |                                |
- 229** FICHAS DE CARACTERIZACIÓN DE LAS OBRAS RESEÑADAS Y MENCIONADAS EN EL ESTUDIO  
*Por Karol Valencia y Hernando Parra*
- 318** DIRECTORIO
- 321** EPÍLOGO  
*Por Hernando Parra*
- 325** BIBLIOGRAFÍA







# P PRESENTACIÓN

*Por Mariana Garcés Córdoba*  
MINISTRA DE CULTURA

*Luchar contra el olvido* a través de una investigación acerca de la dramaturgia colombiana significa, ante todo, enaltecer el papel de nuestros dramaturgos en la valiente y decidida labor de registrar las atrocidades del conflicto armado interno. Un esfuerzo que se articula con el deber del Estado en la aplicación de la Ley de víctimas -Ley 1448 de 2011- en lo que refiere a su reparación simbólica; es decir, asegurando la preservación de la memoria histórica del conflicto.

La Dirección de Artes del Ministerio de Cultura a través de la Coordinación del Área de Teatro ha entendido la trascendencia de este compromiso. Ya que un conflicto tan complejo de comprender, registrar y solucionar requiere de múltiples acciones, planes y políticas, ellas deben redundar en un ejercicio de memoria válido y eficaz. Creemos que esas acciones han de articularse en un doble propósito. Por un lado, el reconocimiento del dolor de las víctimas, y por otro, deberán crear las condiciones para apoyar la creación, circulación e investigación de manifestaciones culturales, artísticas y patrimoniales capaces de dejar un testimonio imperecedero para que los hechos atroces no se repitan.

Las siguientes páginas son un paso dirigido a contribuir a dichos propósitos, a la vez que ofrecen un análisis riguroso que da cuenta de los más variados recursos escénicos. Un ejercicio provocador para el lector, ya que transmitir a otros la calidad y carácter de las obras estudiadas requiere del profundo deseo de compartir descubrimientos, preguntas e interpretaciones desconocidas de una obra de arte.

Para finalizar, únicamente queda afirmar que tanto despliegue de talento mezclado con dolor e indignación, sólo admite que aunemos esfuerzos que motiven más iniciativas para que la verdad, la justicia y la reparación no queden en el papel y el restablecimiento de la dignidad de las víctimas sea una realidad.







**TEATRO QUE  
SE RESISTE  
A OLVIDAR**

---

*Marina Lamus Obregón*

No ha de tener funeral  
ni llantos y quedará  
allí insepulto, sin  
duelo...  
ANTÍGONA, SÓFOCLES

## MANERA DE INTRODUCCIÓN

Por iniciativa del Ministerio de Cultura se realiza esta investigación cuya finalidad es analizar dramaturgias que expresan el conflicto armado interno que vive el país teniendo en cuenta su producción desde los años ochenta del siglo pasado. Es un primer acercamiento al teatro que, como práctica artística, se constituye en memoria de la historia actual. El proceso de búsqueda de los materiales que conformarían el canon para analizar se dividió en dos etapas. La primera comenzó con la selección y lectura de obras editadas que se encontraban en librerías, bibliotecas privadas y públicas. La segunda se centró en la identificación, registro y obtención de títulos inéditos cuyos autores individuales o colectivos las hubieran puesto en escena. A medida que se avanzaba en este proceso, las referencias aumentaban y la lista crecía, sobrepasando la cifra de setenta títulos. Así que la consecución de más piezas se suspendió, pues dadas las circunstancias de tiempo, extensión del informe y número de personas integrantes del grupo era imposible estudiarlas e incluirlas en el cuerpo general de la investigación. Este hecho revela una vasta y significativa producción teatral en la mayor parte del territorio nacional. Y aún más, una necesidad de expresión a través del teatro, de sus formas tradicionales, de las actuales y de múltiples teatralidades resignificadas, lo cual debe llamar la atención de los estudiosos.

Este corpus representa, así mismo, una serie de problemas teóricos y metodológicos para abordar su estudio, periodizarlo de acuerdo con sus cambios estéticos, señalar sus principales características y en especial su relación con los espectadores, pues son éstos los que definitivamente están influyendo en las peculiaridades más representativas de dichas dramaturgias. Salta a la vista, por ejemplo, que en su mayoría son dramaturgias híbridas; y esos diversos elementos por los que están cruzadas dependen más que todo de los espectadores y del entorno en el cual los teatristas las componen o ponen en escena. Esto

último merecería también tenerse en cuenta en los estudios: el ambiente en que dramaturgos y grupos artísticos están creando, puesto que no pocos conviven con los guerreros y padecen sus acciones. Recoger estos testimonios sería un buen ejercicio para la memoria del teatro y del país y para tenerlas en cuenta en los análisis, pues las tensiones y censuras están presentes en las cotidianidades y expresadas en las obras o en los montajes a través de códigos sutiles.

En consecuencia, en la presente investigación las obras que se estudian o mencionan para establecer intertextualidades, son sólo una muestra de la gran cantidad que se están escribiendo y escenificando, con diferentes grados de dificultad. Motivo por el cual ellas se constituyen en un importante reservorio para la memoria del país, pues son discursos artísticos individuales o colectivos que conllevan estrategias más o menos ficcionales y se contraponen a los discursos que alcanzan mayor resonancia social en los centros urbanos y se caracterizan por ser coyunturales y pasajeros. Para su presentación, la investigación se dividió en dos partes: la primera comprende el cuerpo central del análisis y la segunda contiene las fichas técnicas de las obras analizadas en la primera. El presente artículo que encabeza el libro, además de introducir el texto general, se encargará de señalar más adelante, y a manera de resumen, algunas peculiaridades comunes a todas estas dramaturgias, en vista de que no se pudieron incluir en el ensayo central, así como el origen de sus productores y un campo más amplio de actividades.

La bibliografía se asentó en tres listas temáticas para facilitar su consulta. La primera hace referencia a las obras citadas en todo el libro; la segunda contiene piezas de teatro leídas y artículos críticos consultados por los integrantes del grupo y la tercera registra los materiales de carácter histórico y social relacionados con el conflicto del país. Para esta última se contó con el apoyo del Centro de Memoria Histórica que se ha dedicado a investigar y a darle voz a las víctimas de la barbarie para visibilizarlas y sensibilizar a toda la sociedad. Esas investigaciones han dado como resultado una serie de libros y publicaciones sobre masacres y casos emblemáticos de resistencia, desde una perspectiva profunda y humana. Esta reserva documental permite, así mismo, mostrar la complejidad del conflicto, sus múltiples facetas, colabora a la construcción de memorias, al fortalecimiento de la democracia, revela el rostro individualizado de las víctimas y muestra su valentía y dignidad, entre otras características del material. De igual manera, el grupo pudo intercambiar

ideas y recibir orientación de algunos de sus investigadores, igual que de las mesas de acompañamiento que, para el efecto, convocó el área de Teatro y Circo del Ministerio.

## EL CANON DE LA SINRAZÓN

En los últimos treinta o treinta y cinco años se viene produciendo un teatro que se constituye en correlato artístico de los hechos de violencia. Y a este repertorio le está sucediendo lo mismo que a algunos estudiosos de las ciencias humanas, quienes han agotado los adjetivos para calificarla, pues los rótulos con los cuales se podrían identificar dichas obras, como un subconjunto dentro de la producción teatral del periodo, parecería no contener satisfactoriamente todas las obras, las teatralidades y las manifestaciones asociadas, creadas o promovidas por los teatristas del país. En consecuencia, los rótulos genéricos como tragedia, forma característica del teatro occidental, no es pertinente, no representa a cabalidad la visión que nuestros escritores de teatro quieren expresar. Por este motivo, palabras como tragedia o drama se combinan con otra u otras para tratar de precisar el fenómeno. Pero en general se las elude en favor de lemas modernos, tales como Dramaturgias de la violencia, Dramaturgias de la resistencia o Dramaturgias de la memoria y otras similares, entre ellas Poéticas del horror<sup>1</sup>. Así mismo se habla de un Teatro que reconstruye<sup>2</sup>, el cual abarcaría las nuevas ritualizaciones colectivas de expresión de dolor. Todo lo cual significa que se está frente a un fenómeno complejo y cada una de esas temáticas, implícitas en los actuales rótulos, están informando sobre la diversidad de poéticas y de micropoéticas, están señalando su vitalidad y la amplitud de la producción.

Este teatro abarca la producción dramaturgica de piezas originales, adaptaciones y relecturas de otros repertorios teatrales. Abarca, así mismo, una serie de actividades de diferente índole, entrelazadas con las artes escénicas, que merecen tenerse en cuenta como talleres de expresión, de multiplicadores y gestores y de creación realizados por teatristas en zonas afectadas por los hechos violentos, en comunas y poblaciones en riesgo. Como lo dijo el maestro

1. La doctora Sandra Camacho López –Université Sorbonne Nouvelle - Paris III– utiliza el término de dramaturgias de la catástrofe, citando a Helène Kuntz, porque “representan al hombre incapaz de dar respuesta a los por qué de los sucesos de la guerra y de la violencia que la impregna” (Camacho: 2009, 44).

2. El profesor Jorge Dubatti (2003, 8), de la Universidad de Buenos Aires, al caracterizar el teatro y la actitud de los teatristas argentinos de la postdictadura toma, de manera muy apropiada, el término de resiliencia, de médicos y científicos. Para comprender su significado, tomo parte de la cita textual que él hace de Suárez Ojeda y Munist. Resiliencia: “como la capacidad humana para sobreponerse a las adversidades y construir sobre ellas. Es decir que hay dos conceptos importantes: el primero es esa virtud de enfrentar y sobreponerse a las desgracias, y el segundo es ser capaz de fortalecerse y salir transformado a partir de ellas”. Como puede observarse, nada distinto a lo ocurrido aquí con el talante adoptado por las víctimas en el país.

Henry Díaz Vargas en mayo de 2012, en el Segundo Congreso Nacional de Estudios Teatrales, en Medellín, “es bueno recordar que el teatro de Medellín no es el teatro de Antioquia por no decir lo que sucede en el resto del país”.

La complejidad también responde a que en dichas poéticas del conflicto se introduce el tema del arte teatral como memoria: cómo ayuda a formar-la o cómo la reconstruye. Y para algunas piezas de teatro y performances representadas en circunstancias específicas que se resignifican, ya como declaración de derechos o reclamo por la situación, ya como ritualidad coadyuvante de otras acciones establecidas por las comunidades para colaborar a superar los miedos, el dolor y ayudar a elaborar duelos colectivos. Estas últimas tienen como soportes, por una parte, las culturas artísticas regionales, étnicas, con sus kineses rituales, lúdicas y formas de expresión de los sentimientos y, por otra, por artes y tecnologías de origen diverso y diálogos intertextuales.

Como se expresó antes, con el objeto de hacer evidente algunas características de las nuevas estructuras dramáticas y de reducir a términos breves la esencia de estas micropoéticas, a continuación se esbozan algunas, además de las anteriores, como ejercicio de acercamiento al problema:

**MULTICULTURALIDAD.** Si en el teatro ésta se refleja en las variaciones de los lenguajes verbales, corporales y rituales, en la inserción de otras formas artísticas y en técnicas que componen las dramaturgias híbridas, también el subconjunto cuestiona la idea de centralidad teatral, de autoridad artística que lleva casi siempre a unas pocas menciones. Así que la proliferación de centros culturales de producción, llámense parroquias, grupos de creadores, talleres de escritura, grupos de investigación, entre otros, cada uno con sus propuestas, están poniendo en evidencia metodologías, intereses creativos y públicos distintos.

**MODALIDADES.** La proliferación de dichos centros de producción y su contacto permanente con las gentes, ha traído consigo la práctica teatral en diferentes espacios y manifestaciones. Los sitios de representación se han ampliado a espacios no convencionales y con ellos las modalidades de teatro de calle, teatro infantil y teatro para públicos específicos. El teatro comunitario, por ejemplo, ha debido acudir a actividades lúdicas, literarias, teatralidades y creación de piezas cortas para explicar a la población infantil la violación de los derechos humanos y para nombrar lo innombrable.

**COMUNICACIÓN ARTISTAS – PÚBLICO.** Como resultado de lo anterior, las micro-poéticas del corpus presentan una comunicación amplia y expedita entre artistas y sus espectadores, una comunión de intereses al modificar las formas de representar, del escenario y los sitios en que se presentan. Como lo señala Diéguez en uno de sus estudios –quien cita otros autores que se han ocupado del tema–, sobre el arte como “dimensión convivial y socializante” de una sociedad específica “no necesariamente a nivel de colectividades masivas, sino también micro-comunidades y micro-encuentros que dan testimonio de las efímeras relaciones con el otro” (Diéguez: 2007, 48).

**ESTRUCTURACIÓN DRAMÁTICA.** Las piezas cortas son las más abundantes dentro del corpus y con esta estructura la concreción de conflictos específicos. La atomización propia de la postmodernidad, en la dramaturgia que expresa violencia encuentra uno de sus gestos más representativos, sean breves o de mayor aliento. A tal punto que palabras como fragmentación o segmentación parecerían insuficientes para definir las, pues se trata de cuadros que no se enlazan unos con otros, que están desarticulados. Esta es la estructura de *Otra de leche* del dramaturgo Carlos Enrique Lozano, complementada por una combinación precisa de oraciones cortas y largas, separadas por lo general por un punto seguido, que expresan disonancia entre el pensamiento y el lenguaje verbal y refuerzan la fragmentación de la obra. El director Carlos Sepúlveda llega, incluso, a plantear, la necesidad del “derrumbamiento de las formas teatrales para poder llevar a escena un teatro del descuartizamiento, de lo fragmentario que es coherente en las condiciones de la ontología paupérrima” (Sepúlveda: 2009, 12).

**ESCRITURA, DIÁLOGOS Y PERSONAJES.** La escritura didascálica prevalece en algunas piezas para señalar acciones minimalistas, gestos, silencios y miradas. También se insertan frases entrecortadas o inentendibles –como si el personaje ya no tuviera nada que decir, su vocalización fuera difícil o inútil–, o cortos diálogos, los indispensables. La investigadora de las dramaturgias actuales Sandra Camacho, también señala en un artículo que “el testimonio” crea un nuevo rol frente al hecho trágico. Son personajes que presencian el asesinato y se convierten en testigos para “mostrarnos los efectos a lo que ella conlleva. Esto quiere decir que el conflicto del personaje de esta dramaturgia que no se resuelve con la catástrofe, sino que empieza por ella y en ella se detiene, no es ya un personajes de acción, sino un personaje del comentario y del relato, por- que está descentrado de ésta” (Camacho: 2009, 47).

En el subconjunto se hallan algunas piezas que no tienen personajes en el sentido tradicional del término, un grupo importante de creadores no muestran en el escenario los personajes generadores de la apología de la violencia, están caracterizados por las consecuencias de sus acciones, porque arrasan con todo y producen dolor en los otros personajes, quienes si están presentes y son los encargados de nominarlos. Y lo hacen con pronombres, muchas veces indeterminados, por el miedo y por lo que representan en el conflicto dramático. Esos personajes son: Ellos, Los Mismos, Los Otros, Esos Hombres, o los reducen a números o a letras. Figuras alegóricas también son utilizadas: Muerte, Veneno, por ejemplo. En el mismo sentido sus diálogos o lo que dicen en el escenario son formalizados de distintas maneras, como la enumeración o la diagramación.

Por lo dicho antes se puede inferir que las obras están compuestas por una serie de signos no habituales que, no sólo están presentes en los nombres de los personajes, sino en toda la dramaturgia, como son los tropos y las figuras. Entre estos están la metáfora, la metonimia y la alegoría, indispensables porque estos tropos pueden abarcar desde las cortas frases y vocablos, hasta lo macro como el significado general de la obra.

## TESTIGOS DE LOS TESTIGOS

Así como algunos personajes de estas poéticas se convierten en testigos de los asesinatos que relatan lo que sucede en la ficción teatral, así mismo los teatristas, cualquiera que sea su modalidad, se convierten en testigos de los relatos, por esto toman las palabras de manera directa de las víctimas. Otros son “testigos de los testigos” como lo señala la artista plástica Doris Salcedo:

El arte contemporáneo no está hablando en primera persona. El arte contemporáneo es un juego esquizofrénico. El centro del otro se coloca en mi centro y yo miro al otro desde mi centro y mi centro se coloca en el centro del otro y me miro desde afuera. Esa es la lógica con que opera el arte contemporáneo en general. La idea de ser testigo del testigo no es una idea mía, es una idea del poeta Paul Celan que a pesar de haber sido víctima del Holocausto, consideraba que esa era su función como poeta.

Indiscutiblemente, lo que nosotros tenemos que hacer es tomar esa experiencia singular de la víctima de violencia, que es una experiencia sumamente importante, tratar de ser fieles al testimonio que nos dan, pero a la vez elaborarlo ... (Salcedo: 2005, 146-147).

Es importante señalar que a este subconjunto aportan la mayoría de dramaturgos –como se apreciará en el cuerpo de la investigación y la bibliografía–, directores, grupos teatrales y colectivos comunitarios con una o más obras. Ha sido uno de los temas que mayor número de teatristas ha convocado y han sentido plena libertad para buscar en el pasado y en el presente otros modelos teatrales, otros sistemas artísticos y otras tecnologías para integrarlas al escenario o para romper el espacio escénico tradicional. Por tanto, aquí señalaré solamente algunos puntos de producción que están haciendo presencia y acompañamiento en las zonas de conflicto, de manera más sistemática, y los relativamente nuevos centros. Comienzo por estos últimos:

El maestro Henry Díaz Vargas lidera talleres de creación que han tenido una amplia cobertura en Antioquia. Esta experiencia tiene el título de “Dramaturgia en el espejo, escribe tu propia realidad” que, de manera sorprendente, han asistido personas de diferentes regiones y cuyos resultados fueron publicados por el Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia. Esas regiones fueron: Caucasia, en el bajo Cauca, Guarne, en el oriente, Santa Rosa, en el norte, Chigorodó, en Urabá, Segovia, en el nordeste, Copacabana, en el Valle del Aburrá y Pueblo Rico en el occidente.

En el Departamento de Artes Escénicas de la Universidad de Caldas se ha establecido un grupo de investigación bajo el nombre de Teatro, Cultura y Sociedad<sup>3</sup>. Esta nueva formulación dramaturgica ha surgido de la interacción de actores, actrices y directores, con teóricos y estudiosos de las ciencias sociales. Varios de sus integrantes forman parte de la planta de profesores y otros son egresados de la Universidad. La investigación está basada en la problemática del desplazamiento forzado en Colombia, que en el orden poético debe manifestar “el horror cotidiano producto de la indiferencia, el olvido y la ignominia a los que son sometidos miles de seres humanos”, según palabras de la maestra Liliana Hurtado. Este laboratorio ya dio resultados con la producción de la obra de teatro de creación colectiva *Rastros sin rostro*, que ha sido presentada por Teatro Inverso –que es la agrupación artística del grupo de investigación– en una cantidad importante de municipios del Departamento. También del ámbito universitario han surgido propuestas relacionadas con los temas generados por la degradación de la guerra interna. Se trata de uno de los laboratorios artísticos y experimentales más importantes en la actualidad: la Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia.

3. Información tomada de la ponencia presentada en el II Congreso de Estudios Teatrales, Medellín, 2012, titulada *Rastros sin rostro y la investigación-creación de Liliana Hurtado Sáenz*, Profesora Asociada de la Universidad de Caldas, Departamento de Artes Escénicas, Maestra en Artes Escénicas, Magíster en Escrituras Creativas.

Muchos han sido los temas explorados por los estudiantes, aquí se hace mención de dos trabajos de grado cuyas motivaciones han sido los desaparecidos y el exterminio violento: *Homo sacer* del director y dramaturgo Carlos Sepúlveda y *Columpio de vuelo* de la actriz y dramaturga Carlota Llano.

Por su ubicación geográfica y la cobertura del trabajo, es notable la actividad de centros como el Teatro Tespys, de la Casa de la Cultura de Carmen de Viboral, en el oriente antioqueño; del Centro Cultural Horizonte Ciudadela Educativa y su Gran Carpa de la Paz, en Barrancabermeja; la Diócesis de Quibdó junto con el Servicio Civil para la Paz y la AGEH de Alemania, con su cooperante Inge Kleutgens, en compañía de teatristas de Bogotá y Medellín. Estos últimos han realizado ingentes esfuerzos por llevar a cabo un programa de teatro que recoge la memoria de los moradores de los afluentes del Atrato, Murindó, Vigía del Fuerte, Bojayá, Riosucio, Quibdó y Urabá.

La Corporación Colombiana de Teatro, con Patricia Ariza a la cabeza, con gran tenacidad ha promovido encuentros como la *Expedición por el éxodo*, con el apoyo de PNUD y CODHES, que ha tenido varias versiones (2000, 2002 y 2004). Promueve también congresos, performances en sitios públicos, festivales de teatro de género, entre otros. Las convocatorias se realizan de manera multitudinaria y los asistentes se expresan a través del teatro, la danza, la música, la pintura, el cine y la narración oral, con el objeto de construir espacios de paz.

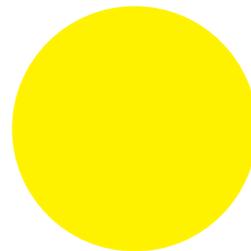
Una de las labores más importantes que desarrollan los teatristas es la realizada por ellos de manera individual o grupal. Su trabajo artístico tiene importantes repercusiones por los sitios en donde trabajan: barrios y comunas de grandes y pequeñas ciudades o en poblaciones. Algunas de ellas pertenecientes a la Red Colombiana de Teatro en Comunidad y otras no. Cada entidad artística, de acuerdo con el contexto y problemática, diseña programas para vincular a la población a las actividades artísticas o para generar procesos que permiten la participación de niños, jóvenes y adultos y de esta manera colaborar a la reconstrucción del tejido social, a la paz y a la defensa de los derechos humanos. Algunas de dichas agrupaciones, cuyo trabajo se remonta a los años ochenta o antes son: Colectivo Teatral Luz de Luna (Barrio Atanasio Girardot, Bogotá); Fundación Teatral Kerigma con sede en la localidad de Bosa (Bogotá D. C.); Teatro Experimental Fontibón (TEF); Corporación Cultural Tierra Viva de Urabá; Barrio Comparsa de Medellín; Casa Teatro de Bello (Antioquia) con su grupo La Mandrágora; Corporación Cultural Nuestra Gente, en el barrio

Santa Cruz de la zona nororiental de Medellín, que organiza el Encuentro Comunitario de Teatro Joven.

El Teatro Esquina Latina de Cali, es una de esas agrupaciones que viene realizando una encomiable labor desde hace más de 20 años. Su trabajo ha sido en comunidades de Aguablanca y Ladera en la ciudad de Cali y en algunos municipios del Departamento del Valle del Cauca. En la actualidad ya cuenta con 10 grupos juveniles teatrales, que se hallan en 7 comunas de Cali. Estas agrupaciones ya organizaron y conforman la Red Popular de Teatro. En el último año, con apoyos instituciones gubernamentales han expandido el programa a 4 municipios ubicados en el Valle y Norte del Cauca: Pradera y Florida, Miranda y Corinto. Para su trabajo Esquina Latina tiene una metodología probada a lo largo de los años. Dicha metodología ya tiene una formalización teórica y práctica que bien podría tener repercusiones latinoamericanas, titulada: *Taller de animación teatral. Una estrategia pedagógica del programa Jóvenes, Teatro y Comunidad*, elaborada por el director, dramaturgo y pedagogo teatral John Jairo Lotero López, quien tiene un amplio reconocimiento en estos campos de la animación teatral, del teatro de acción social y la investigación.

También de Cali es el Teatro La Máscara, dirigido por Lucy Bolaños, agrupación que desde su mismo origen tiene sus intereses dramáticos en las temáticas de género. Se ha unido a otras organizaciones para festivales y acciones de mayor trascendencia social. Ha participado en el Festival Internacional de Teatro Contemporáneo de Mujeres Magdalena Pacífica (pertenece a The Magdalena Project), festival sui generis en el mundo porque confluyen las mujeres artistas, que son gestoras de sus propias trayectorias y están comprometidas con la vida y con la paz.

Así se podría seguir enumerando características y escritores de obras que han hecho de esta violenta y prolongada realidad una fuente de inspiración, pero el objetivo del resumen ya está cumplido y complementa el estudio de Enrique Pulecio, quien se encarga de analizar el grupo de obras seleccionadas.









**LA DRAMATURGIA  
DEL CONFLICTO  
ARMADO EN  
COLOMBIA**

---

*Enrique Pulecio Mariño*

El conflicto armado en Colombia ha sido determinado por múltiples factores. En su desarrollo histórico ellos se enlazan de manera compleja, pues a las causas originales, históricas, económicas, sociales y políticas, bien conocidas, hay que agregar las que son producto de las conformaciones más recientes, sin duda, derivadas de ellas. Ahí están la lucha territorial, el paramilitarismo, el despojo de tierras, el desplazamiento forzado, el surgimiento de bandas criminales asociadas al narcotráfico, el narcotráfico mismo como agente activo de violencia, y tantas otras procedentes de estas organizaciones delictivas que extienden sus tentáculos hasta conformar asociaciones urbanas para el delito y la criminalidad. Con un cuadro así resulta inapropiado reducir a una teoría única, un punto de vista absoluto, a un argumento generalizador, o a una organización de ideas predeterminadas, un fenómeno de aristas tan particulares como el que vivimos en Colombia.

A lo sumo podría abarcársele, razonablemente, dividiendo y segmentando su historia y su acontecer, buscando acaso raíces comunes para lo uno y lo otro para así relacionar sus diferentes manifestaciones. Pero enunciar una causa única, sin hacer justicia a su comprobada diversidad y complejidad, sería ignorar las fuerzas ocultas que lo sustentan. Pues a diferencia de otras guerras y otros conflictos, del nuestro solo conocemos bien una cara, la de las víctimas, mientras la otra permanece en las sombras de la clandestinidad. De aquí que las tentativas para aplicar justicia hayan fracasado tantas veces y las leyes con las que se ha pretendido reparar a las víctimas no encuentren aún un campo abierto y seguro donde legislar. Y es que de los señalamientos, las acusaciones y las imputaciones que implican a los victimarios, estos se han protegido torciendo el rumbo de las leyes en un laberinto de disposiciones, cláusulas e incisos, falsos testigos y jueces corruptos, que han hecho de los procesos judiciales sistemas de impunidad.

De aquí que la expedición de la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras por parte del Gobierno Nacional, aparezca como un mecanismo por medio del cual los damnificados del conflicto armado podrán aspirar a una reparación ya sea en forma material o simbólica. Simbólica será la reparación con que, mediante expresiones artísticas, se representen los acontecimientos de amenazas, crímenes y torturas, persecución y desplazamiento, desolación, muerte y dolor padecidas por las comunidades que han vivido, en suma, la tragedia del conflicto. Y si hablamos de tragedia es porque nos referimos al mismo tiempo al arte escénico y a la tragedia de un pueblo. Por otra parte hemos podido comprobar que la dramaturgia del conflicto armado en Colombia da cuenta cabal de su complejidad con un conjunto de obras que por sus planteamientos, fuerza y pertinencia sobrepujan en poder de representación a las demás artes, ya que entre nosotros el teatro la más social de todas las disciplinas artísticas.

En términos generales, el conflicto armado que presentan los dramaturgos colombianos corresponde al horror que han vivido comunidades enteras, como víctimas de asesinatos atroces, masacres, venganzas, desapariciones, actos de terror, amenazas de muerte, desplazamientos forzados, torturas, injusticias, violencia generalizada ejercida sobre las mujeres, hechos criminales que difícilmente pueden explicarse profundamente, sin el auxilio de un argumento que los relacione con valores y con construcciones sociales que peligran ante la barbarie.

Como hemos observado, la violencia en Colombia no escapa de las determinaciones universales de las fuerzas que han llevado al hombre a enfrentarse con el hombre, pero las formas que ha ido tomando bajo el atroz imperio de lo que se ha llamado el conflicto armado en Colombia, han adquirido con el paso del tiempo singularidades tan espeluznantes que difícilmente podemos encontrar parangón en otras latitudes. El horror sembrado en los campos colombianos por los grupos armados conlleva matices y características que han ido creando el aspecto de una barbarie cuyas formas más crueles no las encontramos en otros países. Es un horror que ha dejado escritas para nuestra historia las más desoladoras páginas de sangre, dolor y muerte.

Decir que la violencia en Colombia mancha nuestra historia con la sangre de los inocentes es decir una obviedad. Y si no basta con reconocer con ver-güenza que ésta es también una de las épocas más salvajes en el panorama

del mundo de hoy, es porque tal violencia le impone a la sociedad colombiana no sólo el deber de la expedición de leyes de excepción de justicia y reparación, sino que le exige un análisis y una investigación civilizadora adelantada con los juiciosos instrumentos de la razón y el intelecto para que así pueda elaborarse una comprensión de semejante fenómeno a fin de echar alguna forma de luz sobre lo sucedido. En esta tarea la población misma, tan vulnerada, juega un papel predominante. Conocida es de sobra la capacidad de los hombres para levantarse una y otra vez contra la adversidad, social e individual. Los ejemplos se multiplican a lo largo de los siglos pasados. La humanidad ha sabido sobrevivir a las grandes catástrofes y así lo seguirá haciendo. Lo que importa saber es en qué momento, con que inesperada configuración, surgen las mutaciones necesarias con la cuales se pondrá fin a la violencia.

No se trata de invocar un “optimismo profético” si se afirma que el hombre colombiano, con su enorme capacidad para responder con extraordinaria fuerza y decisión a las adversidades que la existencia le ha puesto por delante, logrará superar las condiciones de la crisis. El papel que la propia sociedad afectada juega en el conflicto es el que siempre ha manifestado al reconocerse a sí misma en un espíritu de renovación, como portador de nuevos tiempos. Si bien su lucha es contra el olvido, también tiene todo el derecho de esperar que las consecuencias de su lucha, su fe y su valor se materialicen en un futuro donde su vida y su dignidad prevalezcan sobre las fuerzas de la destrucción. Pero no hay duda que ante ese panorama de crisis y también de esperanza, la sociedad colombiana actual ha contraído una deuda consigo misma: la de relatar con valor y honradez esta historia. Es bajo este impulso, y ese deber, que la presente investigación orienta sus procedimientos analíticos y sus fines intelectuales.

## TEATRO Y TRAGEDIA

En una arqueología de la violencia puede verse cómo es en el más remoto pasado de la humanidad donde se sitúa el origen de la violencia entre los hombres. Sus conflictos primitivos fueron derivados de motivos de dominio, supervivencia y ventaja. Siendo ellos impulsados por sus propios instintos, su posterior desarrollo pertenece a las formaciones de sus culturas con lo que adquiere rasgos peculiares. En ellas se dictaron normas para castigar las trasgresiones a la ley y asimismo preveer sus consecuencias con medidas punitivas. Así, cada sociedad, organizada en busca del bien común, encontró que la expresión de estas relaciones problemáticas entre los hombres una vez expresadas podría servir de pábulo, enseñanza, auxilio, advertencia o amenaza para mejor preservar el orden social. Muy probablemente de esta manera nacieron las fabulas y con ellas el arte lírico, épico y trágico. Canto, enseñanza y espejo. También con ello debieron aparecer las medicinas purgativas. Las narrativas, el arte y la representación escénica. Allí está su origen. El paso que del animismo y la magia condujo al arte. Es un largo proceso que implica, primero a la religión y luego a la razón, en un largo periodo de gestación y transformaciones del espíritu humano. Es el mismo que convierte al rito primitivo y al mito en tragedia, ya en el siglo IV de la Grecia antigua. En el tránsito hacia civilizaciones más elevadas, todas esas expresiones perviven en el hombre de nuestro tiempo, como un eco de las más antiguas costumbres. Entre la tragedia clásica y lo que podemos llamar, con cierta licencia, si no ligereza, tragedia contemporánea, aparecen tantos elementos semejantes como diferenciales.

Puesto que la forma de concebir el universo en la Grecia de la antigüedad, era propia de aquella civilización, es lícito pensar que cada ciclo histórico, cada cultura, cada pueblo, o bien, cada circunstancia especial redefinan la palabra tragedia a su propia manera de acuerdo a su cosmovisión, su religión, su modo de entender el mundo, incluso según la autoridad del crítico, del filósofo, del ensayista o de los historiadores que se atrevan a definirla. Las definiciones se suceden a lo largo de los siglos con su carga cultural e histórica específicas.

Para nuestro caso colombiano sustituiremos las nociones de hado, destino o participación de los dioses en la existencia, por las de un cierto orden

social y político como determinante de las acciones trágicas y de la suerte de los hombres, dejando de lado la definición de destino, o mejor, libre para ser interpretada como azar o como providencia, según cada cual. De tal manera usaremos la palabra tragedia como un término amplio, transitivo, siempre provisional. En un momento puede ser “una historia con un final desgraciado que es más memorable y edificantemente conmovedora que meramente triste”, como la define Paul Allen, (Eagleton: 2011, 26), en otro estaremos de acuerdo con Paul Ricoeur cuando escribe: “captando la esencia [de la tragedia] en el fenómeno griego entenderemos las demás tragedias como análogas a la tragedia griega” (Eagleton: 2011, 27), también reconocemos una verdad en las palabras de John Orr: “la experiencia trágica esencial es la de la irreparable pérdida humana” (Eagleton: 2011, 29). Nos es también útil la definición de Mark Harris que describe lo trágico como “la proyección de valores personales y colectivos que, potencial o actualmente, están en peligro en el curso de la acción dramática” (Eagleton: 2011, 31).

La palabra tragedia es crucial es este estudio porque nos disponemos a atravesar con ella, más allá de la cuestión semántica, un campo problemático: el que relaciona la tragedia como género dramático clásico con un campo social determinado. Independiente de su fuerte vínculo con el arte escénico, lo trágico en el lenguaje ordinario es un término que se relaciona inmediatamente con una situación humana dolorosa como la que han vivido las víctimas del conflicto armado en Colombia. Estos son, en sí mismos, hechos trágicos. Pero para que ellos se constituyan en tragedias, en el sentido dramaturgico de la palabra, es necesario todo un proceso de transformación, que es el trabajo propio del dramaturgo. Siendo la tragedia, en su acepción más sencilla “la representación de una acción humana funesta, que a menudo termina con una muerte”(Pavis:1980,516), aquellos hechos que hemos llamado trágicos solo lo serán en el momento en que ellos fuesen representado bajo algunas condiciones características enunciadas dentro de los principios de las propias tragedia. Características que fueron definidas por Aristóteles en su *Poética*.

La pregunta adecuada aquí es: ¿son tragedias las obras de la dramaturgia colombiana que han representado el conflicto armado? Cualquier respuesta obviamente es relativa. Y lo es porque muy pocas de ellas están estructuradas como tales. Desde la abolición de los géneros a la experimentación pura, el teatro colombiano y específicamente del teatro del conflicto, es un vasto

laboratorio de experiencias dispersas. Las razones por las cuales se ha llegado a estas conformaciones escénicas múltiples pueden asemejarse a las que se encausan en un alegato contra el orden establecido. Se trata de una cadena de rompimientos con el teatro tradicional. De aquí que difícilmente podría hablarse de obras estructuradas como tragedias clásicas. Con la desaparición del héroe trágico, llega el fin de lo que sustenta el legado de Esquilo, Sófocles y Eurípides. Sin catarsis o purgación de las pasiones por medio de la piedad o el temor, ausente la hamartia, o la acción que el héroe pone el movimiento y que lo llevará a su perdición, lejos del surgimiento de la *hybrys* o del pecado de orgullo y obstinación que impulsa al héroe a perseverar en el error a pesar de las advertencias recibidas, y sin el *phatos* o el sufrimiento del héroe, que es vivido por el espectador, las obras dramáticas, a pesar de que comuniquen un gran dolor, no serán tragedias en sentido estricto. A la pregunta ¿entonces nuestras tragedias qué son? No podemos responder alzando los hombros como si dijéramos que se trata de una cuestión de semántica o de un simple prurito académico. Y si aquí no alcanzamos a establecer una definición completa, clara, precisa, absoluta y excluyente, es porque aquí no se pretende más que establecer algo así como una arqueología del presente de nuestro teatro frente al conflicto armado y su posible lugar dentro de un proceso de reparación simbólica.

Aunque pareciera que no es relevante dilucidar la problemática ligada al uso de la palabra Tragedia en este contexto, forzoso es reconocer que ella tiene, aún en nuestro tiempo, una capacidad de resonancia y una fuerza de conmoción e implicación cultural y humana como muy pocos conceptos los han tenido en la historia de la civilización occidental. Así lo demuestran numerosos estudios recientes entre los que se destacan los de Walter Kaufmann, Gerge Steiner, I.A Richards, Walter Keer y Terry Eagleton cuyos agudos planteamientos expuestos en su reciente estudio *Dulce violencia*, nos han sido de enorme utilidad. Este autor británico sostiene con cierta precaución que la tragedia pareciera un tema “desfasado” del presente porque percibe que su interés solo proviene, bien de cierto posmodernismo que “es demasiado superficial para el género trágico de la actualidad”, o de un “posestructuralismo” al uso que “lo toma demasiado en serio”, cuando no resulta “irritante para la sensibilidad posmoderna” por su “profundidad ontológica y su elevada seriedad”.

Más allá de estas advertencias, la postura filosófica de Eagleton es la de quien está convencido de que un materialismo genuino debe considerar

aspectos de la existencia humana “que constituyan estructuras permanentes del ser genérico del hombre (...) entre ellas la realidad del sufrimiento”. Independiente de un canon artístico determinado, esta investigación es un intento por descubrir de qué manera los dramaturgos colombianos han sido afectados en su comprensión del mundo por el conflicto y cómo han elaborado su obra, ya como un grito de protesta frente a “la realidad del sufrimiento”, como un gesto de perplejidad, una voz de denuncia, un esfuerzo por comprender, como crítica, como un rito de muerte, o como una plegaria elevada al universo en favor de las víctimas que aquí aparecen inmoladas en una atroz carnicería sin parangón en la historia de nuestro continente.

Sabemos que los hechos sangrientos de violencia nos afectan más allá de su representación escénica. Ello se debe a que no ignoramos que la trama de los acontecimientos ha sido entrelazada con la complejidad humana de los personajes, nuestros semejantes, los buenos y los malos. En la codicia, en la venganza y en la traición, en su caída, en la ambición y el desenfreno, en la muerte y la desesperación, vemos todo lo que siempre se ha agitado en el corazón de los hombres y si nada de ello nos es ajeno, es porque allí se presentan las experiencias de los seres humanos dadas ciertas circunstancias.

Cuando el dramaturgo lleva a la escena el dolor y el sufrimiento, el triunfo del mal y la caída irremediable de las víctimas, se refiere a sujetos en particular, además de reconocer en ello a la naturaleza humana. Pero no es menos cierto que allí también están representadas las fuerzas sociales, la asociación de conglomerados, el destino de ciudades y naciones, víctimas de los errores humanos o de los designios superiores. Tras la muerte de los dioses y los enigmáticos azares de los personajes trágicos, más allá de toda ponderación, el dramaturgo contemporáneo no solo tuvo que afrontar la muerte de esos dioses, sino también, la de la tragedia misma.

Ya no gravita sobre el universo narrado el poder del Olimpo, ni es posible esperar de los designios del destino una acción heroica o redentora; se anuncia la catástrofe y ésta llega inevitable como un impulso venido de lo más oscuro de la existencia. De los vuelcos de la fortuna no se espera más que funestos y desventurados desenlaces. El final trágico se adivina necesario y ya no es posible la purificación por medio del sufrimiento que redime. Sin héroe, tras la catástrofe, desaparece el elemento purificador. El espectador de la dramaturgia del conflicto armado en Colombia ha perdido la posibilidad

de reencontrarse con esa cualidad de lo trágico que consiste en “afirmar la vida, depurarla y abarcarla”, a la que alude Eagleton en su estudio, pero que también ha tenido una enorme compensación, como veremos más adelante: los dramaturgos han creado para él un nuevo paradigma: el testigo como instrumento de consciencia.

## TRAGEDIA Y VERDAD

Si la tragedia griega, la neoclásica, incluso la romántica, se levantan en el centro de nuestra cultura como un monumento del valor del hombre confrontado ante la adversidad, implicando en ella una verdad profundamente humana, las obras contemporáneas de nuestro teatro que se han centrado en el conflicto armado, no son sólo el desolador testimonio de la adversidad que se ha apoderado de la existencia del hombre colombiano sumido en la desesperanza. Aunque esas obras no estén estructuradas como tragedias, ¿dejan por ello de ser menos trágicas, ya que su verdad no proviene de formulaciones artísticas altamente elaboradas? El cambio, la tremenda transformación por medio de la cual una concepción trágica se transforma en otra, está sujeto al término verdad. Ya no se trata de una verdad sometida a un tratamiento de indagación, búsqueda, pesquisa, descubrimiento o revelación, sino a la constatación de una verdad objetiva: los crímenes atroces que subyacen en el fondo de cada una de las obras que los representan. Este giro, por lo demás, es histórico y ha sido expresado por Terry Eagleton de la siguiente manera: “si la tragedia ennoblece el sufrimiento entonces resulta edificante solo a consta de la verdad, puesto que la mayor parte del sufrimiento de la vida real no es ennoblecedor. Nada es tan convincente como la verdad” (Eagleton: 2011, 61). Tragedia y verdad son los términos que en su encuentro nos sirven para estas reflexiones.

Como en el devenir de la creación artística el pasado juega un papel determinante, al menos que una ruptura violenta y radical escinda en dos su historia en un antes y un después, habría que buscar en qué formas artísticas del pasado nuestros autores de teatro basan sus propias continuidades y posibles rupturas en las expresiones que hoy configuran las obras que hemos denominado como la dramaturgia del conflicto armado en Colombia. ¿O, es que puede hablarse entre

nosotros de una fractura radical que introdujo una nueva época en el teatro colombiano? Y si fuese de esta manera, ¿a partir de qué momento se dio semejante disolución? ¿Está el llamado Nuevo Teatro colombiano tan desligado del pasado cultural del país como para poder pensarlo como un nuevo comienzo? Tal vez no. Entonces, regresando a nuestra anterior inquietud, nos preguntamos una vez más: ¿de qué tradición teatral somos deudores? ¿Y los nuevos dramaturgos en donde hunden las raíces de sus creaciones?

## MEMORIA Y TEATRO

Quizás en tiempos menos convulsos, ante realidades menos dramáticas, sea cierto que “la tragedia enseña la sabiduría mediante el sufrimiento” (Eagleton: 2003, 64), como señala Eagleton aludiendo al coro de *Agamenón* de Esquilo. Pero cuando el sufrimiento se ha apoderado de vastos dominios de una nación subyugada por el terror de sus verdugos, éste ya no puede tomarse como purgativo. No es lección de la cual pueda aprenderse algo nuevo. De ahí que el sufrimiento de las víctimas representado sobre la escena no sea simple materia dramática para los autores, sino que, también, se traduce en sentimientos de rabia y piedad, de temor y solidaridad, impotencia y exigencia de justicia: en emoción verdadera. El dramaturgo del conflicto es quien ha hecho del sufrimiento una dimensión ética y política. No se trata desde luego de un teatro “político”, como se entendía décadas atrás. El panorama artístico e intelectual del teatro ha cambiado sensiblemente. Leamos a José Domingo Garzón, quien escribe:

Así como hace décadas el teatro del país no se resumía en Enrique Buenaventura, ni después en Santiago García –con todo lo importantes que han sido– tampoco hoy su sombra alcanza a cobijar a las generaciones que buscan un sentido a esta práctica artística, en un entorno convulso. ¿Qué significa un entorno convulso? En términos de qué decir, puede indicar que las temáticas no derivan de la violencia de extrema derecha, de extrema izquierda, o de Estado, ni del crimen organizado, que han prosperado en el último tiempo en Colombia. Este fue un trauma que condicionó el teatro de finales del siglo xx (de ello se ocuparon obras como *El paso*, del Teatro La Candelaria, *La Siempreviva*, del Teatro El Local, *La sangre más transparente*, de Henry Díaz) y del primer lustro de este (The new gangsters, del Teatro Hora 25, *Quién dijo miedo*, de Índice Teatro, *Kilele*, del Teatro Varasanta, *Las Mujeres en la guerra*, de la actriz Carlota Llano). Vimos el desgarrar, el sinsentido de la muerte, la masacre, el sicariato, [...]¹.

1. Revista *Todavía* Nº 26.  
Noviembre. 2011

Por su puesto que la lista de obras ahí no termina, como tampoco las acciones de los violentos. Es claro que no se trata de un ciclo histórico cuya vigencia está condicionada por los acontecimientos que marcan esta dramaturgia, porque sobre todo es, como se ha dicho, un teatro de la memoria. Un teatro contra el olvido. En él no deben existir obstáculos para la recuperación de la memoria. Tal es la verdad expuesta por piezas como *El deber de Fenster* de Humberto Dorado y Matías Maldonado. Puesto que como las consecuencias de semejante tragedia nacional no cesarán con el último disparo, el teatro del conflicto ha de dejar escritas en sus páginas testimonios indelebles de la barbarie. Y cuando las venideras generaciones lo estudien lo verán como lo que también es un recurso de los deberes de la memoria que ha acopiado obras de un grupo de artistas que se han expresado con su alto grado de sensibilidad hacia el dolor, como acaso sólo lo hacen los poetas trágicos. Y en ello se verá que ésta, para el teatro, fue una época de búsqueda, de inquietud, de arrojo, incluso de catarsis. El teatro que es razón pero también emoción, es el lugar en donde pueden convivir argumentos sociales e históricos, políticos y éticos con la narración de historias humanas dignas de ser grabadas en la memoria colectiva de todo un pueblo. Para que el sufrimiento de tantos hombres y mujeres no sea en vano, de él podemos pedirle al teatro que nos deje recibir sus lecciones como legado de sabiduría, como comenta Eagleton. Sabemos que entre el teatro y la memoria se crean estrechos vínculos sobre todo de orden emocional.

Los dramaturgos del conflicto son conscientes de la necesidad que tenían de crear unas condiciones dramáticas y psicológicas para que los espectadores pudieran enfrentar libremente y sin traumas la experiencia de la violencia. Para ello la teoría brechtiana del distanciamiento debió ser, aunque no el único, instrumento útil para sus fines. Encontrar la distancia óptima para mantener el contenido emocional de la obra lejos del sentimentalismo oportunista, ha sido para ellos un imperativo categórico.

Otra cosa sucede en la representación de hechos que comprometan a los espectadores que lleguen a asistir a la representación de esos mismos hechos, como se busca en el teatro de quienes hemos llamado aquí los dramaturgos emergentes en Colombia. Pero el teatro del que aquí tratamos tiene otras relaciones con el público. No es que haya sido ajeno a esas circunstancias, simplemente no las padeció en carne propia. Puede decirse que la diferencia entre uno y el otro público radica en los usos de la memoria. Para el espectador que vivió

los hechos representados, revivirlos en escena, sin la adecuada preparación, asistencia y distancia, puede constituirse en una actualización del choque y del trauma vivido, ahora favorecida por la acción de la memoria.

## HACIA UNA ESCENA PLURAL

Si bien la pregunta: ¿cómo ha reflejado el arte colombiano lo que en forma general e indiscriminada se ha llamado la violencia en Colombia?, es pertinente y, sin duda, de su reflexión podrían extraerse consideraciones valiosas para el presente estudio, éste está estructurado bajo el foco único del arte dramático. Si la narrativa, la poesía, la pintura, la escultura, el video, el cine y la danza han dejado testimonios únicos de la situación aquí descrita, estas mismas disciplinas han sido convocadas por los dramaturgos en la escena dramática para integrarlas a su representación escénica. Con una enorme variedad de estilos, modos, tonos, matices, géneros y estéticas, la dramaturgia del conflicto armado en Colombia ha elegido el mestizaje contemporáneo de los géneros sobre su virtual disolución. Aquellas disciplinas artísticas que lo alimentan han encontrado en el teatro un lugar propio, y con ello se ha enriquecido la escena colombiana, sin exigirle a las otras artes renunciar a la peculiaridad de sus respectivas semiosis.

Literatura de primer orden la encontramos en obras como *Pasajeras* de Ana María Vallejo, *Cada vez que ladran los perros* de Fabio Rubiano, *Las muertes de Martín Baldío* de Andrés Felipe Holguín, *Magnolia perdida en sueños* de Ana María Vallejo o *Técnicas del hombre blanco* de Víctor Viviescas, *Donde se descomponen las colas de los burros* de Carolina Vivas y *La agonía del difunto* de Esteban Navajas. En los montajes de *Gallina y el otro* de Carolina Vivas, *Cada vez que ladran los perros* de Fabio Rubiano, *Los desterrados* de José Ferreira, *Kilele* de Felipe Vergara, se crea un despliegue de verdaderos lienzos pictóricos. La poesía no está ausente en las obras de Jhon Lotero, Henry Díaz, Víctor Viviescas y Felipe Vergara quien con su *Kilele* consume una expresión de danza como ritual. También el cine y el video son recursos enormemente válidos y eficaces a la hora de dar fuerza y autenticidad a los testimonios llamados a escena como puede verse en los soportes de

imágenes con que esta montada la estructura dramática de *El deber de Fenster* de Humberto Dorado y Matías Maldonado.

Obras todas que hablan distintos lenguajes sobre el mismo tema, el del conflicto armado, y que sin duda expresan una visión trágica de la realidad. Cada una de ellas rompe a su manera con los procedimientos dramáticos de los géneros clásicos, porque en todas aparece la idea de descentramiento de los personajes, instaurando en la escena procedimientos análogos de fragmentación y discontinuidad. El centro dramático se ha desplazado y así un fantasma comienza a recorrer la escena del teatro colombiano del conflicto, el del victimario. Pero como se verá a este desplazamiento corresponderá otro simétrico que reconstruye la polaridad, el lugar del héroe clásico lo ocupa ahora un antihéroe: el testigo.

¿De dónde provienen estas obras? Sin duda de la realidad misma. Y aunque los procedimientos mediante los cuales los dramaturgos componen sus obras son diversos, como diversos son los motivos, pareciera que todos ellos han oído los llamados del horror para explorar un fenómeno de tan vastas implicaciones. Y es que la escena colombiana, más que en ningún otro arte, ha sido el lugar en donde se han revivido con mayor fuerza, la variedad y eficacia de las consecuencias de semejante estado de violencia. Las del conflicto armado son construcciones teatrales específicas en las que los dramaturgos se encuentran unidos en una sola voz que se alza contra el miedo y el terror de un estado de cosas que solo las palabras brutalidad e ignominia pueden evocar.

Las diversas obras trágicas han servido a los poetas para elevar a los hombres a la condición heroica. Ésta ha pasado a formar parte de los arquetipos humanos, de sus mitos, como fundadores e inspiradores de grandes dramas, epopeyas y leyendas. Y si tales héroes parecen alejados de la condición del hombre ordinario de hoy, quien si bien encuentra en ellos modelos morales y psicológicos, incluso si pueden llegar a ser expresiones de nuestro espíritu, ellos son ajenos a su más inmediata lucha por la supervivencia en sociedades en donde ésta es su condición esencial. Sociedades castigadas como la nuestra por una espiral de violencia. ¿De qué héroes podemos hablar? No ya de aquellos que viven bajo el poder de “los dioses [que] tejen desdichas en los hombres para que a los poetas no les falte que cantar”, como recordaba Borges pues los poetas han perdido su inspiración divina, o la han rechazado, y las construcciones simbólicas del pasado se han vuelto tan remotas como el pasado

mismo. Aún así algo de ellos sobrevive en el teatro colombiano del conflicto. El grupo Varasanta ha buscado mantener estos vínculos arcaicos, tal como los encontramos en su obra *Kilele*, en la que los héroes de la antigüedad clásica retornan llamados por nuestra realidad actual.

## DE LA TRADICIÓN AL TEATRO PLURIMEDIAL

Así como unos autores componen universos simbólicos que por serlo no dejan de constituir elocuentes referencias a la realidad, como acabamos de ver en la obra de Rubiano, otros eligen expresar esa realidad por medio de composiciones dramáticas con estructuras más clásicas y con tratamientos mucho más realistas, como ya lo hemos observado. Pero en ambos casos está presente la misma preocupación por narrar la violencia, ya sea señalando causas y motivos, recreando las circunstancias particulares de su aparición y desarrollo, mostrando los efectos y los nuevos brotes de los hechos sangrientos, como también resaltando los alcances de la barbarie en la destrucción del tejido social. Y si en ambos casos encontramos que lo hacen con una fuerza dramática innegable, obligándonos a desentrañar con nuestros análisis e inferencias sus contenidos, estén o no estructurados metafóricamente, es porque el tratamiento del tema del conflicto en pocos años ha alcanzado una enorme madurez intelectual en la evolución de sus lenguajes.

Decíamos atrás que la dramaturgia del conflicto armado en Colombia no ha dejado de moverse entre la tradición y la vanguardia. En ese tránsito se han dado convergencias, trasposiciones y sustituciones tan acertadas que no caben dentro de categorías estables desde el punto de vista de los géneros. Más bien habría que decir que es preciso establecer campos semánticos en los cuales puedan agruparse las obras cuyo común denominador no pertenece a las categorías genéricas, temáticas, estilísticas, mucho menos ideológicas o epocales. Ésta, entre otras, ha sido la tarea de ensayistas como la ya mencionada Sandra Camacho, o los trabajos de Marina Lamus Obregón, Carlos José Reyes, Víctor Vivescas y José Domingo Garzón, entre otros. Siguiendo a estos autores podemos afirmar que, independiente de las filiaciones genéricas y lingüísticas, es preciso clasificar a las dramaturgias de la violencia según cuatro aspectos particulares.

Por una parte podemos señalar las obras que tratan de hechos políticos violentos, tomas de poblaciones, confrontaciones armadas, guerras territoriales y masacres, secuestro, poderes ejercidos por las organizaciones paramilitares, extorciones y amenazas. Por otra parte están las que hablan del narcotráfico y el sicariato, asociados al paramilitarismo, donde se incluyen las obras que se desarrollan en el ámbito urbano, trabajadas desde las consecuencias que ha dejado la lucha armada en la vida de las ciudades, creando condiciones de marginalidad, delincuencia y exclusión.

Por último están las representaciones de los acontecimientos vinculados con las grandes migraciones y el desplazamiento. También puede hablarse de otra categoría: la que expone Sandra Camacho con su tesis doctoral *La figure de l'enfermement commemo dèl etragique dans la dramaturgie contemporaine colombienne. (La figura del encierro como modelo trágico en la dramaturgia contemporánea colombiana)*. En su estudio la autora parte de la siguiente premisa: “la figura del encierro en la dramaturgia contemporánea colombiana es una modalidad actual de representación de lo trágico” (Camacho: 2010), el encierro como metáfora de lo ocluido, de lo sin salida, de lo oculto, de lo estacionario, de lo carcelario, pero también de la salvaguarda contra las amenazas del mundo exterior y del refugio reparador.

El encierro que encuentra Sandra Camacho en las 21 obras estudiadas por ella, es una figura que impone una dualidad, pues implica su opuesto, el afuera, el mundo exterior, para así establecer el conflicto que, como confrontación de opuestos, asume el contenido de las obras consideradas. “Polos que causan el conflicto entre el mundo del afuera y el mundo de adentro”, escribe Sandra Camacho, “como entrar/salir, quedarse/irse, hacer la guerra/buscar la paz, amar/detestar, tener miedo/tener valor, vivir/morir, matar/dejar vivir, estar presente/estar ausente, perdonar/vengarse, defenderse/huir, entre otros”. Dejemos que ella nos introduzca en su tema con sus propias palabras:

Con la dramaturgia colombiana de los últimos treinta años, nos encontramos ante dos caminos que parecen entrecruzarse, o mejor, superponerse: el camino de lo real, que es el contexto socio-político de Colombia y el camino de lo ficcional. Esto nos permite vislumbrar un paisaje de ficción singular que emerge a través de algunas obras de la dramaturgia colombiana contemporánea. Esta interacción entre la realidad y la ficción nos lleva a la figura recurrente del encierro. Con esta recurrencia dramática asistimos a la representación de un mundo donde las prisiones ya no tienen más barrotes, pues es en el día a día de los lugares, de las situaciones en las que la salida es imposible, que se ve al encierro

invadiendo todos los rincones de la vida cotidiana. Los personajes están en el escenario, encerrados en sus espacios físicos y metafóricos, interiores o exteriores. La guerra, la muerte, las masacres, la indiferencia, el miedo, el desamor, han creado los muros de horror que confinan a los personajes. Esta representación del mundo niega toda posibilidad de conciliar las fuerzas opuestas que mantienen sus conflictos. El confinamiento al que están sumidos los personajes provoca el surgimiento del sentimiento trágico, de la pérdida del mundo y de sí mismo, es decir, que lo trágico pierde en estas obras el sentido trascendente de lo humano. De ahí la pregunta inicial de la que partimos: ¿Cómo el encierro en un espacio contemporáneo dramático nos permite reencontrar lo trágico? ¿A dónde va lo trágico hoy, cuando la tragedia ya no existe? Esta forma actual de lo trágico ¿podría ser una nueva manera de encontrar la esencia de la tragedia: el “sentido de lo humano”? (Camacho: 2010).

Si bien el conflicto armado en Colombia tiene unas características diferenciales tan particulares como las ya expuestas, las formas que sus dramaturgos han hallado para su representación tienen algo en común: son casi siempre miméticas. Difieren en género, concepción escénica y estilo, pero convocando a la consciencia colectiva a un cuestionamiento social como lo ha demostrado recientemente Marina Lamus en su texto *Teatros y públicos en la década*:

Me parece que varios teatrastas confrontan y cuestionan, a través de su producción, los imaginarios generados por los sucesivos hechos violentos y de sangre. Además, se les percibe la necesidad que sienten de no dejar olvidar el horror, de testimoniario a través de distintas estéticas y dentro de actuales paradigmas artísticos y teóricos. Esto también implica una posición individual política. No estoy utilizando esta palabra con el significado ya conocido de teatro político, ese que quiere transformar al espectador, hacerlo adepto a tal o cual práctica política o con la característica del teatro que pretende tener respuestas concretas a situaciones empíricas, o aspira a solucionar los problemas desde el escenario, a veces de manera ingenua. Lo estoy utilizando en el sentido de que el teatro seguirá siendo reservorio para la memoria e imagen de los conflictos colectivos. Varias obras del decenio proponen reflexiones maduras, encaran los problemas y se instituyen en memoria cultural, porque muestran visiones marginales, deconstruyen el discurso de los medios oficiales y colaboran en la formación de memorias particulares y grupales (siempre marginales). No lo están planteando de la misma manera que antes, en los años setenta, pues se apartan de los viejos paradigmas políticos y estéticos, y con frecuencia desconfían de la razón y de la “verdad” de ciertos discursos<sup>2</sup>.

---

2. Boletín Cultural y Bibliográfico de la Biblioteca Luis Ángel Arango. Banco de la República. Bogotá Colombia. Vol. 44, p. 78 - 80. 2011.

Porque el teatro, además de construir discursos racionales con posible contenidos ideológicos sobre lo social, también ha de servir para construir otras narrativas y dramaturgias en donde, como caja de resonancia, pueda penetrar en la vida real y emocional de una sociedad que padece las terribles consecuencias políticas y sociales de la violencia exacerbada. Si bien los dramaturgos han comprendido que sus obras se dirigen contra la misma sociedad que los mueve, es porque su

crítica al dirigirse hacia ella señala su exacerbante incapacidad de reacción, o su indiferencia. Los nuevos dramaturgos surgen de ese silencio porque quieren ser la voz de una conciencia colectiva más exigente con la que buscan constituirse en el eco del horror que las armas han sembrado en el pueblo colombiano.

## EL NUEVO TEATRO Y LOS NUEVOS DRAMATURGOS

Cuando alguien quiere referirse a la historia de lo que se ha llamado el Nuevo Teatro en Colombia sabe de antemano que es inevitable asociarlo a una de las dos orillas enfrentadas: la de los contradictores y la de sus forjadores. Para los primeros el Nuevo Teatro reivindicó abusivamente como propia la ruptura del teatro colombiano con el teatro tradicional como lo expone Claudia Montilla: “el teatro experimental, entonces, como se puede apreciar, había planteado y desarrollado ya desde finales de los años 50, todas las ideas que predominarían en el desarrollo y gloria del teatro colombiano a partir de finales de la década de 1960 y los comienzos de los años 70, y que el Nuevo Teatro reivindicó como suyas”<sup>3</sup>. Es claro que la autora del artículo se refiere a las manifestaciones diversas que junto con las de la Casa de la Cultura crearon una nueva tendencia en el teatro colombiano, entendiendo por éste lo referente a la puesta en escena de obras de autores extranjeros que se habían impuesto como la vanguardia del teatro europeo y norteamericano en nuestro país.

Tras la transformación de La Casa de la Cultura en el Teatro La Candelaria y de la puesta en escena de obras del repertorio universal –Brecht, Beckett, Peter Weiss, Jack Gelber, Arnold Wesker, Eduard Albee, Fernando Arrabal– se pasó a la innovación que su método de trabajo implicó con la creación colectiva. El primer resultado de ese método dramático ha quedado registrado como un hito en la historia del teatro colombiano. La obra *Guadalupe años sin cuenta* resultó ser un testimonio, tanto de la versatilidad del método utilizado como de la redefinición de los objetivos políticos que La Candelaria se había trazado como una tendencia ideológica de la izquierda militante. Tanto *Guadalupe*, de 1975, que trata sobre la violencia partidista de los años cincuenta, como *El paso*, de 1988, son obras que

3. Revista Teatros. Bogotá.  
Colombia, p.53. Julio/Agosto 2005.

exploran el problema del conflicto armado en Colombia. Ésta última creada como “una parábola del camino”, tiene todas las virtudes, pero también los problemas de ese método de trabajo aún vigente.

La dinámica de los actores en el proceso de la creación de la obra condujo a aquello que el propio Santiago García trabajó como “dramaturgia del actor”. Ella se ve reflejada sobre la escena en los diálogos rápidos, ágiles y mordaces, en la puesta en escena, casi una pantomima continua que crea microestructuras dramáticas de varia intensidad, aunque acaso en detrimento del texto, y en la tipificación de unos cuantos personajes y situaciones inmediatamente reconocibles, creando todo ello un retablo costumbrista alarmanamente divertido, pero donde su carga de profundidad deja al final los interrogantes abiertos de un sentido final. Se ha dicho que con *El paso* La Candelaria puso sobre el escenario por primera vez a personajes, que, más adelante, van a aparecer como parte determinante en el conflicto armado en Colombia: los paramilitares.

Si dijéramos que estos son los antecedentes sobre los cuales los nuevos dramaturgos reconocen alguna deuda, ellos estarían en radical desacuerdo, como lo ha demostrado el Teatro Libre de Bogotá a lo largo de sus más de tres décadas de trabajo. Ese no es un pasado que los vincula. Sus padres son otros. En cuanto que ideológica, como artísticamente comprometidos, los nuevos dramaturgos han sentido el llamado de otras voces. La ideología se ha vuelto lejana y difusa, al menos en su aspecto militante, y artísticamente su vocación y sus influencias son plurales. Cada cual es un repertorio, una estética, una dimensión artística individual. Sin tener necesidad de recurrir a modelos establecidos, el de la tragedia clásica, o el de nuestro pasado nacional, las formas que van adquiriendo las obras de los dramaturgos del teatro colombiano que hablan del conflicto, se explican en buena parte, más que por sus orígenes, por las aventuras de la experimentación y las iniciativas de búsquedas de nuevos lenguajes. Y no podría ser de otra manera, pues tras la crisis del teatro del siglo xx, la diseminación de las formas teatrales muestra muy heterogéneos impulsos cuyos efectos son obras que recorren amplios territorios estéticos como los que van desde lo absurdo hasta los que llegan a formularse bajo los modos del melodrama clásico deconstruido, por decir así. Nuestros dramaturgos se han hecho universales.

Llegando a este lugar es posible esbozar una teoría: la condición propia del dramaturgo colombiano frente al drama de su historia es aciaga porque si por una parte había desestructurado las fuentes originales de su arte, la tragedia ática, por otro lado, se ha visto violentamente separado del devenir del teatro moderno y de su trascendencia dramaturgica, en razón que una realidad brutal lo sobrepasó. Al apartarse conscientemente de la tarea de crear sólidas formas de estructuras dramáticas sobre las cuales representar una situación trágica, está aludiendo implícitamente a una idea general de sustracción, de renuncia, si se quiere, que en palabras de Murray Krieger, citadas por Eagleton se enuncia así: “no es posible el desarrollo de un arte trágico cuando la situación general es demasiado trágica”.

A diferencia de la tragedia clásica que con el tiempo adquirió un sentido trans-histórico y universal y alejado del drama contemporáneo, el teatro del conflicto en Colombia se ha ido en busca de otras formas de representación. Éstas han sido resueltas dentro de tres grandes tendencias: clásica, moderna y posmoderna y ésta a su vez se ha clasificado (Alfonso de Toro), en tres grupos: “teatro restaurativo tradicionalizante”, el del teatro de deconstrucción y el de las composiciones arriesgadamente rituales y simbólicas, también llamado técnicamente “teatro pluridimensional e intraespectacular”<sup>4</sup>.

Pero como las formas de clasificación varían según los autores que las caracterizan, no podríamos dejar de lado una de ellas advertida recientemente por Sandra Camacho. Se trata de la figura del “encierro”, espléndidamente estudiada por Sandra Camacho López en su tesis doctoral laureada, *La figura del encierro como modelo trágico en la dramaturgia contemporánea colombiana*.

Entre las obras analizadas se mencionan *Las burguesas de la calle Menor* de Manuel Freidel, *Cada vez que ladran los perros* de Fabio Rubiano, *La técnica del hombre blanco* de Victor Viviescas, *Miércoles de ceniza* de José Domingo Garzón, *La sangre más transparente* de Henry Díaz.

El teatro de deconstrucción proviene de las tesis posestructuralista francesas que fragmentan y minan el canon de los grandes relatos. Con la negación de un significado dominante o absoluto del texto, dada su fragmentación, la pieza difícilmente puede ser aprehendida en su totalidad ya que la escritura es un flujo que circula en movimientos de remisión que convierten a la totalidad supuesta en un nuevo fragmento de una totalidad mayor. Aquí están *Cada vez que ladran los perros* de Fabio Rubiano, *Quién dijo miedo* de José

4. Introducción: Teatro como discursividad espectacular-teórico-cultural-epistemológica mediática- corporal. [www.uni-leipzig.de/~iafs/a\\_de\\_toro4.html](http://www.uni-leipzig.de/~iafs/a_de_toro4.html).

Domingo Garzón, *Casa sin ventanas* de Eric Leyton, *Gallina y el otro* de Carolina Vivas, *Pies hinchados* de Ana María Vallejo y *Los campanarios del silencio* de Henry Díaz. De la categoría del teatro pluridimensional e intraespectacular hacen parte el teatro callejero de Misael Torres con su obra *Los desplazados*, también *Kilele* de Felipe Vergara y el ciclo de las cerca de doce obras que comprende la dramaturgia recogida por Inge Kleutgens bajo el título de *Ese Atrato que juega al teatro*.

En una palabra, buena parte del teatro colombiano, o del que se supone ha de ser el más representativo, puso en crisis las estructuras clásicas como si hubiera dejado de confiar en ellas como posibles portadoras de cierta capacidad de expresar, con toda su vehemencia, la verdad del conflicto armado en sus múltiples facetas provenientes de la experiencia real.

Este cambio de lo más estructurado a lo diverso, y acaso, a lo perturbado y caótico, tuvo un precio que debió ser pagado, pero también, tenía un sentido. El precio que ha cubierto, y en casos con gusto y solvencia, ha sido la renuncia a cualquier forma de trascendencia que pueda aparecer en el horizonte del sentido, como si el sufrimiento y el horror siempre lo hubiese tenido, además de poseer un propósito ulterior, más allá de la desolación y la muerte. La trascendencia que encontramos en toda la tragedia griega, también en Shakespeare, Racine, Byron y Schiller, para no hablar de sus epígonos.

Allí están las grandes estructuras dramáticas sobre las que se asienta buena parte de la tradición de occidente. El dramaturgo colombiano ha renunciado implícitamente a ellas pues al “estructurar” el fenómeno que quiere representar, y que se origina en la violencia, dando cuenta de ella, nuestros autores se convirtieron en testigos voluntarios, críticos excepcionales y agnósticos de lo sucedido. Ninguna trascendencia, ni ideológica, política, filosófica o religiosa está más allá de ellos. Todas las obras aquí examinadas participan, en una u otra medida, de esa condición. Unos autores han ido a las fuentes, es decir a los hechos, a las memorias que han quedado de esos hechos y a sus testimonios, y la obra resultante es una expresión documentada de los sucesos dolorosos como *Mujeres en la guerra* adaptación de Carlota Llano del libro *Las mujeres en la guerra* de Patricia Lara, *Kilele* de Felipe Vergara, *La Siempreviva* de Miguel Torres o *Cada vez que ladran los perros* de Fabio Rubiano.

Otros escritores parten de un suceso posible o imaginario y crean a partir de ahí su propia estructura dramática bajo lineamientos más convencionales

y realistas, construyendo personajes verosímiles y, abstrayéndose de un hecho concreto y particular. Éstas se constituyen en obras que logran expresar una fatalidad social reflejada en un microcosmos determinado. *Pasajeras*, *Magno-lia perdida en sueños* y *Pies hinchados* de Ana María Vallejo, *Las burguesas de la calle Menor* de Manuel Freidel, *Los desterrados* de José Ferreira, *Las muertes de Martín Baldío* de Andrés Felipe Holguín, *Quién dijo miedo* de José Domingo Garzón, *Los adioses de José* de Víctor Viviescas, *El ausente* de Felipe Botero, *La sangre más transparente* de Henry Díaz, *Como la lluvia en el lago* de Eric Leyton y *El deber de Fenster* de Humberto Dorado y Matías Maldonado, son entre otras, un claro ejemplo de ello.

En otro lugar habría que situar aquellas obras que se elevan hacia los contenidos simbólicos al apartarse del puro realismo. En ellas la teatralidad pasa muy pronto del texto a la situación escénica y con ese desbordamiento, por la fuerza de las imágenes, crean su propia identidad estética, como *Gallina y el otro* de Carolina Vivas, *Cada vez que ladran los perros* de Fabio Rubiano, *Donde se descomponen las colas de los burros* de Carolina Vivas, *Coragyps Sapiens* de Felipe Vergara y *Animula vagula blandula* del Teatro Varasanta.

Otras obras, en fin, con sus textos, ora lacónicos, ora tremendamente expansivos y con una concepción escénica de clara estirpe moderna, adhieren a una vanguardia que en su consistencia dramática proviene de tramas perfectamente organizadas en torno a una idea central, tal como las encontramos en las obras de Eric Leyton, *Casa sin ventanas*, *Hueco en los ojos* y *Como la lluvia en el lago*, también en *Miércoles de ceniza* de José Domingo Garzón, en *Los desterrados* de José Ferreira, en *Las muertes de Martín Baldío* de Andrés Felipe Holguín, en *Los campanarios del silencio* de Henry Díaz, o en *El deber de Fenster* de Humberto Dorado y Matías Maldonado, única en su género. En esta obra la capacidad de estructurar el suceso trágico como tragedia se desplaza hacia el tratamiento del testimonio. El teatro es el lugar en donde se escenifican los hechos tal como sucedieron gracias al uso del documental fílmico, aún dentro del papel que la ficción desempeña aquí. Esa potencia de lo documental se redobla cuando cita al centro de la escena a testigos del horror padecido.

## LO COLECTIVO Y LO INDIVIDUAL

Si una parte de las obras colombianas sobre el conflicto armado se configuran de acuerdo con esas maneras transitorias de estructurar el drama y otra intenta recrear el conflicto con la interacción ritual de los diversos elementos y personajes de la ceremonia, en todos los dramaturgos la grandeza clásica de lo trágico siempre estará ausente. Es probable que en esa ausencia esté la razón de aquello que ejerce sobre el público el mayor peso de su desolación. Sin la presencia de un orden que exprese un significado trascendente en el dolor, y más allá de los hechos trágicos, en ausencia de la catarsis o de su correlato, el público difícilmente podrá encontrar un sentido superior al cual confiar las terribles fuerzas del destino o de la Historia. Un sentido como el que R.P. Draper señala para la tragedia, cuando afirma que ella hace ver el sufrimiento de una manera que lleva “de la protesta inicial a la aceptación final [...]”. El resultado es una intuición del significado del sufrimiento a un nivel que, sin embargo, es inaccesible a la razón como tal” (Eagleton: 2011, 63). Aunque en la afirmación de R.P. Draper aparece una intuición razonable, para el propio Eagleton, no es condición del género trágico presentar la tragedia como un hecho necesariamente ennoblecedor. Pero aquí más que del contenido artístico de la tragedia, se supone ha de tratarse de su función redentora, por llamar de esta manera al movimiento psicológico de la catarsis, de la purificación de las emociones del espectador o, así sea, a la esperanza de una compensación, más allá de lo inmediato, como consecuencia de alguna forma de satisfacción moral, o de nuestra propia autocompasión o benevolencia.

De la secuencia trágica constituida por la acción representada por medio de la mimesis, capaz de conmover al espectador a través del pathos, hasta el desenlace que ha de propiciar la catarsis, el drama moderno sólo conserva inalterados el trayecto que se relaciona con el mito o la fábula. La mimesis en tanto que representación y el pathos o sentimiento, que es capacidad destinada a conmover al oyente, quedan inalteradas, dejando por fuera de su estructura la catarsis puesto que ésta supone al héroe que, como hemos visto ha desaparecido del drama. Quizás se trata de la transformación del efecto de distanciamiento que introdujo Brecht en el teatro moderno. Y si bien hemos visto cómo en el teatro del conflicto armado en Colombia, en buena medida,

ese héroe ha sido sustituido por el testigo como personaje central, igualmente él transfiere su posición al lugar de la identificación, que ahora lo ha de ocupar el espectador como testigo. Y si así es, la vuelta de tuerca operada por los dramaturgos de los cuales nos ocupamos es audaz, pero sobre todo altamente significativa, pues hace del espectador el personaje central de la pieza, alguien semejante a quien sobre la escena representa al propio testigo. Al hacernos partícipes de este proceso de conocimiento y revelación, lo que pudo ser reconocido como la catarsis del público se convierte en un acto de consciencia individual.

Así es legítimo suponer que como efecto con sentido, aunque no buscado, cuando la dramaturgia del conflicto pierde contacto con las fuerzas subterráneas del inconsciente, al abolir la posibilidad de la catarsis, estuviera aceptando la incapacidad moderna del drama para expresar las profundidades del horror en donde la palabra y la representación parecen insuficientes para hablar de lo innombrable. ¿Habría que recordar una vez más aquel aserto de T.W. Adorno según el cual “escribir poesía después de Auschwitz es un arte de barbarie”? ¿Entonces cómo representar el horror?, se han preguntado una y otra vez los dramaturgos ante las grandes catástrofes humanas, algo de lo que está presente en el teatro de Samuel Beckett. En éste, como en otros autores del denominado teatro “del absurdo”, surgen del fondo de sus obras lenguajes que se desarticulan en voces únicas, o voces anónimas, asociadas a la muerte, la errancia sin fin, la incomunicación humana, lo sombrío de la teatralidad y la existencia de los personajes, siempre “por debajo de lo trágico” (Eagleton: 2011, 107). Todo ello, sin duda, ha modificado al teatro colombiano como trasunto o como trasvase de nuestra vanguardia. Si bien Samuel Beckett es un autor que ha ejercido un enorme peso sobre los diálogos, los hiatos, el laconismo, las réplicas y silencios en algunas obras del teatro del cual aquí estamos tratando, ello se debe más al uso de recursos dramáticos impersonales, que al contenido que constituye la materia beckettiana propiamente dicha.

Transferirá la consciencia colectiva la simple información de un hecho trágico o desgraciado, como lo hace el periodismo con los mecanismos de distorsión y desinformación que le son propios, una aventura de la cual aún no podemos calcular sus implicaciones y sus consecuencias. Es un proceso en formación. Y es algo que se relaciona indirectamente con la manera en que el individuo de hoy, por contraste, percibe las obras de arte, en particular

con la forma como éste despliega su conciencia ante la pieza teatral. Obras que tantas veces nos colocan ante un espejo de la realidad, pero también, como lo veía Yeats, nos iluminan como una lámpara. Si, como supone cierta concepción psicológica del hombre, nuestro inconsciente está estructurado con imágenes primigenias, mitos, leyendas y grandes arquetipos, es muy probable que aquellas provenientes del arte vayan a ser parte del acervo de nuestro inconsciente. La “fórmula expresiva”, al decir de Walburg, que lleva en su seno la obra artística, tiene un extraño poder de conmoción y como catalizador de emociones es capaz de producir “formas representativas y significantes”, que van a conformar experiencias básicas de la vida social, como lo hacen las piezas teatrales a las que aquí estamos aludiendo.

Las víctimas anónimas del conflicto, que suelen pasar a ser un simple registro estadístico, adquieren en la obra de teatro una significación que las trasciende. Quienes formaron parte de un conglomerado social duramente castigado por la violencia, al ser recuperados por la obra que los personifica, los convierte en los representantes del drama de todo un pueblo. Y es gracias a su representación escénica, que a la vez los singulariza, como la reparación simbólica de que son objeto, que tendrá un sentido de compensación y justicia para su tragedia. Así el dramaturgo los convoca en un doble requerimiento: si ellos como sujetos de su propia historia obedecen a su destino particular, a la vez acuden al silencioso llamado de la Historia. Es por esto que las obras de teatro que hablan del conflicto armado en Colombia desempeñan un papel vital en el entramado de la vida de nuestra sociedad. Aún cuando constituyen un valioso testimonio no son simples documentos en donde podemos reconocer huellas del pasado o números de estadísticas desoladoras. Si su elaboración es un juego permanente entre la proximidad del presente y el alejamiento del hecho consumado y acaso olvidado, lo es también entre el desgarrador estado general de las cosas evocadas y la dolorosa actualidad de las víctimas de hoy.

Ninguna preeminencia de lo uno sobre lo otro porque si la hubiera, la reparación simbólica que ello conlleva carecería de una de sus funciones colectivas capitales: levantar un muro contra el olvido. Sin duda ese juego de alteridades se traslada al lugar del espectador. Resulta pertinente citar al respecto a Tzvetan Todorov cuando escribe: “lo que la memoria pone en juego es demasiado importante para dejarlo a merced del entusiasmo o la cólera” (Todorov: 2000, 15).

Un juego así representa el tránsito de lo objetivo a lo subjetivo, en un viaje de ida y vuelta, significando a la vez el paso de lo colectivo a lo individual, pero también es el paso de la noción general al relato particular, o si se quiere a un cierto retrato roto de una familia. El teatro, lugar de nuestras identificaciones sociales: ¿no es para esto que necesitamos las obras de arte? Otra manera de ilustrar este proceso en la dinámica individuo-sociedad se encuentra en el epígrafe con que Martha Nussbaum introduce el capítulo cuarto, “Los poetas como jueces”, de su *Justicia poética* (Nussbaum:1995,115).

Hace poco leí algo que me conmovió. Estaba leyendo a Chesterton, y él hablaba de una de las obras de Carlota Brontë, creo que de *Jane Eyre*. Chesterton dice que uno va y mira la ciudad – creo que se refería a Londres- y que entonces uno ve todas esas casas, aun a fines del siglo diecinueve, y todas parecen haber sido iguales. Y uno piensa en toda esa gente que sale a trabajar y es toda igual. Pero, comenta, Carlota Brontë nos dice que no todos eran iguales. Cada una de las personas de cada una de esas casas y de cada una de esas familias es diferente, y cada cual tiene una historia que contar. Cada una de esas historias dice algo sobre la pasión humana. Cada una de esas historias habla de un hombre, una mujer, hijos, familias, trabajos, vidas, y el libro nos transmite eso. Así que la literatura a menudo me ha resultado muy útil para bajar de la torre.

Esto escribe el juez Stephen Breyer en su misiva dirigida al Comité Judicial del Senado. Martha Nussbaum, ve en ello una cara de la moneda en cuyo adverso esta otra figura capital en nuestro estudio: la del poeta como juez, el dramaturgo como juez, aludiendo al requerimiento que hiciera Walt Whitman en 1867, exigiendo poetas para la vida pública de su país. Afirma Nussbaum que, como tanto la imparcialidad como la Historia corren peligro en la democracia, el poeta-juez ha de ser su protector. Y es que sus cualidades morales e intelectuales han de ser la garantía para realizar juicios igualitarios basados en una normativa “destinada a reemplazar una confianza simplista o reduccionista en principios abstractos generales”. Nuestro dramaturgo del conflicto es juez cuyos juicios no ignoran la complejidad de la situación humana y social considerada, pero igual que Whitman lo requería, el “no juzga como juez sino como el sol alumbrando a una criatura indefensa”.

Lo que sugiere este párrafo, en esta humilde fábula, es aplicable a dos asuntos que estudiamos aquí: uno se relaciona con esas historias de familia

que en nuestro caso son historias dolorosas de familias enteras, y el otro se refiere al teatro que las representa. Si volvemos sobre la información periodística ya aludida, podemos constatar que las noticias que recibimos a diario están envueltas en una impersonalidad y una generalidad que las esteriliza y las trivializa, y así neutraliza y adormece nuestra sensibilidad. Día a día, a esa distancia, los sucesos que nos ofrecen las noticias son como esas casas de las que habla Charlotte Brontë, que parecen iguales. Sin embargo el dramaturgo nos dice que no son iguales: cada familia es diferente, todas “tienen una historia que contar” y “cada una de esas historias dice algo sobre la pasión humana”. Aquí en la dramaturgia del conflicto, bastaría sustituir la palabra “pasión” por “desgracia”, “horror” o “tragedia”, para entender cuál ha sido el punto de partida del trabajo del teatro colombiano del que estamos hablando. No el panorama general de la guerra, sino el foco puesto sobre una existencia particular, pues, “cada una de esas historias habla de un hombre, una mujer, hijos, familias, trabajos, vidas”. Y si ellos, los dramaturgos, han “bajado de la torre”, para realizar su trabajo de escritura, nos han obligado también a nosotros como espectadores a que hagamos lo propio. Nos invitan a que tomemos conciencia del origen del mal. Pero para ello, es obvio, que necesitamos su mediación. Recordemos como lo enunció la autora norteamericana. En una cara de la moneda está la realidad social de un país, en el adverso la otra figura, capital en nuestro estudio, la del poeta como juez, el dramaturgo como juez. Naussbaum alude al requerimiento que hiciera Walt Whitman, en 1867, exigiendo poetas para la vida pública de la nación. Afirma Naussbaum que, como tanto la imparcialidad como la Historia corren peligro en la democracia, el poeta-juez “ha de ser su protector”. Y es que sus cualidades morales e intelectuales son la garantía para realizar “juicios igualitarios basados en una normativa [...] destinada a reemplazar una confianza simplista o reduccionista en principios abstractos generales”. ¿Cuáles son éstos? Nuestro dramaturgo del conflicto como juez los expresa en su sistema ético y artístico y son juicios que no ignoran la complejidad de la situación humana y social considerada, pero igual que Whitman lo requería, él “no juzga como juez, sino como el sol alumbrando a una criatura indefensa”.

## EL JUEZ, EL TESTIGO Y EL ESPECTADOR: LA CATARSIS

Lejos de intentar convertir una obra artística en un sistema de valores o de juicios morales, que un simple juez establecería como un conjunto de principios sociales o políticos, el dramaturgo del conflicto busca expresar sus puntos de vista representando situaciones particulares disponiendo entre ellas relaciones de causa-efecto suficientemente convincentes y verosímiles como para que su obra se sostenga así misma como un todo perfectamente armónico y estructurado. En el centro de ella integrado al vasto conjunto de sus elementos diversos, están las figuras del protagonista, el deuteragonista y antagonista, como veremos, un tanto sustraído. Para la gran generalidad de dramaturgos, es el pasado inmediato lo que nos determina. Y ante la urgencia del presente el poeta —el dramaturgo— no tiene otra alternativa más que la de servir de testigo de cuanto acontece. De tal manera se ha operado un doble desplazamiento.

El lugar del héroe, en buena parte de las obras de la dramaturgia del conflicto, lo viene a ocupar el *testigo*, como ejemplarmente lo encontramos en *El deber de Fenster* de Humberto Dorado y Matías Maldonado, en *Pies hinchados* de Ana María Vallejo, en *Como la lluvia en el lago* de Eric Leyton, *Los adioses de José* de Víctor Viviescas y *Gallina y el otro* de Carolina Vivas. El testigo como figura dramática, o si se quiere, como figura trágica. Ya no estamos ante el héroe sufriente, sino ante un héroe imperfecto, un antihéroe que no participa de la acción. Sin mayor carga psicológica que la que le impone el uso de la memoria, expulsado de su lugar sobre la tierra, de regreso del horror presenciado, víctima sobreviviente, inmerso en un presente sin futuro, el recuerdo de sus muertos constituye el último eslabón de su consuelo y el único sentido de su vida. Incluso puede considerársele, en su impotencia, un sosias del dramaturgo.

El Testigo y su Doble, el dramaturgo, serían personajes trágicos ambos en la medida en que su impotencia es su tragedia. Pero si esta enunciación se ajusta a los términos teatrales, ella no le haría justicia a la realidad misma de la que se levanta la obra, pues literalmente es mucho más trágica una masacre que la condición de quien da cuenta de ella.

Así pues, en la dramaturgia del conflicto armado en Colombia es posible hablar de la identificación de ese personaje tan excepcional que es el testigo con el protagonista o, bien, con el deuteragonista. También de la transferencia del testigo hacia el espectador, con lo que éste queda investido como nuevo testigo. Con esta proyección se constituiría otra práctica teatral, cerrándose un nuevo círculo dramático. Entonces tendríamos que interrogarnos sobre lo que puede suceder con esa fuerza, esa energía asociativa residual o excedente, no consumida en la catarsis. ¿En qué se convierte? ¿Se trata del tránsito brechtiano de lo catártico y emocional a lo racional? ¿Se pasa de la emoción purgativa al estado de estupor, indignación y repugnancia? ¿Es una toma de conciencia? La práctica se organiza sin pérdidas ya que la identificación es completa porque no hay posibilidad de resistencia en la identificación con el testigo, puesto que todos los somos, incluso, no podemos dejar de serlo. Resistencia que puede presentarse ante otros personajes, protagonistas de sus acciones, ya sea por razones ideológicas, religiosas, políticas, éticas o morales. Es verdad entonces que las obras pueden ampliar el círculo de sus implicaciones a través de la mirada del espectador.

Así, frente a la aguda problemática del conflicto, el dramaturgo colombiano busca las formas más apropiadas para estructurar la tragedia colectiva que vive el país en composiciones dramáticas que sirvan de reflejo, testimonio, denuncia y documento y que a la vez se eleven a la condición del arte para que desde allí, con su expresión, ejerzan sobre el público y sobre la sociedad en general, un poder de conmoción tal que constituya la más inequívoca de las condenas a la situación tratada. Abriéndose a las más amplias formas de expresión que se han ido cultivando a lo largo del siglo XX y XXI, los dramaturgos colombianos se han quedado con una idea central de lo trágico. Si de un lado para algunos de ellos lo fundamental en la tragedia parece identificarse con aquella idea de Schopenhauer según la cual ésta consiste en “la presentación de una gran desgracia”, para otros, género y realidad se vuelven indiscernibles, se identifican en un mismo movimiento histórico. Para éstos últimos, el drama representado añade realidad a la realidad, no sólo la refleja. Es un nuevo objeto sobre el mundo, una construcción simbólica. Una realidad nueva, hecha ahora con un fin mediador, el que activa los mecanismos de la reparación simbólica a las víctimas. Algo hay de acto social y de oficio religioso allí. Es claro que, como ya lo hemos afirmado aquí, las diferencias que

se abren entre las dos vertientes del tratamiento dramático del conflicto armado en Colombia, se vuelven puramente nominales, pues ellas se identifican tanto en sus fines y contenidos con posibilidad de servir como actos de reparación.

## VÍCTIMAS Y VICTIMARIOS

Uno de los efectos perversos en algunos personajes de la dramaturgia a la que nos referimos está relacionada con su doble condición: son, al mismo tiempo, víctimas y victimarios. Pero no es que sobre esta fatal ironía el autor haya montado la especificidad de su obra. Son personajes que como en otras obras no son más que precipitados de la envolvente violencia que padece la sociedad colombiana, tal como lo representa Octavio en *La sangre más transparente* de Henry Díaz. Victimario y víctima, son sólo una aberración más en el destino de algunos personajes que aparecen en las obras sobre el conflicto armado en Colombia. Aunque con ello es cierto que no hay tragedia sin ironía, el autor no se ha confiado a ella más que para señalar una de las características de esta confrontación.

Es un eslabón, y no el más significativo, en la cadena de acciones violentas en donde las víctimas, algunas veces por razones comprensibles, otras mucho menos, se convierten en victimarios y estos en aquellos, según los siniestros movimientos en los que la barbarie conduce a uno u otro lado de los bandos del conflicto, tal como se aprecia en *Vocinglería* de Carolina Vivas, en *Un miércoles de ceniza* de José Domingo Garzón, o en *Cada vez que ladran los perros* de Fabio Rubiano. Así van apareciendo tanto quienes son objeto como los sujetos y los agentes de esta violencia: los criminales, los jefes, los patrones, los lugartenientes, los subalternos, los informantes, los combatientes, los delatores, los testigos y las víctimas, esa multitud de hombres, mujeres y niños que han sido sometidos al terror por parte de los llamados actores del conflicto, en donde están las organizaciones guerrilleras, los paramilitares, las bandas criminales y algunos miembros de las Fuerzas Armadas corrompidas por la codicia y la violencia. Ahí están los personajes que aparecen y reaparecen una y otra vez en la dramaturgia de conflicto. Los victimarios personajes siniestros, en la mortífera acción armada pierden su

filiación para dar paso al poder destructor indiscriminado de la fuerza bruta derivada de las armas.

Los dramaturgos han comprendido que es el tejido social lo que se ha puesto en peligro, no la supervivencia de una filiación política o de una postura ideológica. Y cuando los instintos de la barbarie han rebosado los límites de lo humano, el dramaturgo salta esta barrera y se sitúa en donde reconoce que los criminales han degradado su condición humana y ahora, convertidos en bestias, transfigurados, sólo pueden ser representados por una regresión al estado animal. Lo más alarmante y aterrador de estas regresiones las ha expresado Carolina Vivas y Fabio Rubiano, cuando las víctimas involucionan hasta un estado animal, como en *Gallina y el otro*, o cuando los perros evolucionan hacia el estado humano adquiriendo de estos sus más mortales y siniestras características.

En la obra de Carolina Vivas sus animales el CERDO y la GALLINA representan a las víctimas en su condición más despreciable de su perfidia, su bajeza y de su pérdida de dignidad. Por el contrario, en la obra de Rubiano la degradación se invierte. Ahora se dirige en sentido contrario: el animal se degrada a la condición humana. Metáfora de la pérdida de humanidad, la trasmutación de bestia en hombre no puede ser más funesta. Mientras el animal que se transforma en ser humano conserva salvajes sus instintos, los desbordamientos de su fuerza y su furia primitiva, al mismo tiempo va perdiendo lo que poseía de nobleza, de inocencia animal o de posible sometimiento a un amo, y así su ser animal va acrecentado fatalmente sus recientes características humanas más deplorables, como el odio, la astucia destructiva, el razonamiento perverso, la venganza, la intolerancia asesina, la risa provocada por su maldad, la despiadada burla ante el sufrimiento ajeno y el gozo ante la destrucción y el miedo.

Puede ser que la coherencia de una cosa tan antigua como la tragedia griega ya no esté en armonía con nuestro tiempo porque muchas han sido las transformaciones y no pocas las fracturas que se han producido en la sociedad humana. De hecho, en nuestro teatro moderno lo que define las obras en su conjunto es un alto grado de disociación, como lo hemos visto en *Gallina y el otro*. Y es que también su composición implica una disociación en su método de trabajo, ya que ellas se construyen mitad en el escenario, mitad en la mesa del escritor. Aún así y gracias a que bajo el aspecto formal se ha conservado una coherencia interna, las obras del teatro del conflicto obedecen a estructuras que las aparta del simple caos de la imaginación.

En casi todas ellas, clásicas y modernas, encontramos estructuras análogas. Nos referimos, por ejemplo, a la organización que se crea con el encuentro entre hechos que son resultado de la fantasía de los autores e historias tomadas de la propia realidad del país. Así en *Gallina y el otro*, con el delirante viaje y sueño de los personajes de la primera parte y su resolución con la masacre, o en *La Siempreviva*, el cuadro de la vida ordinaria del inquilinato que desemboca en la toma del palacio de Justicia. Este género de representación puede asimilarse a lo que Victor Viviescas ha llamado “épico-crítico”. En él “la representación tiene el valor de una reconstrucción y de un volver a presentar la realidad criticada y reconstruida” (Viviescas: 2006, 25).

Ya hemos dicho que el método de trabajo de Carolina Vivas deriva de su experiencia con *La Candelaria*. La obra es el resultado del encuentro de los actores y el director con un tema que se desarrolla a partir de una investigación previa que luego se reinterpreta en el momento de convergencia con la creación colectiva. Sabemos que las estructuras aristotélicas dividen la obra en unidades de lugar, tiempo y acción, que en la construcción de los personajes se busca lo verosímil y que sus tramas deben estar bien organizadas y desarrolladas según ciertos principios consagrados por la tradición como son planteamiento, nudo, desenlace.

Por el contrario las no aristotélicas carecen de un estatuto orgánico que las puede clasificar todas dentro de una sola definición. Cada una a su manera son una excepción a la regla de la composición clásica y con ello obtienen una licencia para romper con la lógica del sentido ordinario. De tal manera sus textos marcan pautas disímiles. Tan pronto los diálogos son parlamentos mediante los cuales los personajes se expresan, tan pronto son voces de entonación poética que surgen de la interioridad de los personajes como si vinieran de muy lejos. Poesía incorporada al texto, principalmente vitalista, como surge intempestiva en la obra que acabamos de reseñar de Carolina Vivas, pero que también encontramos en otras como: *Cada vez que ladran los perros* de Fabio Rubiano, *Las muertes de Martín Baldío* de Andrés Felipe Holguín, *Magnolia perdida en sueños* de Ana María Vallejo, *Donde se descomponen las colas de los burros* de Carolina Vivas, *Los campanarios del silencio* de Henry Díaz, *Los desplazados* de Misael Torres y *Kilele y Coragyps Sapiens* de Felipe Vergara. Ésta última funciona como extraña reconstrucción y restitución en la que ULPIANO BUITRAGO, un humilde pescador que a la vez es erudito sobre la clasificación y características de las aves carroñeras, tiene por oficio recatar del río los cadáveres y, cuando no los hay, los

pedazos de cuerpos destrozados que han sido lanzados a la corriente. Acompañado por Chepe Meneses han hecho de aquel oficio su forma putrefacta de vida y ahora conviven con los chulos (*Coragyps Sapiens*).

El dramaturgo parte de un hecho –los cadáveres que bajan por el río– y lo transforma en una atmósfera irreal en donde la experiencia estética y dramática se cierra sobre un mundo espeluznante. Cuando aparece REINA, una mujer que busca el tronco del cadáver de un ser querido, calla el motivo de su presencia allí entre tanto horror. Prefiere hablar de los gallinazos pero como si sólo fueran aves exóticas. ULPIANO ha colgado de grandes ganchos los troncos de los hombres asesinados como si se tratara de una carnicería que exhibe su sangrante mercancía. REINA elige un cuerpo de aquellos que cuelgan. Lo bautiza con un nombre y le cuenta a ULPIANO su historia. REINA es una mujer desplazada por el conflicto armado, tuvo una hija que se enamoró de un guerrillero que fue abatido y su cadáver lanzado al río. Cualquier tronco le sirve para llevar a cabo su ceremonia. Toma uno y se lo entrega al público.

## GALLINA Y EL OTRO

En un viejo y destartado camión, por un camino polvoriento, viaja TELMO hacia la feria del pueblo. Atrás lleva a LA ZARCA, su hijastra, una niña huérfana, a EL CHUSCO, un cerdo que no habla y a su enemiga, LA GALLINA. Pareciera que estuviéramos al comienzo de una sencilla fabula infantil, matizada con aquella leve crueldad que solo los niños disfrutaban con inocencia. EL CERDO “solo mueve la cola y emite extraños y dolorosos gruñidos”, mientras LA GALLINA “radiante, sosteniéndose en una sola ala” se solaza de la existencia que le ha tocado en suerte:

GALLINA. TELMO me lleva a la feria.  
¡Qué bueno es!  
Ha atado mis patas a su camioneta  
Y voy caso volando  
Soy feliz como si de pronto  
El mundo fuera hermoso  
Veloz  
Y yo un ave de largo vuelo.

Pero pronto se revela el carácter irascible del campesino. Furioso, manda callar a sus compañeros de viaje, que alborotan atrás. La GALLINA, cobarde, traicionera y malévola de un picotazo arranca un ojo al cerdo imprudente. Avanza el camión y la GALLINA se queda dormida. Su sueño, que es una pesadilla, da paso a la segunda escena: una gallera en donde “un feroz gallo” la acorrالا, haciéndola huir entre aleteos y fracasados intentos por escapar. Las espuelas del gallo la hieren sin compasión y la voz de un locutor remata:

LOCUTOR. No se opone más  
La mirada fija  
Mientras el moreno le alza la bata de flores...  
Le corre los interiores viejos de resortes deshechos...  
¡Y le entierra su furioso puño en el sexo pequeño!

*La multitud lanza una ovación. GALLINA se despierta aterrada, trata de recomponerse.*

Comprendemos que estamos ante un tratamiento escénico que hace posible las trasmutaciones. La metáfora gallina-mujer permite a la autora ir tan lejos como es posible con los vejámenes a los que puede llegar a ser sometido el ser humano. Pero sólo es el comienzo de las desdichas que vivirán junto a los demás personajes a lo largo de las 18 escenas que componen la obra. Con diversas escenas que fragmentan la continuidad y rompen la unidad del relato escénico, la autora conduce al espectador en un viaje que terminará con la consumación del horror. Un forastero, EUGENIO, conducido en una chalupa por CHINO le comenta los rumores que comienzan a circular por el pueblo.

CHINO. Pues en el pueblo anteriormente se tenía rumores de que ellos iban a entrar allá, ¿sí? Rumores de que ese era un pueblo en que todo el mundo... O sea, prácticamente ellos dicen que ese era un pueblo de los otros. (*Desconfiado*). Pero en medio de la selva, uno no sabe quién es quién ni quién es qué, ¿sí?

CHINO habla de “ellos”, guerrilleros o paramilitares, en este caso los segundos, denominación legitimada que ha de seguir siendo una estrategia, no de ocultación, sino de implicación total en la guerra. Y en medio de los hombres armados, los ciudadanos que apenas pueden intentar descifrar las amenazas:

CHINO. Desde hace más de cuatro meses... unos tres o cuatro meses tal vez, se incrementó digamos el caos, desde ese tiempo venimos recibiendo mensajes con los choferes y de los camiones que llevan la carga al puerto; a ellos los detienen en algún lugar de la carretera, -los detenían, ahora por ahí no pasa ni un alma –y mandan decir por escrito, que ellos van a venir y que los comerciantes tienen que irse.

EUGENIO. (*Tranquilizándose*) “Que si no se van, queman el pueblo”, eso dicen y nunca pasa nada.

Pero algunas escenas más adelante RUBIEL, patrón de TELMO y padre de EUGENIO, tendrá un sueño sobre la suerte que le espera al pueblo, que resultará premonitorio. Agitado, pide a la hijastra de su empleado que lo refresque con un abanico, mientras da órdenes a COLOMBIA, su esposa en un intentito por buscar ayuda. Tras la premonición de un sueño llega el presentimiento de una madre, pues la siguiente escena “Presencia”, inicia con la irrupción violenta de los hombres armados que han convocado a los habitantes del pueblo a una “reunión” en la plaza principal.

**MORENO.** *(Por el megáfono).* Rogamos con amabilidad que salga la gente de las casas, de los locales... *(Silencio).*

*Se detiene, mira a un lado y otro esperando respuesta.*

**MORENO.** ¿Será que se están escondiendo? No jueguen con fuego señores, todos niños, viejos, damas, todos al parque o a la pista. No cierren sus puertas. Esta reunión no es fructífera para ustedes... Les vamos a dar plazo, porque éste es un pueblo en donde se abastece mucha gente.

*¡Nadie corra que al que corra de pronto le caen plomos!*

Lo que sigue es la masacre con sus horrores: intimidación, violación y muerte. Pero como también es una constante en la estética de la dramaturgia del conflicto, conocemos los hechos atroces por relatos de testigos. GALLINA ve aterrada como varios hombres violan a LA ZARCA y se lo cuenta a CERDO.

**GALLINA.** La coge de la cintura  
Ella se defiende  
Patea iracunda  
Asustada  
Semeja un insecto de tierra en agua.

*CHUSCO emite un gruñido sordo.*

**GALLINA.** Un manotazo le revienta la boca  
Y la chiquilla rueda  
La cara húmeda de sangre y piedras

*CHUSCO gruñe suplicando clemencia para LA ZARCA.*

No se opone más  
la mirada fija  
mientras el moreno le alza la bata de flores  
le corre los interiores viejos  
de resortes deshechos  
y le entierra su furioso puño en el sexo pequeño.

Después TELMO será el testigo de la muerte de EUGENIO. RUBIEL muere y ante su cadáver le reprocha no haber hecho algo por defender a LA ZARCA. Antes de marcharse, algo habrá de llevarse TELMO de la casa del patrón.

TELMO. No me llevaría nada patrón, pero es que son quince años y en estas circunstancias quién me va a responder...

La guerra degrada hasta a los más inocentes. Pero aún no se han consumado todas las atrocidades. COLOMBIA, la esposa de RUBIEL, confundida con una tal EMPERATRIZ, que no concurre a los llamados de los hombres armados, deberá pagar por ella. COLOMBIA será la víctima propiciatoria. Una más entre las innumerables que han caído ante el odio asesino de los violentos, por no hablar del uso de la metonimia para significar al país entero. La siguiente escena, “Escarnio” es un cruce entre el suceso representado y los parlamentos tan divergentes y elocuentes al mismo tiempo.

CERDO enceguecido y GALLINA muy maltrecha, se encuentran atados en la parte trasera de la camioneta de TELMO, abandonada en una calle del pueblo y cargada de diversos objetos: un televisor, una silla, un aparato de radio. Se escuchan explosiones, tiros, gritos lejanos. Los animales están muy alterados. GALLINA locuaz, trata de sobreponerse a la situación.

GALLINA también ahora testigo recuerda:

GALLINA. Todos están ahí  
en el parque  
no creen que ellos se hayan ido.  
Media hora con la boca abierta  
y nadie quiere moverse  
ni verificar si se marcharon.

Un locutor, HILARIO “el hippie” Gómez, testigo de la matanza, intenta pedir ayuda. En la última escena, “Desarraigo”, que alude al futuro o a la ausencia de futuro del pueblo, nos enteramos de la suerte de “el hippie” por boca de un hombre que, a pesar de lo sucedido, sobrevive junto a COLOMBIA, la esposa de RUBIEL.

UN HOMBRE. Nos dijeron que dizque a HILARIO “el hippie” Gómez, el locutor de la cabecera, lo descubrieron pidiendo ayuda por radio y entonces le dividieron la cabeza por tener el cabello largo. Pobrecito, él que tenía tanto miedo.

COLOMBIA. Yo me estoy haciendo una reflexión: Si el ejército pudo llegar al puerto el martes a las cinco y media, pudieron haber llegado también a las cinco y media el lunes y hubieran podido auxiliarnos ¿Cierto? O por lo menos hubieran llegado ¿No?

## CADA VEZ QUE LADRAN LOS PERROS

Entre las diversas formas de mostrar el horror, algunos autores han elegido, antes que el realismo, el estatuto de su adverso monstruoso. En diez escenas independientes pero con una ligazón de fondo, Fabio Rubiano representa la violencia bajo una forma dramática cercana al esperpento. A pesar de que en las diversas culturas los perros han simbolizado amistad, fidelidad y guía segura hacia la luz, los perros en Rubiano se aproximan a lo atroz: más parecen salidos de la mitología del bestiario medieval, épocas de terrores infernales, que de las convenciones artísticas que favorecen su historia y su carácter. La razón de esta inversión la encontramos en las imágenes que debieron servir como impulso original para la escritura de esta pieza.

El dramaturgo es aquel escritor a quien basta un pequeño impulso para sentir en dónde crece el germen de una obra que se desarrollará según su propia lógica, de acuerdo a peculiaridades estéticas y dramáticas determinadas. Cuando Rubiano leyó una noticia que lo estremeció, ésta se tradujo en esa primera conmoción que dio origen a la obra. En el periódico en que leyó el artículo de prensa, el autor se informó sobre una masacre en la que cayeron asesinados seis campesinos inocentes. Un grupo paramilitar había irrumpido en la noche cercado una vereda. Sorprendidos en su sueño, los habitantes son levantados a golpes de culata. Entre maldiciones e insultos los hombres armados los amarran a sus camas. Luego prenden fuego a sus humildes viviendas. El incendio arrasa con todo: techos, paredes, muebles humildes y seres humanos. Pero sobrevivieron los perros, aunque no por mucho tiempo. Colgados de los árboles servirían, como en una escena dantesca, de testigos del horror perpetrado contra aquella pobre familia aquella noche oscura.

En el Archivo Virtual de Artes Escénicas en la web, leemos:

En *Cada vez que ladran los perros*, son los perros mismos los encargados de hablar de su miedo, su lealtad y su transformación. Los perros están mutando, comienzan a olvidarse de ladrar, aprenden a reír, sienten ganas de matar, ya no se huelen el culo, empiezan a caminar en dos patas. No saben en qué se están convirtiendo, tal vez hombres, conocen la venganza, saben lo que es una violación. Algunos, como los Nuevos disfrutan y aprovechan su metamorfosis, ya no son lo que eran y no soportan la diferencia ni la diversidad, otros quieren seguir siendo perros, quieren detener su transformación, esperan a sus dioses (A Cerbero, a Anubis, a Orto, el perro de dos cabezas de Geriones) que nunca

llegan. Nadie, ni perros, ni hombres, ni mujeres saben quién es el enemigo ni de donde vendrá. No se sabe en quién confiar<sup>5</sup>.

5. Tomado de: <http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=obras&id=1018&PHPSESSID=azhwlexmmzvpjcee>

No es que los dramaturgos frente al horror de lo inhumano no tengan otro recurso más que el de utilizar símbolos o metáforas, para hacer hablar a las atroces fuerzas del conflicto. Los usan como un puente, como mediación y aunque aquí puede aún hablarse de embozo, esperpento o subterfugio, no basta con decir que los perros en la obra de Rubiano representan la mascarada de la animalidad desatada de los seres humanos enajenados hasta la locura por la violencia, es cierto, pero el autor va más allá de eso. Todo lo noble que hay en el animal inocente ha sido aniquilado en el ser humano. Y todo lo salvaje, irracional, brutal, instintivo y abismal, que sobrevive en el hombre permanece en él como fuerza aciaga y maldita. La estructuración en escenas o cuadros independientes, pero unidos por un vínculo temático y por la intermitencia de personajes a lo largo de la pieza, le dan al espectador una clave para su posible lectura. Los diez cuadros que componen la obra pueden verse como otros tantos lienzos pictóricos, que como argumentos cerrados desarrollan sus propias narrativas, sus temas específicos, sus tramas y sub-tramas dentro de la organización general del drama.

Veamos algunos de estos cuadros. La tercera escena, “Señora e Hija”, la única de la pieza que está fundada sobre el esquema clásico de lo que se puede llamar a un teatro burgués, o como también se le ha denominado, teatro restaurativo tradicionalizante, presenta la sala de una casa de campo de una familia acomodada, en donde sentadas sobre un sofá aparecen la SEÑORA y la HIJA nerviosas, tomadas de la mano. Algo íntimo y estremecedor las une.

LA SEÑORA dice:

SEÑORA. Quería hablar de otra cosa, pero no puedo. En la cabeza se reconstruye una y otra vez la matanza.

La SEÑORA, que fue testigo de la masacre, no puede apartar de su mente las escenas macabras que se repiten, pero ha perdido el sentido de su realidad, pues,

SEÑORA. Siento que no la vi en realidad, creo que fue en televisión, en una enciclopedia, [...] Si me duermo los muertos vienen y hacen el simulacro de su propia muerte.

Las mujeres debieron ser testigos de la matanza, ¿de qué manera?, no importa. La noticia vista, recordada, referida, oída, o fantaseada, ha abierto su imaginario al horror. La SEÑORA cuenta a su hija:

SEÑORA. Sueño que continúan amarrados a sus camas, que solo tienen libres las piernas y entonces corren con las camas a la espalda... Ardiendo en fuego...papá...mamá...y los dos pequeños (*Susurrando*) como si apostaran una carrera hacia el río. (*Se ríe fuerte*). La familia antorcha. (*Se ríe más fuerte*). La familia colchón con patas (*Deja de reírse*). Al llegar al río se lanzan y logran apagar el fuego, pero como no pueden desatarse... se ahogan. (*Estalla en una carcajada. La Hija la mira. No se ríe*). Si te da risa no te culpes. No es nuestra culpa. Es una maldad de los muertos. Vuelven calcinados. Decapitados. Sin ojos. Sin dedos. Se meten en tus sueños y hacen un número de payasos. Y los payasos dan risa (*Ya no se ríe*) Y me río.

La MADRE y la HIJA aún tomadas de la mano, sentadas al borde del sofá esperan. Las palabras de la MADRE, que corresponden a un hecho que ella recuerda, nos parecerían cómicas, o grotescas, sino fueran tan siniestras. Pero su risa obedece más a un mecanismo de negación y resistencia que a la franca diversión frente a una escena ridícula, quizás de película muda. Pero a reglón seguido regresa a la realidad cuando La HIJA le pregunta:

HIJA. ¿Te vas a reír cuando nos quemem?

¿Es que acaso en los sueños de felicidad de su vida doméstica hecha de pequeños placeres y ridículos sacrificios han olvidado el terror de la realidad que las circunda?, ¿lo hemos olvidado? Entonces, desde su insolente frivolidad, la SEÑORA intenta proteger a su HIJA del horror que le espera cuando los paramilitares irrumpen en la casa con sus armas amartilladas y sus deseos desbocados listos para entran en acción, cuando le advierte:

SEÑORA. A las mujeres bonitas que son dóciles no las queman, ni les quitan los brazos. Sirven para otra cosa.

La presencia de los paramilitares ha sido advertida por los perros que comienzan a ladrar. Se han bajado de sus camiones, han pisado sigilosos tierra ajena, avanzan en la noche como alimañas sedientas de sangre, se abren paso entre matorrales y oquedades, se acercan como sombras siniestras a la casa. La tenue luz de una lámpara apenas ilumina con su luz lejana y mortecina lo que ha de ser la sala de la vivienda. Allí han de estar sus presas.

*Dentro de la casa.*

La SEÑORA y La HIJA alertas a cualquier ruido. Solo mueven el cuello y los ojos.

HIJA. (*susurrando*) ¿Qué?

SEÑORA. (*También en susurro*) ¿Cuánto tiempo hay de la planta hasta aquí?

HIJA. ¿A pie?

SEÑORA. Si. (*Pausa*). No han aprendido a conducir. (*Pausa*) Solo a matar.

HIJA. Diez minutos.

SEÑORA. En diez minutos llegarán.

Cada diálogo, cada réplica, es un escalón más por el que bajamos, con una mano de hierro oprimiendo el corazón, hacia el oscuro foso de la muerte inevitable.

Atemorizadas, las mujeres hacen conjeturas. El PADRE pronto regresará y algo hará para salvarlas, barruntan. ¿Pero si los criminales llegan antes? Un cuchillo, un cuchillo para defenderse, piensa la madre. Pero en manos débiles e inexpertas de poco servirá. Se oye el ladrido de un perro a lo lejos. Entonces el título de la obra, *Cada vez que ladran los perros*, como un puente de significación recién tendido, aparece sobre el trabajo de inferencia del espectador. Cada vez que ladran los perros ha de apoderarse del imaginario de los protagonistas, que ya lo han transferido al espectador como escena de la mortal amenaza. Los ladridos de los perros en la noche que no cesan, han de ser como en el célebre círculo noveno del infierno de *La divina comedia*, en donde según Borges, “Ugulino roe infinitamente la nuca de Ruggieridegli Ubaldini” (Borges: 1982, 106) y que luego devorará a sus hijos, semejante a lo que sucede en la obra de Rubiano, en la escena octava.

Los ecos dantescos en esta escena está relacionada con aquel “roe infinitamente” como asechanza continúa en una pesadilla. La repetición incesante, al infinito, “cada vez que ladran los perros”, es una metáfora de la condena que sufre la MADRE, incapaz de retirar de su mente las siniestras escenas de la masacre que le traen los ladridos de los perros a su memoria. El autor nos introduce con este cuadro a una escena de sufrimiento semejante a la expresada en el de noveno círculo dantesco. El horror que no cesa. Negando la posibilidad de enfrentar a los criminales, e incapaz de inmolarse en un sacrificio de mártir y al recibir un cuchillo de su MADRE, la HIJA, alude a la última esperanza representada en el posible regreso de su padre que ha de llegar quizás acompañado por un perro. Remota e irónica posibilidad de salvación:

*Se escuchan los ladridos de un perro.*

**HIIJA.** Nos van a defender.

**SEÑORA.** ¿Un perro y un hombre con una escopeta? (*Pasa nuevamente el cuchillo a su hija*). Escóndelo. Cuando estén cerca se lo clavas en la mitad de las piernas. Si no lo matas por lo menos sabrás que no te podrá montar.

**HIIJA.** No voy a poder.

**SEÑORA.** (*Muy tranquila*) Te van a cortar la cabeza. Van a tirar un pedazo de tu culo en mitad de la plaza y el resto de tu cuerpo al río. [...]

*Los paramilitares han de aproximarse puesto que afuera se oyen disparos, ladridos de los perros y risas. Pero de pronto todo queda en silencio.*

*Los sonidos de afuera cesan.*

**HIIJA.** (*En un susurro*) Se fueron.

*De afuera tocan muy suavemente a la puerta del balcón.*

**SEÑORA.** ¿Eres tú?

*Tocan a la puerta de la izquierda.*

**HIIJA.** ¿Papá?

*Tocan a la puerta de la derecha.*

**HIIJA.** No es papá...

*La puerta del balcón se abre. Entra el PADRE.*

**PADRE.** Son muchos...

Con la luz que se apaga sobre el escenario comprendemos que la familia ha descendido al pozo de la muerte. Y quizás los cadáveres sean arrastrados hasta el río, en donde serán lanzados a la corriente. Entonces aquí aparecería, como designio y condena, una imagen tantas veces registrada, que es a la vez una situación recurrente en la dramaturgia del conflicto en Colombia: la de los cadáveres insepultos que corren río abajo, tema que desarrolla, ya desde su título, *El río de las tumbas*, aquella película de fuerte tratamiento teatral, realizada por Julio Luzardo en 1964, con que se inaugura la modernidad del cine en Colombia y que se repite con obstinada y necesaria insistencia a lo largo de la dramaturgia que estudiamos aquí.

En este cuadro, con las mujeres presas del miedo y de su sexualidad, la relación entre Eros y Tánatos va a ser abandonada con el triunfo de la muerte, pero solo en función de su reaparición, cinco escenas más adelante. Nos referimos a la oposición freudiana de la pulsión de vida y la pulsión de muerte, que se desarrollará en la Octava Escena, “Pareja”. Aquí un perro, DANTE, y una perra, ISLA, se encuentran en medio de un grupo de cadáveres que una mujer de luto vela silenciosa. Los perros huelen aquí y

allá y se olisquean mutuamente. Se buscan, se apartan. Es un encuentro sexual en medio de un paisaje de carroña. La vieja perra, ISLA, le pide al joven DANTE que la monte, pero el macho se rehúsa. La invitación a la cópula se convierte en una batalla entre la vida y la muerte, entre lo bestial y lo humano, en que se van transformando estos animales en su mutuo engaño y destrucción:

ISLA. Comienza.

DANTE. Todos lo van a saber.

ISLA. Comienza.

DANTE. Date la vuelta, levanta la cola.

ISLA. (*Se acuesta boca arriba*) Todavía eres un perro.

DANTE. ¿Y tú?

ISLA. Me llamo ISLA. Me estoy volviendo otra cosa. Tal vez una mujer. ¿Puedes meterte por aquí?

Una vez más la ominosa oscuridad sume al espectador en el estupor. Los instintos se disocian. Estamos próximos al ocaso. La aguda mirada de la actriz y ensayista Sandra Camacho ha relacionado el drama de la escena novena, “Colostrum”, con *Medea*, la tragedia griega. En este cuadro, que es un monólogo, la MADRE, una perra, es la protagonista devenida mujer y madre y ha devorado los siete hijos de su última camada. “En ésta madre-perra, escribe Sandra Camacho, se vislumbran rasgos inspirados de los personajes míticos de la tragedia griega: la fértil y grandilocuente Hécuba, reina de Troya, y la controvertida e infanticida Medea”<sup>6</sup>. Pero al ser un crimen con serios atenuantes como para culpar a la madre de una monstruosidad se trata de salvarlos de una muerte más cruel a manos de sus enemigos, Rubiano introduce lo que Camacho llama “una metáfora del despertar instintivo frente a la muerte de los seres amados en medio de lo macabro la guerra”.

Desde un lugar que solo al final revela su carácter en el que se le juzga por su crimen, la MADRE exclama:

[...] Los cachorros siempre sanos, con mandíbulas fuertes y lenguas de amante para la leche de su madre. Éstos eran mis últimos siete hijos. La quinta generación de hermanos [...] Chupaban como si fueran a seguir viviendo [...] Poco a poco empezarán a gotear cuatro pares de pezones. Leche turbia. Ocho ojos rotos llorando lágrimas sucias por sus hijos sin entrañas. Sin entrañas. Me las comí. Es la costumbre de las madres con los que no van a vivir ¿no? Quedaron como cascarones abiertos al sol, alimento para las hormigas y las moscas gitanas de cola púrpura que zumban enloquecidas con el perfume de la carroña que sudaban mis críos. Nacieron a la madrugada mis hijos, con el anuncio del sol.

6. Camacho López, Sandra. Una madre entre Hécuba y Medea. Revista Número. p. 69. Diciembre 2009- Enero-Febrero 2010.

Unas horas nada más. Antes de la noche maté al último, ya el fuego se había extinguido y los gritos y los aullidos y los llantos eran prueba de que regresaban. Olía a muerte. Nadie mataría a mis hijos. Únicamente yo.

En el artículo citado, Sandra Camacho afirma que el acto criminal de la madre-perra, “crea una ambivalencia de sentimientos en el lector/espectador”, porque se explora la posibilidad de que se genere, “paralelo a ello, el sentimiento de la defensa de la vida”. La ambivalencia entre el acto criminal de dar muerte a sus hijos y la determinación de hacerlo para proteger a la especie de sus crímenes, cuando ellos, si no hubiesen muerto, se hubieran convertido en asesinos, recorre el sentido de la obra de Rubiano. Que, como bien lo anota, Sandra Camacho, nunca es ajena a lo que constituye la rebelión de la heroína en la tragedia de Eurípides: “la Madre de Rubiano, al igual que Medea”, escribe Camacho, “nos desconcierta porque nos hace despertar sentimientos que no somos capaces de entender desde la razón [...] Matar a sus propios hijos es un crimen, pero matarlos por amor, [...] produce [...] una primera diferencia en nuestra actitud frente al asesinato”. El salto analítico de Sandra Camacho alcanza una nueva altura cuando escribe. “con el personaje de Rubiano tocamos otros aspectos que complejizan la tragedia cuando (La Madre) anuncia: “devoro a mis hijos antes de verlos convertidos en otra cosa que no sean perros”. Estamos ante un nuevo nivel trágico, advierte la autora: “matar a sus hijos para evitar que en el futuro ellos también se transformen en *Nuevos* (nueva especie criminal humana), y aprendan a asesinar como lo hace el nuevo ejército, conduce a la reflexión sobre el hombre en su propia naturaleza y en su destino”. Si los perros, vástagos de la MADRE, llegaran a evolucionar hasta convertirse en *Nuevos*, significarían un peligro, ya que ellos estarían condenados a ser los autores de nuevos crímenes y culpables de funestas desgracias. Por eso la MADRE prefiere convertirse en asesina de su propia progenie pues solo de esta manera podrá impedir la posibilidad de que los amados hijos de su descendencia en el futuro se conviertan en una casta con la que aparece una nueva especie criminal.

Pero aún el autor nos reserva nuevas conmociones. ¿Es o no culpable la MADRE desde el punto de vista de la justicia de los hombres? Observa la MADRE:

Conozco la ley. Solo se elimina a los tarados y los débiles, a los enfermos. Mis hijos estaban todos sanos, pero no por mucho tiempo. Antes de abrir los ojos habrían sido colgados como los demás. [...] ¿Me condenarán a muerte? Hay que darse prisa porque pronto

vendrán por los que quedamos y sin saberlo van a hacer cumplir el veredicto con más inclemencia que los jueces.

¿Me condenaran a muerte? La pregunta cae del lado del público que se ha convertido en un testigo excepcional en un juicio que se ha levantado súbitamente contra la madre criminal. El tribunal donde se le juzga es el de la propia consciencia del espectador. Queda una insidiosa pregunta por formular, que por más que provenga del pasado, jamás pierde pertinencia: ¿una madre puede justificar matar a sus hijos si descubre en ellos sus instintos criminales?

## DOS POLOS DE LA DRAMATURGIA

Ésta ha de ser una cuestión de límites. Los que, por ejemplo, ampliaron José Domingo Garzón en *Quién dijo miedo*, o Fabio Rubiano en *Cada vez que ladrarán los perros*, obra quizás debida a un arrebato, un trance vertiginoso, un raptó de momentánea locura, en todo caso, a una pérdida de los límites de la razón, mientras que la de Garzón se elabora según una lúcida y geométrica racionalidad. Pero como rupturas esas obras son igualmente modernas, como también lo son *Gallina y el otro*, *Donde se descomponen las colas de los burros* y *Vocinglería* de Carolina Vivas, *Coragyps Sapiens* de Felipe Vergara, y *Animula Vagula Blandula* del Teatro Varasanta.

Aquí debemos interrogarnos sobre la modernidad de los posibles métodos que los dramaturgos colombianos, tan rebeldes a las clasificaciones estables, introducen para componer sus obras. No se trata del simple movimiento por medio del cual se expanden algunos límites impuestos, ya por los géneros establecido, por la costumbre, ni mucho menos por la lógica de mercado. Pareciera más bien, que estas obras obedecen a un movimiento de síntesis siempre entre dos modalidades escénicas. Por ejemplo la que encontramos en el trabajo de Carolina Vivas. Síntesis entre la creación colectiva y las experiencias derivadas del teatro de Antonin Artaud y de Jerzy Grotowski, método semejante al practicado por el Teatro Varasanta de Fernando Montes.

Estamos, pues, frente a procesos escénicos plurales que, cuales quieran sean los grados de ruptura con los discursos racionales, y partiendo de los

métodos consagrados por la creación colectiva, llevan a establecer un vínculo dinámico entre las tareas específicas del dramaturgo como escritor y las del hombre de teatro, entendido éste como agente del drama, ya sea actor, figurante, músico o director.

Sobre Vivas, Darío Gómez escribe: “formada inicialmente en el movimiento de la creación colectiva, Carolina Vivas fundamenta su actual trabajo dramático en la necesaria interacción entre los procesos de escritura y realización escénica [...]”<sup>7</sup>. Cuando Darío Gómez escribe “realización escénica” ha de referirse al trabajo que Vivas realiza con sus actores sobre el escenario a manera de improvisaciones en torno a un tema o una situación elegida dentro del proceso que conocemos como creación colectiva, pero trasgrediendo las categorías del realismo que es su manera de penetrar en mundos no necesariamente regidos por ideas preconcebidas. Así dramaturgos como Carolina Vivas, Fernando Montes y Felipe Vergara han de alcanzar estados propios del inconsciente, en donde el sujeto pierde su individualidad y provoca en el grupo estados que lo llevan a presenciar visiones colectivas en el límite de la consciencia.

7. Apuntes de un conversatorio.  
Revista Paso de gato. p. 19. Enero  
/ Marzo 2006.

Puesto que las formas de la barbarie en el conflicto armado, más allá de toda racionalidad, aparecen como un retorno a lo primitivo, estos dramaturgos toman la vía del arte, animándolo en su propio espíritu, para aproximarse a esas fuerzas indiferenciadas en donde reina el caos. Ha de ser una manera catártica de extraer de allí el *phatos* de su dramaturgia, con la claridad poética que su instinto artístico orienta para dar forma a su arquitectura teatral.

Y si nos referimos a un método artístico de escritura teatral completamente controlada, debemos observar en otra parte de los dramaturgos, (Fabio Rubiano, José Domingo Garzón, Eric Leyton, Henry Díaz, Ana María Vallejo, José Ferreira, Víctor Viviescas y Felipe Botero), cómo ellos, partiendo de sus rupturas, establecen cierta estructura según la cual se presentan siempre dos series de acontecimientos con un elemento paradójico que “hace resonar las series”, para decirlo con un concepto que Gilles Deleuze elabora en su *Lógica del sentido*.

El método no puede ser más eficaz, ni más pertinente, puesto que las obras que abordan el tema del conflicto armado se han basado necesariamente en experiencias individuales y colectivas que han sacudido a todo un país y que

han sido asimiladas de una manera crítica por los colectivos teatrales, quienes encuentran en ellas, más que un desafío, la necesidad de emprender un compromiso con la búsqueda de la verdad.

Los géneros teatrales parten de principio artísticos definidos: si sus axiomas lo sitúan lejos de los límites del teatro realista y naturalista, ellos darán cuenta de su diferencia con sus categorías estéticas propias, tantas veces provisionales e inseguras; en ellas puede pasarse de lo verosímil a lo inverosímil, de un cuadro a otro sin solución de continuidad, de lo bello a lo monstruoso, de una implicación a otra, de lo humano a lo inhumano o lo real a lo imaginario, sin otro tránsito que el justificado por el libre albedrío del autor. Si estos movimientos en los campos semánticos se dan sobre las acciones escénicas, con mayor énfasis los encontraremos en la construcción de los textos.

La palabra pasa de ser un instrumento racional de construcción de sentido a una vibración musical concebida para acompañar a la escena con jirones de significado, pero también con poderes de invocación ritual y sobrenatural, tal como lo encontramos en *Kilele* de Felipe Vergara y en las mencionadas obras del volumen *Ese Atrato que juega al teatro*. Con la creación de estas obras se trata de impulsar la búsqueda de una unidad primordial perdida, de recuperar en el rito mortuario, la cualidad ceremonial que el teatro abandonó cuando perdió su condición festiva, de culto y rito, para ir tras nuevas expresiones bajo conceptos estéticos más elaborados.

Como son tan variados y disímiles los caminos emprendidos por los dramaturgos colombianos para la representación del horror, con ello ¿podemos significar que esta situación ha hecho posible el surgimiento de un nuevo modo teatral nacido precisamente del humus de la cruel realidad del país? Y si así fuera, ¿los dramaturgos han creado sus obras a partir del reconocimiento de la tragedia de las víctimas, quienes, sin embargo, obnubiladas por su dolor, no alcanzan a comprender los mecanismos de la opresión? Reconocer estos mecanismos de violencia y reconstruirlos ante los ojos del público ha sido, sin duda, una de las tareas fundamentales de nuestros dramaturgos. Todas las obras aquí destacadas lo demuestran.

Siendo el conflicto armado tan complejo en su particularidad histórica e idiosincrática, ¿es válido separar sus obras de las dramaturgias de otros tiempos, temas, lugares y circunstancias? ¿Será que las condiciones locales pueden generar expresiones tan particulares que sólo sean artísticamente

válidas para comprender su propio acontecer? Si estas preguntas no se proponen más que situar la dramaturgia del conflicto colombiano en su urgente lugar, en su plena pertinencia, es únicamente para asegurarnos que se la redima de la acusación de su virtual localismo. Creemos, por el contrario, que en el surgimiento de esta dramaturgia en Colombia, se ha creado un nuevo paradigma y que este puede ser universal.

¿Qué define el carácter de un teatro frente a su integridad, más allá del teatro político e independiente de los movimientos que se inscriben en corrientes militantes? ¿Qué hacen o que dejan de hacer los dramaturgos colombianos para expresar con profundidad el horror del crimen perpetrado en nuestro territorio dentro de consideraciones a la vez locales y universales? ¿Acaso el horror tiene fronteras nacionales? ¿Sobre una masacre en Ruanda, por ejemplo, se puede escribir la misma tragedia que una cometida en Colombia?, si se tratara de un teatro documental no habría diferencia. ¿Son más perdurables aquellas obras en donde la reflexión humana y las razones universales priman sobre las alusiones locales o puramente testimoniales? Estas son algunas preguntas que aún no han tenido respuesta.

Lo que sí puede deducirse de las búsquedas particulares de narrativas teatrales propias en Colombia y de procedimientos artísticos específicos derivados de hechos concretos, es que al apartarse de esquemas y modelos preestablecidos nuestros dramaturgos están alentados por el propósito directo de nuevas búsquedas que los lleven a mostrar el horror en sus espantosas consecuencias, sin utilizarlo como medio para otros fines, ya sean ideológicos, comerciales, de entretenimiento o de oportunismo político, como lo muestra satíricamente José Domingo Garzón en *Quién dijo miedo*. Y si se trata de un nuevo paradigma, ¿qué lo define? Creemos que el conjunto de estas notas responde a estas preguntas. Incluso, podríamos afirmar que aún cuando no haya posibilidad de análisis, ni de diagnóstico social, brilla la regla de oro del dramaturgo: por encima de sus circunstancias, él es alguien que expresa el horror como fatalidad social. Y si escapa de la acción política inmediata, es para situar sus obras, gracias a este desplazamiento, en el umbral de la catarsis colectiva con lo que en forma indirecta se apropia de una condición trágica que en su origen había perdido.

Y es que esta elección o esta determinación, que parte de los movimientos de “un puro sentir interno” implícito en su deconstrucción, proviene de una

etapa de lucidez del dramaturgo colombiano enfrentado a la problemática del conflicto armado, pues bien sabe que el grado de certeza que pueda tener frente a la compleja conformación de las fuerzas enfrentadas es prácticamente nulo. Su método interrogativo será su más próxima verdad. Están los hechos, ¿pero cómo alcanzar, o al menos, cómo connotar certezas para un universo ético frente a las diferentes caras del conflicto? La única verdad que se le ofrece es el hecho brutal registrado y desnudo del horror que hemos visto. ¿De qué otro mérito puede hablarse más que del despojo de razonamientos precarios y provisionales, o de intereses particulares ante la incertidumbre? ¿No es ésta una exigencia ética, quizás la primera, en la búsqueda de la verdad? En su manera de acceder sin prejuicios a la naturaleza de la sociedad, la intención del dramaturgo no ha sido la de sacar partido del horror para sus objetivos personales. Y si es pertinente hablar de la vigencia y la validez de su reflejo, es porque de lo que aquí se trata es de la vida real y no de una ilustración macabra de la maldad de unos cuantos forajidos.

Que ellos estén allí implicados y que sean culpables de sus acciones atroces es cierto, pero el elemento trágico dentro de la dramaturgia que nos afecta y nos conmueve, son esas vidas aniquiladas de la manera más atroz por el horror al ser representadas. Hablar de las víctimas, es hablar de la sociedad, de nosotros mismos, del espectador que contempla la muerte como un testigo lleno de espanto desde el tribunal de su butaca frente al escenario. Es allí en donde deben establecerse variadas formas de reparación simbólica. Y es que esta relación del drama con el espectador se ha hecho así visceral. Sólo en el teatro el conflicto se logra como nunca antes en el país, esa transferencia tan fuerte con el espectador, con el público, con la sociedad; ninguna otra forma de arte alcanza un grado de conmoción y de identificación con el espectador como lo cataliza el teatro. Es aquí en donde la escena despliega sus más agudos motivos, y la emoción logra traspasar el corazón del público. En ninguno otro lugar el hombre colombiano de hoy puede llegar a comprender la profundidad de las heridas del conflicto como sobre la escena. Aquí reconocemos que esa experiencia se escenifica también y sobre todo, en el teatro de nuestro espíritu.

Los sucesos que hemos entrevisto de pasada en los diversos medios de comunicación que no son más que una ilustración impersonal de la vida de unos seres humanos arrancados de su existencia ordinaria, en el teatro se enseñan de otra

manera. El teatro ofrece una mirada y un punto de vista, el del dramaturgo. Él desarrolla un tema, se refiere a un acontecimiento, real o imaginario, y levanta una estructura que implica la construcción de un mundo cerrado con su lógica particular, su centro o su descentramiento y los principios organizativos de su devenir. Es un constructo que proviene del intelecto, de la sensibilidad y del espíritu, no un mero registro de la realidad. La manera como ésta penetra y da forma a semejante constructo es la representación misma de la obra de arte. De ahí que la consideración del origen de la obra resulte siempre pertinente. Bajo estas nociones generales, el autor a partir del tema elegido, define sus pautas para la construcción del argumento y del tratamiento que dará a su obra. Aquí hemos optado por separar de manera un poco simplista dos grandes campos de la representación teatral en realista-no realista, sin que por ello entre éstos no aparezcan mezclas y migraciones que enriquecen tanto a uno como al otro dominio. Quizás la vitalidad del teatro del conflicto armado en Colombia este dada por la amplitud de ese movimiento diferencial.

En el teatro realista de la dramaturgia del conflicto los personajes representan a un individuo, un ser humano de carne y hueso, con un alma y un corazón, retratado en su tránsito por el mundo como testimonio de un destino trágico que quedará impreso en la memoria del espectador, como una figura única. El protagonista enfrentado a un mundo que lo ha puesto en conflicto y que para alcanzar sus fines debe confrontar a sus adversarios, superar a sus enemigos y tantas veces a sí mismo. De aquí que las obras realistas sobrepujan en valor psicológico a las obras simbólicas. Las primeras pertenecen al mundo de las emociones, las segundas al mundo de la memoria y de las sombras, quizás del inconsciente. Las primeras representan personas, las segundas personajes de teatro. Dos lenguajes, pero cada cual obedece a una estética, a una concepción dramática que acaso se pueda ilustrar con aquella diferenciación artística señalada por Nietzsche, ente lo apolíneo y lo dionisiaco. No obstante sabemos que el mal se expresa bajo múltiples formas, visibles e invisibles. Cada una va orientada a expresar un ámbito específico de la existencia. Y de pronto puede que en ambas se materialice la catarsis. Como quiera que sea, cada uno de los dramaturgos expone, con sus reflexiones, sus procedimientos y las prácticas dramáticas específicas de sus iniciativas, un universo simbólico particular pero siempre dentro del marco de lo que se ha llamado “realismo crítico”.

Tanto los autores realistas como los no realistas comunican a manera de significado un reflejo de la vida, bien urbana o rural, real o imaginaria, de hombres y mujeres que de pronto se ven envueltos por los efectos directos o indirectos de los hechos de violencia. Con sus personajes perfectamente individualizados, crean tramas en donde el tema dominante, más allá de los personajes, es la acción armada. Aquí el teatro realista ha dado un giro frente al drama clásico que se escribe a partir del siglo XIX. Si en éste los fundamentos universales que movían al mundo estaban relacionados con las pasiones amorosas, la familia en crisis, el conflicto entre generaciones, la bondad de los honestos y la crueldad de los malvados, todo ello mezclado con amor, valor, redención y sanción punitiva, la dramaturgia colombiana del conflicto rompe con esos estereotipos para fundar su principio activo en la amenaza y la intimidación, la extorsión, la expoliación, el latrocinio, el pillaje, el robo y la atrocidad, el recelo, la desconfianza, el miedo y el espanto, con sus derivados en venganza, odio, destrucción y muerte, todo ello asociado con el terror impuesto por las omnipresentes acciones armadas.

No obstante, se dirá y con razón, que sólo han cambiado los motivos, porque las estructuras clásicas permanecen intactas con un conflicto en el centro de la acción. Es verdad. Pero no se trata de un simple cambio de situaciones. Se ha hecho necesario examinar el tejido social en toda su extensión, interrogar al hombre desde su moral, cuestionar valores que se pensaban eternos, replantear el asunto de los fines y de los medios, someter a examen las lógicas envilecidas que se han apoderado de las distintas formas de poder que nos gobiernan.

La historia reciente del país parece cargar con las consecuencias de conflictos de un pasado mal resuelto, o nunca resuelto, y bajo este peso, con el actual sentimiento de impotencia y confusión, nos ha impuesto sus reglas. Entre otras, las del miedo, el silencio y la indiferencia generalizada. El dramaturgo realista, más que el no realista, sabe que el instrumento con el cual ha de rasgar el velo es la razón, la lógica implacable y la construcción dramática persuasiva de un hecho escénico revelador hasta sus más graves consecuencias. Es algo que encontramos en obras como *El deber de Fenster* de Humberto Dorado y Matías Maldonado, *La agonía del difunto* de Esteban Navajas, *Los papeles del infierno* de Enrique Buenaventura, *Mujeres en la guerra* de Carlota Llano, *Huesos* de Jhon Lotero y en *La Siempreviva* de Miguel Torres. Pero como no se

trata de obras didácticas que se ocupan de impulsar puntos de vista ideológicos, ni reformas sociales con sus dilemas políticos orientadas a solucionar aspectos problemáticos de la sociedad, ellas se proyectan sobre el significado antes que sobre un hipotético mensaje. No es este su carácter.

Hemos afirmado que buena parte del valor de la dramaturgia del conflicto armado en Colombia proviene de su arriesgado espíritu de experimentación. Pero esto no significa que todas las obras hayan renunciado a los mecanismos de interés propios de las estructuras clásicas. Pues no hay duda que en tales estrategias están presentes medios dramáticos específicos para alcanzar un alto grado de identificación y eficacia dramática frente al público. Obras como *La Siempreviva* de Miguel Torres, *Los desterrados* de José Ferreira, *Las muertes de Martín Baldío* de Andrés Felipe Holguín, *Vocinglería* de Carolina Vivas, *El ausente* de Felipe Botero y *La agonía del difunto* de Esteban Navajas no son ajenas a esas formas clásicas consagradas por la costumbre.

La singularidad de una obra como *La Siempreviva* es excepcional, ya que en ella, antes que su modernidad, se expresa una herencia de raigambre popular, incluso costumbrista, afirmación que a primera vista puede resultar incomprensible. Quizás esto sucede porque se piensa que con ello se menosprecian sus categorías estéticas en favor de un elogio frívolo acerca de su estructura popular. Gracias a su tema, los desaparecidos del Palacio de Justicia, *La Siempreviva* parece proteger el secreto de su filiación oculta. Nos referimos a que se desarrolla, casi en secreto, según todas las características propias del melodrama. Pero cuando estamos en medio del tercer acto la obra da un giro y se transforma en un terrorífico relato de fantasmas con evidentes implicaciones sociales y políticas.

## LA SIEMPREVIVA

Las dos series de acontecimientos a que aludíamos, citando a Guilles Deleuze aquí están constituidas de la siguiente manera: una corresponde a los conflictos que se viven en una casa de inquilinato en la cual conviven forzosamente unos personajes que chocan entre si; la otra está relacionada con los sucesos que se desencadenan con la toma del Palacio de Justicia por parte del

movimiento guerrillero del M-19. Lo que se ha llamado “elemento paradójico que hace resonar las series”, sería la desaparición de JULIETA, porque este es un actante, no un personaje. Julieta es miembro de una de las familias que habitan en el inquilinato, empleada y víctima de la toma guerrillera sofocada brutalmente por el ejército. Entre las dos realidades, está pues la desaparición de JULIETA. Está y no está, como elemento paradójico, redoblado por su reaparición como fantasma más adelante.

En un inquilinato del barrio La Candelaria de Bogotá conviven varias familias de bajos recursos. Entre ella la de JULIETA MARÍN, una joven que estudia derecho y ve por su madre, doña LUCÍA y su hermano HUMBERTO. Allí también habita un matrimonio joven compuesto por SERGIO y VICTORIA, y don CARLOS, un prestamista bribón que se aprovecha de la debilidad de sus deudores. Con estos personajes el autor y director de la pieza, Miguel Torres, crea un microcosmos que sintetiza satisfactoriamente una clase social con dificultades económicas.

En este conjunto, en donde los personajes chocan entre ellos, asistimos a sus enfrentamientos, los celos, los sentimientos ocultos, la desesperanza, las falsas expectativas, la frustración y la desdicha en una sucesión de escenas con las que el dramaturgo crea una red de intrigas propias de la vida de esos personajes. “La crónica de estas vidas”, escribe Carlos José Reyes “se desenvuelve de un modo intemporal, hasta que se rompe el equilibrio y el acontecimiento histórico marca una fecha precisa: 6 de noviembre de 1985 cuando el Palacio de Justicia es tomado por un comando del M-19”.

La manera como se fractura el orden externo de la institucionalidad del país con la toma guerrillera, y la forma como se rompe el orden interno en la casa del inquilinato con la desaparición de JULIETA MARÍN, crea una configuración de líneas paralelas dramáticas, o de series convergentes de acontecimientos, como ya lo hemos observados, siendo JULIETA al comienzo el centro y principio dramático de la obra y al final la ausencia trágica. Ella que ha sido inmolada y se levanta como testigo fantasmal de la masacre. “En este punto”, escribe Carlos José Reyes, “la historia menuda de una familia se integra con la historia real del país [...]”.

*Noche. La luz va subiendo al promediar la noticia. LUCÍA está sentada en el patio, mirando el cielo. Canta una canción infantil. Una voz infantil se une a la suya. Una luz lenta descubre a JULIETA vestida de niña, encaramada en el papayo.*

JULIETA. Tengo frío, mamá. No sé dónde estoy.

LUCIA. (*Levantándose*). Aquí en su casa, mijita. Aquí estamos todos esperándola.

JULIETA. No veo nada. Todo está oscuro. Sólo escucho unas voces pero no entiendo lo que dicen.

LUCIA. Venga para su cuarto y se cambia de ropa. Yo le tengo todo listo.

JULIETA. Estoy sucia. Quiero que me lave el pelo.

LUCIA. El agua está fría.

JULIETA. ¡Quiero que me lave el pelo!

LUCIA. El agua está fría.

JULIETA. Ya no importa. Yo no hay dolor. Ya no siento nada.

LUCIA. Le puede hacer daño.

JULIETA. No se imagina lo que fue sentirme viva cuando todo terminó. Sólo quería venir corriendo a verla a usted, mamá.

LUCIA. Nunca dejamos de esperarla.

JULIETA. ¿Estoy tan sola?

LUCIA. No, hija, mientras yo esté con vida usted nunca volverá a estar sola. Nunca.

JULIETA. ¡Ya vienen por mí!

(*La luz sobre el papayo se desvanece llevándose a Julieta. Su voz, cantando la canción infantil, seguirá oyéndose hasta el final de la escena.*)

## CLÁSICO-MODERNO, REALISMO-NO REALISMO

Las acusadas diferencias entre la dramaturgia clásica y la moderna, ésta mucho más espontánea que la primera, se desdoblán en sus posibles equivalentes, como hemos visto en *La Siempreviva*, obra que de un realismo naturalista pasa a ser un moderno relato de fantasmas o un melodrama deconstruido en su notable modernidad. Digamos que a la dramaturgia podemos dividirla, así sea solo de manera provisional, en realista-no realista, haciendo la siguiente salvedad: en la moderna cabe la última dualidad. Clásicas serían: *Pasajeras* de Ana María Vallejo, *Las muertes de Martín Baldío* de Andrés Felipe Holguín, *Magnolia perdida en sueños* y *Pies hinchados* de Ana María Vallejo, *Vocinglería* de Carolina Vivas, *Huesos* de Jhon Lotero, *Los adioses de José* de Víctor Viviescas, *El ausente* de Felipe Botero, *Mujeres en la guerra* de Carlota Llano, *Miércoles de ceniza* de José Domingo Garzón, *El Monte Calvo* de Jairo Aníbal Niño, *La agonía del difunto* de Esteban Navajas, *Los desplazados* de Misael Torres y *El paso* de La Candelaria.

Modernas realistas: *La Siempreviva* de Miguel Torres, *Las burguesas de la calle Mayor* de Manuel Freidel, *Donde se descomponen las colas de los burros*

de Carolina Vivas, *Coragyps Sapiens* de Felipe Vergara, *Los papeles del infierno* de Enrique Buenaventura, *Guadalupe años sin cuenta* de La Candelaria, *El deber de Fenster* de Humberto Dorado y Matías Maldonado, *Hueco en los ojos* de Eric Leyton. Modernas-no realistas: *Gallina y el otro* de Carolina Vivas. *Cada vez que ladran los perros* de Fabio Rubiano, *La sangre más transparente* de Henry Díaz, *Como la lluvia en el lago* y *Casa sin ventanas* de Eric Leyton.

## LAS BURGUESAS DE LA CALLE MENOR

A esta obra de José Manuel Freidel podríamos clasificarla dentro de las modernas no realistas. Su ruptura con el realismo proviene, más que de su estructura cerrada, tanto del uso de un lenguaje alucinado, como de las fluctuaciones entre lo real y lo fantástico derivadas de las apariciones de seres muertos en el ámbito de lo cotidiano. Estas superposiciones rompen las convenciones del género.

Las hermanas VALERIANA y TRISTEZA URIBE, encerradas en su vieja mansión con su criada BERNARDINA, se aferran a los recuerdos del pasado para sobrevivir en un presente que se ha hecho insoportable. Amenazadas por la ruina y la locura, las hermanas reviven el ayer en el que encontrarán, junto a los fantasmas de los seres que han amado, una corte de personajes que fueron testigos, o agentes, de la decadencia familiar, como JOAQUÍN, esposo de VALERIANA y hombre amado por cada una de las mujeres que allí conviven.

Con JOAQUÍN regresan otros personajes que en vida desempeñaron un papel en el drama de esta familia. Según Sandra Camacho, en la tesis aludida, es un drama semejante al que presenta Federico García Lorca en *La casa de Bernard Alba*. Ambas tratan de mujeres encerradas en un espacio con vidas que se apagan, alejadas de los hombres, seres que pasan sus días y sus noches reviviendo tiempos mejores y en donde “la muerte, el amor, el abuso de poder, la frustración constituyen las situaciones en las dos obras”, aunque las causas de su encierro no sean las mismas. Pues si, como afirma Camacho, las mujeres de García Lorca al renunciar al mundo para vivir detrás de los muros de su casa, lo hacen para afirmar la vigencia de reglas sociales, normas morales y valores religiosos tras la muerte del marido de BERNARDA, en cambio en *Las*

*burguesas de la calle Menor*, la decisión que ha tomado VALERIANA, correlato de BERNARDA ALBA, es el efecto de la ruina económica que padecen.

Así van apareciendo en la obra, mezclados con los personajes reales del pasado, otros fantasmas más elusivos como son EL EXPLORADOR, EL HOMBRE SOLITARIO, EL HOMBRE DEL DESTINO, EL HOMBRE DE LAS TINIEBLAS y EL HOMBRE DE LOS HUESOS. Si bien el regreso de los muertos adquiere un carácter punitivo, como lo encontramos en la cuarta escena, éste trasciende el drama familiar burgués, como se verá más adelante. En la escena cuarta JOAQUÍN habla con las hermanas:

[A VALERIANA]

**JOAQUÍN.** Me obligaste a morir poco a poco con tu fría presencia, como este muerto cenicero, como mi memoria, que no ha acumulado ni un gramo de amor. Yo no te he gastado. Tú me has desgastado, me lo has robado todo. ¡Pulpo devorador! Sin siquiera una lágrima ni un cariño, ninguna ternura. Un hijo que sobrevivirá a sus años. ¿Cómo será su recorrido? Solo determino un gran cansancio...una ausente mirada.

**TRISTEZA.** Han hecho de mí un universo en cero.

**VALERIANA.** Frases que dan pánico. Que insulsa e idiota tu predisposición a la tragedia [...]

La visión de un mundo en decadencia, representado de manera discontinua y fragmentada, como lo describe Freidel puede entenderse como un juicio moral dirigido a una sociedad en donde “toca ese imaginario colectivo de tantas familias venidas a menos, plasmando un retrato social que cuestiona el poder de los mayores, la represión económica, la cultura de las apariencias, los convencionalismos, la culpa o la anulación de la vida privada por la social”. Si bien es válido ver en la caída a la que están destinadas las burguesas de la calle menor una cierta crítica a la burguesía representada por esta familia en decadencia, con sus valores caducos, sus mezquinos intereses y su nostalgia por un pasado de lujos y privilegios, habría que advertir que también se trata de algo diferente, ya que si se redujera tan solo de una impugnación a las costumbres en la vida social y personal, por más vanguardista que sea su estructura, la obra estaría aún cautiva de las formas del teatro burgués, acaso de un teatro tradicional, así su texto adquiriera por momentos tonos delirantes.

La cualidad trágica, a la que se aproxima la pieza *Las burguesas de la calle Menor*, habría que buscarla en los intersticios y en las grietas por donde se cue-  
lan las grandes disociaciones históricas y sociales en el marco material en el que retumban los ecos del conflicto armado. Este la lleva a formar parte del mismo conjunto de obras del cual estamos hablando. De la boca de VALERIANA se oye:

VALERIANA. Han vomitado los cerdos adioses de hocicos y llagan al matadero.  
Desfilan los cerdos,  
Al fondo enormes cuchillos les  
Hacen espejo, se rompen los espejos  
Y brota la sangre en  
Coágulos, ahora el tapete se sangre  
Mi bella tristeza,  
Tú niña paralítica se hace un  
Murciélago en su trenza  
Y chupa y succiona y bebe sangre.

Pero incluso pareciera que la tragedia se cerrara con un acto ritual: el exorcismo. El monólogo de LA LAVANDERA con que cierra la obra es suficientemente explícito:

LA LAVANDERA. Al nacer mi hijo morí. El día era frío. [...] Di a luz. Un gran huevo en sus misterios quebró la cáscara del encierro y nació mi hijo: un monstruo. [...]

Quise matarlo. Lo primero que sentí fue ese deseo de arrastrarlo a las profundidades donde había iniciado su respiro; [...]

Desde siempre he lavado. En el pueblo entero me conocen como a la lavandera. Nadie me llama por mi nombre, no era necesario; nunca nadie me llamó por mi nombre. [...]

No sé por qué me ponen cadenas, por qué me juzgan. Mi acción fue un deber sagrado, mi conciencia se alivió. Eso es todo [...]

La vida se sucede como un río donde en él se lavan las culpas de los hombres. Nada puede regresar, usted lo sabe... nada. Me resigné a soportar mi suerte. Intenté la ternura, intenté quererlo; pero me sentí seca, [...]

Un día ñarrió como gato famélico, creí que había dicho mamá... me acurruqué a él temerosa de un milagro, y logramos parecernos a una visión espectral. Dos solitarios animales sin sostén, sólo cercados por los aullidos. Ese día, luego de azotarlo, comprendía que no quería ser hombre; ansiaba ser un animal, por siempre un animal, por siempre un animal encerrado, un cachorro de su madre la LAVANDERA, y lo empecé a odiar, a odiar porque no sufría como yo; porque no caminaba como yo por las pendientes de este pueblo, señor juez. [...]

Si él quería ser perro, tenía que amarrarlo; dejarlo sujeto, solitario, sin pensamientos, sin ansias, sin deseos... Quieto. Mi pobre animalito no podía acompañarme a trabajar. [...]

Un día lo encontré aterrorizado, estancado de agonía; una rata hambrienta le devoraba sus entumecidos dedos, mi pánico fue mayor; enfurecida la trituré a palazos, la removí contra el piso, la hurgué herida de estupor y cólera. [...]

Yo misma la bauticé, me entendía directamente con el Altísimo porque no confiaba en ningún ser humano. ¿Para qué traer un sacerdote? Le puse Pablo. [...]

Otro día le hice de juguete un sonajero. Nunca tomó ese juguete. Una vez por accidente o por error y era un crujido diabólico su sonido, creí llegar a la locura. El día del incendio, cuando lo quemé, cuando lo borré con fuego de mi vida, él daba sus enormes gritos de muerte sonando sus sonajas. [...]

Somos como la tierra y el agua cuando se estanca en los pantanos malolientes. Nuestro cuerpo no da más; pantano nauseabundo, pantano infectado, pantano marchito. [...]

Lavarlo, limpiarlo, darle de comer, sentirlo hijo y transfigurarle en padre, en amante. Qué roce con los infernos era mi santa morada de lavandera. Qué asco por el mundo siento señor juez, al sentirme madre, al sentirme humana, al sentir que sólo arrastramos nuestra vida al olvido. [...]

¡Por qué me juzgan...! ¡Por qué me preguntan cosas que yo no sé...!

¿Por qué me interrogan?... si mi hijo yace, perdura ahí. [...]

Voy a ser tan escueta con usted, con ustedes, [...] así seré señor: breve y escueta, pero antes permítame esta pequeña oración: “Dios, no soy, ni he sido responsable de vivir”. [...]

Llegué a mi morada, estaba más cansada que el sol cuando decide su declive. El fardo de la ropa pesaba más que la vida misma. Y mis huesos dolidos sólo arrastraban una cuenta de cuarenta años con su pesadumbre. Llegué a mi morada, decidida a soportar hasta el fin; pero lo encontré eternamente solitario, imitando mis gestos. Había roto la despensa del misero pan, había derramado mi vida sobre el piso y había deshecho señor juez, el traje con el cual una niña iba a desposarse para tener hijos hermosos, para sufrir su dicha, había roto ese monstruo señor juez que tuve por hijo, había deshojado hilo tras hilo un bello capullo de reina madre.

Lo amarré en mi cólera y como la naturaleza antes de lanzar un rayo, lo amortajé con los trapos prestados de mis vecinos, yo también señor juez me amortajé y sólo me restaba encender las antorchas.

El agua por fin iría a su origen, el fuego; y la tierra a sus cenizas.  
[...]

¿Quién es el hijo que la madre mata por piedad? ¿Piedad hacia quién? ¿Hacia él mismo, hacia la madre, hacia la humanidad? Las convergencias de los universos simbólicos que se tienden entre algunas de las obras de la dramaturgia del conflicto armado en Colombia, no pueden ser pura casualidad. Más que de influencia habría que referirse a una continuidad subterránea que las comunica. Acaso se trata de un hilo invisible que las relaciona, ya por sus temas, por algunos personajes, por sus crímenes, por situaciones, o por puras imágenes emblemáticas, como sucede con esta obra de Freidel y *Cada vez que ladran los perros* de Fabio Rubiano.

Desplazada la dialéctica del bien y del mal hacia la polaridad única del mal, en ésta las posibilidades dramáticas de los autores del conflicto reducen sus perspectivas a los márgenes del horror, en una única y última comprobación: el paisaje de la dramaturgia del conflicto es el de una tierra arrasada. Los desastres de *Las burguesas de la calle Menor* no se derivan de la crisis familiar. Y aunque la opresión de sus recuerdos está relacionada con la hipocresía de la vida burguesa, el drama que amenaza su existencia proviene del mundo de afuera. Desde allí no se clama por cambios en el régimen social para liberar a toda una sociedad de sus cadenas. El encierro es voluntario, con él han cerrado puertas y ventanas que comunicaban con el mundo exterior. La amenaza proviene del exterior y aunque el drama de las mujeres cargue con

el peso de las rivalidades, exigencias y desequilibrios de sus protagonistas, el dramaturgo recupera para esta familia una vaga condición trágica al hacerla gravitar en el orbe de la fatalidad histórica como sustituto de los hados de la antigüedad. Freidel quiere hacernos saber que si levanta a los muertos de su tumba, como lo expresa en *Las burguesas de la calle Menor*, no lo hace para ponernos frente a una fábula macabra, nos está diciendo que simplemente no hay salida.

## LAS MUERTES DE MARTIN BALDÍO: DRAMA Y VERDAD

Dentro de la dramaturgia clásica o aristotélica podemos incluir la que se ha llamado de autor o también de texto, esta clasificación nos sirve para aludir a reglas de composición estructural. Estas obras relatan o ponen en escena una o varias historias, pero son tan claras y legibles para el público que su lectura no entraña dificultad alguna. Y si bien su contenido puede prestarse (como de hecho lo hacen) a varias interpretaciones, es porque ésta es una condición propia del arte y no porque los autores busquen introducir formas de opacidad o ambigüedad en donde ellas no caben, ni son deseables, ni pertinentes, porque echarían por tierra la cualidad esencial del sentido que se trata de proyectar sobre el espectador.

Los dramaturgos que han escrito sobre el conflicto armado en Colombia bajo los principios aristotélicos han compuesto sus dramas en función de una razón capital: la búsqueda de una verdad. No señalamos que esta búsqueda se haya omitido en las obras de deconstrucción, o pluridimensionales, afirmamos que la estructura clásica se ha puesto al servicio de esa indagación que por supuesto está relacionada y comprometida con una verdad histórica. Por otro lado, es necesario decir que en este estudio hemos tomado con extrema precaución la denominación correspondiente al teatro brechtiano. No hemos separado el teatro clásico del brechtiano, en dos grandes dominios, porque nos reservamos el privilegio de situar en el otro extremo la dramaturgia relacionada con la deconstrucción de las estructuras clásicas, incluso de la propia brechtiana.

Precisamente, como una indagación acerca de la verdad, Andrés Felipe Holguín escribe su obra *Las muertes de Martín Baldío*. El epígrafe que precede el inicio del prólogo de la pieza, más que indicio, es una petición de principios. Tomando de *El diccionario del diablo* de Ambrose Bierce, Holguín transcribe: “Verdad: Ingeniosa combinación entre lo deseado y lo aparente. Encontrar la verdad es el único propósito de la filosofía, que es la más antigua ocupación de la mente humana y tiene buenas perspectivas de seguir existiendo, cada vez más activa, hasta el fin de los tiempos”.

La ironía desmonta de entrada el lujo de las certezas. ¿Entre el deseo y lo aparente, puede hallarse filosófica, jurídica, racionalmente, la verdad? De entrada, poniendo en entredicho los resultados de una búsqueda. Con este giro humorístico, el autor nos persuade ante cualquier resultado de una pesquisa de tan solo una, entre otras, de las conclusiones plausibles. Veamos:

En un cañaduzal se ha encontrado el cuerpo sin vida de MARTÍN BALDÍO. Pero el cadáver está decapitado, y su cabeza no aparece. Estamos en el despacho de la fiscal que lleva el caso. Las primeras palabras pronunciadas por ella parecen una advertencia.

**FISCAL.** Que curioso que una historia se pueda contar de manera totalmente opuesta. ¿Es acaso verdad un hecho demostrable o es tan solo el lugar común donde todos se ponen de acuerdo?

**MARTÍN.** Cuando un hombre pide justicia lo que quiere es que le den la razón.

Con esta réplica la subjetividad disuelve el razonamiento y con ella misma el autor introduce el uso aforístico en los diálogos:

**SEÑOR PALACIOS.** Los obstáculos más duros de vencer son los que llevan tu propia sangre...

**SALOMÉ.** Las rosas más percederas son las que beben las lágrimas del desamor aunque su color sea intenso como la sangre y su perfume penetrante como un puñal vengador.

**ALBEIRO.** La casualidad es una lotería que nos sorprende a veces con oportunidades impredecibles.

**GARCÍA.** Lo que más me gusta de la vida es cuando un muerto le da la oportunidad a un vivo.

**MADRE.** ¿No será este un sueño en el que nosotros yacemos despedazados sobre la tierra árida, en espera de unas manos caritativas que nos hagan el bien de la sepultura?

Si la última réplica nos introduce al tema doloroso de los muertos sin sepultura, la anterior nos lleva al corazón mismo de la intriga policial que la obra pone

en escena. MARTÍN amanece en el lecho de SALOMÉ, su amada, la hija del patrón, el señor PALACIOS, para el cual él trabaja. Hay una fuerza shakesperiana de desesperación en esta primera escena en la que la muchacha se aferra a su amante cuando teme por su vida. La réplica de MARTÍN es cruel, pero justa:

MARTÍN. Tu padre solo tiene un motivo: la tierra. Y por ella es capaz de comer carne humana.

SALOMÉ *en su fantasía pisa tierra fabulosa*

SALOMÉ. Déjasela, que con ellas complete su laberinto. (*Muestra las joyas*). Mira, con esas plumas haremos alas. Volaremos como los ángeles.

MARTÍN le deja una carta que la joven no recibe y con su negativa le reprocha “lo que me hiciste hacer”.

*De nuevo interviene la FISCAL, aforísticamente.*

FISCAL. Aunque el homicidio no tenga lengua, puede hablar por los medios más prodigiosos.

El planteamiento es clásico. Comienza la investigación. Los testigos son llamados a declarar. ALBEIRO es un mensajero que debía recoger un paquete en la dirección indicada, la de la casa del SEÑOR PALACIOS, el padre de SALOMÉ. Pero rumbo a su diligencia lo sorprende una urgencia y en ella, por casualidad, descubre el cuerpo putrefacto de MARTÍN BALDÍO. Al menos es eso lo que declara al principio. SALOMÉ se entrega a la rememoración de los recuerdos que la unen a su amado muerto, a quien le afirmó que su padre lo odiaba porque se había negado a vender su tierra. En el amanecer del primero de noviembre a MARTÍN lo destrozaron los lavaperros de la finca del SEÑOR PALACIOS. Éste ahora comparece ante la justicia.

SEÑOR PALACIOS. [...] Mire, si por mi fuera, aceptaría todos los cargos que se me imputan, pero no puede mentirle a la justicia, eso traería terribles consecuencias para ésta provincia; además no puedo dar motivos para que los enemigos del pueblo me deshonen en las elecciones [...] Si hay algo sagrado en mi familia es mi hija SALOMÉ, en éstas palabras no hay un solo gramo de resentimiento, pero sí, el peso de un profundo dolor [...] Mi hija SALOMÉ mató a MARTÍN BALDÍO. (Pausa) Pero ella es inocente. Pobrecita, está trastornada, una niña que guarda la cabeza de un difunto en una matera, no puede estar en sus cabales...

Como se ve el dispositivo de la investigación criminal es un mecanismo idóneo tanto para revelar los pliegues de las acciones criminales y las motivaciones que se presentan al espectador, como para abrir otras posibilidades de nuevos interrogantes ¿Es el despojo de la tierra, ese tema arcaico, triunfante

con la impunidad que el dinero del criminal puede comprar? ¿ALBEIRO se ha inculpado porque PALACIO lo ha comprado? Pero la madre de MARTÍN, que regresa de la morgue a la oficina del fiscal, tiene noticias alarmantes:

**MADRE.** Es la cabeza de Martín, pero el cuerpo que encontraron no es de mi hijo.  
[...] Déjeme darle cristiana sepultura, así no correspondan

**FISCAL.** ¡Pero señora, no es el cuerpo de su hijo!

**MADRE.** Yo lo lloraré como si hubiera salido de mi vientre, ya no importa tanto la justicia de los hombres, quizás el cuerpo de mi Martín sea sepultado por otra madre desconsolada...

De nuevo los cuerpos insepultos acechan como fantasmas. Fantasmas que llegan del otro mundo a la pluma del autor quien para cerrar sus tumbas multiplica el horror.

**MADRE Y MARTIN ESPECTRO**

**MADRE.** La doctora encontró una de las fosas comunes en el cañaduzal...Intentó huir a la capital, pero encontró la muerte en el camino. Ahora usted quiere que me quede y corra la misma suerte... Es mejor fingir que hemos olvidado algunas cosas,

**MARTIN.** ¿Para dónde va?

**MADRE.** Su hermano en la capital me promete un lugar en donde nadie me atormente...mi soledad.

**MARTIN.** ¿La soledad o la culpa?

**MADRE.** ¡Respete mi decisión MARTÍN, déjeme ir!

**MARTÍN.** ¿Y ésta casa? ¿Y la finca de frutales que dejó mi padre? ¿Va a venderla?

*Silencio.*

**MARTÍN.** Le hice una pregunta mamá.

**MADRE.** Su hermano necesita el dinero.

**MARTÍN.** Mi hermano necesita el dinero, el señor palacios necesita la tierra y yo... ¿Qué necesito...? ¿El olvido?

## EN LUGAR DEL VICTIMARIO

Es claro que las profundas heridas que ha dejado el conflicto armado en Colombia jamás podrán ser curadas, ni reparadas en su totalidad, ni material, ni simbólicamente. Apenas serán comprendidas en procesos de dilucidación y esclarecimiento tan limitados como son los medios con que se cuenta para ello. El teatro del conflicto, como hemos venido observando, se ha implicado en la búsqueda de las causas y en el examen de los desastrosos efectos que esa violencia ha causado. A partir de allí ha creado las obras que expresan con propiedad la

dimensión del desastre. Pero dentro de esa indagación, algo parece que se le escapa: el rostro de los criminales. Es cierto que tras ellos se esconden tanto personajes siniestros, como los mecanismos perversos de opresión y catástrofe. No es menos cierto que la violencia proviene tanto de causas objetivas, relacionadas con la lucha por el poder y el dinero, como de lo innombrable, lo remoto, lo salvaje y primitivo, acaso como un eco del pasado arcaico y salvaje que aún nos gobierna.

El frío de muerte que recorren las escenas de este teatro penetra en nuestras propias habitaciones, en nuestros hogares, en la escuela, en las oficinas, en el café, en el parque, en los colegios, en nuestros jardines y bibliotecas. Las heladas ráfagas del terror vienen en oleadas de una realidad maligna y los dramaturgos intentan aprisionar en sus obras un reflejo de los espantosos sacrificios humanos y sociales para decirnos que despertemos, que éste es también nuestro drama y nuestro país. Si en tantos lugares de la remota geografía nacional se ha dado el paso de la normalidad a la anormalidad, de la paz a la guerra, de la tranquilidad a la zozobra, este teatro de la consciencia no sólo quiere recordarnos episodios lejanos, sino que desde la escena nos advierte acerca de lo que puede suceder en cualquier momento y en cualquier lugar de nuestro país.

En la confusión actual ya no es posible discernir claramente cuáles son las causas determinantes de la violencia. Los dramaturgos del conflicto armado en Colombia así lo han comprendido y así es como lo sitúan ante nuestros ojos, aquí y ahora. Sobre la escena lo que se representa son sus efectos. Pero los hombres, ocultos detrás de las acciones criminales, no suelen ser identificados. A los grandes victimarios nuestros dramaturgos los encarnan como vagas sombras fugitivas, o como atmosferas ominosas, ya sea en una aldea, en el campo, en la ciudad, etc, porque su poder es ubicuo. Nunca se les nombra, son “ellos”. Carecen de nombre, de denominación, de rostro, de filiación, pero están ahí, con el poder ruin y cobarde de sus determinaciones y el uso criminal de las armas.

Irónicamente, siendo el teatro el lugar por excelencia donde las máscaras occultan y revelan presencias y ausencias, en nuestra escena muy pocas veces llegamos a conocer, detrás de ellas, el verdadero rostro de los criminales.

A eso que un día fue noticia y sacudió al país con su saldo macabro, el teatro lo pone frente a los espectadores como una reelaboración de la realidad, tal como hemos visto en *La Siempreviva*. Y aun cuando el público de teatro

en los últimos años ha sido magnetizado por las fuerzas del teatro comercial, por la comedia y el simple entretenimiento, abandonando su participación en ejercicio de consciencia colectiva, una comunidad de hombres y mujeres de teatro nos está persuadiendo frente a la idea de que hoy el público está preparado para asumir los riesgos que plantea un teatro que lleva a la escena las resonancias profundas del horror. Y si es verdad que una gran parte de los espectadores van al teatro en busca de diversión, esparcimiento y evasión de los problemas a los que la vida nos somete, es conveniente no olvidar, que la realidad los estará esperando ante lo ineludible.

Es como si “la otra escena” pretendiera dar la vuelta a la experiencia superficial del teatro tradicional. Antes de la evasión hacia mundos imaginarios, el teatro del conflicto postula una experiencia en la que se irá al fondo de los grandes problemas de la existencia, como el dolor y la muerte. Como espectadores allí asistimos al reconocimiento de una tragedia que surge de las condiciones de violencia de nuestro país -que ya no podemos ignorar. Y a la vez la tragedia, como género, que desempeña un cierto papel de sabiduría del conocimiento y la sensibilidad esté ausente. Pero es que, como recuerda Terry Eagleton “si la tragedia está muerta es porque presenta un sentido de valor que una historia de terror supuestamente ha extinguido”. Y más adelante: “lo que sucede a la tragedia en el siglo xx no es que muere sino que muta en modernismo” (Eagleton: 2003, 268). Es precisamente a este modernismo al que nos estamos refiriendo. Así de pronto nos encontramos ante una escena espantosa. La proximidad de lo real nos sacude en nuestra silla. Ahora somos arrastrados por el torrente de nuestra historia sin que la hubiésemos buscado. Revivimos fatalmente las mismas imágenes, las mismas configuraciones míticas del terror que la tragedia fundó desde sus orígenes para nosotros, pero ahora se presenta bajo una forma que ha mutado en modernismo. En cada inferencia y en cada razonamiento, en cada conclusión, está la presencia activa de nuestra consciencia que ha de ser, si seguimos el pensamiento de Schopenhauer, el lugar que hace que “la acción sea trágica”. Trágicos son los sucesos representados, pero su poder de conmoción se desarrolla en nuestro espíritu, en nuestra consciencia. Esta inmersión en una experiencia extraordinaria, profunda y trascendental, se diría, ¿no ha de tener mayor peso y valor en la existencia de una persona más que la simple gratificación de la risa?

Una de las razones que alimenta el conflicto armado es Colombia esta en la búsqueda de la posesión de la tierra. De esta atroz sed de poder y de dominio hemos asistido a un éxodo de familias y comunidades enteras del cual sabemos dónde comienza pero no dónde termina. Con ellos nos encontramos en obras como *Pasajeras y pies hinchados* de Ana María Vallejo, *Quién dijo miedo* de José Domingo Garzón, *Los adioses de José* de Víctor Viviescas, *La agonía del difunto* de Esteban Navajas y *Los desplazados* de Misael Torres.

De las actividades rapaces de esos “señores de la guerra”, como se les ha llamado, parten iniciativas perversas. Los instrumentos de que disponen para lograr sus fines, son el terror. Hombres, ejércitos organizados e instituciones, orientan todo un régimen de violencia armada cuya puesta en marcha corresponde a sus subalternos. Sus designios son órdenes perentorias que sus subordinados redoblan con la crueldad de sus propias iniciativas. Así aparecen los personajes secundarios detrás de las obras siniestras de sus jefes con sus características individuales, en su particular forma de ejercer la violencia sobre las víctimas. O en su forma ladina de asumir el papel pasivo, complaciente y cobarde de quien por temor o por bajeza se hace cómplice del crimen. En algunas obras el peso del significado dramático recae sobre estos personajes, instrumentos del poder, antes que del ubicuo generador de violencia. Hablamos de *Gallina y el otro* de Carolina Vivas, *Cada vez que ladran los perros* de Fabio Rubiano, *Los desterrados* de José Ferreira, *Vocinglería* de Carolina Vivas, *El deber de Fenster* de Humberto Dorado y Matías Maldonado y de *Como la lluvia en el lago* de Eric Leyton .

Se trata también, sin duda, de ser coherente con aquella determinación de los dramaturgos de evitar señalar con referencias concretas o con nombres y apellidos a los grandes criminales. El autor antepone el análisis del efecto perverso de su poder, primero sobre sus esbirros y luego sobre sus víctimas. Quizá, porque sólo gracias a las trasposiciones metafóricas es posible hablar del horror extremo sin caer en la crónica roja, algunos autores recurren a desplazamientos recursivos para representar la crueldad humana, como lo hemos visto en *Cada vez que ladran los perros*. Allí vemos la crueldad de los violentos ensañándose con sus víctimas, transgrediendo todo orden moral. Por ello para el dramaturgo del conflicto se ha hecho imperativo recurrir a los niveles de ferocidad y sometimiento propios de los

animales para representar lo irrepresentable, como también se observó en *Gallina y el otro* de Carolina Vivas.

Así como confiamos en que la tragedia es espejo de la realidad, en su lógica podríamos sustituir el designio fatal de los dioses, del azar o del destino, por las fuerzas oscuras que han creado el estado de violencia. Son ellas las que bajo sus designios malévolos, provocan la catástrofe. El héroe ha desaparecido, como hemos visto, pero no su lugar. De algún modo, como lo indicamos arriba, lo ha ocupado el testigo. Pero en este juicio histórico el testigo es sólo una figura subordinada, ¿entonces en dónde está el acusado? El criminal, no como instrumento casual del victimario, sino aquel que ha sido abolido de la escena bajo un impersonal “ellos”. Y no es que en su invisibilidad sobre la escena desaparezca de la consciencia de los espectadores, puesto que todos vislumbramos culpables específicos tras las acciones armadas. Sin embargo como el teatro, en sus fines y en sus procedimientos, no se representa como sustituto de la administración de justicia, tiene en su mano el poder de elevar su señalamiento a juicio universal, más que a dictar sentencia sobre determinados individuos.

Tras el imperativo categórico, el teatro seguiría un principio aristotélico capital; la tragedia es imitación de acciones, no de individuos. Así es como las obras de la dramaturgia del conflicto, más que ocultar el rostro de los culpables, exponen sus actos criminales. De todas formas, reflejan fuerzas aciagas que se han conformado en nuestra historia activando todo un engranaje dramático de víctimas y victimarios con lo que se echa a andar la fatalidad de determinada maquinaria criminal. Pero también están los personajes más visibles, esos que desempeñan un papel subalterno en el drama y que juegan, sin embargo, un rol determinante. Sus ejecuciones son bien conocidas y su prototipo también: es el alcalde, el militar, el terrateniente, el gamonal, el guerrillero, el paramilitar, el político, el sicario, el cacique o delegado del poder en la sombra. Carolina Vivas presenta al cacique y al alcalde en *Donde se descomponen las colas de los burros*, un alegato a favor de las víctimas inocentes que, como en los llamados “falsos positivos”, fueron inmoladas en razón de un orden de prioridades perversas.

## **D**ONDE SE DESCOMPONEN LAS COLAS DE LOS BURROS

En algún pueblo remoto, DON CASTO y POCINDORO, el alcalde, preparan los malignos planes para los que se han reunido. No lejos de allí, en una humilde vivienda, DOLORES y PEDRO, los padres de un joven que aún no llega a casa en la noche ya cerrada, se preocupan por su hijo. El ejército patrulla las calles. Hay toque de queda, pero aún así PEDRO saldrá en busca de su muchacho. Surge un elemento extraño, a la vez exterior e interior a la obra: EL PERSONAJE que representa al joven desaparecido, SALVADOR, como el actor que lo representa. Es un factor de pura estirpe brechtiana. Si habla de sí mismo como personaje sin espesor, puesto que es mera arcilla en manos de la dramaturga, también interpela al espectador a quien informa:

**EL PERSONAJE.** Mi destino transcurre en una tierra sembrada de fosas comunes, cementerios clandestinos y territorios sagrados. Soy un hombre del común, uno más de los sin nombre. [...] Era la época de los camiones carnívoros, de uno de ellos me arrojaron y me dejaron aquí: donde reposa desde hace más de seiscientos años, el cráneo niño de un sacrificado, cuya sangre honró a los dioses y evitó la sequía. Pero mi muerte no honra a nadie, desencarno en vano.

Hay algo maléfico en el paralelismo. ¿A qué dioses o a qué demonios adoran ahora los victimarios? ¿En nombre de qué fines distintos a los más ruines se hunde el acero sacrificial en la carne de la víctima? Triste muerte que recae sobre el dolor de los padres. Es claro que el padre regresa de la búsqueda de su hijo con las manos vacías, pero con alguna esperanza. La madre exclama:

**DOLORES.** Dicen que la prohibición de salir es para sacar por el río lo que les da la gana...

A estas alturas mencionar el río es nombrar la muerte. La madre ha comprendido que los muertos sin sepultura jamás descansarán en paz.

**DOLORES.** No va a descansar si no lo enterramos.

Aparecen nuevos personajes, UNO y OTRO, que son quienes recibieron la orden de ejecutar los crímenes. Se reprochan por los errores posibles y por los problemas que les podrán acarrear ante sus superiores. Había entre los ejecutados un anciano de apariencia apacible.

**UNO.** Odio que me miren a los ojos.  
**OTRO.** Da lo mismo, no van a hacerlo más.  
**UNO.** A última hora se dio la vuelta el gran carajo.  
**OTRO.** ¿Cuál es el problema?  
**UNO.** Los ojos se me quedaron aquí, aquí.  
 [...]
 **OTRO.** Se les iba yendo la mano.  
**UNO.** ¿En qué?  
**OTRO.** es mejor no quemar tanta pólvora en gallinazos.  
**UNO.** Combate es combate.  
**OTRO.** No me haga reír.  
**UNO.** Nos pidieron varios.  
**OTRO.** Sí, pero no ancianos.  
**UNO.** El viejo se atravesó.  
**OTRO.** ¿Cuántos fueron?  
**UNO.** Como catorce.  
**OTRO.** ¿Con el viejo?  
**UNO.** Sí.  
**OTRO.** ¡Pobre pendejo!  
 [...]
**UNO.** Me recuerda a mi abuelo.  
**OTRO.** ¿Qué hacemos con él?  
**UNO.** Yo me lo llevo.  
**OTRO.** Ojalá Don Casto no se entere.

**DOLORES**, la madre, que no se resigna a dejar a su hijo sin enterrarlo, recupera la grandeza de Antígona, transida de coraje y sobreponiéndose a la pusilanimidad de su marido, reconoce que ante la muerte ya no hay nada que hacer y que su tumba ha de ser sagrada. Regresa la madre, la madre mítica, la madre doliente, la madre-mártir de tantas otras obras, entre ellas la que acabamos de ver en *Las muertes de Marín Baldío*, dramas que crean todo un ciclo representativo de ese dolor. **DOLORES** expresa su temor de madre, pero a la vez hace de su demanda un acto de confrontación política cuando interpela a **DON CASTO** y lo señala como el criminal detrás de la ejecución de su hijo, ante lo que él se defiende:

**DON CASTO.** Los criminales no pueden descansar en paz junto a la gente de bien, como si no hubiera pasado nada.

**DOLORES.** ¿Y qué pasó?

*CASTO la mira fijamente sin responder.*

**DOLORES.** ¿Qué pasó?

**DON CASTO.** Pasó señora, créame, si pasó.

**DOLORES.** Pasó que ustedes mataron a mi muchacho.

**DON CASTO.** Ustedes. ¿Quiénes?

**DOLORES.** No se burle de mí. Los criminales son otros, no mi hijo, son ustedes que se tapan unos a otros la inmundicia, como tapa la caca el gato.

[...]

Pero antes, PEDRO ha “negociado” con una mujer que saca del río cadáveres de tantos otros crímenes. Dramaturgos, como Andrés Felipe Holguín y Carolina Vivas han visto en esta confusa situación un nuevo drama: el de rendir culto a un muerto ajeno, y el de suponer que el propio haya sido enterrado por manos desconocidas y llorado por corazones impíos. Aunque las razones de Pedro son piadosas, también están gobernadas por el miedo.

**DOLORES.** Si el cuerpo de SALVADOR no apareció, ¿a quién velamos anoche?

**PEDRO.** ¿Otra vez con lo mismo?

**DOLORES.** No me mienta más, igual tenemos que enfrentar lo que se nos viene con las autoridades y todo eso.

**PEDRO.** Shiiitt...

**DOLORES.** Vamos a tener que acostumbrarnos a hablar bajito.

**PEDRO.** Tengo miedo.

[...]

**DOLORES.** ¿Quién era? Dígame.

**PEDRO.** ¿Quién?

**DOLORES.** ¿Había alguien dentro del cajón?

**PEDRO.** Un joven que le compre a la pescadora.

**DOLORES.** Con razón no me dejó mirarlo.

**PEDRO.** No quería verla sufrir más, por eso lo conseguí. Perdóneme.

*Silencio.*

**DOLORES.** ¿Estaba completo?

**PEDRO.** Eso que importa.

**DOLORES.** Si no es así, ese pobre cristiano no va a poder ver la gloria.

**PEDRO.** Nunca bajan enteros, por eso a la mujer del río le funciona el negocio.

[...]

Al final, PEDRO y DOLORES a pesar de haber recuperado el cadáver de su hijo no encuentran lugar para su sepultura.

**DOLORES.** El cajón del joven que enterramos era bien bonito. Pobre mi Salvador con esta caja tan burda, debe estar incómodo.

**PEDRO.** En ninguna parte lo van a recibir. Don Casto...

**DOLORES.** No lo nombre.

**PEDRO.** Deberíamos cavar y dejarlo por aquí.

**DOLORES.** ¿Sin nombre? ¿Cómo un animal?

**PEDRO.** Le ponemos una cruz y cuando las cosas mejoren...

[...]

Más adelante:

*La mujer echa a rodar el cajón por la pendiente polvorienta, al fondo el río furioso ruge arrastrando troncos, piedras, fardos*

**PEDRO.** ¿Qué hace?

**DOLORES.** Renuncio. Se lo entrego al río. Desde hoy mi hijo se llama Moisés, será rescatado de las aguas por otra madre huérfana que quiera llorar al despojo de sus entrañas. Ella le dará sepultura, como hice yo con el joven desconocido que usted me regaló. Ojalá su madre supiera que lo enterré como es debido, que le puse flores y lloré en su tumba, hasta que apareció de nuevo mi hijo, mi SALVADOR. ¡Maldito sea este tiempo donde “no hay lugar para los muertos”!

## TEATRO DE DECONSTRUCCIÓN

En el teatro del conflicto armado en Colombia, que no ha sido ajeno a esos retos experimentales, ¿a qué vivencia podría aludirse? Se trata de una ruptura más radical que la pretendida u operada por el teatro brechtiano. Una disolución relacionada con la concepción total del teatro. Se trata de un teatro deconstruido, desestructurado, libre, fragmentado, ecléctico, anárquico, volátil, un teatro que habla con mil voces. Ese que, según Victor Viviescas, “se compromete con el estallido y la fragmentación del individuo y de su pertenencia al mundo”, y que da testimonio de esta ruptura “mediante la representación como deconstrucción, simulación y fragmentación”<sup>8</sup>. A su lado, como intensificando sus medios expresivos, encontramos un teatro en trance, que va más allá del entendimiento y de la razón, que llama a los sentidos, que los obnubila, que busca su eficacia en la sensación y no en el juicio, mezcla entre el teatro gestual y kinésico y el teatro pluridimensional e intraespectacular, para usar la denominación de Alfonso de Toro. En suma, podemos decir en términos nietzscheanos que la dramaturgia del conflicto aparece como un arte dionisiaco. Nos referimos a obras como *Kilele* de Felipe Vergara.

Aquí no se trata de afirmar la soberanía de uno sobre el otro modo de llevar a la escena un tema o un sentido, una historia o un acontecimiento. Tampoco nos interesa mostrar cómo uno sobrepuje en valor a otro. Solamente nos proponemos señalar la existencia de dos medios diferentes que, sin duda, buscan un mismo fin: hacer hablar, con el mayor énfasis dramático posible, a la gran tragedia del país: su conflicto armado. Desde el surgimiento de estas dramaturgias, que podemos fechar en 1988 con el estreno de *El paso*, creación

8. Viviescas, Victor.  
La representación del individuo en  
el teatro colombiano Moderno.  
Revista Paso de Gato, p. 25.  
Enero/Marzo 2006

colectiva del grupo de La Candelaria, hasta llegar a *El deber de Fenster* de Humberto Dorado y Matías Maldonado, el camino recorrido desde la tradición a la modernidad ha sido asombroso.

Como el conflicto armado sólo es reconocible y verificable en los acontecimientos realmente sucedidos, son estos, los hechos, los que han servido a los dramaturgos como base para la creación de sus obras. En esta dramaturgia los grandes temas han sido desplazados por los grandes sucesos. Cada obra del conflicto ha de tener origen en un acontecimiento realmente padecido por las víctimas, su referencia ha sido registrada por los medios y sus expedientes han de reposar en los anaqueles de la administración de justicia. Al dramaturgo le basta una noticia, una imagen para poner en funcionamiento el mecanismo de su ficción. Ficción aquí ha de ser tolerado como un término provisional, poco exacto, aproximativo, pues tantas obras, sin ser precisamente documentales, no obedecen a su definición canónica. Otras son construcciones ficcionales, en las que el argumento, la trama y su desarrollo, constituyen una creación del autor, pero su sentido es como un imán que atrae hacia ellas las partículas del phatos, entendido éste como conjunto de fuerzas sociales, psicológicas y morales que el dramaturgo pone en escena. *Los desterrados* de José Ferreira es un trabajo original por las continuidades y rupturas que practica dentro de ella, por la fantasía implicada y porque su obra constituye un ejemplo de la mejor manera como a la vez que se utiliza la estructura clásica, se la transgrede.

Aquel aspecto mágico-religioso con que DORA MARGARITA explica la razón de su triste destino, hace parte integral del pensamiento dominante en las capas populares. Es un vínculo con el más allá que viene de sus antepasados. Es una forma de invocar la protección de los espíritus y de los muertos, un entramado psíquico sencillo, próximo al animismo, a la superstición, a la magia y al encantamiento. El espacio espiritual y simbólico que este pensamiento abraza es también propicio para la representación. Las obras de creación colectiva recogidas por Inge Leutgens bajo el título *Ese Atrato que juega al teatro* es la más reciente experiencia de esta actividad tan artística como social. Los artistas de la performance, del teatro de los impulsos de la escena ritual, de un teatro catártico, instintivo y evocador buscan crear estados de ánimo que elevan por encima de las circunstancias particulares de la representación,

para situarlos en un espacio mítico acaso mágico en donde la comunicación con los seres de los espíritus de los seres sacrificados sea propiciada por el ritual teatral que los representa.

## POR UNA DRAMATURGIA DEL FUTURO

Decir que sólo gracias a la tradición trágica, que ha influido en forma determinante la creación de tantas obras que tratan estos agudos problemas, sería ignorar otra vertiente no menos significativa. Ya hemos hablado de ello, pero es necesario insistir por su capital participación en el proceso de desarrollo de la dramaturgia del conflicto en Colombia. Nos referimos a la obra dramática de: Carolina Vivas, Fabio Rubiano, Eric Leyton, Humberto Dorado y Matías Maldonado y José Domingo Garzón, quienes, a su manera, han establecido procedimientos y esquemas generales para el desarrollo de una cierta dramaturgia del futuro, si así pudiera hablarse. Y no es que estén aspirando a situarse dentro de una vanguardia, acaso puramente formalista, ni que busquen articular su obra en función de un futuro, como aspiró el movimiento futurista europeo, o que intenten proponer nuevas estéticas, porque su tarea es más urgente que eso. Se trata de crear formas dramáticas que comprendan un análisis de la realidad para que, partiendo de ella, puedan reflejar, más allá del puro realismo, una dimensión ética y política en el ámbito del sufrimiento de las víctimas, como lo expresamos arriba.

Travieso, Garzón, un poco *enfant terrible* experimenta y cuando su expresión está lograda, inmediatamente la abandona, como sucedió con *La procesión va por dentro*, obra que inaugura una suerte de género, tras el cual otros grupos se beneficiaron de sus hallazgos. Aunque no puede decirse lo mismo de *Miércoles de ceniza*, porque su origen acaso se remonte a los años próximos al 70, fecha en que, aproximadamente, Luciano de Samosata escribió su *Diálogo de los muertos*. La situación es la misma, el trasfondo semejante, la sanción moral parecida y el género ha sido una herencia que Garzón ha sabido recoger de la antigüedad haciéndolo moderno. Nos referimos a la sátira. Sus protagonistas, CARMENROSA VELANDIA, MARLENROSA REY, ROSAELENA DE NARVÁEZ y SANCRISTÓBAL GUARÍN ROSAS, son nombres que llaman a la sospecha. En los

desconfiados y zumbones textos de Garzón podemos advertir aquella vena moralista tan cínica en LUCIANO.

Concluí por no reprocharles mucho por todas las mentiras que encontré al leerlos, viendo que eso ya es algo habitual incluso entre los que prometen filosofar. Pero me extraña en ellos lo de que hubieran pensado que pasaría inadvertido que no escribían la verdad. Por lo que también yo, empeñándome por vanagloria en dejar algo a los venideros, para no ser el único desheredado con libertad para contar mentiras, puesto que nada verdadero tenía para contar –porque nada digno de mención me ha ocurrido–, me he dedicado a la ficción de un modo mucho más descarado que los demás. Y en una sola cosa seré veraz: en decir que miento. Me parece que así escaparé a la acusación de los demás, al reconocer yo mismo que no cuento nada verdadero. Escribo, por tanto, acerca de lo que ni vi, ni comprobé, ni supe por otros y, es más, acerca de lo que no existe en absoluto ni tiene fundamento para existir. Por lo tanto, los que me lean no deben creerme en absoluto.

## MIÉRCOLES DE CENIZA

En *Miércoles de ceniza, diálogo de difuntos en catorce cuadros*, José Domingo Garzón también nos habla de la inútil trivialidad de las vanidades humanas ante la única gran certeza del hombre, como es la muerte. Nos habla de mujeres presuntuosas que aparentan lujo y elegancia con un inevitable matiz de ridículo. Preocupadas, todas y cada cual a su manera, por sobrepujar en importancia a las otras, sus rivales, como si en ello encontraran alguna forma de valor que las justifique. Nos habla de las turbias fortunas de comerciantes y traficantes para quienes una deuda es cuestión de honor. El único que entienden en su vida porque es el único que da réditos.

De hipocresía y debilidades, de inútiles y falsos arrepentimientos, de las mentiras con que se alimenta la autoestima, de las ilusiones creadas por un mundo de espejismo y artificios, se habla rápido en esta pieza. Garzón lleva a escena una caricatura en cuya mordacidad mezcla dos géneros, el cómico y el dramático, cumpliendo socarronamente con su doble propósito: instruye destruyendo. Entre *La Siempreviva* y *Miércoles de ceniza* se tiende un incómodo puente que resulta amargo transitar, pues se presenta en un contexto bastante atroz en el que aún resuenan los ecos de muchas víctimas: el escenario de escombros que deja la toma del Palacio de Justicia por parte de un comando guerrillero del M-19. ¿Tienen algo que ver estas señoras casi ridículas, ya difuntas, con aquel holocausto histórico? Garzón insiste en su método deconstruccionista: también

él parece proclamar el fin de los grandes relatos. Ya no se pone en escena el encuentro entre la historia del país y la “historia menuda de una familia”, sino que se trata del desencuentro entre los seres aprisionado en una gran catástrofe. La desconfianza, el recelo y la animadversión, la envidia y el rencor, que identifica a los protagonistas de la obra de Garzón es su descentramiento, tan distinta a la centralidad de *La Siempreviva* que expresa, como bien lo ha escrito Carlos José Reyes, “el dolor de un país ante uno de sus más sangrientos y terribles episodios”. Se dirá, si llegase a comparárselas, que la de José Domingo Garzón es un obra menor con relación a la de Miguel Torres. Y lo es, pero lo que *Miércoles de ceniza* reivindica es su trabajo corrosivo en los márgenes.

Aquellas mujeres y aquel oscuro personaje llamado SAN CRISTOBAL jamás en la vida hubieran echado lazos de amistad entre ellos. Si su desgracia fue morir de semejante manera, su tragedia fue haber sido condenadas a encontrarse después de muertas las unas con las otras. Y como uno de los más espantosos castigos del infierno está relacionado con la infinita repetición, quién quita que Garzón haya situado a sus personajes en medio del fuego eterno del infierno para que paguen por sus pecados. En un nivel más literal la obra se organiza aquel viernes 8 de octubre de 1985 en medio de las ruinas del Palacio de Justicia. El dramaturgo propicia ese encuentro para confrontar unas formas sociales con otras y así ir sacando partido de sus idiosincrasias, en la mutua fatalidad que las ha llevado allá.

El tono ligero de crónica social sarcástica en un día luctuoso para el país, crea pues ese malestar que descoloca al espectador, quien pierde el lugar apropiado de su postura. ¿Pero cómo no reír si es la risa lo que mueve sus diálogos punzantes? Esta mirada ácida sobre el conflicto armado, en tono de sátira, acaso nos habla del fingimiento, la falsedad, las dobles posturas, del engaño y del artificio de toda una sociedad. Pero nos cuesta digerirlo. Desconfiado, y con el uso de su declarado artificio, Garzón, con cierta insolencia, parece estar por encima de esos pudores, no lejos de la filosofía del de Samosata: “[...] me he dedicado a la ficción de un modo mucho más descarado que los demás. Y en una sola cosa seré veraz: en decir que miento. Pero no más que cualquier escritor quien sabe que su obra tiene puesto un pie en la realidad y otra en la ficción”.

Como hemos visto las de Garzón son obras diabólicamente irreverentes. Sus creaciones nacen de las tinieblas de la opresión, de la humillación de los débiles, de los crímenes de los poderosos. Su mirada penetrante y su extraordinario

sentido del humor van dirigidos hacia la pequeña burguesía. Se trata de un teatro en el que, no obstante su tono satírico, en el aflora siempre algún rictus de amargura. En esta obra cuando los personajes, a pesar de sus pequeñeces burguesas, comienzan a sospechar de la trivialidad de sus vidas y se preguntan si la vida llevará a alguna parte. Sin encontrar una respuesta adecuada que los anime a tener esperanzas, pero tampoco a instalarse en un cómodo pesimismo, pronto se olvidan de semejante inquietud que en un momento cruzó por su mente como un mal pensamiento. Tal es su miopía y su perfecto egoísmo. Sus personajes sólo pueden comprender las más pequeñas e inmediatas cosas de la vida, fuera de ellas se sienten perdidos. La escena es cruda.

*El escenario debe dar la sensación de un amplio cuarto de baño en escombros. Al fondo, un enorme boquete con las puntas hacia adentro, del que a intervalos saldrá un hilo de humo azuloso. Cuatro sanitarios semi destruidos.*

*Regados por el piso, gran cantidad de carbones, de distintos tamaños.*

*Lentamente, el escenario se ilumina con una luz pareja, que es metálica, plomiza y triste.*

*Tres mujeres en escena, distantes entre sí. Lucen vestidos absolutamente cotidianos y, en contraste con lo ruinoso del escenario, están perfectamente aseadas. Cada una mira como idiotizada un trozo de carbón que tiene en sus manos.*

*Después de un largo silencio, CARMEN ROSA, toda atolondrada por el fragor de una lucha reciente, levanta la cabeza y fija su atención en el punto donde se halla ROSA ELENA.*

Pero donde Garzón afina sus instrumentos de dramaturgo penetrante, en este teatro de cámara que alude indirectamente al conflicto, es en la lenta transformación del tono socarrón y ligero, a uno más serio, doliente y melancólico, por demás amargo. Los siguientes fragmentos son una muestra de ese cambio de registro. Con él pasa del sarcasmo a una expresión grave, sombría, pesimista, y al final, trágica.

**CARMEN ROSA.** Gira súbitamente y se dirige muy rápido hacia ROSA ELENA. Se frena y habla toda atropellada. -Disculpe señora, excúseme, que pena, de verdad que no quise importunarla. Fui muy grosera, lo reconozco.

**ROSA ELENA.** No señora, no es nada. Antes, excúseme usted, no quise responderle así.

**CARMEN ROSA.** Es por... Bueno, la tensión. Todas estamos sumamente tensionadas...

**MARLEN ROSA.** Es cierto.

**ROSA ELENA.** Y no es para menos.

**MARLEN ROSA.** Claro, siempre es que se altera uno, se entiende, ¿no? Con tanto ruido, y tanta acción y tantas emociones tan... terribles.

**CARMEN ROSA.** Pero ya todo pasó.

**MARLEN ROSA.** Sí, eso parece. Al menos no se ve un alma viviente. Pasa la tempestad y llega la calma.

[...]

**CARMENROSA.** Lo raro es que había mucha más gente aquí, ¿cierto? Yo alcancé a contar como sesenta.

**MARLENROSA.** Debe de ser que los otros fueron más vivos y se salvaron.

**CARMENROSA.** Ni crea, que había un resto así, ya todos acogotaditos... y viceversa, mejor dicho, otros que estaban sanitos. ¿Esto es, será, lo de las almas en pena? Que susto. Eso de las almas en pena a mí siempre me había dado susto. Y a ustedes... yo no las vi aquí, cuando eso.

**ROSAELENA.** A los otros ya los recogerían.

**CARMENROSA.** Puede ser. ¿Pero a nosotras por qué no?

[...]

**MARLENROSA.** Sería bueno que nos conociéramos, que nos presentáramos, que supiéramos algo la una de las otras...

**CARMENROSA.** Es cierto. Total, nadie se conoce con nadie, ¿cierto? Y como están las cosas va siendo mejor que nos conozcamos y nos caigamos bien. ¿No les parece?

**ROSAELENA.** ¿Cómo así que nos caigamos bien?

**CARMENROSA.** Acaso no han pensado que si estamos aquí juntas no va a ser precisamente por unos cuantos momentos y luego decir... (Ademán de terminar acción con las manos) “Yo terminé, fue difícil pero ya, un placer el habernos visto, chao, suerte, besitos” ¿No se dan cuenta que esto... va para largo, y que estamos condenados a estar juntas por siempre?

**ROSAELENA.** Sí. (Se miran ya en detalle) O sea que... (Rompe a reír. Un rictus amargo pone una cortina sombría en su expresión) Ja, ja, ja. No lo había visto de esa manera. ¿O sea que juntas vamos a estar como... como tres hermanitas, tres hermanitas... sin poder separarnos? Ja, ja, ja. Bonita cosa.

**CARMENROSA.** No veo el chiste...

*Por el fondo de la escena, jugueteando con una cadena dorada entre sus manos, aparece SANCRISTÓBAL. Es un hombre de 37 años, fornido y misterioso. Viste una especie de overol negro cerrado en el cuello, botas negras y chaqueta de lana verde oliva con aplicaciones en cuero del mismo color. Guantes de cuero. Terciada, tula de plástico verde con fondo negro. Las mujeres se le quedan mirando entre asombradas y agradecidas...*

**SANCRISTÓBAL.** Hola, muy buenos días.

**MARLENROSA.** ¿Ah? Buen día.

**ROSAELENA.** Buenos días.

**CARMENROSA.** Buenos días.

**SANCRISTÓBAL.** ¿Molesto para algo?

**ROSAELENA.** Deslumbrada con aquella aparición, ROSA ELENA muda de actitud. Ahora se le nota despierta, atenta y llamativa. Para nada, para nada.

**SANCRISTÓBAL.** Y... ¿que hacen por aquí?

**ROSAELENA.** Pues... ¿Cómo decirlo? Estamos perdidas.

**SANCRISTÓBAL.** ¿Perdidas?

**ROSAELENA.** Sí. Un poco...

**MARLENROSA.** El señor es, de dónde... de qué viene... ¿Es de los de la basura?

**SANCRISTÓBAL.** Vengo de por ahí... ¿Ustedes de casualidad no han visto una cadena como ésta?

**CARMENROSA.** O sea que usted también...

**SANCRISTÓBAL.** ¿Y ustedes?

*Asienten*

**SANCRISTÓBAL.** Que cosa, ¿no? Y yo que pensé que estaba sólo, que estaba recibiendo mi merecido...

[...]

**ROSAELENA.** Este es el baño.

**SANCRISTÓBAL.** El baño del cuarto piso. Cómo no. Bajé hasta los sótanos. Ya estuve en los otros tres pisos y no hay gran cosa. El problema es que no sé dónde quedé...

**MARLENROSA.** ¿Y ya no queda nadie más, de casualidad?

[...]

**ROSAELENA.** A pesar de las buenas intenciones por conocernos y caernos bien, lo que se ve aquí son cuatro espectros de personas comunes y corrientes, cuatro espectros insignificantes, de lo más aburridores, mezquinos y ordinarios. No, no es nada personal. Yo misma me considero y me consideré una persona simple, porque todo lo que pensaba y me pasaba era común y corriente. Y era así porque todo lo que me sucedía era de lo más ordinario. No podía uno hacerse una idea bonita de nada porque ahí mismo se le volvía al revés. Hay tienen otra cosa en común, que somos las sombras de cuatro seres insignificantes.

**MARLENROSA.** Pues que pena, pero a mí sí me parece que la vida mía, de insignificante sí, qué pena, no tuvo ni cinco...

[...]

**SANCRISTÓBAL.** Eso puede que sea cierto, pero lo de vidas aburridoras... En realidad, yo sí puedo decir que a la hora de los balances, no me consideré una persona ordinaria.

**ROSELENA.** Sí, seguramente usted sí tuvo muchas historias fascinantes que contar...

**CARMENROSA.** Todas llenas de peligros...

**MARLENROSA.** Y aventuras...

**ROSAELENA.** Y amoríos.

**SANCRISTÓBAL.** (*Cínico y amenazante*) ...Y muñecos. Si no, ¿qué tendría de interesante? Si no hay un muñeco de por medio no hay pimienta, ¿no le parece?

[...]

**SANCRISTÓBAL.** Fue un accidente. Si se atravesó, de malas; si no hubiera estado, de buenas. A usted le tocó porque me vio en esas. Y no es por excusarme ni eso, pero, la verdad es que tenía un negocio de gemas con un abogado de los que trabajaban aquí, y el tipo no era serio. Le cobraba por las buenas y nada... Yo estaba neurasténico pero lo ocultaba y ya había hecho cuentas de darle su merecido, lo tenía estudiado. Pero cuando íbamos bajando las escaleras se desató una plomacera tremenda, entonces nos devolvimos y mientras yo me descuidé un segundo para ver lo que pasaba el otro echó a correr. Entonces pensé que en medio de estos tiros como totes, uno más ¿a quién le iba a molestar?... Esa fue la cosa. ¿Quién la manda de metida? Y además, ¿por qué no habló? Cuando la vi con los ojos cerrados pensé que se estaba grabando mi cara para aventarme; por eso fue. Y lo mejor del cuento fue que después de dejarla aquí, cuando salí, se aparecieron unos tipos con pasamontañas, disparando como unas locas. Como me vieron el arma, pensaron que yo era escolta o algo así y me tumbaron... Fue un accidente, yo sí lo acepto. Yo la confundí a usted, ellos me confundieron a mí... ¿qué le vamos a hacer? Así era de dura la vida: una feria en la que todos nos confundimos con todos, así como aquí...

[...]

Y la escena final, en donde la obra redefine su planteamiento en términos a la vez trágicos y satíricos. En términos de Eagleton: “la sátira es [...]

una salida para una pugnacidad potencialmente trágica como una protección contra ella” (Eagleton: 2011, 285).

**ROSAELENA.** Discúlpeme por no haberlo comprendido, hombre de las piedras preciosas. Gracias por su explicación. Ahora sé que usted no tuvo la culpa de matarme; que la culpa fue mía, por haberme cruzado con usted cuando trabajaba para ganarse la vida... Discúlpeme, no volverá a suceder...

**SAN CRISTÓBAL.** Me le aguanto sus sarcasmos, desahóguese lo que quiera, está en su derecho...

**CARMENROSA.** Ya vienen por las escaleras, ya llegaron los de la basura...

**ROSAELENA.** ¿Qué dicen, hermanas? ¿Será que vale la pena sacarnos de ahí? ¡No! Yo creo que no. Yo creo que es el sitio justo y adecuado para lo que vale la vida hoy en día. Alguien con mucho sentido común nos puso ahí. Sí, eso tiene bastante sentido.

**MARLENROSA.** A pesar de todo, es una verdadera lástima que entre nosotros no haya podido prosperar ni la concordia ni nada en común. Ni siquiera un poco de solidaridad...

*Mientras las tres mujeres cubren con sus bolsas los inodoros, la luz baja lentamente. Sancristóbal avanza con su bolsa repleta hacia el proscenio y la coloca cuidadosamente en todo el centro.*

## QUIÉN DIJO MIEDO

De un lado situamos a los autores que aún confían en la eficacia, la validez y la pertinencia de las estructuras canónicas y de otro lado las obras que se distancian de ellas, o las que abiertamente las controvierten o las niegan. Desde luego que entre los dos extremos, como siempre, se sitúan las tentativas de quienes participan de una y otra condición, en un sostenido equilibrio de géneros combinados. Algunos de estos últimos autores han sentido el llamado de la ironía para buscar en ella nuevas formas de lo trágico. Las obras *Quién dijo miedo* y *Miércoles de ceniza* de José Domingo Garzón ofrecen el ejemplo de una dramaturgia que se configura en torno a un centro irónico. Si bien la representación dentro de la representación en la primera le sirve a Garzón para articular el doble sentido de la obra en su precaria fugacidad, en la segunda un victimario resulta ser la víctima como son las mujeres que lo acompañan víctimas de sí mismas.

Habría que decir de entrada que *Quién dijo miedo* es una suerte de parodia, pero ese término no hace más que esconder, en la falsa ilusión cómica, el polémico contenido en donde el autor solapa sus explosivos señalamientos. Mitad farsa, mitad tragedia, teatro dentro del teatro, como quien no quiere

la cosa, como un mago a quien se le escapan las palomas, o mejor, sus demonios del cubilete, José Domingo Garzón, como si lo hiciera un poco a su pesar, pone en escena cierta historia del teatro colombiano. Allí aparecen ecos del costumbrismo y de los sainetes de los años cincuenta, pasando por las reivindicaciones que surgen a partir de los años sesenta y setenta, acercándose y alejándose del centro inestable sobre el cual gravitó el teatro colombiano de las tres últimas décadas.

A primera vista la obra no parece ser más que una farsa irresponsable de una mediocre compañía de teatro que convoca a un ensayo general ante el paciente y fortuito público que no es otro que el público del teatro colombiano. Dos sentidos quedan abiertamente expuestos en lo que podría tomarse como una simple comedia o un melodrama satírico, si no fuera por el delicado asunto al cual se refiere. El primer nivel, refleja el oportunismo de los políticos que utilizan a las víctimas del conflicto para sus fines electorales. Se trata de desplazados perdidos en un mundo que desconocen y huyen sin término de la violencia que los expulsa de sus tierras. El segundo nivel implica otro oportunismo, acaso ingenuo, esta vez el de los artistas que usan los dolorosos temas que el mismo conflicto implica y que son materia prima para un teatro “socialmente” comprometido.

En *Quién dijo miedo* el conflicto armado ha sido alejado de su cruel realidad y sustituido por una representación espuria, como si el autor desconfiara del poder de la ilusión para crear realidad, pero al mismo tiempo valida los efectos de la ficción al revelar su truco. El amargo pirandelismo de Garzón reivindica la palabra del autor, con su derecho a expresar su verdad sobre los efectos de la representación. Más allá del sarcasmo, a Garzón hay que tomárselo en serio, porque si habla del conflicto colombiano lo hace desde la atormentada conciencia del artista que sabe que éste también es un tema que puede resultar útil para la especulación. Aquí el trabajo del artista está representado por una compañía teatral que busca éxito, prestigio, o una posición relevante dentro de un movimiento teatral contemporáneo. Si Garzón divierte al público con su obra, es porque en este camino de la comedia ha dispuesto las trampas que aprisionarán al espectador con los grilletes de la tragedia. La pieza que se representa dentro de la comedia, en una hábil alternancia de construcción-deconstrucción, es sólo un reflejo de una obra que se representaría en otro momento y en otra

parte. Esa representación ideal, que no va a existir, correspondería también a la incapacidad del arte para alcanzar su arquetipo. Sin duda la de José Domingo Garzón es una práctica teatral que va en contravía al resto de las obras que representan el conflicto armado en Colombia.

## SICARIOS

Se ha dicho que la tragedia deja lecciones de sabiduría a través del sufrimiento y que éste ennoblece al hombre. Lo ennoblece tanto en su representación como en la vida real. Es cierto que asistimos a lecciones de nobleza cuando oímos a las víctimas perdonar a sus victimarios y nos reconciamos con la vida cuando sobre el escenario el drama de los martirizados ha sido elevado con lucidez y dignidad. Pero ¿hasta qué punto es sano o adecuado el perdón en el universo dramático de la representación teatral del conflicto? Es un tema delicado. El perdón, la absolución, la comprensión, la caridad, son virtudes cristianas opuestas al sentido trágico original, pues como ha mostrado George Steiner tales virtudes se sitúan en el extremo que corresponde al remordimiento y al poder redentor del arrepentimiento del criminal. En la religión cristiana, según Steiner, “el crimen no lleva al castigo sino a la redención”, pues “ésta mitología redentora puede poseer un mérito social y psicológico [...] Pero un hecho es evidente: semejante concepción de la condición humana es radicalmente optimista. No puede originar ninguna forma natural de teatro clásico [...]. En la auténtica tragedia las puertas del infierno están abiertas y la condenación es real” (Steiner: 1970).

Nos encontramos, de nuevo, ante la disyuntiva a la que se habrán visto sometidos buena parte de los dramaturgos colombianos frente al tema del conflicto: ¿representar o no al victimario? Como hemos visto, su negativa a darle una identidad, un rostro, un carácter, una circunstancia, no es otra cosa más que negarse a prestarle, en una identidad dramática, rasgos humanos. Sabia decisión, porque de otra manera, tras la condición de sujeto se liberarían las conveniencias de la justificación, iniciando la secuela de todo un proceso fraudulento de los medios y los fines, del pecado y del perdón, lo que no haría más que librar al mal de su amenazante condición, con lo que se traicionaría la verdad histórica.

A los sicarios que van apareciendo en unas y otras obras no podemos confundirlos con lo que hemos venido llamando aquí los victimarios, puesto que aquellos son piezas menores, producto casi siempre del azar, elementos de recambio, instrumentos, a veces a su pesar, de las acciones de los grandes delincuentes; en suma, víctimas también en esa cadena de violencia. Y aunque no por ello han de justificarse sus acciones criminales, habrá que ver en ellos personajes que, por lo general, sin que sean inocentes, pagan sus pecados tras haber sufrido las fatales consecuencias de sus errores.

En la dramaturgia del conflicto los personajes, como ya hemos anotado, han perdido su condición trágica al ser despojados de su particularidad heroica que los relacionaba con el hado y el destino. Hijos bastardos de esta genealogía, los sicarios, son jóvenes del común que viven como gente anónima, desadaptados y tantas veces desplazados de la misma violencia, hombres y mujeres despojados de cualquier atributo grandioso, siempre sumidos en la pobreza y el descontento social. Pero aun así, en su desdichada condición algo de su ilustre antepasado griego, representa el sicario colombiano: si ha perdido su inocencia es porque en su *harmatía* ha cometido el pecado que sus acciones conlleva, acciones que, casi siempre, lo llevarán a su propia perdición. Son individuos ciegos ante el peligro y que no han escuchado las advertencias que las sanciones sociales le han manifestado de todas las formas posibles. Casi que son un triste remedo del héroe. Pero también el sicario puede ser el hijo perdido de la madre doliente. Ahí está los sicarios de *La sangre más transparente* de Henry Díaz, en *Como lluvia en el lago* de Eric Leyton, en forma más lateral pero más macabra en *Los desterrados* de José Ferreira.

## LOS DESTERRADOS

Antes de nacer LAURA, sus padres, MARY y GUZMÁN, tuvieron un hijo. GUZMÁN, es un sicario con 28 muertes encima. Los deudos de su última víctima lo han amenazado de muerte a él y a su familia como venganza por su crimen. MARY, embarazada de LAURA, debe salvar a su familia de una muerte segura. Decide con GUZMÁN sacrificar a su hijo de dos años para echar con ello una cortina de humo tras el crimen del sicario, quien, de todas maneras irá a pagar su condena

a la cárcel por su crimen. Después de que el hombre ha desaparecido de la vida de las mujeres, MARY conoce a un tal RAÚL MORENO con quien tiene una relación sentimental que dura 25 años. Pero MORENO es un pederasta, además de pedófilo que se aprovecha de la inocencia de la pequeña LAURA durante años, sin que su madre lo impida. Cuando comienza la narración de esta historia de crímenes infames, bajeza y perversión, la muchacha tiene 25 años.

Se trata de un engranaje criminal perfectamente armado, tratado por el autor con mano maestra. ¿Qué ha hecho Ferreira para escapar a los peligros de caer en la construcción de una obra melodramática de corte convencional? En primer término, el melodrama sella un orden burgués con sus conflictos y valores bien definidos. El orden en que concibe Ferreira su pieza pertenece a una marginalidad social que si resulta fascinante en su maldad, es repulsiva en sus efectos. En segundo lugar, el autor concibió unos personajes psicológicamente sombríos, carentes de sentimientos, crueles y salvajes en sus relaciones con los demás, en donde las mujeres someten a los hombres bajo la ley de su despotismo. Un tercer elemento se relaciona con la estructura cuya organización espacio-temporal estuvo precedida por un criterio claro de ruptura, tal como él lo explica: “en este trabajo, se podría sostener que cada pieza teatral reclama su propia estructuración encontrando resonancia en otros modelos, pero finalmente se define a sí misma como una entidad particular”.

¿De qué modelos se trata? Con esta interrogación llegamos a otro punto. La obra gravita en los orbes de la tragedia griega, más concretamente de *Edipo Rey* y discurre alimentando tanto el imaginario del autor como el curso del destino de algunos de sus oscuros personajes. Una vez RAÚL MORENO marcha en busca del GUZMÁN, LAURA lo sigue y cuando lo encuentra lo mata a cuchilladas. Abandonado en un lugar del camino, su cuerpo es encontrado por GUZMÁN, que de tiempo atrás había dejado a las mujeres, y por MÁRQUEZ, alguien a quien GUZMÁN conoció en la cárcel, con lo que se origina una cadena de coincidencias fatales.

Cuando los dos hombres cargan con el cadáver se encuentran con LAURA que los llevara hasta el pueblo. La muchacha no sabe que carga el cadáver en el baúl de su auto es el de RAÚL MORENO, y menos sospecha que quien ha pedido el aventón sea su padre, GUZMÁN. Luego, ya en el pueblo, LAURA pide ayuda a los hombres para encontrar pistas que la lleven a hallar a su padre, circunstancia que los sicarios aprovechan para engañar a la muchacha. Le dicen que ellos

han secuestrado a su padre y por su rescate piden diez millones de pesos. Una anciana, quien fuera la nana de Laura y que reconoce a GUZMÁN, se interpone en su camino. Entonces LAURA decide deshacerse de su incomoda presencia y contrata a MÁRQUEZ para que la asesine. LAURA y MÁRQUEZ se hacen amantes y el hombre cumple su promesa. Cuando llega el momento de cerrar el negocio de la entrega del cadáver del supuesto padre asesinado, que GUZMÁN negocia con LAURA, sorpresivamente aparece MARY. La familia se reúne de nuevo en unas calamitosas circunstancias. La revelación de la identidad paterna de aquel sujeto es imperfecta, pero aun así LAURA quiere tener un padre y GUZMÁN lo será. Lo ha esperado por tanto tiempo... Así se reorganizan las resonancias edípicas. Como Laura está en peligro de ser acusada de la muerte de RAÚL MORENO, GUZMÁN acepta la decisión de MARY: él confesará que fue el asesino. Se entrega, pero gracias a sus amañes con la policía, a las pocas horas queda libre. Camino de regreso a casa MARY y LAURA encuentran a MÁRQUEZ. Lo invitan a subir al auto.

Dejemos que sea el propio autor quien exponga su método de construcción dramática: “en cuanto a lo no clásico, la referencia es bastante amplia. Desde la reflexión de Peter Zsondi en el texto *La crisis del drama moderno* se generan multiplicidad de estructuras en la concepción de las piezas dramáticas”. Sin embargo, para este caso partiré desde el concepto de una estructura fractal.

Para entender la estructura fractal (no clásica) es fundamental empezar a realizar las distinciones pertinentes con la estructuración clásica. Por una parte “no es la imitación lo que define más directamente la representación” [...] ya que la representación es por cuadros, recortes de lo que percibe quien ve; [...] Esta división por cuadros o fragmentos, replanteará el problema del tiempo y el espacio, ya que permitirá que un personaje de un cuadro a otro se traslade en el tiempo y el espacio, sin la necesidad de plantear una secuencia episódica que dé cuenta de un transcurso lógico y progresivo en la fábula. Esto lógicamente desarticulará las unidades aristotélicas, haciendo que de fragmento en fragmento, sucedan diferentes situaciones.

¿Pero cuál es el motivo que impulsa los primeros bocetos de la obra?

Para este proceso de escritura, fue fundamental encontrar una imagen. Desde mi percepción encontré que: ¡Allí, en esa imagen, había algo! Ésta, era una fotografía en donde dos hombres barren la arena en una trocha del desierto, al fondo un cielo completamente azul enmarcado por dos montañas de arena. Pero, lo importante era saber ¿Qué los obliga a quedarse? ¿Por qué entran en ese espacio? ¿Qué está pasando allí? Al intentar responder, descubrí una escena con dos personajes inmersos en un espacio dispuesto a desarrollarse, a romper con el equilibrio, revelando un conflicto oculto en la imagen... [...]

A partir de la observación, de fantasear y preguntarse sobre la imagen, se generó la siguiente historia: esos dos hombres que están trabajando en el desierto encuentran un cadáver enterrado en la orilla. Entre los dos nace la desconfianza y se ven obligados a llevar el cadáver hasta el pueblo más cercano. Durante el viaje conocen a LAURA quien parece ser la hija del barrendero más viejo: GUZMÁN. Al llegar al pueblo, estos personajes comenzarán a descubrir cosas que explicarán su presente.

Si traemos aquí estas reflexiones es porque ellas ilustran las circunstancias artísticas e intelectuales de un autor trabajando con ese material tantas veces rebelde del que surgirá la obra de arte. Es acercarnos con la lupa del relojero al mecanismo que mueve a la ficción.

¿Pero, por qué un cadáver? ¿Acaso, qué genera? Al situarse desde el punto de vista del espectador se podría concebir la intriga a partir de intentar descubrir ¿quién lo mató? Ahora, desde el punto de vista del dramaturgo, se convirtió en la posibilidad ilimitada de exploraciones y caminos que lleven a los personajes a confrontarse en torno a una situación, siendo esta la excusa que les permita reencontrarse a sí mismos, como quien ha salido de su tierra y al volver a ella ya no la reconoce, ya no es parte de ella, siendo así desterrados de sí mismos. Es casi como el viaje que nunca tiene un destino.

Allí las historias se entrecruzan creando confusión entre quienes viven este tormentoso y satírico día. Cada uno de los personajes tendrá un objetivo inicial a cumplir, a pesar de su aletargamiento rutinario donde nada los sorprende. GUZMÁN el hombre viejo querrá volver a la cárcel; LAURA, irá en busca de su padre; la anciana, añorará cumplir con el mandato divino; MARY, impedirá el encuentro de LAURA y su verdadero padre; Cadáver (RAÚL MORENO), querrá entregar la familia que cuidó durante mucho tiempo; MÁRQUEZ, será el único de los personajes que no llevará un objetivo, sin embargo, al pasar las horas será el único personaje que tenga una meta clara. A pesar de esto, todos los personajes tendrán que “hacer lo que sea necesario para cumplir con su cometido”

Por medio de su propia indagación Ferreira nos lleva al centro de su problema compositivo:

Después de una búsqueda y de mucho rondar las ideas, se genera la pieza final. En donde la estructura es finalmente determinada por las situaciones que van transcurriendo,



Ahora, el caso de los vivos no es diferente, los personajes hablarán atrocidades sin mayor reparo, en contraste con palabras que enuncian afecto. LAURA, al despedirse de su madre le dirá: “basta con alejarme de ti, para que nada malo pase, de eso puedes estar segura. Te quiero, pero procura morir para mi regreso, te amo mamá”.

Resuelta en 19 cuadros en el transcurso de 24 horas, el drama comienza a las ocho de la mañana con GUZMÁN y MÁRQUEZ, que al barrer la arena en un lejano lugar del desierto, encuentran el cadáver de aquel hombre. Sus señas las ofrece el autor de forma cruda y escueta: GUZMÁN es un expresidiario de 55 años, pagó condena por la muerte de 38 personas y se sospecha que también mató a su propio hijo. Aunque lo ignora luego se enterará que él aún tiene familia. MÁRQUEZ es un hombre de 28 años. Como GUZMÁN también estuvo en la cárcel, acusado de asesinato y violación. Su especialidad es la tortura con la que le gusta ver a sus víctimas morir en medio de una dolorosa y lenta agonía. Los hombres encuentran el cadáver y en uno de sus bolsillos una billetera con su identificación. Se trata pues, de RAÚL MORENO a quien el autor ha definido como a los demás personajes.

*Inocente caído. Esposo y padre sustituto que va a buscar a GUZMÁN para darle la noticia que tienen una familia y que está dispuesto a regresársela cuando él quiera. Pederasta. Junto a la identificación del muerto encuentran una fotografía que MÁRQUEZ le enseña a GUZMÁN.*

GUZMÁN. ¿Mary?

MÁRQUEZ. ¿Quién es Mary?

GUZMÁN. La perra que me encerró en prisión, mi mujer. Aún luce bien a pesar de los años...lleva el mismo anillo que le regalé cuando novios... ¡Debiste botarlo, Perra!

*Los criminales hablan de un niño asesinado. Un misterio se instala en la trama.*

Aparecen MARY y su hija LAURA. ¿Quién es Mary?

Mujer de 50 años. Usa labial rojo. Madre de LAURA y ex amante de GUZMÁN. Para ella la regla es imponer el orden, su orden. Llegaría a matar a su propia hija con el fin de protegerla. En tanto que LAURA es una mujer de 25 años. Ignora que GERMAN es su padre a quien buscará en una aventura que la llevará a cerrar el ciclo trágico de los destinos de quienes la han amado. Cuando sale de casa en busca de su padre, en su despedida le dice a su madre:

Basta con alejarme de ti para que nada malo me pase, de eso puedes estar segura. Te quiero, pero procura morir a mi regreso. No llores mamita, te amo.

En las proximidades del pueblo LAURA detienen su auto ante la señal de los dos hombres que piden ayuda, GUZMÁN y MÁRQUEZ, quienes llevan el cadáver de RAÚL en un baúl. Le confiesan a la joven que se trata del cadáver de un hombre que encontraron enterrado en la arena. LAURA no rehúsa llevar a los sujetos al pueblo. En un momento de descuido, GUZMÁN descubre en el maletín de la muchacha fotografías del muerto:

**GUZMÁN.** Cuando guardé el baúl en la parte trasera del carro de LAURA vi un maletín. Al principio pensé que tenía dinero, pero me encontré algo más, allí lleva fotos del muerto que llevamos en el baúl. Por eso... ¡Encontramos al padre perdido! ¡Nos ganamos la lotería!

**MÁRQUEZ.** Qué suerte, ahora pensaré que nosotros somos los asesinos.

**GUZMÁN.** No. Esto es un negocio. ¿No lo ve? Solo hay que escribir un par de notas, tenemos sus objetos personales y sus documentos, nadie tiene porque saber que está muerto.

**MÁRQUEZ.** ¿Y el cadáver?

**GUZMÁN.** Hable más bajo. Hay que guardarlo nuevamente y sacarlo cuando toque.

**MÁRQUEZ.** La estación está a media cuadra, si no lo entregamos es mejor deshacernos de él.

**LAURA,** que se dirige a la policía a pedir ayuda en la búsqueda de su padre, se encuentra con

La ANCIANA la reconoce, pues fue la nana de su infancia. La ANCIANA sabe quién es su padre y así se lo dice; además le deja saber que su pequeño hermano, muerto a los dos años, fue asesinado por sus propios padres. LAURA guarda silencio.

En el cuadro octavo, “Encuentro fortuito”, en un café del pueblo, LAURA encuentra la ocasión propicia para aproximarse a Márquez a quien seduce sin pudores. La muchacha le pide que la ayude a encontrar a su padre, mientras él, en ausencia de la joven, ofrece dinero al mesero para que le entregue una nota cuando ella regrese. Ya en la habitación del hotel, después de hacer el amor, la joven le revela un nuevo propósito: quiere que el hombre mate a la anciana. El sicario promete no fallarle.

En el cuadro siguiente GUZMÁN y MÁRQUEZ planean chantajear a LAURA haciéndole creer que el cadáver es el de su padre. Para evitar que lo reconozca, lo desfiguran y lo despedazan. MÁRQUEZ lee la carta que le harán llegar a la muchacha en la que le exigen el pago de diez millones de pesos por el rescate del hombre secuestrado. Así es el encuentro entre LAURA y un GUZMÁN tontamente disfrazado para evitar ser reconocido:

**GUZMÁN.** ¿Quiere volver a ver a su padre? Sígame.

**LAURA.** No. Además, dígame el nombre de mi padre o demuéstreme qué sabe. ¿Quién es él? Esa es la razón de que esté aquí.

**GUZMÁN.** Éstos son sus documentos. Su nombre es Raúl. Quiero diez millones.

**LAURA.** ¿Estas bromeando? ¿Quieres jugar conmigo? Me encanta.

**GUZMÁN.** Ya verás cómo voy a jugar contigo. Te he visto. Me gustas y es mejor que te quedes aquí callada y muy quietecita.

**LAURA.** ¿Quieres sexo? Solo debes pedirlo. Deja el arma, en el piso. Soy una mujer sola en medio de la noche, para lo que quieres de mí no la necesitarás...tírala lejos, es la única manera en que podemos negociar. Podrías asesinarme, pero nunca lograrás tener el dinero, hablemos. Así está mejor. No te preocupes, no voy a huir... ¿Quieres verme desnuda?, Mira, cinco de estas balas ya las usé. Prefiero hacer el amor a tener que matar. No tienes que forzarme yo lo disfruto todo. Quieres que grite. Ahhh. Me produce placer, nunca miedo, ahhh, te gusta. ¡Pégame! lo disfrutarás. Mira el rojo de mis labios. Te gusta. Ven.

**GUZMÁN.** Así era ella. Labial rojo. Rojo... ¿Quieres confundirme?

**LAURA.** No, solo quiero jugar. Tócame. Mírame.

Pero como a **GUZMÁN** no le interesa más que su negocio, termina advirtiéndole:

**GUZMÁN.** Respeto a las mujeres como tú. Nos veremos a las 4:30. Hacemos el intercambio y listo. Te aseguro que vendré armado.

**LAURA.** Como quieras. Espero con ansias. En el sobre había una foto y un ojo del que tú dices es mi padre. No te preocupes en devolvérmelo por trozos. Devuélvele su ojo, tal vez eso le impida ver lo que hago por él. Esto me da placer. Adiós.

Entre tanto en el cuadro onceavo “Un sacrificio en la 303”, **MÁRQUEZ** cumple la promesa que le hiciera a **LAURA**. Mata a la **ANCIANA**, que por razones del destino resulta ser la abuela del asesino. Se van configurando las relaciones del ciclo trágico. El criminal y **LAURA** se han citado en el hotel. Cuando se encuentran, a la una y media de la mañana, ella lo interpela acerca de la verdad que debía sacarle a la **ANCIANA**:

**LAURA.** ¿Respondió? ¿Dijo quién era mi padre?

**MÁRQUEZ.** Debe estar agonizando ahora. No fue fácil. Ella dijo muchas cosas.

**LAURA.** Vamos, amor. ¿Qué dijo?

**MÁRQUEZ.** Ya no sé. Dice...

**LAURA.** No te quedes en silencio.

**MÁRQUEZ.** Tu padre está cerca y cuando lo encuentres algo malo pasará. Por favor, no insistas, no lo busques más. Tú eres la única que hizo el amor conmigo sin miedo. No quiero perderte. Vámonos de aquí y empecemos algo nuevo.

**LAURA.** No me voy a ir. No le temo a nada y menos a las palabras de una anciana ¿Acaso te enloqueció la vieja? ¿Eres un niño? Solo juega contigo.

[...]

**MÁRQUEZ.** ¿Estarás conmigo hasta siempre?

**LAURA.** ¿Quién es mi padre? Tú lo sabes, dime.

**MÁRQUEZ.** No lo sé. ¿Estarás conmigo por siempre?

**LAURA.** ¡No hiciste nada! ¡No cumpliste tu promesa!

**MÁRQUEZ.** ¡Si lo hice! La anciana debe estar muriendo en estos momentos.

**LAURA.** ¡Ella debía decirte lo que quiero saber!

Pero la muchacha debe cumplir la cita que ha acordado con GUZMÁN en un lugar detrás de la iglesia. Una LAURA sin asomos de arrepentimiento le confiesa a quien ignora que es su padre que ella mató a RAÚL. En este punto del diálogo lo interrumpe intempestivamente MARY quien aparece en escena. Padre, madre e hija en una confrontación digna de la tragedia griega.

**GUZMÁN.** ¿Trae el dinero?

**LAURA.** Sí. ¿Cómo sabe que él es mi padre o porqué lo sospecha?

**GUZMÁN.** Él nos lo confesó y nosotros la seguimos hasta este pueblo.

**LAURA.** Creo que es imposible.

**GUZMÁN.** ¿Por qué lo dice?

**LAURA.** Yo misma lo maté.

**GUZMÁN.** No me engañe, yo lo tengo vivo.

**LAURA.** Él es RAÚL MORENO, lo seguí hasta una cabaña en medio del desierto, era de noche. Salí de casa diciéndome que iba a devolverme al perro de mi padre y que él sería esa persona que volvería con MARY para poder amarnos toda la vida... ¡Cerdo! En las noches llegaba y se metía en mi cama diciendo que era mi padre, que probar su semen era el dulce más rico... Al verlo salir de la casa lo seguí y como resultado el puñal en su vientre y una lenta asfixia... ¿Cómo encontró el cadáver?

Cuando MARY aparece, el negocio de la entrega del dinero contra la del cadáver aún no se ha realizado. Entra MARY:

**MARY.** Me costó mucho encontrarlos pero aquí están. Que linda reunión. Amor, estás más flaco. Linda te dije que te pusieras el suéter blanco, lo dejaste en la cama. Mira aquí está, úsalo te vas a resfriar. Después de pensarlo decidí venir, es mejor que yo haga la presentación, no quiero que él te engañe y después me odies. ¡Nena, que te pongas el suéter!

**LAURA.** Ese suéter no me gusta. No cumpliste con morir a mi regreso.

**MARY.** Todavía no es tarde, sacaste la pistola de tu papá RAÚL, puedes hacerlo, puedes asesinarme... Ves, no eres capaz. ¿Y tú que haces con mi niña? Aún eres atractivo. RAÚL me dijo dónde buscarte. Durante el camino hasta aquí pensé en matarte para impedir éste encuentro, pero recordé que te amo.

**GUZMÁN.** Yo te odio. Yo...

**LAURA.** ¡Quieto no la vaya a tocar o le disparo!

**MARY.** Tranquila niña él no me hará nada o ¿sí? Aquí estoy, hazme lo que quieras.

**GUZMÁN.** ¡No puedo! Tú sabes que te amo. Amé cada minuto de nuestras caminatas por la calle, tu forma de bailar, tu sonrisa.

**LAURA.** ¿Qué pasa aquí?

**MARY.** Yo también te amo, pero sabes que todo tiene un orden, una ley. Yo solo cumplo con esto... ¿Querías conocer a tu padre? Es esto... ¿Te gusta? No te quedas ahí ¡abrázalo! Dile que lo amas... tanto lo buscaste y ahora te quedas quieta. Míralo y tócalo por última vez.

**LAURA.** No sé qué decirte papito...

**GUZMÁN.** No le crea, ella está tratando de engañarla... Siempre lo hace. Siempre miente.

**MARY.** ¿No crees que sea tu hija? No puedo hacer nada para demostrártelo, pero si no lo crees allá tú...

**LAURA.** No importa lo que diga, quiero creerle, quiero que acabe esta búsqueda, quiero que seas mi padre, lo siento aquí en el alma.

**GUZMÁN.** Mi hijo...

**MARY.** Tu hijo tuvo que morir por tu culpa, esta es la foto del forense, ¿recuerdas la escena? Cuando asesinaste al número 29, su familia prometió vengarse de todos. ¿Qué hice? Lo que es justo, acusarte de la muerte de nuestro primer hijo. Por eso el primero de marzo resultaste en la cárcel. Nos iban a matar a todos, incluso a LAURA que estaba en mi vientre, hubieras visto su primera ecografía... mira éste es su cordón umbilical. Por tus malas cosas no vamos a pagar todos. Yo llamé a esa familia al 5398767 lo recuerdo bien, les prometí que ibas a pagar como nadie, así lo hice. Quería que Laura fuera diferente, pero sacó tus genes. Murió uno, pero nos salvó a todos.

**LAURA.** ¿Por qué permitías que Raúl me tocara?

**MARY.** ¡Que pregunta tal melodramática! Voy a llorar. ¡No hagas espectáculos tan deprimentes! Simplemente él llevaba el dinero a la casa, por eso tienes un carro y una casa grande. No me gusta trabajar, soy muy fina para eso. Abraza a tu padre, de todas maneras ya sé lo que debemos hacer...él es tu padre niña ¡no seas tan insensible!

**LAURA.** ¿Puedo abrazarte?

**GUZMÁN.** No.

**LAURA.** Este es mi número celular. Llámame cuando quieras hablar te estaré esperando.

**MARY.** No se despidan tan rápido. Tú debes volver a la cárcel. Es lo mejor para todos.

LAURITA mató a RAÚL y si lo investigan ella irá a la cárcel. ¡Mírala, es una niña! [...]

Mi amor, es lo mejor para todos. Por mi parte yo cuidaré a tu hija como un tesoro. La protegeré incluso de ti....hubiese querido matarte pero se necesita un culpable para la muerte de RAÚL. No sabes cuánto te amo. Los dejo solos, creo que deben hablar... [...]

Al día siguiente GUZMÁN va a la estación de policía en donde se declara culpable de la muerte de RAÚL y también de la ANCIANA. Por alguna razón la confesión de GUZMÁN no se traduce en su captura y su posterior juicio: La policía sabe cómo hace sus cosas:

**POLICÍA.** Está bien, deje a éste tirado en la carretera. ¡Este ya confesó!

**GUZMÁN.** Gracias Dios mío, ésta es una prueba entre tantas. Hoy estaré en casa, en mi casa. Nunca debí salir de ahí. Aún te amo, MARY.

En la escena final LAURA y MARY regresan en su auto a casa.

**MARY.** ¿Ves el desierto? Toda esa arena. Conduce más lento, nena, no hay afán por llegar.

**LAURA.** ¡No voy rápido!

**MARY.** ¿No grites nena, estoy a tu lado. No me guardes rencor. Tu padre no debía estar con nosotras, no se lo ganó... a mí me dolió. Pienso en el futuro, se que te casarás y yo quedaré sola...

**LAURA.** Te aseguro que no será así. a pesar de tu edad tienes muchos pretendientes. Eres hermosa y toda una perra.

**MARY.** Mi niña, hoy me odias pero pronto, cuando tengas a tu marido, entenderás que hay que cumplir con las leyes y hacérselas cumplir. Los hombres son animales y hay que enseñarles a vivir con nosotras.

**LAURA.** Mi papá no lo mató. Él me lo dijo y yo le creo. ¿Lo amabas?

**MARY.** Si.

**LAURA.** ¿Por qué dejaste que fuera a la cárcel? ¿Por qué no lo defendiste o lo dejaste ir?

**MARY.** Él es una amenaza para la sociedad. Tiene que aprender. En el cielo tenemos la eternidad para amarnos. Son las 7:25, tengo hambre... Contesta tu teléfono nena.

**LAURA.** Aló, aló...también te amo papito...yo también quiero abrazarte, te juro que te visitaré...Hasta pronto... Yo creo que amo a un hombre...

**MARY.** ¿Quién es?

**LAURA.** Márquez, un amigo de mi papá.

**MARY.** Si quieres vivir con él debes educarlo, enseñarle como a los perros.

**LAURA.** Él es como papá, es rudo, interesante y un bruto.

[...]

**MARY.** Al mirarme tu padre se abalanzaba sobre mí haciéndome el amor como un cerdo.

**LAURA.** Cuando nos dejaste solos hablamos y me dijo que era todo lo que un padre podía adorar, que me amaba y que iba a la cárcel por mí. No quería despedirse. Parecía un niño. Me besó y luego me dijo que le hiciera un encargo.

**MARY.** ¿Qué encargo?

**LAURA.** ¡Ay mamita no seas tan curiosa! Sé que te va a gustar.

A lo lejos las mujeres divisan a un hombre en el camino. Es MÁRQUEZ.  
Se detienen lo invitan a acompañarlas.

**MÁRQUEZ.** [...] Conocí a LAURA y me enamoré. Tomé con ella tres Black Velvet. Quise violarla pero lo dio fácil. Escribí una nota de rescate que firmé para hacerme notar de ella, je, je, je,... maté a mi abuelita, pero me perdonó. La policía me torturó y me lanzó a la carretera. Aquí estoy mi vida.

**MARY.** No te preocupes querido. Sube al carro, estas a salvo.

**LAURA.** Vamos en marcha. 7:56, 7:57, 7:58. Vamos a cien kilómetros por hora. Amor sostenme el arma.

**MARY.** Nena, él está mal herido, para qué le vas a dar el arma, guárdala.

**LAURA.** Toma el arma amor...El último encargo de papá fue asesinarlo. Mi vida dispara cuando quieras.

**MARY.** ¿Qué haces animal?

**LAURA.** ¡Dispara! o ¿quieres que me enoje contigo? ¿Aprende a obedecer... qué lindo , lo que haces por mí. ¡Manchaste el asiento, qué desconsiderado! Mi suéter. [...] Voy a parar aquí, para limpiar el carro. No me gusta ver toda esa sangre, te manchaste la nariz. Cava y después la entierras, es oficio de hombres. ¿Recuerdas la flor que me diste cuando nos conocimos? Aún la conservo te dije que la usaría en un momento especial, ponla en el pecho de mi madre. Sé que le prometiste a mi papá y a la anciana que me cuidarías por siempre. ¡Cúmplelo!

## CIRCULARIDAD DE LOS PERSONAJES

Uno de los motivos que caracterizan al teatro del conflicto en Colombia es la circularidad de algunos personajes. Tan pronto aparecen en una obra los encontramos de nuevo en otra. Recurrentes como son los hechos de violencia que padece el país. Aunque la diferencia del tratamiento de unos y otros en las diversas obras los singulariza, aún puede hablarse de tipos, pero no de estereotipos. Pues en el primero pueden reconocerse ciertos rasgos característicos, modos de expresión, comportamientos y conductas, mientras que el estereotipo es un personaje unidimensional que responde a unas condiciones y modelos preestablecidos que el espectador identifica inmediatamente. Así en las diversas obras estudiadas encontramos a estos personajes moviéndose con plena libertad de carácter, lejos de representar una conducta mecánica, cosa que lo protege tanto como es posible de convertirse en caricatura. Es así como pueden contar su propia historia. Lo vimos y lo reencontramos con el Sicario, con el Desplazado, la Víctima, la Madre doliente, el Espectro, está presente una y otra vez con el Testigo, la Hija, el Hijo Perdido, el Desaparecido, el Muerto sin sepultura, como los hemos visto ya y lo seguiremos viendo en las piezas a las que nos referiremos más adelante. Si hablamos del Testigo debemos considerar su posible espesor épico, frente a la tragedia representada.

En éste sentido al Testigo se le puede considerar un personaje “menos” trágico que otros, puesto que ni es agente del mal como el Sicario, ni con él se ensaña el mal, como sucede con la Madre doliente y es que el drama en éstos últimos, a diferencia del primero, exaltan a la compasión o al terror.

Sin embargo el Testigo tiene otra función, no menos central, en el drama. Reconstruye con dolor y sufrimiento ante nuestra mirada los horrores de la guerra y sus atroces injusticias. La suya no es la carne lacerada por las armas, es su memoria en donde guarda los recuerdos de atroces escenas de violencia. Ha escapado de ese martirio y ha llegado hasta nosotros para contarlos, con el peso de atroces imágenes. Siendo, como es, sujeto narrativo, a la vez está y no está en el lugar de los hechos.

Si siguiéramos el pensamiento de Arthur Schopenhauer tendríamos que entender cómo el personaje del drama moderno es “más” trágico que el de la Grecia arcaica, contra lo que piensa Steiner. Pues si el héroe de

la antigüedad, prototipo de los demás, no acepta su destino, el de nuestra época lo hace pero bajo la condición que la resignación cristiana le confiere. La sencillez, la docilidad y la entereza de algunos de nuestros personajes, víctimas del conflicto, han de ser modelo de aceptación humildad y renuncia a cualquier forma de venganza. ¿Hay algo heroico en ellos? ¿O más bien, algo de derrota aceptada? Ellos, que entre nosotros han sido víctimas de las acciones armadas de la guerrilla, del paramilitarismo, o de las bandas del crimen organizado, y que han sufrido las consecuencias de sus actividades criminales sin distinción de quien haya sido su agresor, ¿deben permanecer pasivos ante ese horror? El dramaturgo lo niega y por eso toma la palabra y traslada al orden simbólico las formas de su lucha, de su confrontación, de su venganza si se quiere y así iniciar un camino hacia su posible reparación. Quienes con sus actividades criminales han originado las formas diversas del control territorial, quienes operan como grupos armados, los que a lo largo y ancho de la geografía nacional han derramado la sangre de los inocentes, han de saber que independiente del orden jurídico del país, los dramaturgos se han armado del carácter propio de su escritura y con ella combatirán el crimen, denunciándolo, mostrando su horrible rostro, juzgando a los asesinos, no con pruebas de sus fechorías, sino con representaciones ante las cuales cualquier vergüenza es poca para su condena.

Aquí nos estamos refiriendo tanto a las formas de representación como a lo que se representa. Entre las dos, forma y contenido, significante y significado, encontraremos una enorme coherencia, independiente de su relación con lo que hemos denominado estructuras clásicas, como si los temas hubieran encontrado las estructuras perfectas sobre las cuales personificar la obra. Desde la más franca sencillez de *Pies hinchados* de Ana María Vallejo, hasta la mayor complejidad del *El deber de Fenster* de Humberto Dorado y Matías Maldonado, encontramos perspectivas que abren las compuertas de una invención sin paralelo en otras artes en el país. Mientras el teatro comercial se ha afincado con éxito en sus dominios, las obras de esta nueva dramaturgia, más o menos desmarcadas del teatro clásico, en el que podemos incluir sin perjuicio, el brechtiano, se han abierto paso con una pluralidad de lenguajes y de voces que no cesa. En palabras de José Domingo Garzón

9. José Domingo Garzón. Todavía  
Número 26. Noviembre de 2011

De un tiempo para acá, se ve que en el teatro que se hace en Colombia se han empezado a retomar sonidos, músicas, letras y voces de poetas, dramaturgos, escritores, memoria, imágenes, evocaciones, cotidianidades, coloraturas que sirven de eje, cuando no de telón de fondo o de pretexto, a narrativas que experimentan, también, otras tonalidades del actor, otros juegos, otras provocaciones, otras privacidades. En el juego circular del teatro que interroga a su espectador, también es necesario que el espectador cuestione a su teatro. Y esas preguntas, que no son nuevas, no se están respondiendo en los libros, sino que van encontrando su significado en la vivencia<sup>9</sup>.

## PIES HINCHADOS

¿Qué otra cosa es lo que hace el artista, el dramaturgo? Lo que ve, primero lo ve con los ojos del sentimiento. El dramaturgo nos da una visión clara, estructurada, poética, si se quiere, de un realidad compleja que sólo gracias a su obra decantada en consideraciones artísticas adquiere la gravedad de hechos que a los ojos del común puede resultar indiferente, o peor, una realidad enojosa. *Pies hinchados* de Ana María Vallejo es una visión así, precipitada en el crisol de una intuición vertiginosa, inmediata, un instantáneo y delicado cuadro escénico como iluminado por un rayo. Incluso, podía decirse que ésta es una pieza tallada en miniatura y como éstas, en un breve formato pueden representarse grandes extensiones, o inducir a pensar difíciles problemas. Una obra que cabe en tres cuartillas y que apenas supera las 35 líneas. En esa pequeña extensión, Ana María Vallejo, con los ojos del sentimiento, ha hecho surgir en la escena el drama de los desplazados, de los desterrados, de los que huyen de la guerra en Colombia. Es un diálogo escueto entre una mujer, MARGARITA, que se aleja del pueblo con su hija LETICIA y un HOMBRE sin nombre, uno más entre tantos y tantos otros. Estamos frente al escenario cuando ha llegado la hora del crepúsculo. Las primeras sombras de la noche se asoman en el camino. Ellos marchan. ¿A dónde irán?

Sandra Camacho, con la misma llave que ha abierto puertas ocultas que la han llevado a relacionar lúcidamente la tragedia con el teatro contemporáneo colombiano, nos enseña la dimensión trágica de ésta obra:

Lo que sucede en *Pies hinchados* son los efectos de la catástrofe. El sentimiento trágico de los personajes de esta obra se pone en medio de dos fuerzas. Por una parte, aquella que ha llevado a la muerte a sus seres amados y por la otra, aquella que les ha dejado con vida. Los personajes son víctimas de una desolación causada por muertes sin causa justa

y no por el designio de los dioses. Es así como el destino parece convertirse en una especie de omnipresencia fatal que compromete a los personajes directamente con el cuestionamiento por su existencia, pues la trascendencia religiosa y el sentido de contradicción en la naturaleza humana, los cuales eran los pilares fundamentales para la creación de las tragedias antiguas, ya no existe. *Pies hinchados* desencadena en los personajes nuevas actitudes y posiciones frente a lo que les ocurre, es así cómo la visión frente al destino ha cambiado.

*Ellos marchan y nos habíamos preguntado: ¿A dónde irán?*

**MARGARITA.** ¿Y a usted por qué no lo mataron?

**EL HOMBRE.** Porque no me vieron.

**MARGARITA.** Alcanzó a esconderse.

**EL HOMBRE.** No, pero no me vieron.

**MARGARITA.** ¿Fue de día?

**EL HOMBRE.** A plena luz del sol, mi mujer rayaba coco sentada en un banquillo... Yo lloré sentado en el banco cuando todo quedó en silencio. Antes de eso no pude decir nada, no la defendí, no grité, ni me moví. Yo espere parado a que vinieran a matarme a mí, pero no me mataron. Mataron a los demás y le dispararon al marrano que hacía bulla pegado a la planta de chontaduro. Después empecé a caminar y no he parado.

Esta salida apresurada, como tantas otras, también nos recuerda al mito bíblico de la expulsión del paraíso de Adán y Eva. Pero vista desde su reverso. El hombre y la mujer no salen de su tierra porque hayan desobedecido la ley de Dios. Y quien gobierna su universo ya no es Dios, sino un ser maligno, una entidad humana, pero sin rostro, acaso una agrupación armada. El hombre y la mujer huyen aunque no han probado fruto de algún árbol prohibido. Estaban allí como lo han estado sus ancestros cuando llegaron; como serpientes rastreras, los hombres armados amenazaron con asesinar a los ciudadanos indefensos. Y Dios estaba ausente. Más solos que nunca, ahora caminan sin rumbo, hacia un puerto que ni siquiera conocen. Un puerto que supone un embarque, ¿pero hacia dónde? Es el dolor, el temblor de la incertidumbre lo que ha de lacerar el corazón de estos personajes, ahora pedidos en el mundo. Podemos imaginar la atroz escena de la que el hombre fue testigo. Está impresa en nuestro imaginario como parte indeleble de nuestra historia presente.

Con cada paso de los personajes el sentido de identidad del pueblo retrocede hacia el pasado. Es preferible el olvido al recuerdo de una pesadilla que se aviva con la ausencia de los seres que murieron en aquella hora desdichada. Y no son sólo las imágenes de la masacre lo que obliga a alejarse a los desterrados, también es el miedo y la obligación de la madre de alejar a su pequeña hija del horror. Las sombras que empiezan a rondar cuando la noche se tiende contra el cielo. Si EL HOMBRE, espantado, no se ha detenido, la mujer si:

**MARGARITA.** Yo si he parado, unos días aquí, otros allá. Pero no hay donde quedarse, no sé cuál de todos esos pueblos me pareció más solo. Y si hay tan poquita gente y tan callada es porque por ahí también pasaron o también van a pasar. Yo nunca lo he visto cuando en mi pueblo dijeron que nos teníamos que ir, cogía a mi niña y caminé carretera abajo como todos. No pregunté para dónde íbamos [...]

**MARGARITA.** ha sido empujada camino abajo como por la marea a la que se confía la salvación en el último momento. No hay tiempo para más. ¿A dónde irán? La ilusión del teatro nos revela su verdad: una sola persona, dos, tres, pueden hacernos ver multitudes enteras en el mismo tránsito.

**MARGARITA** termina diciendo:

**MARGARITA.** [...] No supe quiénes eran, ni por qué hacía eso. ¿Quiere un plátano?

Arrojados los unos en confusa mezcla con los otros, ya nadie sabe quién es quién. Las identidades se han disuelto. Los testigos se multiplican. Las relaciones se desbaratan. La confianza se pone en entredicho. Se desgarran el tejido social. El ofrecimiento que la mujer hace al hombre parece irrisorio, pero no lo es. Es un tránsito ya imposible hacia lo familiar que se ha perdido, es una manera de recordarlo y un esfuerzo por integrar al devenir a la pequeña LETICIA, que acaba de comer un trozo de un fruto de esa que fue su tierra y que deben, sin embargo, dejar en el olvido. El final de la obra no podía ser más lacónico:

*MARGARITA se sienta al lado del camino y atrae a LETICIA hacia ella.*

**MARGARITA.** Ya puedes acostarte a dormir.

**EL HOMBRE.** Bueno, yo sigo, que les vaya bien.

*MARGARITA sonríe, el hombre sigue caminado.*

**LETICIA.** ¿Cómo se llama el señor mamá?

No sé, duérmete.

## LOS ADIÓSES DE JOSÉ

El hombre desplazado, incluso dentro de su propia habitación, puede llamarse MANUEL, PEDRO, LUIS, SEGUNDO o JOSÉ, este último es el nombre del personaje de la obra de Víctor Viviecas *Los adioses de José*. Él es un obrero entre los 57 y 62 años, un hombre solo, que usa gafas de marco de plástico negro y lleva una maleta de cuero en su mano temblorosa. El autor describe la escena:

*Patio de ropas en casa de barrio. Piso de tierra. Cuerdas de secar la ropa repletas de sábanas de familia pobre [...] Iluminación de noche muy contrastada. Visos ámbar y azul, que rebotan en las sábanas. Como de una noche de luna llena. [...] JOSÉ está sentado en*

*un viejo taburete de madera con forro de piel de vaca. Carga una maleta y una caja de cartón amarrada con cabuya. En el suelo hay otras cajas. Es como un equipaje de viaje. [...]*

A todas luces es un hombre que se puso en camino días atrás. Acaso en tiempos del hombre que dejamos en *Pies hinchados*. Pero su tragedia no es la misma, aunque semejante: su familia fue sacrificada en otras circunstancias, no ajenas a la misma violencia ¿Pero de qué forma de teatro se trata?

El autor Víctor Viviescas ha elaborado su concepto teatral: “en últimas lo que sucede en una representación teatral es un encuentro entre el actor y el espectador”<sup>10</sup>, pero también, como aquí sospechamos, entre el personaje-testigo y el espectador-testigo. Actor y espectador, únicos elementos insustituibles, puesto que son ellos, según Víctor Viviescas, quienes provocan “un diálogo vital entre el actor y el espectador”, quienes sin embargo imponen una relación radical, pues “lo que exige [el teatro] de cada uno de ellos es complejo: la osadía de aventurarse a un intercambio”. Y en esta relación “el acontecimiento teatral propone un espacio de interacción que ofrece la alternativa de una transformación vital del hombre [...]”, entendiendo por ésta la “transformación, es decir, una mínima modificación significativa en su espectro vital”, lo que implica “provocar una apertura de lo sensible, de lo imaginario, de lo sensitivo, de lo racional desde la butaca hacia el escenario”.

Y suponemos, desde luego, también desde el escenario hacia la butaca ya que “la representación teatral es sobre todo un performance, es decir, algo que ocurre”. “El arte sucede”, recuerda Borges que decía Whistler. En el escenario es algo que pasa en esa relación intersubjetiva entre actor y espectador como lo afirma Víctor Viviescas: “porque en el acontecimiento teatral no se trata tan solo de captar sino también de seleccionar e integrar en un contexto; construir, en suma reinventar la pieza a partir de las materialidades que nos afectan”. El autor propone un texto, el actor lo ejecuta y el público, al percibirlo y organizarlo en su mete, le da un sentido. Y aunque en el arte todo lo dicho admite lecturas diversas, en la dramaturgia del conflicto el ancho camino de las interpretaciones queda prácticamente reducido a su línea central: el hecho violento y criminal. Tal es la nitidez del teatro del conflicto armado, es un teatro desarmado, sin argucias, artificios o manipulaciones, sin opacidad; no pretende ser

10. Revista Educación y Pedagogía. Número 6. [http://ayura.Udea.edu.co/publicaciones/revista/numero 6/Teatro.htm](http://ayura.Udea.edu.co/publicaciones/revista/numero%206/Teatro.htm)

didáctico, no impone ni enseña nada, no da lecciones, sólo pide ser escuchado. Construye sobre los escombros de una realidad trágica sus diversas resonancias, sus manifestaciones dolorosas, su protesta social. En el centro solo está el hombre, un hombre despojado con una historia que contar, como JOSÉ, a quien vemos en la escena con su maleta en la mano. Habla de la soledad, de los adioses, intenta el humilde inventario de sus escasas pertenencias, del miedo, de su familia, de sus dos hijos. “¿Dos hijos?” se pregunta y evoca a la NEGRA a quien recuerda así:

Cuando la NEGRA murió, todo dejó de tener sentido.  
Ellos sobre todo.  
¿Qué son los hijos en ausencia de la madre?  
Cuando ella murió, fue él el que me lo dijo.  
Fue la última vez que entendí lo que me decía.  
Y casi no lo entendí. Lo oía, pero no entendía, no entendía.  
Desde entonces todo se borró.

Esto es sólo la preparación para llegar al meollo de la obra:

Volvía a saber que tenía un hijo el día que lo mataron.  
Súbitamente todas sus voces, todos sus saludos, sus maldiciones, sus lamentos...  
El tiempo se ponía en marcha otra vez.  
No quiero recordar.  
[...]

Pero se impone el torrente de la memoria, una memoria de las palabras y no como antes de las cosas; las palabras y los signos que se atropellan como en un sistema de la crueldad que impone al padre el suplicio necesario para interrogar su dolor.

Sin que me hubiera dado cuenta mi hijo se volvió un muchacho de esos.  
Se la pasaba en la calle  
¿Qué hacía?  
¿Atracaba a la gente?  
¿Robaba?  
Nunca le vi nada. Nada.  
Un día lo mataron.  
“Le dieron primero en las piernas para que no fuera a salir corriendo”,  
Dijo alguien. “las debía”, dijo otro.  
¿Deber qué? Digo yo. Todo nos lo debían a nosotros.  
Una larga lista de deudas, de plazos, de postergaciones.  
¿Qué podía deber él? ¿A quién?  
Un día dejé de verlo. Otro día lo volví a ver.  
Había crecido.  
Estaba muerto.  
No lo reconocí.

Era mi hijo.  
Le eché la culpa a la madre muerta.

*Pausa.*

Ella,  
La otra,  
Lloraba en un rincón.  
Ya podía irse.  
Ya nada la retenía en esa casa.  
Ya quería quedarme solo.  
Yo...  
¡Ya!

*Oscuro súbito*

**JOSÉ**

Recomienzo.

*Pausa*

*Vuelve el tic nervioso en la mano derecha.  
Se cubre la mano derecha con la izquierda.  
Toma aire.*

Dicen que mi hija parió dos hijos del mismo marido, del marido que le mataron el día que a ella la mataron, dos hijos del mismo hombre que mataron el mismo día que mataron a sus dos hijos.

*Todos.  
Silencio.  
(La mano derecha le tiembla, a pesar de tenerla cubierta con la otra mano).*

Recomienzo.

*Pausa.*

Las noticias traían cada día el repetido inventario de los muertos.  
Con sorpresa veía en las calles desde mi ventana  
Esa carne de cañón  
Que con indiferencia se libraba a la risa, a los besos,  
A las caricias escondidas.  
Esas que siempre se sabe que existen.  
Un día mi hija también se había dejado estrujar en el rincón de un corredor,  
También había recibido besos furtivos, besos de pasión,  
De una carne que lucha por sobrevivir, por derrotar a la muerte.  
Pero no hay derrota.  
No hay carne que sea invencible.  
No los tenían que matar.  
Aquí siempre los matan.  
Todos siempre se mueren jóvenes.  
Mi hija, que ya era madre, y ya era mujer, y ya estaba muerta...  
Y yo seguía aquí.  
De nuevo el inventario de olores,  
De llantos,  
De murmullos,

De miradas desconfiadas y vigilantes...  
 Y el silencio,  
 Embrutecedor,  
 Ensonecedor,  
 Tapando los oídos,  
 Ahora recorro con los ojos de la memoria,  
 Esos que fui,  
 Esos que fueron conmigo,  
 Esos que fueron lo que yo soy...

*Pausa*

Todavía llegan a mí  
 Ecos de unas risas,  
 Unos llantos de niños,  
 Los ruidos de la Negra  
 En el amor...  
 Pero son lejanos.

Una larga cadena  
 De días  
 Se sobrepone a los días,  
 Una larga serie de noches  
 Se sobrepone a las noches,  
 Las horas a las horas,  
 Los silencios a los silencios.

Algo palpita todavía,  
 Todavía una mano tiembla,  
 A veces,  
 El llanto,  
 El llanto todavía...

Y estas cajas,  
 Esta maleta,  
 Este taburete de cuero negro y blanco,  
 Este retorno, eterno,  
 Esta espera.

## MUJERES EN LA GUERRA

Si la representación subjetiva de un hombre como José adquiere en la escritura de Víctor Viviecas un temple sin desmayos y una recóndita evocación poética, es porque encuentra en ella el sentimiento que comunica los azares y dolores de un alma atormentada por el recuerdo. Los hechos que repasa no son nítidos. Se trata de la memoria, no de hechos en sí mismos, sino de estados de conciencia, tan lacerantes o más, puesto que no cesan, más allá de la

que puede documentar la reconstrucción de episodios sangrientos, tal como los encontramos mezclados en *Mujeres en la guerra*, obra basada en el libro testimonial de Patricia Lara. No hay hechos, se ha dicho, sino opinión sobre los hechos. Y en ese punto de vista está la singularidad de la mirada, que es la del testigo y a la vez protagonista de la historia. *Mujeres en la guerra* recoge historias de diez mujeres en vueltas en el torbellino del conflicto, de las cuales, la versión teatral y la dramaturgia de Carlota Llano y Fernando Montes selecciona tres.

Aquí el monólogo reconstruye, se diría que narrativamente, las historias, los destinos de esas mujeres: una ex guerrillera, una desplazada y la madre de tres guerrilleros, quien ha perdido a uno de ellos en acciones revolucionarias. Son, como suele decirse, “historias de vida”, reconstrucción minuciosa de la experiencia de unas mujeres que más por azar que por propia determinación se vieron vinculadas al conflicto armado. Aquí Llano y Montes rescatan de ese género, mitad periodístico, mitad literatura del yo, un texto teatral en el que participan ideologías contrarias, distintas clases sociales y posturas políticas opuestas. Es como un mapa de la diversa geografía social del pueblo colombiano afectado por el conflicto armado. En la pieza se han dejado de lado las ideologías, el pensamiento político o la visión del mundo fragmentado por convicciones partidistas o ideológicas, para dejar hablar al ser humano, libre de investiduras ocasionales, desde el fondo del corazón. Está presente más la reflexión de la mujer que busca comprensión y quizá el desahogo en su confesión, que la justificación que puede ocultar las íntimas verdades de sus decisiones. Lo que aparece siempre sobrepujando cualquier otra conducta, es el sentimiento y la sensibilidad frente a las consecuencias trágicas del conflicto armado. Todas ellas han hecho un largo duelo por sus seres amados caídos en la lucha armada, lo que a la vez implica un duelo ante la tragedia colectiva del país.

Dejemos que los autores de la dramaturgia y de la puesta en escena de *Mujeres en la guerra* sinteticen su trabajo:

Testimonios de mujeres que han perdido a sus seres amados y su sitio en el mundo, rebosan amor y solidaridad. A través de ellas tratamos de enlazar esa alma de mujer que a pesar del sufrimiento y el dolor, cree en un país mejor para las futuras generaciones, sueña con unos niños creciendo en el respeto por el otro. Testimonios que iluminan la salida. Pedazos de realidad que el arte no puede cambiar. Pero en los cuales sí podemos buscar una metáfora que nos incite a la reflexión.<sup>11</sup>

11. Mujeres que dan guerra. Revista Paso de gato, Número 24. México D.F. México. p. 38. Enero/Marzo. 2006.

En el primer cuadro DORA MARGARITA, una joven ex guerrillera del Ejército de Liberación Nacional y luego del M-19, recuerda los días tristes de su niñez.

Recordaba el inquilinato de mi infancia en Medellín. En un cuarto de tres metros por tres dormíamos mis dos hermanas mayores, mi hermano menor, mi mamá y yo, en la cama doble. No me acuerdo de mi papá. Murió cuando yo tenía dos años. A mi mamá le tocó ponerse a lavar y planchar ropa en las casas de los ricos. Se iba muy temprano. Nos dejaba solos y nos decía que si salíamos a la calle nos llevaban el Coco, la Bruja o la Llorona. Yo sentía miedo. Era muy oscuro cuando ella regresaba. Todos corríamos a acostarnos para coger el puesto del rincón, al lado de mi mamá. A veces nos llevaba lo que sobraba en las casas donde trabajaba.

[...]

De mi infancia sólo me quedaron tres buenos recuerdos: la libertad tan sabrosa en que vivíamos, los barquitos de papel y la muñeca negra de trapo que me hizo mi mamá. Una vez la bañé y no volvió a secarse nunca. Todo lo demás fue pobreza...La Navidad era muy triste. El Niño Dios no nos dejaba nada. Mi mamita nos decía que Él era muy pobre y que no le alcanzaba para darles regalo a tantos niños. Yo quise mucho a mi mamita. ¡Cómo no! Si era lo único que tenía... Era bonita, de pelo negro, crespo, hasta la cintura. Se llamaba MARGOT. Por ella escogí MARGARITA como nombre de combate.

A los doce años tuvo su primer novio, JOSÉ. Con él conoció un cura que pronto los adoctrinó:

A los doce años me ennovié con JOSÉ. Él tenía quince. Era lindo, rubio, de ojos claros, una gran persona, trabajaba en construcción. Con JOSÉ me hice mujer. Los primeros años nos cogíamos la mano no más. A los 18 me besó. Y a los 20 tuvimos nuestra primera relación. JOSÉ me quiso mucho. En ese tiempo llegó a vivir al tugurio el cura franciscano AURENTINO RUEDA. Creó el club para jóvenes Los Conquistadores. La idea era que allá celebráramos los cumpleaños, practicáramos ajedrez, asistiéramos a conferencias. El cura nos atrajo. Abrió una droguería. JOSÉ y yo nos metimos a trabajar con él. Clasificábamos los remedios, aprendimos a poner inyecciones, a coger puntos, a aliviarles la mastitis a las mujeres...Trabajábamos con devoción para ayudarnos entre los pobres. Después fue cuando comenzó a hablarnos de la revolución cubana, de la rusa, del Che Guevara, de Marx, del cuento de la lucha... Nos organizó en células, grupos muy pequeños compartimentados. Nadie sabía dónde vivía el otro. Nos contó que existía un grupo guerrillero, el ELN, que trabajaba para acabar las injusticias, que un día ya no podríamos estar más en la ciudad y nos tocaría irnos a la guerrilla, que la vía armada era la única posible. Acabé haciendo el periódico del ELN, asaltando droguerías, quitándole el revólver a un celador para dárselo al cura, y así...

Un día el cura desaparece. Dos semanas más tarde les envía una nota:

En una ocasión en que el cura se fue de viaje vimos que unos hombres vigilaban su casa. Cerramos el club y la droguería. Al otro día aparecieron en un periódico el nombre y la foto del cura como miembro del ELN. No volvió. A las dos semanas nos mandó un papelito: «Alístense». Le conté a José mi decisión de irme para el monte. Acordamos que él iría después. Nos despedimos. No me imaginé que nunca volvería a verlo. Uno se entrega a ese cuento de la guerra con alegría, no siente que esté renunciando a todo, a formar una familia, a estar cerca de la mamá...

Lejos ya de su ciudad, internada en el monte, la nueva experiencia la aliena a seguir su nuevo rumbo:

Y comenzó esa vida del monte, donde lo único que uno ve es el verde de los árboles, el verde de las hojas, el verde de los palos. Donde lo único que uno oye es el silencio confundido con el canto de los pájaros, el ruido de los grillos y el chillido de los micos. Y uno siente ese temor de que culebra, araña, o alacrán lo van a morder. Sin paredes para esconderse, sin puertas que cerrar. El único refugio es la hamaca. Y ahí lo devoran millones de zancudos. El que no vaya preparado no aguanta. Yo iba motivada. Todo me pareció lindo.

Pero también comienza a verse en medio de combates armados.

A mí me tocó la Operación Anorí. El general VALENCIA TOVAR nos hizo un cerco de anillos y anillos de soldados vestidos de campesinos. De pronto sentimos que había ejército por todos lados, como una invasión de hormigas. Había gajos partidos, hojitas volteadas. Nos movíamos sólo de noche por las quebradas. Nos hinchamos de tanto aguantar hambre. Sin un solo tiro fuimos avanzando hasta que salimos del cerco.

Un viaje intempestivo a Cuba la saca del campo de batalla:

A mí también me mandaron allá a entrenarme con dos compañeros, ABEL y HÉCTOR. Dos hombres y una mujer comiendo y durmiendo juntos. Ambos comenzaron a enamorarme. Ninguno me atraía. Pero me tocó decidirme y escogí a HÉCTOR. Poco a poco me fui enamorando. Él era muy dulce, muy humano. Los cubanos nos dieron un apartamento. Vivíamos felices. Terminé el colegio e ingresé a la Universidad de La Habana. Por una equivocación quedé embarazada. No quería traer al mundo un pelado a que aguantara hambre como yo o a dejarlo abandonado. No estaba dispuesta a dejar la lucha para cuidarlo. HÉCTOR me suplicaba que tuviéramos el pelado, que nos fuéramos para Estados Unidos, que allá tenía él a su gran amigo. Decidí sacármelo.

Los compañeros en Colombia comenzaron a criticar el autoritarismo, las órdenes de fusilamientos, la doble moral de FABIO VÁSQUEZ. Lo enjuiciaron y les comunicaron a los cubanos su destitución. Quedó aislado. Qué desilusión. Yo tenía fe ciega en él. Cuando supe todo lo que había hecho quedé aterrada. Unos compañeros viajaron a Colombia a preparar nuestro reingreso al país. Los cogieron, los torturaron y los mataron.

Tras la desilusión se incorpora a las filas del M-19

Nos quedamos botados en La Habana. Los cubanos insistían en que permaneciéramos allá porque en Colombia no había condiciones para la lucha. Pero no queríamos abandonar la causa. Una noche nos organizaron una reunión con Jaime Bateman, el Flaco, jefe del M-19. Nos echó su cuento. Nos pareció un líder, carismático, cálido, divertido. Nos unimos a su lucha.

Entonces regresa a Medellín y allí pasa a la clandestinidad.

Llegué a Medellín. Quería ver a mi mamá. Estaba tan viejita... Me emocioné tanto... No me preguntó nada. Nos abrazamos. Le habían allanado tres veces la casita. Necesitaba unas gafas, se las compré.

Luego me asignaron la cobertura de una cárcel del pueblo en Bogotá. Yo tenía poco contacto con el secuestrado, pero bajaba a visitarlo de vez en cuando. Se deprimía mucho. Llegó a pesar la mitad de lo que pesaba. Era tan grande su indefensión y tan grande el poder de los que estábamos armados que a mí me conmovía. Cuando me dejaban sola con él lo cogía del brazo y le decía: “Tranquilo, aquí lo cuidamos, nada le va a pasar”.

En una redada cae en manos de la policía. Va a la cárcel, pero pronto sale libre por falta de pruebas.

Entrar a la cárcel fue como ingresar al Paraíso. Las presas nos dieron afecto, ropa, serenata. Descubrí que allá también van los buenos. Y que los que no son revolucionarios también quieren un mejor país. Salí a los tres meses por falta de pruebas. Y me fui para el monte, a escuchar el silencio, a mirar sólo verde, a matar zancudos. Nos pusieron a construir unas pistas en Caquetá.

Y de nuevo llegó el tiempo de la guerra.

Pizarro puso quince compañeros bajo mi mando y nos envió a primera línea. Fue muy dura la guerra. En Yarumales combatimos quince días sin descanso. Ahí se rompió la tregua con el gobierno de Belisario. Yarumales equivalía a la zona de despeje en San Vicente del Caguán. El ministro de Defensa le había prometido al presidente que en cinco días le entregaría las cabezas del movimiento. Pero nos defendimos como tigres. Tuvimos dos muertos no más. Cuando terminaron los combates me paré en una loma a mirar con binóculos la retirada del Ejército. Me dio mucha tristeza ver cómo sacaban las volquetas con más de cien muertos. Pensaba “Si antes de empezar a matarnos tuviéramos la oportunidad de conversar... Si fuéramos capaces de ver al ser humano que hay detrás del hombre armado de enfrente... Si pudiéramos comunicarnos pararíamos la guerra y rescataríamos el país». No podía llorar. Tenía hombres bajo mi mando.

[...]

Fueron muchas las muertes que me tocó ver. Lo más duro de la guerra es la pérdida de los compañeros. Son dolores que se van acumulando. Uno no es consciente de ello mientras está en la lucha. Pero cuando para lo devora el dolor de cada muerto, de todos los muertos. Y lo que más lacera es que en la vida clandestina hay que ocultar los dolores. Y eso hace que las heridas nunca sanen, que los dolores se eternicen...

[...]

Hoy, a los cincuenta años, sólo me resta esperar la muerte. Afortunadamente encontré la metafísica. Allí uno aprende que todo lo que sucede es por algo. Todo es un darma o un karma. Mi mamá contaba que cuando se voló de la casa mi abuela la maldijo. Yo siento que en mí se cumple esa maldición y que por eso mi principal misión en la vida ha sido pasar hambre, no la toma del poder por las armas.

Nunca me gustaron las armas. Si volviera a vivir, no escogería ese camino. La historia del siglo pasado transcurrió en medio de la matazón de una generación tras otra. Y comienza el siglo XXI y seguimos en las mismas. La nuestra no ha sido una guerra corta, como fue la de Cuba. Ha sido una guerra eterna.

## PASAJERAS

Pareciera que, como hemos visto en *Mujeres en la guerra*, sólo el testimonio personal, la confesión, si se quiere, tienen el poder y la legitimidad de poner en el centro de la escena a los actores del conflicto. Esta reserva puede deberse, bien a un pudor ante la tragedia y el dolor ajeno, bien a la precaución con que se miran los diferentes actores del conflicto, o bien, a la aceptación implícita de un desconocimiento de las experiencias y conductas de los victimarios. Como quiera que sea, y como no se trata de juzgar al hombre, sino a sus acciones, los dramaturgos del conflicto han iluminado con sus obras, y desde muy diversos puntos de vista, la tragedia nacional como un modo de explorar los sentimientos de una sociedad inmersa en su perplejidad.

De aquí que una de las figuras claves, a lo largo de toda esta producción escénica, esté encarnada, como lo hemos venido repitiendo, por los testigos. Los volvemos a encontrar, pero sólo como testigos de paso, metidos en un taxi intermunicipal, porque otros son sus dramas individuales. Se trata de *Pasajeras* de Ana María Vallejo. Tres mujeres viajan de noche como si cada una escapara de algo. Se trata de una mujer joven, de una adolescente y de una mujer mayor que sobrepasa los sesenta años de edad y que lleva con ella una caja metálica de la que jamás se desprende. Tendrán una visión. Tres generaciones con sus naturales discrepancias, inclinaciones, sus limitaciones, estilos y disonancias y las reveladoras diferencias en los juicios que cada una tiene sobre la experiencia. La autora habla como en un susurro, entre líneas. Veamos:

La mujer ocupa un sitio de ventanilla, la vieja está en medio y la joven en la otra ventanilla. Al cabo de un momento la mujer se concentra en el paisaje que empieza a oscurecer, el carro frena con brusquedad.

LA MUJER. ¿Qué es eso?

LA VIEJA. Yo no veo nada.

LA JOVEN. ¡Qué asco!

LA VIEJA. Yo no veo nada.

LA MUJER. Qué horror, siga, no se detenga por favor. No me gusta ver esas cosas, se me quedan grabadas, después es imposible comer, duermo mal.

LA VIEJA. Hace parte de la vida. Nacer y morir. Hay que aceptarlo, es asunto de Dios. Taparse los ojos no sirve de nada.

LA JOVEN. ¡Tanto rollo por un gato!

A la supuesta sensibilidad de la mujer, la vieja responde con cristiana templanza, mientras que para la jovencita no ha sucedido nada digno siquiera de pronunciar una palabra. A la convivencia forzosa en el pequeño espacio del taxi, que en su incomodidad apenas deja libertad para moverse de su asiento, las pasajeras tendrán que añadir los inconvenientes y sorpresas que el viaje les tiene reservadas. La situación sería cómica si no fuera por el clima de opresión y zozobra va cayendo sobre ellas con la llegada de la oscuridad de la noche. Un pequeño incidente dentro del auto obliga a la mujer a pedir al chofer que detenga la marcha. Es un primer tropiezo y un golpe de alarma:

LA MUJER. ¡Oiga! Pare. ¿Sí?

LA JOVEN. Con tanta paradera no vamos a llegar nunca.

LA VIEJA. No diga eso.

Las palabras de la joven son mal recibidas por la vieja, porque en su floedad supersticiosa ha de pensar que pueden resultar premonitorias. Ella, que es una mujer religiosa y sus temores también, espera lo peor, los castigos divinos. Se ha quejado del ruido.

LA VIEJA. Hablo del motor, no entiendo lo que pasa, esta carretera está cada vez más oscura. ¡Qué peligro virgen santa! Qué desolación, no terminamos de sufrir ¿Qué hace una pobre mujer como yo cruzando ésta tinieblas? Tal vez aquí empieza el purgatorio. Dios nos perdone y ojalá no hayas cometido ningún horrible pecado en secreto, porque entonces lo que sigue es el infierno, ni más ni menos, el mismo infierno.

Alguna oscuridad se disipa, al menos para el espectador. Ahora sabemos que además del viaje real, literal, también se trata de un viaje metafórico. El teatro ha presentado sus mejores credenciales doblando el sentido. Pero aún hay lugar para las confidencias.

LA VIEJA. [A la joven] ¿Qué edad tiene?

LA JOVEN. Veinte años.

LA VIEJA. Parece de menos.

LA JOVEN. Terminé el liceo, hubo una fiesta, me vestí de azul, recibí regalos, mi padre me ofreció el viaje...

En un recodo de la carretera las mujeres divisan un estadero. Piden al chofer que se detenga. Ellas bajan. Tratan de relajarse, de ir al baño. Pero a la vieja aquel lugar le parece extraño; ella que conoce el camino de tiempo atrás.

LA VIEJA. [A la mujer]

[...]

Este lugar no estaba aquí, de eso estoy segura, yo miraba a lado y lado de la ruta, lo miraba todo, lo olía todo, era casi una niña, una niña. Su hubiera visto este antro lo recordaría.

¿Es posible que se hayan equivocado de ruta? Pero algo más alarmante sucede. La joven llega apresurada:

LA JOVEN. ¡Oigan! Fíjense bien en la cerca que ésta al fondo.

LA VIEJA. Yo no veo nada.

LA MUJER. Algo se mueve allá, ya veo.

LA JOVEN. Algo no. Es una cola de gente que al llegar a la cerca se agacha para pasar y luego siguen descendiendo por la carretera, han pasado viejos y niños chiquitos, hombres y mujeres. Los vi desde el arbusto.

¿El infierno? Pero si hay niños chiquitos, no será más bien el purgatorio.

LA VIEJA tiene una opinión:

LA VIEJA. Ánimas benditas del purgatorio quién las pudiera aliviar...

LA JOVEN. Párese doña. ¿Qué le pasa?

LA VIEJA. [...] Que Dios las saque de penas y las lleve a descansar.

LA MUJER. ¿Pero qué le pasa señora? Van para el otro lado, mejor arranquemos. Esto no me gusta.

*LA VIEJA se apoya en la joven para incorporarse*

LA VIEJA. ¿Para el otro lado? No puede ser, es en este sentido que deben acompañarnos. ¿O será que ya purgaron sus culpas? No puedo descifrar estos misterios divinos. ¡Qué confusión!

LA MUJER. Sigue saliendo gente a la carretera. Son muchos para ser una familia.  
[...]

LA JOVEN. Alguien llora atrás.

LA MUJER. Hace rato, una mujer enferma, sin duda.

LA JOVEN. O una loca

LA VIEJA. O una viuda.

*Adentro apagan las luces del estadero*

LA MUJER. Creo que quieren que nos vayamos.

LA JOVEN. ¿A dónde camina ese gentío en plena noche?

LA VIEJA. Bueno, si no son ánimas son peregrinos.

LA MUJER. ¿Peregrinos?

LA JOVEN. Podríamos preguntarles y ver... Van cargados de chécheres, maletas, bultos, los últimos llevan taburetes. Acerquémonos, ¿sí?

LA MUJER. Vámonos. No quiero ver este triste espectáculo, el camino vomita y vomita gente, aquí lloran, allá se marchan, tal vez irse no sirve de nada. Es terrible. Todo es terrible. Vámonos ya.

Pero la vieja obnubilada por sus creencias no ve la realidad. Sólo ve el purgatorio que hay en su mente.

LA VIEJA. El purgatorio, ni más ni menos.

El viaje continúa.

**LA VIEJA.** *[Mirando por la ventanilla]* Al menos todavía quedan luciérnagas. Yo me las metía en la mano cuando era niña, que cosa tan admirable.

**LA JOVEN.** No son luciérnagas, son las linternas que prenden y apagan unos soldados que camina por el borde de la carretera

El estado de tensión lleva a la mujer a una crisis y en medio de ella suelta la retahíla de sus desdichas, como para sí misma. Tuvo un amante del que huyó. Lo esperaba cada noche. A veces aparecía, otras duraba días sin volver. Pero llegaba y se acostaba a su lado y la abrazaba, susurraba su nombre al oído. Siempre estaba cansado. De pronto no volvió. Y otra vez, la espera al pie de la ventana. Hasta que llegó el día en que decidió irse. Ahora teme a sus amigos, pero mucho más a sus enemigos. Ya no quiere saber quién es, ni que hace, nada de sus asuntos. Nada. Es posible que sea un criminal.

De pronto el auto se detiene. El motor ha dejado de funcionar. La mujer y la joven se bajan, dejan la vieja en el auto, que asustada prefiere no salir de allí. Los ruidos alertan a las mujeres. La joven levanta un palo del suelo y lo levanta en el aire buscando a un atacante, que no existe. Baja la guardia.

**LA MUJER.** Te digo que no son dos, ni tres, ni diez, hay cientos de fieras acechando en montes y ciudades.

*La joven se mueve agitada como espantando con el palo a un enemigo invisible.*

**LA MUJER.** Terminaran por...

**LA MUJER** acaso ha hablado metafóricamente, pero no ha dicho nada que no sienta como una verdad. De regreso al taxi descubren el contenido de la caja metálica que guardaba celosamente la vieja y de la cual nunca se apartó durante el trayecto: las cenizas de su difunto esposo. Como la repulsión de la mujer es categórica, **LA VIEJA** buscando confianza y complicidad, confiesa la traición de la que fue objeto. Viajó con las cenizas para tirarlas en medio del camino porque, en su odio, en un cementerio no las iba a depositar. Así saca el brazo por la ventanilla y deja que el viento se lleve lo que queda de su ingrato marido. Ahora llueve. El ambiente se ha tornado, lúgubre, espeso. **LA JOVEN** ahora es tan sombría como la vieja. La muchacha deja el auto aún descompuesto. El chofer ha desaparecido y **LA MUJER** hurga en el morral de **LA JOVEN**. Encuentra fajos de billetes. Indaga por el origen de tanto dinero. La chica protesta. **LA MUJER** puntualiza.

**LA MUJER.** Cadáveres hechos polvo y dineros mal habidos, tendremos que explicarle todo esto a la policía... Preguntarán quienes somos, de dónde venimos, con quién vivimos...

**LA JOVEN.** (*Estallando*) A la policía la espera usted aquí, sentadita y lloriqueando ¡Yo me largo!

Al amanecer ha dejado de llover. La joven se ha marchado. La mujer y la vieja continúan el viaje en el taxi. Duermen, pero cuando, entrando en la ciudad, el ruido del carnaval las despierta, las mujeres piden al conductor que las deje en el terminal de los buses, porque piensan regresar de inmediato a su pueblo. Allí se encuentran a la joven que está desolada. Ella había confesado momentos atrás que les había mentado, que nunca le hicieron una fiesta como les dijo... La verdad fue que se escapó del colegio, de la casa, del barrio y les pide que nada le cuenten a su padre, porque si sabe algo la matará, por el dinero robado. Pero aclara, no fue un robo, sólo lo tomó porque ella también tiene derecho a tener un buen vestido, hacer un viaje, a vivir. Pero ahora que perdió la plata, ¿qué puede hacer? “Esos desgraciados me embobaron con el cuento de la fiesta, nunca había visto un carnaval”, les dice. Se llevaron el morral con el dinero. Ahora está allí sola en la acera de la estación de buses. Esperando. ¿Qué? La joven llorando le pregunta a la mujer si también a ella la irán a castigar, a lo que interrumpe la vieja diciendo que ella vive castigada, pero que al parecer eso le gusta. En la última escena, “En el taxi otra vez”, las tres mujeres viajan de nuevo, de regreso a casa.

**LA VIEJA.** Les digo que es un bonito lugar y de aquí hasta allá no hay ni una curva, ni una loma, sólo una inmensa pradera llena de vacas felices, yo las miraré bailar desde una mecedora y ustedes me dirán si en mi pueblo no es bonito el carnaval.

**LA MUJER.** Señor... ¿Podría apagar el radio?

## LOS CAMPANARIOS DEL SILENCIO

Generalmente detrás de la sencillez de las tramas que presentan algunas de las obras del teatro del conflicto en Colombia, se esconde una gran complejidad, tanto por sus implicaciones obvias y directas, como por lo que se oculta de esa historia. Muy pocas veces el estallido de la violencia sucede en el escenario, que lo simplificaría. Si nuestro conflicto armado está tan fuertemente demarcado, sus consecuencias finales, como es la tragedia y la muerte de seres

humanos inocentes pertenecen a la humanidad entera. Este carácter universal suele estar enfatizado por la fuerza con que el dramaturgo carga las acciones por encima de las singularidades de los personajes.

El carácter de los personajes puede ser secundario, sus circunstancias actuales episódicas, y como son parte de un engranaje mayor, la violencia, pocas veces ejerce sobre ellos el imperativo de sus propias decisiones, como sucede en la tragedia ática. ¿Siempre son juguetes en manos del destino, como en *Pasajeras*, *Gallina y el otro*, *Cada vez que ladran los perros*, *La Siempreviva*, *Las muertes de Martín Baldío*, *Pies hinchados* y tantas otras?, ¿los dramaturgos reconocen en el conflicto una configuración social e histórica con la fuerza de un determinismo? En la obra de Ana María Vallejo las situaciones y los personajes pueden parecer triviales, pero cuando nos situamos dentro de las opresivas atmósferas que ellas crean, comprendemos que estamos ante un universo cerrado, con una lógica implacable que nos devora y nos lleva al lugar mismo en donde la violencia está a punto de estallar en todas direcciones, como algo inevitable. Es un teatro que jamás se queda en la superficie de una anécdota, siempre hay un más allá y conlleva un sentido que la atraviesa, que va al fondo de las cosas, aún sabiendo que allí el espectador se encontrará solo, acaso con los personajes en el mismo infierno. Es su condición, su determinismo y de pronto su realidad. De cualquier manera, es un teatro en el que la tragedia de la vida y la tragedia en el arte funden sus voces en una sola protesta. Algo que involucra la idea de Eagleton: “la tragedia ha de ser algo más que meras víctimas; ha de implicar una resistencia valiente al hado propio, del tipo que presenciamos en la grandes obras trágicas del arte” (Eagleton: 2003, 43).

A el “hado propio”, a nuestro hado, debemos tomarlo aquí con la simple precaución de ver en él la configuración de las fuerza sociales, las circunstancia trágicas, y no el carácter de los personajes como entidades separadas del entorno. Y así como en la escena dramática del conflicto no aparecen personajes con características individuales especialmente significativas, con atributos, vicios y virtudes como otros héroes homéricos que están en las distintas tradiciones deudoras de la tragedia, aquí se habla de un estado de cosas producido por una desviación histórica impuesta por circunstancias sociales, políticas y económicas del país. La composición teatral desplaza al individuo para situar en su lugar, como eje de la escena, al ser mismo del conflicto, la sociedad entera

representada bajo las fuerzas oscuras generadoras de violencia. Más allá de la posible dualidad del bien y del mal, que empujen a los personajes hacia uno u otro lado, el motivo fundamental que moldea las atmósfera y el devenir de la existencia en estas obras, lo que determina la suerte de los hombres, es el predominio del mal. Bajo unas características semejantes se representa la trilogía de Henry Díaz, *El silencio de los moradores del viento* o *Gallina y el otro* y *Vocinglería* de Carolina Vivas, también *Cada vez que ladran los perros* de Fabio Rubiano o *Los desterrados* de José Ferreira. En *Los campanarios del silencio*, de la trilogía de Henry Díaz, obra de fuertes acentos literarios, el autor se aleja del realismo escénico para construir un mundo de sombras o arquetipos fugaces, que reivindican para el teatro el poder evocador de la palabra.

A orilla de un río, enfurecidos en la oscuridad de la noche, dos hombres se traban en una lucha a muerte. Uno está armado de un cuchillo. El más joven, RUBÉN, desarmado, se defiende. Otro hombre tuerce en la pelea contra RUBÉN, pero una mujer alargó un arma blanca que pone en manos de RUBÉN. Éste acomete contra su enemigo y de una certera puñalada lo deja mortalmente herido. Se alza la palabra sobre el escenario. Una voz que a lo largo de la pieza conducirá el texto literario, rompe el silencio. Tirado en un rancho asistido por una mujer cansada, susurra en lento monólogo. Cuando entra PASTORA con su pequeña hija MARÍA ELVIRA, el hombre sediento pide un poco de agua. Con un gesto de agradecimiento RUBÉN le entrega a la niña su cuchillo. Irrumpe la voz del monólogo.

**UN SUSURRO MÁS.** Las garzas negras flotan en el aire y se pierden tranquilas en el horizonte rojo. Este nuevo albergue es muy parecido a los otros. La miseria es igual en todo el país, solo cambia según el clima. Los murciélagos duermen en el día encima de mí [...] Se rumora que va a venir un grupo y siempre se parapetan en los campanarios a campañear y controlar y disparar... Lo mejor es ir pensando para donde echar. Y ¿para dónde si los muertos se llevan los caminos?

Hoy domingo hubo un revuelo de campanas y quedaron tantaneando en mi cabeza tanto que casi me enloquezco. Mataron una familia entera: abuelos, padres y los hijos, hasta el poco ganado y las bestias y los pollos y los patos y los perros chuparon. Ésta tierra es tan brava que hasta el diablo lo vuelven gallina

Han pasado los años y MARÍA ELVIRA, ya mujer, le anuncia a su madre que tiene un pretendiente que la ha pedido en matrimonio.

**LA MUCHACHA.** Trabaja en una tienda, en un granero...

**PASTORA.** ¡Es un taimado! Anda armado ¡Que bebe mucho! ¿Qué no sale de donde las putas!

LA MUCHACHA. Eso dicen.

PASTORA. Usted es blanca como el lirio y bella, muy bella, hija. Así las cosas dan todo su ancho.

LA MUCHACHA. Él me mira como si fuera de noche.

PASTORA. ¿...?

LA MUCHACHA. Y yo siento como luna llena.

PASTORA. Eso es deseo. Esa clase de hombres miran así para provocar deseo en la pureza.

[...]

Aparece RUBÉN. La madre resiste.

PASTORA. No está para casarse

RUBÉN. Veo mi casa en sus ojos.

PASTORA. No está enamorada, ni sabe lo que es el amor.

RUBEN. ¿Quién lo sabe?

PASTORA. Hay que amar.

RUBEN. Quiero casarme con ella.

[...]

PASTORA. Me quiere robar mi muchacha.

RUBEN. Como se la robaron a usted.

LA MUCHACHA *Mira a la madre.*

PASTORA. Tiene que ir a la escuela.

RUBEN. Ya sabe leer y escribir su nombre: María Elvira. Mire su letra...

PASTORA. Le falta saber los números.

RUBEN. La vida no necesita tantos enredos.

PASTORA. ¡Todos los hombres son iguales!

*De nuevo se oye*

OTRO SUSURRO AL VIENTO. Oigo los rezos en la iglesia y hasta los susurros de las confesiones ¿Le gente si tendrá tanto pecado? [...]

Solo se ven por los caminos recuas de familias con caras que son una melcocha de espanto y angustia. Cuando la toma del otro pueblo y huíamos despavoridos por unas mangas a media noche, tragando oscuridad, el Negro Pardo, el sacristán del otro campanario, perdió las piernas con una mina quiebra patas. El grito fue un relámpago que iluminó y rajó la noche. [...]

Desde aquí miro las lejanías y las veredas brillan con rencor escondido... Vi tanto arrume de muertos que parecen atados de velas apagadas...

Han pasado los meses y María Elvira está embarazada debajo de un puente.  
La escena es escalofriante:

*Los arbustos tupidos dejan pasar flechas de sol. Más allá bultos sollozantes que se estremecen. El rumor del río ahí. Los disparos también. Y el llanto ahogado de niños y mujeres. MARÍA ELVIRA mira interrogante a la mamá.*

PASTORA. Se están matando arriba.

MARÍA ELVIRA. ¿Para qué?

PASTORA. ¡...!

MARÍA ELVIRA. ¿Quién es quién?

**PASTORA.** Nunca se sabe.

**MARÍA ELVIRA.** ¿Los buenos, quienes son los bueno?

**PASTORA.** Los que quedan vivos.

*Los disparos siguen por todas partes*

**MARÍA ELVIRA.** ¿Cuándo se van a callar?

**PASTORA.** Padre nuestro que estás en los cielos

[...]

**MARÍA ELVIRA.** Eva dice que cuando a la gente la matan en los platanales, la mata del plátano se chupa con las raíces la sangre del suelo y se alimenta con ella...

**PASTORA.** ¡...!

**MARÍA ELVIRA.** Ya estoy cansada, me vas a dar calambres.

**PASTORA.** Ya casi nos vamos. Aguanta un poquito más.

**MARÍA ELVIRA.** Ya no pasan más pedazos de cuerpos por el río. ¿Qué le pasaría a RUBÉN?

**PASTORA.** Nada, a ese nunca le pasa nada, porque no hace nada ni dice nada.

**MARÍA ELVIRA:** Mamá, ¿después del río a dónde van los muertos?

**PASTORA.** Pues, se los comerán los pescados.

[...]

*Silencio largo de espera. RUBÉN aparece con su madre eva como un par de fantasmas. Las mujeres los miran interrogantes.*

**RUBÉN.** Pasé por entre ellos mientras se mataban. No es sino no mirar a los ojos para no distinguirlos y ellos no se meten con uno. Ya vuelvo.

*Pasan los espectros por la escena dejándonos de nuevo con la voz de otro susurro al viento afectado de tos*

**SUSURRO AL VIENTO.** Cuando hablo me debo confundir con entre los fantasmas que flotan en este pueblo arrasado, con gente que parecen muertos de hambre, de miedo, de uno no sabe qué o muertos de muerte en vida, ánimas vivientes.

Han pasado los años, **MARÍA ELVIRA** ya mayor ha tenido una hija, **SARA**. **RUBÉN** ha desaparecido. La niña corretea comiendo guayabas.

**SARA:** las abuelas son como las guayabas sirven para la memoria...

*Enciende la vela roja a la abuela EVA*

**EVA.** No te fíes de las abandonadas o viudas, lo mismo da. Andan de sitio en sitio terminan bordando con cabuya para darle calor a las canas en noches sin compañía. El corazón se les vuelve un campanario de silencios en medio de tierras baldías.

[...]

**SARA.** Cuando sea grande quiero ser bella como el caimán del río para devorar hombres vivos.

Los que quedan vivos. Luego morir ahogada en un recodo de lágrimas cubierta de mariposas azules y blancas y Muerta mirando el cielo recorrer contigo los caminos de la eternidad, abuela...

[...]

**MARÍA ELVIRA.** ¡No quiero cartas! ¿Me entienden? ¡No quiero más cartas! ¡No quiero voces al viento!

¡No quiero gritos al aire! ¡Quiero voces de verdad que den aliento a mis oídos! ¡Que acaben la angustia del corazón! ¡No quiero silencio de presencia...! ¡Lo quiero aquí...!

¡No más susurros al viento!

**EVA.** Yo tuve muchas palomas mensajeras que llevaban mis mensajes sin destinatario.

SARA. Pidiendo deseos.

EVA. Pedía hombres en matrimonio. Quien primero me encontrara, conmigo se casaría.

Así apareció el padre de RUBENCITO, tu abuelo, un jayán negro, hermoso, domador de caballos, palafrenero de uno de ante ejércitos... Me apareció entre arrullos de palomas mensajeras. No se cómo entendió el mensaje... Creo que me engañó. Así era él, un diestro para el embuste... Murió en la guerra.... Una de tantas.... Desapareció entre el estruendo de la porquería de los fusiles. Nadie nos dijo que desocupáramos el caserío, el miedo nos obligó a salir y eché a rodar con Rubencito y el hermano mayor de quien nunca supe qué se hizo... ¿Dónde rodará su sangre? Aquí nunca se sabe nada. Ni donde florece la propia sangre. A Una siempre le falta algo.

[...]

SARA. Abre la carta... Antes de que me vaya para el río. Tengo que ir al río a buscar mi recodo de lágrimas.

MARÍA ELVIRA. No enredes el tiempo, hija... Ni entretejas los destinos. El río. Voy al río... Tengo que ir al río A arrojar algo... toma el cuchillo. Apuñala las cartas las introduce en un costal. Voy al río... tengo que ir al río a arrojar algo que yo si sé que es... Sale con el bulto de cartas.

[...]

OTRO SUSURRO MÁS. El pueblo lo arrasaron. Sólo identifiqué a los lejos entre el estruendo de las explosiones, en la huida, el ruido sordo que hizo la campaña cuando se desplomó el campanario. Las campanas también se mueren. Se revientan y quedan en silencio. Son voces que también se callan. Cómo es la vida! Un campanario en silencio es tan triste como un toque de difuntos.

## EL PASO

Partiendo de consideraciones ajenas a lo que llegó a ser el resultado de la escritura y puesta en escena dentro del proceso de creación colectiva, el Teatro La Candelaria recorrió un largo camino para llegar a la consolidación de una de sus obras más representativas de su repertorio, *El Paso*. El grupo se había propuesto hablar de la situación social del país, pero quería hacerlo de una manera indirecta. Entre la idea original, la revolución sandinista de Nicaragua, y una cantina como lugar de paso, en una encrucijada de algún lugar olvidado de Colombia, había todo un proceso de reflexión que transformó los desarrollos de las dramaturgias inscritas en la obra. Dramaturgias, puesto, que es característica de la creación colectiva el uso plural de los medios teatrales, independiente de la consideración de sus resultados.

Con el nuevo planteamiento el grupo recurrió al uso de la analogía como forma artística para “profundizar los temas”, según palabras de su director, Santiago García. Fue en el proceso de improvisación con los actores, donde surgió la

situación que daría forma, estructura y consistencia teatral al propósito buscado por el grupo. El lugar encontrado y su significación, la situación, las acciones y los personajes, serían como una metáfora del país.

La situación: una taberna que sirve como cruce de caminos en donde los personajes se encuentran, se relacionan, se confrontan, discrepan, se traicionan y temen por su suerte y en esos desencuentros, cada uno a su manera, expresa un aspecto de la vida del hombre colombiano cuya articulación va a componer un retrato vivido sardónico, crítico y, al final, trágico del país. Si bien la situación carece de una trama dramática fuertemente estructurada, o bien, ampliamente desarrollada y en profundidad, es porque en ese cruce de caminos La Candelaria eligió construir los personajes como elemento central y catalizador de la obra.

Así el grupo cumplía con unos propósitos dramaturgicos largamente perseguidos, pues ahora podía poner el mayor peso de la obra sobre los personajes y por tanto dejar en manos de los actores todo el efecto, puesto que éste iría a depender fundamentalmente de su caracterización. No obstante, el grupo en su trabajo de indagación tuvo claro que las acciones emprendidas por los personajes no debían rebasar el límite de lo simplemente ordinario, lo real cotidiano de la existencia, lo precario de las circunstancias, pero con implicaciones de sentido mucho más amplias y generales, tal como lo afirmó Santiago García, según el cual “fundamentalmente, y ahí seguíamos detrás de Brecht, (...) esas acciones “mínimas” podían dar cuenta de los grandes acontecimientos sociales de los cuales habíamos partido y que, con las debidas diferencias de contexto, estábamos viviendo”.

Creada la situación, la trama y los personajes que allí se enfrentan, se hizo necesario considerar su condición simbólica: el encierro, la imposibilidad de salir de aquel lugar que se presentaba para los personajes como un verdadero camino sin salida. En esta situación el proceso de creación colectiva, tal como lo narra el maestro García encontró su más fértil desarrollo, “fue apareciendo como elemento casi imprescindible el lenguaje no-verbal” y más adelante escribe: “con este hallazgo se trataba de encontrar a través de signos, señales, símbolos y gestos (...) elementos mínimos de comunicación interpersonal que reemplazaran los diálogos”. Entre estos apareció la necesidad del uso de objetos que irían a gravitar sobre las acciones. Objetos como “La Maleta de Cuero, La Carta de Chela, el W.C y los Implementos de Aseo de Obdulio, la Cartera

con la Plata de la Señora, el Cepillo de Dientes del Extraño, El Repuesto del Taxista, la Carta de Amor del Músico, Las Cajas de los Extraños, etc”.

Pero, en medio de estas líneas dramáticas, ¿en dónde situar el núcleo de la obra? ¿Cuál es el hecho central que la determina? De nuevo en términos de Santiago García: en el hecho de lo que una sociedad entrega y lo que va a recibir a cambio. Pero, ¿de qué intercambio, de qué entrega se trata? Dejemos que sean las palabras de García las que nos ilustren sobre el tema de fondo de la obra: “se estaba entregando nuestro país desde la clase dominante hasta los sectores de la clase media, se estaba subastando a cambio de un puñado de dólares que prodigaban a manos llenas los narcotraficantes los valores más sensibles de la justicia y la democracia, se estaban feriendo a cambio de favores inmediatos que la llamada clase emergente le estaba brindando a los detentores del poder. Entre otros ayudarle a eliminar a la izquierda. Las consecuencias de esa entrega se irían a pagar más adelante”<sup>12</sup>.

12. *Revista de Teatro La Candelaria*.  
Número 4. 1990

*El Paso* es una obra cuyo subtexto es enormemente más rico y significativo que el texto mismo. Este, que es un hecho provocado por la mecánica con que la obra fue creada, proviene del fuerte énfasis que sobre ella operan los lenguajes no verbales. Al desplazar el sentido del que tradicionalmente había sido portador el texto hacia las acciones, los gestos y los símbolos (los objetos), la obra entra en un campo de indeterminación interpretativa propio del lector o del espectador, para quien el sentido asignado por el grupo es siempre una deriva. Es probable que la más “correcta” de las lecturas de *El paso* se encuentre, aún hoy, en las páginas que Nicolás Buenaventura escribió en 1989 tras realizar “un seguimiento metódico” de la obra. Pocos como Nicolás Buenaventura pueden extraer el contenido de esta pieza de la manera como él lo ha hecho. Como un observador privilegiado de esta “parábola del camino”, Buenaventura siguió atentamente el proceso de creación, escritura y puesta en escena.

Como espectador, asistió a múltiples representaciones del grupo y con las opiniones recogidas en diversos medios y las encuestas realizadas con el público, Buenaventura elaboró un texto, publicado en el número 4 de 1990 de la Revista del Teatro La Candelaria, que es una carta de navegación levantada a lo largo, ancho y en profundidad de la emblemática obra de La Candelaria que ha sido señalada, con razón de “visionaria”. Así Nicolás Buenaventura ha dejado trazada toda una cartografía de lo que significa *El paso*, de la manera

como el grupo interpreta aquella problemática del país, la problemática sobre la que está construida, como analogía y como territorio. Y si es visionaria lo será en cuanto que La Candelaria pone sobre el escenario por primera vez a personajes que más adelante van a aparecer como parte determinante en el conflicto armado en Colombia: los paramilitares.

La cantina en donde se desarrolla la acción es un lugar de paso situado cerca del pueblo de Rivalta en la cordillera de los Andes. El microcosmos que la obra pone en escena es un reflejo apropiado de la situación del país. EMIRO está en crisis con su esposa y con el mundo, piensa que todas las desgracias se han acumulado en su precaria existencia. Maldice cuanto está a su alrededor. Cuando EMIRO señala a CHELA, su mujer, como una de las causantes de su desdicha, llega al parador un grupo de personas constituido por el taxista, cuyo vehículo se averió en medio del camino, y los ocupantes del carro, un hombre joven, una señora elegante y una prostituta. La mujer elegante y el joven son, presumiblemente, amantes. Inmóviles y en penumbra, allí está don BLANCO, un parroquiano que se recuesta contra el mostrador, y dos músicos que de vez en cuando cantan y rasgan sus guitarras. Los diálogos, puramente circunstanciales, no parecen revelar nada más que el sentido literal del que son portadores: la avería del auto, la lluvia, los derrumbes sobre la carretera. Pero aún así su característica dominante es la que revela doña CHELA cuando dice: “aquí no pasa nada, o mejor, menos que nada”. Más adelante aparecen dos hombres extraños vestidos de la misma forma, llevando cada uno un maletín negro en su mano y luego se verá a DORIS la hija de doña CHELA, a OBDULIO el mesero que no deja de revolotear por aquel lugar como una mariposa y después llegará un piloto.

Los catorce personajes conforman un conjunto dramático con el cual el grupo de teatro de La Candelaria introduce en el ámbito del teatro colombiano la problemática de la violencia de una manera tangencial, indirecta y subterránea, en lo que puede ser denominado un aparente e ingenuo cuadro de costumbres. Sólo una lectura entre líneas, como la propiciada por Nicolás Buenaventura puede situar al espectador en el ámbito de un teatro que indaga en la composición de nuevos lenguajes, como es por ejemplo, el no verbal.

Personajes con una carga de significación mayor que la de su simple presencia ocasional dentro del conflicto, como BLANCO y los hombres extraños, son elementos dramaturgicos que van dibujando el plano de un país con las fuer-

zas sociales y económicas tan determinantes en nuestra historia en los años 90. “El hombre, DON BLANCO”, escribe Buenaventura, “es un pez que sabe deslizarse fácil al lado que da la corriente. Es el que paga la vacuna a los guerrilleros sin ningún agüero, pero es a la vez el que hace los mayores esfuerzos por ganarse a los “extraños”. Aquí esos personajes misteriosos, los “extraños”, son quienes desarrollan un nuevo hilo dentro de la trama: ¿para dónde va la mercancía que ellos llevan? “seguro no van para la ciudad” —continúa Buenaventura— “sino que viene de ella. El “hombre de Negro” y el helicóptero dan la clave del origen, es una mercancía con respaldo arriba, bien arriba. Pero el destino. ¿Para dónde va? ¿Va para la guerrilla, se paga con pasta de coca? ¿Va para los nuevos grupos paramilitares ligados a la instalación de un laboratorio? ¿Para dónde va? Me parece que éstos son elementos importantes de la trama o la intriga. Y creo que precisamente el privilegio de la obra es dejar todos estos hilos sueltos”, concluye Buenaventura<sup>13</sup>.

13. *Revista de Teatro La Candelaria*.  
Número 4. 1990 p. 5

En esos hilos dramáticos está lo que se ha señalado como la irrupción histórica de un tema que a partir de esta obra ha tenido un desarrollo de amplias consecuencias sobre el teatro colombiano a partir de esas fechas.

Después que el EXTRAÑO 2 da muerte al perro del posadero, interviene el EXTRAÑO 1.

**EXTRAÑO 1.** ¿No se da cuenta cómo quedamos ante esta gente con su mal genio? ¡Imbécil! Tiene que aprender a controlarse. ¡Domine esos nervios! ¡Ahora cómo vamos a arreglar esto con esos señores! ¡Imbécil!

*De pronto empieza a repetir insultos y los argumentos de EMIRO. Se acerca a él, mete la mano en su bolsillo y saca algunos billetes. EMIRO sigue rezongando. Retrocede un paso y no recibe el dinero. El EXTRAÑO saca un billete más, como en la operación anterior, y estira los billetes a EMIRO.*

**EXTRAÑO 1.** Si esto puede compensar en algo la muerte del pobre animal, permítame... Yo sé que sólo es un valor simbólico... pero en algo puede ayudar... ha sido un incidente infortunado. Le juro que no se volverá a repetir...

*EMIRO continúa su protesta un poco entre dientes. El extraño pone los billetes sobre una mesa enfrente a EMIRO.*

**EMIRO.** No sé a qué horas nos dejamos enredar en esto. Somos una familia honesta, honrada, nunca habíamos pasado por una cosa semejante... esto es imperdonable... hemos sido unos ciegos.

*Poco a poco se va acercando a los billetes y ya junto a ellos apenas murmura sus protestas. Toma, casi sin quererlo, los billetes y mira a CHELA. Se queda callado esperando lo que ella pueda decir. De pronto la mujer estalla.*

**CHELA.** ¡Entonces hagan lo que se les dé la gana!

*Entra furiosa a la trastienda.*

*Suena la música operática.*

*Todos, que durante la escena anterior habían estado a la expectativa, empiezan a ocupar de nuevo sus puestos. El MÚSICO 1 se queda junto a las cajas y se agacha para ver algo que le ha llamado la atención.*

*Se levanta con una cajita en la mano que se había salido de la caja que botó CHELA junto a la entrada.*

*Con muestras de visible preocupación se acerca a EMIRO. Que están en primer plano cantando la plata.*

*El MÚSICO le muestra a EMIRO el contenido de la caja: son balas de fusil.*

*EMIRO se echa apara atrás consternado y se va rápidamente a buscar a CHELA.*

*Entra a la trastienda y al momento sale con CHELA.*

*La lleva junto al MÚSICO y le muestra las balas.*

*Los tres se van junto a don BLANCO y hablan con él.*

*Le muestran las balas.*

*Don BLANCO seguido de los otros tres se acerca a la mesa de los EXTRAÑOS.*

*Discute con ellos y les muestra las balas.*

*El EXTRAÑO 1 se para violentamente y empieza a protestar por que le abrieron las cajas.*

*Levanta la voz y se pasea por todo el salón exigiendo que le digan quién se tomó el atrevimiento de abrirle sus cajas de mercancía.*

*Todos le van sacando el cuerpo evidentemente asustados por la violenta reacción del EXTRAÑO.*

*Don BLANCO continúa insultándolos por lo que han venido a romper la paz y la tranquilidad de ese lugar.*

*Los desafía apelear afuera y no ahí que ese es un sitio decente que ellos han enlodado con su presencia.*

*Los desafía parándose en la puerta del fondo.*

*Los EXTRAÑOS aceptan y salen con él.*

*EMIRO, los MÚSICOS, y OBDULIO salen detrás de ellos.*

*En la sala quedan a la expectativa LA SEÑORA, EL AMANTE, LA PUTA, EL TAXISTA y DORIS.*

*Cesa la música operática.*

*EL AMANTE vuelve a primer plano y recoge su maletín.*

*Luego se acerca a LA SEÑORA y trata de sacarla de allí. LA SEÑORA se voltea y se desprende violentamente de él*

**SEÑORA.** ¡Suélteme! ¡No me toque! ¡Ni se me acerque! ¡¡Yo me regreso a mi casa con mis hijos!! ¡¡Usted no vale la pena de nada!! ¡¡Estúpida que fui!! ¡¡Déjeme sola!! ¡¡No lo quiero volver a ver más en mi vida!!

*EL AMANTE retrocede contrariado y trata de buscar cómo escabullirse del lugar.*

*EL TAXISTA va junto a su mesa y toma la biblia. Lee en voz alta un pasaje del Apocalipsis.*

(...)

Esta escena condensa todo el trasunto del tránsito del país de una a otra época: antes y después del surgimiento de los grupos paramilitares y cuyas acciones criminales van a ser registradas en numerosas obras.

# HUESOS

Los desaparecidos, las fosas comunes, cadáveres de hombres y mujeres que bajan por el río en su desfile hacia la eternidad. Sus deudos aún los esperan. Harán cuanto esté en sus manos para encontrarlos, vivos o muerto y darle cristiana sepultura. Lo que no soportan es la incertidumbre. No se resignan jamás a saber qué les sucedió. Esa ignorancia es un veneno que corroe el alma. Harían lo que fuera necesario por una noticia veraz, por un indicio, si ya no es posible una certeza. Pero nunca llegan. Los plazos que se autoimponen, se dilatan cruelmente, son como una esperanza que se inmola día a día. Es el aplazamiento sin fin. Algunos alcanzan a lograr muestras, dudosas e irrisorias, posibles, de unos tristes despojos que sobrevivieron del ser amado. Fragmentos que se convierten en pruebas forenses para exhibirlas en una oficina de reparación. Algo es algo, al menos, una herencia macabra. El Estado ha sentido que tiene el deber de reparar a las víctimas. Como en *Huesos* de Jhon Lotero. Pero ¿cuándo no hay cadáver, ni fragmentos, ni mayores indicios, más que la ausencia que clava su agujón en el corazón de los deudos?, como en *El ausente*, ¿qué sucede?

*Huesos*, obra breve que apenas alcanza las cincuenta líneas, se desarrolla en el despacho de una oficina de “reparación” a las víctimas del conflicto armado. Un pobre hombre se acerca a la funcionaria. Ella quiere dar trámite expedito a su petición. Pero MANUEL, el humilde ciudadano, está confundido. No puede dar un nombre a los restos que aporta como prueba.

NORMA. Por eso le dijo señor, no estamos para demorarnos... ¿qué es lo suyo? ¿Dónde lo trajo?

MANUEL. Aquí.

NORMA. ¿Ahí? ¿En esa caja tan pequeñita?

MANUEL. Caben.

NORMA. ¿Cabén qué? ¿Cuántos trae?

MANUEL. 26

NORMA. ¿26 qué?

MANUEL. No puedo...

NORMA. Ya. Bueno. Aquí todo es confidencial. Haga un esfuerzo. ¿Me dice ahora qué clase de despojo trajo?

MANUEL. Son muchas tristezas... usted...

Ante la imposibilidad de relatar los hechos Manuel apenas acierta a numerar a sus familiares muertos.

[...]

MANUEL. Son todos de la vereda... Mi familia

NORMA. ¿Todos? ¿Está seguro?

MANUEL. Todos fueron arrancados.

MANUEL. ¿Cuándo voy a hablar con el doctor?

NORMA. Mire, señor, por favor, ya le dije que no puede. Yo tengo que revisar primero, tengo que contar los dientes, los pelos, las uñas, ponerles un número y organizarlos en un fichero [...] Yo sé que usted quiere ver al doctor para que le cure ese mal de la tristeza, eso es lo que usted necesita, ¿no? *Silencio.* Bueno, yo necesito abrir un expediente para cada hueso [...] Empecemos por el último. ¿De quién era? ¿No se acuerda? *Pausa.* Pues tenemos un problema. Es para el expediente de la reparación, usted quiere reparación, ¿o no? Haga un esfuerquito. Yo lo entiendo... bueno... A este primero, entonces pongámosle “cónyuge”... ¿Le parece? Bueno... ¿Y los otros 25?

## EL AUSENTE

Si los escenarios de la violencia en buena parte se construyen en el país rural, la ciudad no ha sido ignorada como lugar de posibles desencuentros, como se escenifica en la obra de Felipe Botero, *El ausente*. Esta vez se trata de una familia apenas acomodada la que sufre el impacto de la violencia. La atmósfera de la casa evoca una sociedad de clase media tradicional, melancólica, sombría, triste, casi la imagen de una lúgubre y pequeña burguesía. Sin duda el autor conoce los devenires del teatro realista contemporáneo y allí se sitúa. En esa corriente del teatro de la cotidianeidad, de tiempos reales. Una pieza que se estructura en torno a una situación única e invariable en su ocurrir. Esta vez el autor ha privilegiado al tratamiento de los personajes sobre la situación. Tres hermanas, VIRGINIA, CONSUELO, las mayores, y AMANDA, aún adolescente. Aquí no hay ninguna deriva.

La obra se desarrolla en una dirección precisa, como una flecha que va en busca de su blanco. De intensidad creciente, la premeditada vaguedad del comienzo se disipa en función, no tanto de la claridad, sino de la extrañeza que supone los matices morbosos y casi irreales con que van siendo cargados los diálogos de las hermanas. El padre ha desaparecido diez años atrás. Y CONSUELO viaja desde los Estados Unidos para reunirse con sus

hermanas que han arreglado el regreso a casa de su padre por tanto tiempo ausente. Tras el reencuentro entre las hermanas, con sus pequeñas intrigas, molestias y celos, los roces, las preguntas y las indagaciones, las mutuas aflicciones y entusiasmos, las hermanas tienen sólo una preocupación. Todo debe estar a la altura para el regreso anunciado de HÉCTOR MUÑOZ VALENCIA, el padre tan esperado.

AMANDA. *Guarda la revista otra vez en la caja. Saca un neumático viejo y empieza a saltar sobre él durante un rato.*

VIRGINIA y CONSUELO *entran. Toman tinto. Están decidiendo el vestido que DON HÉCTOR usará en su bienvenida.*

VIRGINIA. *señalando dos chaquetas.*

VIRGINIA. ¿Éste o éste?

CONSUELO. No sé para qué me pregunta. Al final vamos a elegir el que a usted le guste.

AMANDA. A mí me gusta éste.

VIRGINIA. A ese le falta un botón AMANDA.

AMANDA. Se le cose.

VIRGINIA *(Insistiendo)*. ¿Éste o éste?

CONSUELO. No sé... *(Señalando una de las chaquetas.)* ¿Ese?

VIRGINIA. A mí me gusta más éste...

CONSUELO. *(Para ella)*. Ya se para dónde va esto...

VIRGINIA. Amanda, quédese quieta...

AMANDA. *Se detiene un rato y vuelve a saltar.*

AMANDA. A mí me gusta éste...

CONSUELO. Deberíamos dejar quieto a mi papá... Este plan es raro.

VIRGINIA. Lo mejor es tenerle un vestido listo y seguir con todo como lo hemos planeado. Estoy segura que no quiere verlo como yo lo vi.

CONSUELO. Pero es raro...

VIRGINIA. Bueno, eso ya lo decidimos.

CONSUELO. Lo decidió usted. Como va a decidir lo del vestido. No me gusta este plan.

VIRGINIA. Sólo estoy pidiendo su opinión... ¡AMANDA!

AMANDA. *(Deja de jugar con la llanta. De uno de los cajones saca un costurero, elige un botón rojo y empieza a coserlo).*

CONSUELO. Y yo ya se la di: ¡Ése!

VIRGINIA. ¿Segura?

CONSUELO. *(Para ella)*. Dios mío, dame paciencia...

VIRGINIA. *(Deja los dos vestidos sobre la cama y los observa con detalle).*

VIRGINIA. Yo creo que a él le gustaría usar éste. Es más "su color".

*Silencio.*

CONSUELO. *(Mira a su hermana con preocupación).*

CONSUELO. Ni siquiera se va a dar cuenta VIRGINIA. Esto es una locura. Nadie va a venir... ¿Me está oyendo?

Pero como la amenaza asecha no hay esperanza sin zozobra.

CONSUELO. Entonces, ¿Quién era?

AMANDA. No sé. Siempre llaman y cuelgan.

CONSUELO. ¿Quiénes?

AMANDA. Ni idea. Lllaman y cuelgan. Lllaman y cuelgan. Nunca dice nada. Ni dejan mensaje en el contestador.

*Pausa.*

CONSUELO. ¿Hace cuánto tiempo que pasa eso?

AMANDA. Siempre. Yo creo que es alguna de las viejas de mi papá.

VIRGINIA. (*Entra*).

VIRGINIA. AMANDA, ¿adivine dónde encontré el Varsol?

CONSUELO. VIRGINIA, ¿cómo así que aquí llaman y cuelgan?

*Pausa.*

VIRGINIA (*mientras comienza a limpiar la chaqueta*). El varsol es bendito...

CONSUELO. ¿Quién llama, VIRGINIA?

VIRGINIA. No sé de qué me está hablando.

CONSUELO. No se haga la pendeja.

AMANDA. VIRGINIA piensa que es mi papá...

CONSUELO. (*Escupiendo el tinto*). ¿Cómo?

*Pausa.*

VIRGINIA. No es nadie.

CONSUELO. ¿“No es nadie”? Tiene que ser alguien para que llame y luego cuelgue.

VIRGINIA. No es nadie.

CONSUELO. Yo sí sé quién es.

VIRGINIA. No sabemos si son ellos, consuelo.

CONSUELO. Hijos de puta... diez años después y siguen jodiendo...

VIRGINIA. Es mejor no pensar en eso

CONSUELO. (*poniéndose de pie, furiosa*). Esta tarde cuando contesté el teléfono y colgaron lo pensé ¿sabe? Recordé esa sensación. Ese frío en el corazón. Sentí como ese viejo escalofrío de asco me recorría el cuerpo otra vez. Me puse a temblar como hace diez años...

“Qué tonta”, pensé... “No puede ser”, me dije. Y preferí convencerme que era el amiguito de AMANDA...

Una primera ráfaga de ambigüedad sacude la escena. Pero pronto pasa la incertidumbre. De nuevo las hermanas son modelo de sobriedad, sentido práctico, pero la consternación la introduce CONSUELO al recordar a sus hermanas:

CONSUELO. No sé si ustedes no se dan cuenta de la gravedad del asunto o no quieren darse cuenta...

VIRGINIA. ¡No más Consuelo!

CONSUELO. Y pensar que es mi papá quien llama es la idea más absurda que he oído en toda mi vida...

VIRGINIA. (*Sigue con la mancha*). ¿Por qué?

AMANDA. Cuando cumpla dieciocho años me voy a ir muy lejos. Donde no me puedan encontrar...

VIRGINIA. Es cierto, al principio eran ellos... Dejando esos mensajes asquerosos... Luego vino el silencio. Ya no tenían nada más que decir. Con el tiempo me convencí que se habían cansado de llamar, pero el teléfono siguió sonando. Un día el teléfono volvió a timbrar. Pensé en dejarlo sonar... Pero levanté el auricular y me quedé en silencio escuchando el silencio del otro lado. Después de unos minutos simplemente dije: "Hola". Y después no paré de hablar. Hablé durante horas. Hablé de todo... Después colgaron... Sin decir nada. Entonces supe que era mi papá quien había llamado.

CONSUELO. Mi papá...

Mientras AMANDA habla por teléfono con su novio, arrecia el vendaval. Los trámites para que el padre vuelva, el pago al abogado, los procesos interminables en las oficinas públicas, son sólo la antesala de la fractura con la realidad que se ha ido acomodando en la mente de las desdichadas mujeres. Pero ¿es que aún sobreviven en un mundo distorsionado por una suerte de locura colectiva?, ¿cuántos de sus semejantes no han pasado la línea que separa la cordura de alguna forma de insania?, ¿quién no está desequilibrado por su propia razón?

Se diría que la obra está construida en espiral. De los vagos primeros círculos vamos descendiendo en ese cono invertido hasta su vértice problemático, recorriendo distintas etapas de un proceso de dilucidación. ¿Qué se oculta tras el término "regreso"? La figura del padre y ahora con el vacío que ha dejado su ausencia es un problema sin resolver que ocupa obsesivamente la mente de las tres mujeres. Aunque es sobre CONSUELO y VIRGINIA quienes recae el mayor peso de esa figura de ausencia, AMANDA no ha escapado del todo de esos tormentos. Incapaces de resolver el agudo problema frente a la realidad, sus distorsiones las ha llevado a volver la mirada hacia una lejanía vacía, el lugar del padre que nadie ha ocupado. ¿Alguna alegoría freudiana socaba el sentido de la ausencia literal del padre? La preparación casi histérica de su regreso ha llevado a las hermanas a vivir, al menos tras los muros de la que ahora es su casa, en el reino de las sombras y la ilusión.

Rodeadas de los recuerdos que ha dejado tras su desaparición, los diez últimos años de su vida se han convertido en una espera y en una preparación para una ceremonia de regreso que poco a poco va revelado su morboso carácter mortuorio. El tema de los desaparecidos en la escritura de Felipe Botero alcanza otras connotaciones, pues ha trasladado su problemática hasta la mente de los desconsolados familiares que sufren el trauma de su ausencia. El efecto psicológico en ellas es devastador. Fuera ya del mundo real, habitan

un universo de necia fantasía. Se diría que viven entre sombras, iluminados tan solo por la luz de un faro que no existe.

AMANDA. ¿Y mi papá?

CONSUELO. Yo lo intenté VIRGINIA. Le juro que lo intenté, pero usted se me perdió entre ese reguero de gente... Cuando me di cuenta había desaparecido y después no me dejaron entrar. Eran muchas personas. No cabía nadie más.

VIRGINIA. Llevo planeando esto durante mucho tiempo. Usted lo sabe...

AMANDA. ¿Qué tal la ceremonia?

CONSUELO. No se perdió de nada AMANDA.

VIRGINIA. Usted se lo perdió todo... Usted no sabe.

AMANDA. ¿Y dónde... dónde está mi papá?

*Pausa.*

VIRGINIA. (*Recordando*). ¡En la cocina! Está en la cocina.

AMANDA. ¿Solo?

VIRGINIA. (*Empieza a angustiarse*). Y todavía queda mucho por hacer. No me va a alcanzar el tiempo. La gente va a llegar y no tengo nada listo. Se suponía que esa ceremonia no era tan larga...

AMANDA. (*Sale sin que se den cuenta*). Fueron horas CONSUELO, horas... Fue eterno.

CONSUELO. Dígamelo a mí. Yo estaba afuera sin saber qué estaba pasando.

VIRGINIA. ¡Fue horroroso! Toda esa gente... Menos mal no entró...

CONSUELO. ¿Por qué?

VIRGINIA. (*Bajando la voz, avergonzada*): ... No sé cómo volví... No me acuerdo... Ni siquiera me acuerdo cuando me monté en el taxi. Todo me vino otra vez a la cabeza cuando estaba en la puerta de la casa... Yo estaba metida en ese sitio, entre toda esa gente... y hacía mucho calor. Y yo me quedé atrapada... apretando los brazos y agarrándome a la cartera. Y no sé cuánto tiempo pasó... alguien dio un discurso... o muchos, no me acuerdo... El sudor me empezó a bajar por la espalda... hasta la cintura... después empezó a sonar una música... creo que era música... Pero no era bonita... Alguien, con una voz nasal, empezó a leer nombre... y continuaron con los nombres y ahí me di cuenta que los estaban leyendo en orden alfabético y pensé: "que mala suerte que el apellido de mi papá empiece por la letra "M" (*Se ríe*) Y debí reírme en voz alta porque la gente se volteó a mirarme... Qué pena... (*Pausa*). Y empecé a caminar hasta dónde estaba mi papá... Cuando llegué alguien me dio la mano y me dijo algo, pero no me acuerdo qué... Yo tenía las manos muy mojadas (*Pausa*). Y entonces me entregaron a mi papá... La música no paró nunca... Lo agarré y me fui con él hasta otra esquina donde había más gente... En algún momento todo acabó... No supe cuando... y la gente empezó a salir... Y la música sonó por última vez... en ese momento se me acercó un tipo joven. No debía tener más de veinticinco años... dijo que era psicólogo y me preguntó si quería un vaso con agua y un pañuelo... Y entonces pensé: "¿Yo qué hago aquí...?"

Tras la realización del rito del regreso del padre a casa, celebrado con fiesta y fanfarria, la determinación solidaria ante la tragedia familiar, dará al destino de las hermanas una vuelta inesperada. Lo que había sido vivido por las hermanas como una victoria, no hace más que revelarles a VIRGINIA su derrota.

*La música baja lentamente indicando que la fiesta está terminando. VIRGINIA entra a la habitación. Lleva una copa de aguardiente en la mano. Descubre el mensaje en el contestador. Aprieta el botón.*

CONTESTADOR. ¿Virginia? Soy el Doctor Espitia... ¿Cómo te va? Mira Virginia, es que tenemos un problema... no sé cómo decirte esto... al parecer hubo un error... Los restos que te entregaron no son los de tu papá... No sé qué decirte... Qué vergüenza contigo... Llámame por favor para que solucionemos esto. Buenas noches.

VIRGINIA. *(Se queda en silencio. Mira a la cama, mira a la puerta y borra el mensaje).*

CONSUELO Y AMANDA. *(Entran).*

CONSUELO. ¿Con quién hablaba?

VIRGINIA. Con nadie. ¿Ya se fue todo el mundo?

AMANDA. No queda nadie...

CONSUELO. Todo salió muy bonito.

VIRGINIA. Afortunadamente... Estoy agotada.

CONSUELO. Todas...

VIRGINIA. Creo que voy a dormir una eternidad.

*Se recuestan al lado de su "Padre". Las otras dos hacen lo mismo. Las luces empiezan a bajar*

CONSUELO. ¿A qué hora vienen los de la funeraria?

VIRGINIA. Por la mañana...

*Pausa.*

AMANDA. ¿Apareció tu maleta?

CONSUELO. Están en otro país...

*Black.*

*Fin.*

El final de la obra con su terrible verdad, mostraría a las mujeres condenadas a vivir una existencia prosaica ya sin mayores ilusiones, sin la esperanza de la mentira como posible compañera, si no fuera porque aquella noticia, le da a la obra un violento giro de comedia con que nos sacude el absurdo de lo que fue una situación trágica. Este salto al vacío de lo absurdo, que es como una burla de los hados, evita que la pieza continúe moviéndose bajo el mismo sentido de fatalidad consumida por el pasado. Y si el pasado destruyó el presente de las hermanas, un pequeño desarreglo en el engranaje burocrático cambió de pronto el sentido de la fatalidad manifiesta.

Por primera vez en la dramaturgia del conflicto un autor se confía a los poderes de la redención del destino. Esa burla final mueve a la risa porque ella hace que el centro de la escena se desplace de aquello que era familiar hacia lo que es del todo desconocido. La ausencia del padre de pronto se transmuta en un objeto ajeno que invade la consciencia de la mujer que es absorbida

vertiginosamente por la fuerza de atracción de un lugar imposible, en donde lo mismo se convierte en lo otro. Como en *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll que cae a un mundo hecho de paradojas. Pero para el espectador, si no fuera tan circunspecto, semejante tránsito habría de provocar una carcajada ritual que es el alivio cómico propio de una forma de la catarsis.

A pesar de consumarse en *El ausente* se presentan tres de los mecanismos aristotélicos de la tragedia: la revolución, la anagnórisis y la catarsis. ¿Así podría decirse todavía que esta obra escapa a su condición trágica? El final que la clausurara, con lo irreversible de la situación, deja ver al espectador una luz con que puede ver ahora una salida que proviene justamente de los designios de los hados, el azar o del destino. Esta vez el final le ha jugado una mala pasada a la tragedia.

## VOCINGLERÍA

Como el teatro es una reconstrucción artística sobre las relaciones que se establecen entre los hombres, el dramaturgo pondrá a su servicio todos los medios que tiene para provocar los encuentros que le permitan componer un drama, una comedia o una tragedia, según la idiosincrasia de su talento. La distancia o la discrepancia entre los géneros marcará el tema abordado, o bien el tratamiento que mejor se acomode a la historia que va a ser narrada. Aquí se ha tratado de indagar cuál es el sentido de la realidad prevaleciente en la dramaturgia del conflicto armado en Colombia.

Cada obra, y acaso sin que el autor lo sepa del todo, es portadora de un cierto sentido, que además es plural. Sabemos que los dramaturgos del conflicto se han apartado de una interpretación o reinterpretación esquemática de la realidad para remitirla a discursos que se relacionan directamente con una reflexión política o ideológica. Más bien, como ya se ha dicho, parten de los hechos mismos o de una imagen, pero siempre contra cierta tendencia de instrumentalizar el teatro con fines particulares. Entonces aparece la tendencia, directa y sencilla, de recuperar para el teatro hechos y realidades por sí mismos plenos de significado. Lo cual ha liberado, a la vez, a la escena de un naturalismo chato y convencional. ¿Qué es *Vocinglería* sino la narración de un

episodio de violencia transmutado a un espacio escénico de distintas facetas donde la dramaturgia tiene el poder de hablar con múltiples lenguajes? Los hechos allí están representados, pero también la conciencia que pesa sobre los seres humanos. Así como aparece lo que sucede fuera de la historia, también lo hace aquello que acontece en el interior de los personajes. De la trama de acontecimientos surge la gravitación de las fuerzas sociales y el choque del hombre con el hombre y el del hombre y las instituciones. De lo natural surge lo sobrenatural y del texto de la realidad representada, brota el subtexto que encubre el principio activo de una traición.

Amarrados a una silla el abuelo TADEO, su nieta ALONDRA y sus huéspedes WILSON y su madre ELVIRA juegan parqués en presencia de sus carceleros. Es 31 de diciembre y la gente se prepara para celebrar la llegada del año nuevo. Los primeros diálogos son rápidos, nerviosos, se mueven como saltan las fichas sobre el tablero del juego. Estamos en el solar de una humilde casa de tierra caliente. De pronto el abuelo deja caer su cabeza contra el pecho. La nieta lo mira.

ALONDRA. Abuelito, abuelito no me haga esto. Doña Elvira...

TADEO. Espíritus, sombras protectoras, inicio mi camino, recorro uno a uno los momentos dolorosos, cuando fui templo del pavor. Planta antigua arrancada de la tierra, raíces al aire, el árbol viejo rueda, ruedo, ruedo...

En la segunda escena encontramos a un Hombre con el Jefe y las niñas ALONDRA y su hermana LAVINIA. El tiempo es difuso, impreciso. Los hombres malvados han violado a LAVINIA, que ha muerto como el abuelo, y ahora serán solo recuerdo en la mente de la pequeña ALONDRA.

TADEO Y ALONDRA. *(Al público)* ¡Pobre y mil veces pobre!  
 Lavinia violada,  
 Despojo de niña vejada y rota.  
 Al final de un sendero  
 Tus uñas...  
 Tu sangre...  
 Tu piel...  
 Tu lengua...  
 Tus dedos...  
 Tus ojos...  
 Tu miedo...

En una tienda los vecinos se encuentran para hacer los preparativos de las fiestas. Con los parroquianos se mezclan los paramilitares, que por esos días organizan una acción armada. Pero también se habla de un Ángel que,

han dicho, han visto por allí. A pesar de sus doce años, ALONDRA no parece ser una niña inocente, al menos eso puede inferirse de la conversación que ELVIRA sostiene con WILSON, el hijo que se le escapa de las manos. ALONDRA ha huido de la casa aunque ésta le pertenece, ya que es la herencia que recibió de su abuelo. Pero los maltratos de WILSON la han llevado a buscar refugio lejos de sus familiares. Cuando pretende regresar, WILSON le cierra desconsideradamente el paso.

*Interior casa Tadeo, ciudad*

WILSON. No quiero volver a verla aquí.

ELVIRA. Pero es solo una niña.

WILSON. Y si es una niña por qué la veo voltear por la vecindad como una puta.

ELVIRA. No diga barbaridades y recuerde que si estamos bajo este techo, es gracias a que su abuelo nos tendió la mano.

WILSON. Si, pero no nos tomamos el codo.

ELVIRA. Me regaló esta camándula.

WILSON. De dónde cree que saca plata esa mocosa.

ELVIRA. No le he preguntado.

WILSON. Ni le va a preguntar, porque la próxima vez que la vea acercarse por aquí, le doy una tunda que no se le va a olvidar.

ELVIRA. Que me pegue a mí, vaya y venga, pero levantar una muchachita ajena, es pecado.

WILSON. Bien dicho, ajena.

*Silencio*

MANUEL, un vecino de la familia de ELVIRA, al ser abordado por dos sujetos, AGALLA y GANSO, paramilitares, trata de escapar. Desde su ventana ELVIRA y WILSON ven el atropello sin poder impedirlo.

*Interior casa Tadeo, ciudad*

ELVIRA. Todo en la vida se paga.

WILSON. Esa peladita en bien necia.

ELVIRA. Con usted maltratándola, ya no quiere parar aquí.

*Se oye un estruendo en la calle y la voz de AGALLA, ELVIRA se asoma temerosa y ve como AGALLA y GANSO, que lleva la cara oculta tras un casco de motociclista, abordan a sus vecinos*

AGALLA. ¡A tierra hijueputas!

GANSO. Un alguien lo *sapio*, dice que usted es de los de apoyo

MANUEL. No señor, esa gente entra a las casas... y no qué puede hacer.

WILSON. ¡No se asome vieja!

ELVIRA. ¿Qué hacemos?

WILSON. ¡Silencio!

GERMANIA. Nosotros no nos hemos relacionado con nadie.

AGALLA. ¡Cállese la jeta!

WILSON. ¡Que se aleje de ahí, le digo!

ELVIRA. ¡No me empuje!

MANUEL. Nosotros somos gente buena.

GANSO. Analice qué amigos tienen, con eso le digo todo.

ELVIRA. ¡Hay que hacer algo!

WILSON ¡Shit...!

AGALLA. ¡Mucho perro tan terco!

GERMANIA. ¿Por qué le pegan, qué les hemos hecho, a dónde se lo llevan?

*Elvira se aparta de la ventana, los vecinos desaparecen*

WILSON. ¿Vio quiénes eran?

ELVIRA. ¡No! Pobre vecina, voy a ver que se le ofrece.

WILSON. No se meta en lo que no le importa.

ELVIRA. Tiene razón, es mejor no...

WILSON. No ver, no oír, nada.

Cuando ALONDRA, despreocupada, va dando brincos por la calle se le aparece LAVINIA suspendida en el aire, le aconseja regresar a casa, pero la chiquilla teme los castigos de WILSON, por eso buscó refugio y lo encontró donde el Jefe.

*La música sube y aparece LAVINIA suspendida, se la ve divertida con las historias de su hermana*

LAVINIA. No hable tanto, mire que va a coger fama de mentirosa.

ALONDRA. ¡No me cree, Lavinia? En serio, lo que pasó. Fue por culpa de ellos.

LAVINIA. Silencio, pueden oírla.

ALONDRA. Todos creen que hablo sola.

LAVINIA. *(Flotando)* Me hace feliz conversar con usted.

ALONDRA. ¡No tiene amigos?

LAVINIA. No.

ALONDRA. ¡Y mi abuelito?

LAVINIA. Como los ojos me los robaron viva, de mi abuelo ni rastro.

ALONDRA. ¡Ni de mi mamá, ni...?

LAVINIA. A nadie, no he visto a nadie. Soy un ancestro ciego.

Entre tanto ELVIRA y WILSON discuten porque la madre le reprocha sus nuevos amigos. Sospecha que ahora su hijo esté dando malos pasos.

WILSON. Vamos a salir de la mala, se lo prometo.

ELVIRA. ¿Qué?

GANSO. *(Cantando)* “Soñé lo que quería  
Creí lo que soñaba  
Soñé que me adorabas  
Como se adora al sol...”

WILSON. Qué hace ahí pegada, no sea metida.

ELVIRA. ¡Ah!

**GANSO.** (*Cantando*) “Pero no creas  
Que sentiré rencor...”

**ELVIRA.** Esa voz me parece conocida.

*ELVIRA logra ver algo en la casucha vecina y lo que ve, se hace visible en escena simultánea*

**GERMANIA.** ¿A dónde lo llevaron?

**GANSO.** A cantar como yo.

**GERMANIA.** ¿Son autoridad?

**GANSO.** ¿Preguntoncita?

**GERMANIA.** Es que si se quiénes son, voy a estar más tranquila.

*ELVIRA deja de espiar y la escena alterna desaparece*

**ELVIRA.** ¡Es ese infeliz! Es su amiguito; aunque oculte la cara, lo reconozco.

**WILSON.** No invente pendejadas y hágase para acá.

**ELVIRA.** Estoy segura que son esos vagos. ¡Cobardes! ¿Por qué no hacen lo que hacen, con la cara destapada? ¿En qué anda Wilson?

*Silencio.*

**ELVIRA.** ¡Conteste!

**WILSON.** Por fin estoy donde tenía que estar.

**ELVIRA.** ¿Cómo?

*Pausa.*

**GERMANIA.** Dicen que en el Amparo alto mataron tres muchachas.

Los ruidos de la calle los llaman a la ventana desde donde observan como **MANUEL**, que ya recibió una paliza por parte de los paramilitares, ahora es conducido hacia la muerte. **GERMANIA**, la mujer de **MANUEL**, se cruza en el camino del condenado e intercede por él.

**GERMANIA.** ¿Y por qué me lo van a matar si no tienen pruebas contra él?

**ELVIRA.** ¡Ay Dios mío, hagamos algo mijo!

**WILSON.** ¡Está loca?

**MANUEL.** Cuide el niño, que crezca derecho. ¿Oyó? Sólo le pido que me mande recoger y me entierre.

**GERMANIA.** Yo les agradezco que si lo va a matar, lo maten aquí, para saber que lo mataron y poder enterrarlo ahora; porque si lo matan por allá, en esos rumbones no puedo ir a buscarlo

En el cuartel de los justos, **AGALLA** y el **JEFE** tienen ahora a **WILSON** bajo sus órdenes. El joven se ha incorporado al grupo paramilitar. **ALONDRA** ahora vive con ellos.

**JEFE.** (*Feliz*). Lo felicito. Esos fanáticos no nos van a quedar grandes.

**AGALLA.** Gracias, señor.

**JEFE.** ¡Ahora, a trabajar durito al otro paciente! Luego sonamos el ministerio y le entregamos el tipo al **CORONEL MARTÍNEZ**.

AGALLA. ¿Les vamos a seguir ayudando, con la perseguidora tan brava que nos montaron?

JEFE. Ellos van a necesitar un culpable, y entre más rápido se lo hagamos llegar, pues mejor. MARTÍNEZ va a saber interpretar la entrega como un favor de nuestra parte.

*Entra WILSON, se ilumina toda la habitación amplia y semivacía*

WILSON. No había Marlboro Jefe, le traje otros importados.

JEFE. ¿Usted es que es imbécil? Le dije Marlboro, yo no fumo esta porquería.

WILSON. Si señor, ya los cambio.

[...]

*Sale*

JEFE. ¿Ya llego ALONDRA?

AGALLA. Si Jefe.

JEFE. ¿Alguien la vio?

AGALLA. No, la tengo en el cuarto.

JEFE. Abra la puerta.

AGALLA. En un descuido vio al paciente y está desconsolada.

JEFE. Que se consuele ensayando el Show que le estoy preparando para “El fantasía”.

AGALLA. ¿La va a exhibir allá?

JEFE. ¡Sí!

AGALLA. ¿Y si cae la ley?

JEFE. Eso lo declararon zona de tolerancia y no molestan.

AGALLA. Es mucha la plata que le está metiendo el Señor al negocio de casinos y moteles ¿no?

JEFE. De algún modo le tienen que pagar los doctorcitos al Señor, el trabajo que hacemos por acá.

AGALLA. Ellos agradecen. Son los de Justicia los que no valoran.

JEFE. Van a aprender de un golpe, que el amigo de ayer puede ser el enemigo del hoy. Mire en qué anda Wilson, es un inútil. Que por aquí no entre para nada.

AGALLA. *(Marchándose)* ¡Alondra...! Prepárese que el Jefe quiere ensayar.

*La puerta no se abre, el jefe impaciente*

JEFE. No se ponga rebelde, cómo quiere triunfar si no trabaja.

*Silencio.*

JEFE. Si no quiere, ni la miro, pero practique.

*Silencio.*

JEFE. ¿Me oyó?

ALONDRA. *(Aún en la camita)*. ¿A MANUEL no van a matarlo cierto?

JEFE. ¿Se me está echando para atrás?

ALONDRA. No es eso, es que yo no estoy segura si él...

JEFE. Ya no hay tiempo de llorar.

ALONDRA. ¿Por qué lo tenían amarrado?

JEFE. El hombre solo tiene que decir, lo que queremos oír. ¿Entendió?

ALONDRA. No señor.

JEFE. Bueno, me estoy aburriendo. Repita: tengo doce años señor, y estoy para complacerlo.

**ALONDRA.** *(Poniéndose una mallas rojas mientras repite)* tengo doce años señor, y estoy para complacerlo. Lo único que **MANUEL** quería era agua para el barrio.

**JEFE.** ¡No más! ¡Ya cálese!

*Entra WILSON.*

**WILSON.** Católico, se echó en la entrada.

**JEFE.** No me interrumpa.

**WILSON.** Es que nos está delatando. Todo mundo sabe que donde ese perro se echa, alguien se ha muerto o va a morir.

**JEFE.** Mejor ¡Que todos sepan que aquí se derraman lágrimas y caca de faltones y comierdas!

*(La chiquilla llora asustada)*

**ALONDRA.** Usted me dijo que no iban a hacerle nada...

**JEFE.** ¡Ah! ¡No, Alondra, sin chillar!

**WILSON.** ¿Alondra? Qué pereza Jefe, la peladita esa es de mi casa.

**JEFE.** ¿Y este pobre diablo está alzando la voz, o es que me parece?

**WILSON.** No se altere, yo... solo vine a decirle que... perdóneme, es que el perro se echó y... es peligroso **JEFE**.

**JEFE.** Espere afuera.

**WILSON.** ¿Entonces no encierro al perro?

**JEFE.** ¡No! Déjeme ensayar y haga lo suyo.

*WILSON sale con el rabo entre las piernas, se cruza con GANSO que trae los cigarrillos, se los entrega al JEFE que le da unas monedas como recompensa, el joventicto sale. En su cuartito, ALONDRA llora desconsolada.*

**JEFE.** ¡Ya culicagada, sin llorar! Repita: Soy una niña caliente y precoz.

**ALONDRA.** Soy una niña caliente y precoz. Yo solo vi que el **MANUEL** se saludaba con gente pero si era de los Comandos, no sé...

Desaparecido **MANUEL**, **GERMANIA** lo busca y acude a la policía sin saber que su esposo está preso en el cuartel de los paramilitares. **AGALLA** y **WILSON** lo interrogan. **MANUEL** reprocha a **WILSON** que los haya traicionado, ante lo que responde que quien lo delató no fue él, sino **ALONDRA**. **MANUEL** le ruega por su vida.

**MANUEL.** Véame morir, mucho me han apaleado ya. No voy a servirles de tonto útil.

**WILSON.** No siga compadre, yo no tengo nada en contra. Si le cargué el niño en El Cabo, es porque lo aprecio. Le suplico que no se ponga de gallo fino, por Diosito lindo que **AGALLA** es muy malo.

**MANUEL.** No sé qué debo, usted me conoce de la vida, de la cerveza. Yo no podría ver a un amigo en la forma en que me tienen y quedarme como si nada.

**WILSON.** Por favor colabore compadrito.

**MANUEL.** ¿Compadrito? ¡Ni mierda!

**WILSON.** Entre usted y mi mamá lograron amargarme el día. Ya cálese, no quiero oírlo más.

**MANUEL.** Conozco a los justos mejor que nadie. Cuando atacaron la tercera vez El Cabo, usted ya vivía acá. Reunieron al pueblo en la escuela y luego empezaron a...

**AGALLA.** *(Entrando)* ¡Qué belleza este perro, óigalo no más!

**MANUEL.** ¿Eso es lo que quiere aprender a hacer?

AGALLA. Espere afuera WILSON. (A MANUEL) Ahora voy a sacarte de tu nidito cabrón y vas a ver cómo te pongo a trinar de lo lindo.

En su casa, ELVIRA indaga acerca de las actividades a las que ahora se dedica su hijo envilecido, WILSON. Sospecha que nada bueno les traerá. Cuando el joven se dispone a salir se encuentra con la resistencia de su madre. Ella pretende impedir que su hijo salga ese día.

WILSON. Hágame caso, estese aquí, se lo suplico.

ELVIRA. ¡Suélteme! Nada debo y puedo salir cuando quiera con la cara en alto.

WILSON. No me haga faltarle al respeto, usted para mí es sagrada.

*Pausa.*

ELVIRA. Esos demonios siguen ahí, ¿es eso?

WILSON. Me están esperando.

ELVIRA. ¿Se va a meter otra vez en problemas?

WILSON. Tengo afán, prométame que no va a ir al ministerio.

[...]

*WILSON va adentro y se lo oye escarbar, regresa.*

ELVIRA. ¿Qué tiene en esa caja?

WILSON. Nada.

ELVIRA. ¿En qué está metido? ¿Quiere morir como un perro?

WILSON. Deme la bendición, la necesito para salir bien de esta.

ELVIRA. ¡No se vaya mijito!

Tras la disputa y el forcejeo, WILSON reduce a su madre, la amarra a un asiento y la amordaza. Debe salir pronto puesto que sus compañeros lo esperan para la acción que de tiempo atrás vienen preparando.

*El muchacho corre y pone candado, trae una cuerda, toma una vieja silla y le indica la muer que se siente, ella obedece y el procede a amarrarla sin dejar de hablar, ella lo mira estupefacta, sin oponer resistencia.*

WILSON. Yo no quería hacer esto. Voy a contarle una historia, es una historia muy triste: Su doctorcito el ministro, va a volar como “Ricaurte en San Mateo”. Por eso, usted no va a ir al centro, porque yo me largo a ponerles una chispita en el culo a los padres de la patria, que como dice el JEFE nos faltoniaron, después de que les limpiamos de maleza rara el largo y el ancho.

ELVIRA. Malo desde niño, malo como su papá.

WILSON. El JEFE quería la bengala en el congreso, pero yo lo convencí que era mejor en el Ministerio. “Voy a entrar derecho”, eso le dije, “todos me conocen porque mi madre trabajó allá, hasta que la sacaron a patadas”. “Muchacho tiene coraje, de sus manos van a saber los grandes, lo que es traicionar a los justos”, me contestó. ¡Con sangre y carne le van a pagar su liquidación de trece años de esclavitud, madrecita! “¡GANSO, AGALLA! La carga donde el muchacho ordene, que para el caso da igual”. Eso dijo el Jefe, vieja.

GERMANIA se ha enterado que su esposo MANUEL fue asesinado y busca su cadáver. En su casa, ELVIRA, aún amarrada y amordazada, oye el estruendo de una explosión a lo lejos. En una calle céntrica de la ciudad WILSON, que ha salido gravemente herido, los hombres mueren a manos de la multitud enardecida. Al morir WILSON recuerda sus mejores días, el tiempo de su primera juventud ante de la huida de su tierra. En “las fronteras de la muerte”, WILSON y su madre se encuentran.

ELVIRA. ¡Hijo!...

WILSON. ¡Triste destino el suyo madre! También a mí me matan a mansalva, como a su marido. Este debe ser mi castigo por ser hijo de un *tira*. Va a temblar en su tumba cuando sepa que su nombre está enlodado.

¡Qué venganza!

ELVIRA. ¡WILSON, mi amor, no lo voy a dejar solito! ¡Ah! Me duelen las muñecas. Esta cuerda mata.

WILSON. ¿Nunca le conté que cuando mi papá me llevaba a las rondas nocturnas del Departamento Secreto, dízque para templarme, sus compañeros me daban coscorriones? Él me prohibía llorar. “Este chino es igualito a mi sargento Satanás: ¡Valiente!” “Hijo de tigre sale pintado” ¡Felicitaciones mi primero” decían.

ELVIRA. ¡Auxilio! ¡Que alguien me ayude!

El un paisaje incierto encontramos a ALONDRA que se ha encontrado con LAVINIA suspendida en el aire a quién le confía haber hablado con el Ángel. GERMANIA va a casa de ELVIRA en busca de ayuda. Golpea una y otra vez a la puerta y no obtiene respuesta. La madre de WILSON, aún atada de pies y manos, nada puede hacer para moverse. En una visión de ultratumba, WILSON y MANUEL se encuentran con el espíritu de ELVIRA. La fatalidad no perdona.

WILSON. ¡Fuego no! ¡Basta! ¡Esto es barbarie!

ESPIRITU DE ELVIRA. Wilson mijito, le advertí, le dije que no se metiera en cosas malas, mi amor. Respire, respire profundo y piense en la Virgen, ella le va a dar valor, como me lo está dando a mí. No me lo maten, no me lo golpeen así. Él es mi niño, es locato pero no malo. Se metió en todo esto sin saber. ¿No me oyen? ¡Ahh!

¿Así me paga mis rezos, madre? Ahí le dejo su camándula santísima virgen, no sé cómo pudo permitir esto.

ESPIRITU DE WILSON. Viejita, en vida siempre se me venía a la mente una inmensa bocanada de fuego, esta era mi premonición de este momento. Anoche soñé que me veía a mí mismo frente a la bocanada, como un niño, como un joven, como el viejo que no llegaré a ser. Perdóneme madrecita y no me llore, no sufra más. Intenté ser mejor que mi papá, darle una buena vida, pero no pude. Todo estaba escrito, todo me salió mal...

En una gruta parece celebrase un rito mortuario. Salmodias, oraciones y ofrendas, pero la irrupción de la policía con megáfono, en busca del Ganso, rompe el ambiente del rito funerario.

En una gruta ubicada en el cerro tutelar de la ciudad, se ven las velas encendidas de cientos de peregrinos que avanzan en medio de la noche, para ver al ángel en su gruta. En medio de la penumbra, Crucifija, su hermano y su sobrino conducen a los creyentes.

Tiempo después encontramos a ALONDRA anciana-niña, demente, en el cementerio. Ha ido a visitar al abuelo, a quien entrega sus últimas ofrendas.

*Atardecer, Campo santo público. ALONDRA, desdentada y muy maquillada, semeja una anciana – niña, casi indigente, frente a la tumba de TADEO, quien jamás mira a su nieta, pero reacciona a sus palabras.*

ALONDRA. ¿Le gustan las flores? Las cogí de otra tumba, están fresquitas. No me vaya a regañar, es que estoy sin plata, no tengo ni unito... *(Pausa)* No se imagina por las que he tenido que pasar. Con todo y eso aún conservo mi maleta, mírela. ¿Sabe una cosa, abuelito? Hoy amanecí con la ventolera de venir a verlo, porque anoche soñé con usted. [...] Como LAVINIA no volvió a visitarme, ahora hablo con los pájaros, les gusta hablar conmigo. ¡Es verdad! Me dicen cosas al oído y yo les cuento de la finca, de LAVINIA, de mi papá... Si, mejor no se lo nombro. *(Silencio)* ¿Me puedo quedar aquí? Es que ya no tengo oficio, ni tengo a donde ir; don Noel se cansó de mí y desde que cumplí 13 años, ya no me da trabajo. Dice que molesto a los clientes. [...] Dicen que estoy loca pero no es cierto. [...] No sabía dónde refugiarme, pero gracias a Dios ya estoy aquí (toca su maleta con satisfacción y mira alrededor del campo santo) en un lugar seguro. ¿Prefiere que me vaya? *(Sonríe)* Otro día vuelvo, disfrute las flores, que nadie se va a enterar que las cogí del vecino abuelito.

TADEO. Estoy muerto, morí de viejo y de tristeza. Donde estoy, la vida sigue y las cicatrices duelen como si fueran heridas, porque ni el tiempo, ni la muerte, pueden con todo, con tanto y tanto llanto. No solo la orfandad y los malos recuerdos condenaron a mi nieta. Lirio en el lodo, desterrada del amor, sola en medio de un poblado de enemigos, indefensa. Nada pude hacer mi niña; también sobre ti cayó la mancha del desarraigo y la miseria. Mi bondad te condujo a la desgracia, porque no quise oír al poeta: “No introduzcas en tu casa a quien ha de echarte de ella”.

Fin.

## LOS DESPLAZADOS

El origen del teatro callejero se remonta a la antigua Grecia. Era un teatro itinerante cuyo único motivo era narrar las peripecias del viaje que los integrantes del grupo tuvieron en su camino. Al llegar a la ciudad de Atenas el público asistía a sus representaciones en donde mezclaban aventuras reales con episodios imaginarios. En espacios abiertos se daba la más democrática forma de expresión teatral. Hoy sobrevive este género escénico con muy pocas variaciones en cuanto a las condiciones teatrales que implican.

Es así un acontecimiento estrictamente popular, sin más artificios que los propios del actor y su aparato escénico a la vista del público. Tal despojamiento de elementos implica un reto enorme para la compañía teatral en cuanto que debe atraer la atención del público sobre el acontecer dramático sin otro recurso distinto al poder escénico de la obra. Como cuenta con muy pocos minutos para atrapar al espectador en los hilos de la trama, el teatro de calle debe desplegar cuanto antes sus astucias dramáticas y así introducir al espectador tan pronto como sea posible en la trama de los acontecimientos. Éstos, por lo general, unen a la espectacularidad del despliegue actoral, una trama fuertemente cargada de contenido histórico y social en la que el público se siente arrastrado hacia su interior como si se tratara de un rito colectivo. Como si el grupo buscara que la comunidad se vea a sí misma representada en un mito que le es propio y que la expresa.

Cuando Misael Torres eligió a *Cien años de soledad* buscó en ella un mito fundador que abarcara la complejidad referida de las guerras fratricidas que desde más de un siglo atrás asolan al país. Y encontró en el mito del incesto un motivo que le servía como eje para dramatizar un aspecto problemático de nuestra realidad, esta vez centrado en el fenómeno del desplazamiento.

El teatro callejero, con su ilusión de interminable desplazamiento, se convertía en el más adecuado espejo para una representación de este carácter. Entonces Torres escribió y puso en marcha el proyecto de una trilogía basada en una lectura de *Cien años de soledad*. A la primera parte, *Memoria y olvido de Úrsula Iguarán* siguieron *Sobrevivientes* y *Los desplazados, travesía y delirio de la familia Buendía*.

En ésta última el núcleo del que derivan sus líneas narrativas es el incesto como prohibición y luego como transgresión. Incesto que si en *Cien años de soledad* comienza con el matrimonio entre los primos JOSÉ ARCADIO BUENDÍA y ÚRSULA IGUARÁN, el dramaturgo lo pasa por alto para centrarse en la relación entre REBECA y JOSÉ ARCADIO, ARCADIO a solas en *Los desplazados* de Misael Torres. Los personajes de éste último han sido referenciados por Carlos José Reyes de la siguiente manera:

MAMA SANTA, la gran matrona que lee los sueños en su collar de perlas. Tiene varios antecedentes en la narrativa de García Márquez, entre los cuales se encuentran ÚRSULA IGUARÁN y la MAMÁ GRANDE.

EL GITANO, quién se convierte en el anunciador de desgracias. Es un equivalente al Tiresias de la tragedia griega.

EL CORONEL, quién resulta un Quijote delirante de la guerra. Sus fantasmas pueden evocar las innumerables guerras civiles acaecidas en el país desde mediados del siglo XIX.

ARCADIO es el que carga con la muerte y está ciego.

[Corresponde a JOSÉ ARCADIO SEGUNDO. Hijo de ARCADIO y SANTA SOFÍA DE LA PIEDAD y gemelo de AURELIANO SEGUNDO].

REBECA fue la que pecó por amor, incurrió en incesto y por eso la MAMASANTA la acusa de ser la culpable de la huida y la desprecia (Reues: 2005, 293).

El propósito de Misael Torres fue “fundir la historia de la familia Buendía con un problema en este momento muy álgido en nuestro país”, tal como explicó el dramaturgo y director al periódico argentino. *Página 12*. A la pregunta: “¿Quiénes son esos desplazados?” Misael Torres respondió:

Los campesinos y los indígenas que en las zonas rurales y selváticas sufren esta guerra entre paramilitares, fuerzas del ejército, narcotraficantes y guerrilleros. Ese fuego cruzado convierte a la población en carne de cañón y la empuja constantemente a huir para salvar la vida. García Márquez dice en su novela que las estirpes condenadas a cien años de soledad no tendrán una segunda posibilidad sobre la tierra. Nosotros somos tercios y optimistas y decidimos colocar a la familia Buendía en una fábula diferente, como una familia de desplazados que busca una segunda oportunidad. Queremos otro Macondo.

Como puede verse, Misael Torres buscó una síntesis conveniente para la escena teatral que narrara “otro” Macondo, en la que funde personajes originales de la obra de García Márquez para crear las figuras que mejor representen a las figuras que le interesa desarrollar por cuenta propia. Si el CORONEL está troquelado sobre la imagen del CORONEL AURELIANO BUENDÍA, padre de ARCADIO, aquí se muestra siempre presa del delirio, de sueños febriles, de extrañas premoniciones y de proyectos fallidos, como cuando invita a ARCADIO a tomar en sus manos las riendas de la guerra. Guerra que en *Cien años de soledad* se ha iniciado tiempo atrás y cuyo origen mítico coincide con la ruptura de la prohibición del tabú del incesto entre AURELIANO BUENDÍA y ÚRSULA IGUARÁN. El incesto esta vez se repite entre ARCADIO y REBECA.

Tras una larga travesía, la carreta de los Buendía llega por fin a un lugar abierto en donde los desplazados pueden detenerse.

*[ARCADIO, el ciego, lleva de las riendas el caballo que arrastra la carreta de los Buendía. En la carreta va REBECA, embarazada y todo lo que pudieron llevarse que es casi nada. Tras la carreta van la MAMA SANTA, el CORONEL y el GITANO. Es un cortejo luctuoso que se acompaña de rezos cantados. Van informando al transeúnte de su destino y su desgracia. A veces se detienen, descansan, beben agua. Cien metros antes de llegar al lugar convenido, el GITANO se adelanta y llega solo a la plaza... ¡Canta!].*

Un coro, como el propio de la tragedia griega, canta como si fuera un testigo que los acompaña a donde fuere que ellos vayan. Vienen de presenciar los resultados de un combate.

**ARCADIO.** Mejor la ceguera para no ver mi desgracia. ¿Para qué ver mis manos manchadas de sangre noche y día? Maldita ceguera. ¿Para qué?

**GITANO.** Que los acompaña llora su destino.

**GITANO.** Triste es el destino de quién solo anuncia desgracias. Amargo es mi don de presagiar tormentas.

**MAMASANTA.** Culpa a la desobediencia como motivo de las desgracias que ahora sufren.

**MAMASANTA.** Desde la trágica noche del matrimonio de Rebeca nos persiguen los perros de la violencia.

**MAMASANTA.** Se lamenta haber desoído al oráculo. Si hubiera sido consecuente, aunque cruel, le habría dado muerte a REBECA cuando nació. Ahora se lamenta porque ella se convirtió en la causante de la desgracia de la familia. El GITANO le ha anunciado a la anciana que el CORONEL puede hablar con los muertos y recibir de ellos un remedio para sus males. LA MAMA SANTA espera que llegue pronto ese momento para poner fin a su penas. Pero el horizonte se carga de malos presagios. Es la hora de sentarse a la mesa

*(La escena de la comida, la MAMA SANTA sirve. Todos están inquietos otean el horizonte, comen silenciosos. ARCADIO toca su armónica).*

**GITANO.** La noticia se propaga por ensalmo. La señal de los cuervos anuncia la nueva era del terror. Los cuerpos otra vez bajando por el río. La subienda de muertos a orillas del nuevo y rojo día... [Se sienta] alguien suelta sus pájaros oscuros desde las secretas cámaras del palacio.

*(Comen en silencio. ARCADIO canta).*

Llega el momento de invocar a los muertos para pedir por los vivos. Pero el demonio de la guerra se mezcla entre ellos.

**ARCADIO.** *(Interrumpiendo el rezo).* MAMA SANTA, ¿es posible hablar con los muertos?

**MAMA SANTA.** Esas son cosas de Dios y de entendidos en el asunto

**ARCADIO.** ¿Y la persona que viene sabe mucho de eso?

**MAMA SANTA.** A eso venimos, ¿no?

**ARCADIO.** ¿Y vendrá?

**MAMASANTA.** Eso dice el Gitano

**ARCADIO.** ¿Y tus perlas qué dicen?

**MAMASANTA.** Hay que esperar ARCADIO, hay que esperar

**CORONEL.** Arcadio, hermano mío, te ofrezco el mando de las tropas liberales del Caribe. ¿Qué te parece?

**ARCADIO.** Muy amable CORONEL, pero no me interesa

**CORONEL.** ¿Oí bien ARCADIO? ¿No te interesa?

**ARCADIO.** Oyó bien CORONEL, no me interesa

**CORONEL.** ¿Pero, qué mierda le pasa ARCADIO?. Sería un honor que muchos desearían.

**ARCADIO.** Lo sé

**CORONEL.** ¿Entonces?

**ARCADIO.** ¡No soy militar!, soy un campesino que le gusta cultivar la tierra.

**CORONEL.** Mírate las manos **ARCADIO!** Míratelas! En el combate no dejaste enemigo con cabeza y ahora me vienes a mí con mierdas de campesino.

**ARCADIO.** Desde el día que siendo un niño me llevaste a ver un fusilamiento, cargo con la muerte...

**CORONEL.** ¿Por qué **Arcadio?** Si estamos a punto de la victoria final.

**ARCADIO.** Porque es más fácil lavarse las manos de tierra que de sangre.

*(REBECA grita sus dolores de parto)*

En una atmósfera de delirio, imprecaciones, rezos, magia y tormenta, **Rebeca** anuncia que va a dar a luz. La **MAMASANTA** no quiere saber nada de esa criatura, fruto del incesto. Ella juzga que aquel fue ante todo un acto impuro y que será castigado por la justicia divina llevando a la familia a padecer enfermedades y sufrir calamidades sin fin en las futuras generaciones.

**MAMASANTA.** Me niego a recibir a esa criatura

**GITANO.** Es tu nieto

**MAMASANTA.** No es mi nieto, **GITANO.** Es hijo de la desgracia

**GITANO.** Es hijo del amor que es ciego

**MAMASANTA.** Ese amor mató a mi marido, dejó ciego a **ARCADIO** y destruyó a **MAURICIO.** Ese amor nos hizo abandonar las tierras donde uno ha enterrado a sus muertos.

**GITANO.** Lo que nos hizo abandonar las tierras fue la guerra. La subienda de muertos inundando las calles del pueblo.

**MAMASANTA.** Me niego a recibirlo

**GITANO.** Es una criatura inocente

**MAMASANTA.** Trae la muerte en su destino

**GITANO.** Todo hombre tiene derecho a cambiar su destino, si este no le es favorable.

**MAMASANTA.** Que yo sepa gitano, lo único que cambia el destino de los hombres es la guerra, la guerra. No voy a recibirlo.

**GITANO.** Entonces lo haré yo.

[...]

**ARCADIO.** ¿Hablas con los muertos **MAMA SANTA?**

**MAMASANTA.** Con tu padre solamente

**ARCADIO.** ¿Y, papá qué dice del niño que va a nacer?

**MAMASANTA.** Aún no me ha dicho nada.

*(Se oyen gritos de REBECA)*

[...]

**MAMASANTA.** Me niego a recibir a esa criatura

**GITANO.** Es tu nieto

**MAMASANTA.** No es mi nieto, **Gitano.** Es hijo de la desgracia

**GITANO.** Es hijo del amor que es ciego

**MAMASANTA.** Ese amor mató a mi marido, dejó ciego a **ARCADIO** y destruyó a **MAURICIO.** Ese amor nos hizo abandonar las tierras donde uno ha enterrado a sus muertos.

**GITANO.** Lo que nos hizo abandonar las tierras fue la guerra. La subienda de muertos inundando las calles del pueblo.

**MAMASANTA.** Me niego a recibirlo

**GITANO.** Es una criatura inocente

**MAMASANTA.** Trae la muerte en su destino

**GITANO.** Todo hombre tiene derecho a cambiar su destino, si este no le es favorable.

**MAMASANTA.** Que yo sepa gitano, lo único que cambia el destino de los hombres es la guerra, la guerra. No voy a recibirlo.

**GITANO.** Entonces lo haré yo.

[...]

**ARCADIO.** ¿Hablas con los muertos MAMA SANTA?

**MAMASANTA.** Con tu padre solamente

**ARCADIO.** ¿Y, papá qué dice del niño que va a nacer?

**MAMASANTA.** Aún no me ha dicho nada.

*(Se oyen gritos de REBECA).*

Cuando se anuncia la hora del nacimiento del vástago de **ARCADIO** y **REBECA**, la **MAMASANTA** busca refugio en la oración.

*(El Gitano se dirige a la carreta para asistir en el parto a Rebeca. La MAMA SANTA se ha retirado lejos a orar. Un murmullo de oscuros presagios y de gritos que anuncian temores en el corazón, se escuchan. EL GITANO corta el cordón umbilical).*

**MAMASANTA.** ¿Dime Gitano, nació sano el niño?

**GITANO.** Nació sano.

**MAMASANTA.** ¿Está completo?, ¿tiene todas sus partes?

**GITANO.** Todas

**MAMASANTA.** ¿No le sobra ninguna?

**GITANO.** Ninguna

**MAMASANTA.** Entonces léeme la placenta.

**GITANO.** No es necesario, nació sano.

**MAMASANTA.** Léela Gitano, quiero saber su destino

**GITANO.** Nací en noche de eclipse de luna solo vaticino desgracias.

**MAMASANTA.** No importa gitano, ya nada puede ser peor. Léela!

*(El GITANO inicia "la lectura de la placenta". La interrumpe)*

**CORO.** ¿Por qué callas Gitano?, ¿qué dicen los signos? ¿Qué dicen los signos? ¿Qué dicen los signos?

**GITANO.** Este niño será el padre de un abuelo que morirá amarrado al tronco de un árbol y su descendencia será borrada de la faz de la tierra.

Pero todavía es muy pronto para su muerte. Será salvado Edipo como en *Edipo Rey* de Sófocles, pero solo para que se cumpla su destino con todo el calamitoso rigor. El ciclo trágico aún se está desarrollando. La **MAMASANTA** reconoce el pecado de su grey. El sufrimiento por el que ha de pasar es inapelable. La culpa debe ser expiada. Si Edipo no fue consciente de la transgresión por la

cual dio muerte a su padre y luego se casó con su madre, en *Cien años de soledad*, no pude alegrarse la inocencia proveniente de la ignorancia. El orden fue trasgredido conscientemente y debe ser restaurado.

**MAMASANTA.** ¡Dios Mío! Entonces es cierto.

**GITANO.** ¿Qué?

**MAMASANTA.** Que Dios castiga las impurezas de la sangre.

**GITANO.** Así es el destino MAMA SANTA, y el destino lo escribe Dios.

**MAMASANTA.** Pero es injusto con una criatura inocente

**GITANO.** Dios no es justo, ni injusto. Es Dios!

**MAMASANTA.** Entonces mátalos.

*(Un sonido paraliza la escena. REBECA toma a su hijo y lo abraza).*

**GITANO.** ¿Qué dices mujer?

**MAMASANTA.** Lo que oyes GITANO, no permitiré que sufra un destino que acabe con la familia.

**GITANO.** No puedes impedir lo que Dios manda

**MAMASANTA.** No importa GITANO, Dios se ha equivocado

**GITANO.** Y tú enloquecido.

**MAMASANTA.** Entonces llévatelo, llévatelo lejos, al otro lado del mar donde nunca vuelva, llévatelo GITANO y líbranos de la maldición de la sangre.

### La madre suplicante ruega por el niño.

*(Rebeca entrega el niño al Gitano un canto de guerra y sonidos de batalla se escuchan mientras el Gitano se va alejando de la carreta)*

**REBECA.** ¿Qué harás con mi hijo Gitano?

**GITANO.** Ponerlo a salvo, lejos de aquí

**REBECA.** ¿Lo volveré a ver?

**GITANO.** Si quieres que viva feliz, mejor no lo vuelvas a ver nunca.

**REBECA.** ¿Qué le dirás de su madre?

**GITANO.** Que tuvo el valor de darle la vida en medio de la guerra

**REBECA.** ¿Dónde lo llevarás?

**GITANO.** Bajo un nuevo Sol que alumbré su camino

**REBECA.** Nooo... *(Baja de la carreta y corre tras El gitano. La mamasanta se lo impide. Arcadio la conduce a la carreta)*

**MAMASANTA.** Gabriel Krisnamaya. Gitano, adivino de infortunio ¿es necesario seguir esperando?

**GITANO.** Ya no es necesario Mamasanta, ya nuestros muertos hablaron.

**ARCADIO.** ¿Y mis ojos?, ¿Y mis ojos?, ¿Vendrá el Padre santo?

**GITANO.** Hay que tener fé Arcadio

**CORONEL.** ¿Y mis muchachos, Gabriel?

**GITANO.** No se preocupe Coronel, vendrán al amanecer, ahora deben regresar.

**MAMASANTA.** ¿Regresar Gitano?, para qué regresar si nuestros campos han sid sembrados de muertos, si los ríos se han secado y las piedras calcinado por la sangre, para qué regresar si hasta los grillos han olvidado sus cantos. ¿Para qué regresar hijos míos?

**GITANO.** ¿Y a dónde irán?

**MAMASANTA.** A la gran ciudad, a la gran ciudad.

GITANO. (*Bendiciéndoles*)  
Que la tierra  
Se vaya haciendo camino  
Ante sus pasos  
Que el viento  
Sople suavemente a sus espaldas  
Que el Sol  
Brille cálido sobre sus rostros  
Y hasta tanto volvamos  
A encontrarnos  
Dios los guarde  
En la palma de su mano.

(*Parte la carreta entre murmullos y rezos. Parte el Gitano con el niño en brazos, un viento fuerte se escucha ocultando voces y rezos.*)

El hijo de Rebeca se salvará. Queda abierto el final. ¿Aquí se cumplirán, como en *Edipo Rey* y como en *Cien años de soledad* las funesta predicciones del oráculo?

La lectura contemporánea de la obra ha quedado nítidamente señalada por Carlos José Reyes:

[...] al trabajar un tema contemporáneo tan crudo y desgarrador como el desplazamiento de tantas gentes desde territorios de violencia, la pieza teatral completa un cuadro de referencias que se articulan en un conjunto cerrado y preciso, en el cual los diálogos se combinan con los rituales, los temores con las amenazas y las oraciones con los delirios quijotescos de batallas imaginarias y guerras de leyenda, que se mezclan con la sombra de otras guerras verdaderas y presente (Reyes: 2005, 293).

## LA AGONÍA DEL DIFUNTO

Varios son los medios con que las sociedades logran neutralizar, resistir y protegerse de la violencia, cuyo potencial se va acumulando a lo largo de sus distintos periodos del desarrollo de su historia. Tras un primer estallido, sus consecuencias pueden llegar a ser devastadoras. Aquí nos interesa referirnos a dos mecanismo de protección en particular, pero tan solo resaltaremos la que nos es pertinente para reseñar esta obra: la conmoción de los personajes, mediante la cual se alcanza la liberación del ánimo de los espectadores. La otra es la fiesta y el carnaval, verdaderas “válvulas de escape” en la acumulación de presión social, con los excesos permitidos que provocan una suerte de regresión a estados libérrimos. Con la tragedia nos reencontramos con el

término catarsis. En el teatro corresponde al mecanismo mediante el cual se proyectan ritualmente, hacia afuera, hacia el imaginario colectivo, conflictos internos. Conflictos, por ejemplo, como los que trata Esteban Navajas en *La agonía del difunto*. ¿Pero lo que se diga acerca de la catarsis en la tragedia puede aplicarse a ésta obra? ¿Es *La agonía del difunto* una tragedia? ¿O no será más bien una comedia? La situación es verdaderamente trágica, pero el tono, que es lo que define al género, es cómico. Su tono es ligeramente paródico como sus personajes nos lo dan a entender.

Un hombre que, con la complicidad de su mujer, se hace el muerto y termina siendo víctima de su propio invento y es llevado al cementerio para ser enterrado. Al ser representado sobre las tablas pertenece cruelmente al género de lo humorístico. Se sabe que los dramaturgos tienen en lo cómico un arma social idónea para adelantar una crítica social acerba. Además, como lo define Patrice Pavis, como género dramático la comedia “centra la acción en torno a conflictos y peripecias que testimonian la inventiva y el optimismo humanos ante la adversidad” (Pavis: 1980,76).

Como en *El ausente*, aquí prima la situación sobre los caracteres, pero a diferencia de la obra de Felipe Botero, en la pieza de Navajas todo sucede en un ambiente de farsa festiva pero trágica. Si en la pieza de Botero el desenlace es provocado por un hecho fortuito, por un error del todo accidental, en *La agonía del difunto* es la consecuencia lógica de un proceder determinado por los propios personajes. En ésta el desenlace es un resultado del motivo que pone en escena la situación, lo que relaciona la obra, aunque sea de una manera vaga, con una idea de *hamartía*, la acción que pone en movimiento el proceso que conduce al personaje a su perdición.

En *El ausente* el desenlace resulta de una degradación de la trama, es lo que conduce al final de la tragedia, convertida en comedia. Con este cierre, lo accidental atenta contra la integridad de la tragedia, porque excluye al hombre de la voluntad de su acción, haciendo de él un sujeto pasivo. Pero si nos atenemos al pensamiento de Simón Kritchley, reafirmaríamos por otro camino nuestro aserto: tanto a *El ausente*, como a *La agonía del difunto*, habría que situarlas, por igual, dentro del género trágico, pero de una manera paradójica, ya que para él, la tragedia “es insuficientemente trágica porque es demasiado heroica. Solo la comedia es verdaderamente trágica. La comedia es trágica por no ser un tragedia” (Eagleton: 2011, 246).

Ante el supuesto cadáver de AGUSTINO LANDAZABAL, su viuda doña CARMEN, contiene las expresiones de condolencia de los arrendatarios ÑORA OTILIA y BENIGNO SAMPUES que en ellos despierta la reciente muerte de su patrón. Entre invocaciones y preparativos, ellos quieren ayudar a la viuda a amortajar el cadáver, pero la digna señora se resiste. Comentan los últimos sucesos que se han precipitado sobre la región con las inundaciones que a causa de la pertinaz lluvia ha inundado las propiedades de don AGUSTINO, obligando a los arrendatarios a ocupar las tierras altas. De manera tajante y apurada, pero CORTÉS, doña CARMEN se deshace de los incómodos visitantes. Don AGUSTINO queda libre para levantarse de su muerte simulada y así retomar el hilo de sus planes. Se trata de recuperar las tierras que han tomado los invasores. Durante los días que dure la velación y el sepelio del difunto, el ejército, alertado previa y oportunamente por don AGUSTINO, tendrá tiempo para llegar y contener a los invasores. AGUSTINO, divertido con su engaño, imagina a su amigo PONCHO ARRIETA componiendo la leyenda de su resurrección, *La muerte de don Tino*.

I

*Ay, la muerte de don Tino  
Tan sólo duró tres días  
Y lo lloraron los ricos  
Los del medio y la pobresía.*

II

*Y fue tan dura la pena  
Y tan amargo fue el llanto  
Que las lágrimas corrieron  
Inundando todo el campo.*

III

*Pero con él nada pudo  
Ni la muerte lo venció  
Porque pasados tres días  
El muerto resucitó.*

IV

*Así son los grandes hombres  
Como Cristo y Agustino  
Que se murieron el viernes  
Para volver el domingo.*

(*Lanza lejos el reclinatorio desesperado*) No estoy en vena, creí ingenuamente que la música clamaría mi ansiedad, pero las sombras de la muerte que me acechan aumentaron con ella. (Casi gritando con quiebres de angustia). ¿Crees que todo saldrá bien? ¿Crees que todo este teatro me salvará de la muerte? ¿Lo crees?

Pero de pronto le entra la desazón y duda del éxito de su proyecto. Para espantar los temores imagina, o recuerda, los tiempos de las corralejas y tras beber unos tragos pone en escena con Carmen, su mujer, un simulacro de esa fiesta popular.

¡Se inicia la fiesta! En el balcón, los notables de la región. Apiñado en la arena, el populacho impaciente espera los diez cebúes donados por DON AGUSTINO. Doy la señal y sale el primer toro entre el clamor de la multitud. ¡El toro! (*Arranca el bombardino a DOÑA CARMEN y le estampa un sonoro palmadón entre los omoplatos*). ¡Arre! (*DOÑA CARMEN corre por la habitación mugiendo. DON AGUSTINO la persigue voleando el rosario como si fuera un rejo de enlazas*). Los mejores rejoneadores se lanzan tras el toro montados en sus fogosos caballos. (*Silba y grita a la manera de un rejoneador*) lo acorralan, pero la bestia se les escapa en la esquina del corral. Noble bruto, no hay duda. ¡Siguen tras él atropellando con sus cabalgaduras a los borrachos que se atraviesan en su camino! Hasta que finalmente lo enlaza el rejoneador PUPO ARTEAGA, de la hacienda “La Umbría” (*Enlaza a DOÑA CARMEN por el cuello con el rosario y le coge el vestido por atrás, entorchándolo como si fuera la cola de un toro. La arroja al piso*) El rejoneador PUPO ARTEAGA da la vuelta a la arena con gesto ufano, se ubica frente a la tribuna de don Agustino para reclamar el premio a su arrojo. (*DOÑA CARMEN con paso entre marcial y circense toca el bombardino. Agustino de un brinco salta a la cama*) El ganadero AGUSTINO LANDAZÁBAL bebe a su salud y le arroja generosamente una botella de Whisky. ¡Ea, trago para la papayera! (*Le tira la botella a DOÑA CARMEN*). Toca y bebe, bebe y toca hasta reventar. ¡Que siga la fiesta y que suelten el segundo toro!

La diversión termina cuando un aleteo, frío como la muerte, roza el rostro del propietario de aquellas vastas tierras. Pero pronto, recuperado del susto, regresa a los juegos con su mujer. En medio de la pantomima representan hechos del pasado, se burlan de sus amigos y compadres, ridiculizan a sus enemigos, en una suerte de teatro de guiñol, que debe suspenderse intempestivamente con el regreso de BENIGNO y ÑORA OTILIA. El muerto ha de acomodarse de nuevo en su ataúd y soportar los rigores de la quietud y la espera. A pesar de sus esfuerzos, DON AGUSTINO no puede contener el hipeo y sorprendido BENIGNO recuerda como aquel alguna vez le narró como a su abuelo por poco lo entierran vivo, pero que logró salvarse golpeando el ataúd. De nuevo DOÑA CARMEN se las ingenia para deshacerse de los visitantes, que ahora irán a ordenar los preparativos para el sepelio. Una vez más, algo contrariado, DON AGUSTINO se levanta para descansar.

AGUSTINO. (*Incorporándose con los ojos cerrados, habla con sonoros ecos*) ¡Hijos! ¡Hijos míos! Regreso de ultratumba adolorido por el acto que habéis cometido. Toda esta desgracia, toda esta sangre es efecto de vuestro desvío... (Abre los ojos) los haré cagar del susto.

**DOÑA CARMEN.** Déjate ya de resurrecciones. Estoy preocupada.

**AGUSTINO.** Y yo estoy amarrado como colchón de pobre en trasteo. Trata de aflojarme un poco el rejo.

Provisto de su catalejo con el cual puede divisar lo que ocurre en sus tierras a gran distancia, don AGUSTINO ve o cree ver un movimiento de gente que se desplaza desordenadamente por sus tierras en busca de buen refugio.

**AGUSTINO.** (*Mirando por el catalejo*) ¡Llegaron! ¡Vida mía, estamos salvados! (*DOÑA CARMEN bailotea y da tres acordes cortos y agudos con el bombardino*) ¡Demóstenes los guía! ¡Allá, en las tierras altas están los invasores! ¡Bravo, teniente Galeano! (*Tres acordes de grave a agudo*) ¡Duro con ellos! ¡Que se escapan! ¡Rodéenlos, échenles plomo! ¡Quémenlos! (*Acordes simulando balacera*). ¡Teniente, Demóstenes, hay tres vergajos en las enramadas! Están quemando las chozas. ¡Adentro mis soldados! ¡Salen las mujeres dentro del fuego y el humo! ¡Fue-te y culata! ¡Hay una que no se quiere mover! ¡Denle culata! ¡Qué son, soldados o maricones? (*Tres acordes agudos*) Tiene falda roja de florones y lucha a mordiscos. ¡Cayó! (*Acorde grave y largo*) ¡La tumbaron a plomo! Todavía le tiene mordida la mano al teniente. ¡La remataron! ¿Sabes quién es? NATALIA SAMPUÉS.

**DOÑA CARMEN.** (*Arrojando el bombardino sobre la cama*) ¡Agustino, estás borracho todavía, despábilate! No tienes por qué acordarte de eso. Preocúpate de lo de ahora.

**AGUSTINO.** (*Todavía con la mente extraviada*) Pero les enseñé, Carmincha, les enseñé que nadie invade impunemente las tierras de AGUSTINO LANDAZÁBAL.

**DOÑA CARMEN.** Si, amor mío, les enseñaste. Era tu doloroso deber.

**AGUSTINO.** Si volviera a nacer lo volvería a hacer.

**DOÑA CARMEN.** Sí, mi amor, ellos no tenían derecho a invadir. (*Lo zarandea agarrándolo por el rejo*) ¡Ahora vuelve en ti, por amor de dios, no sigas así!

Don AGUSTINO se queja amargamente de los invasores de tierras.

**DOÑA CARMEN.** (*Acariciándole los cabellos*) Ya pasará todo. El ejército llegará de un momento a otro. Tranquilicémonos los dos. (*Ayuda a Agustino a incorporarse*).

**AGUSTINO.** (*Con la mirada húmeda y dócil de un perro recién castigado*) Límpiame los ojos. Me siento como un idiota así.

**DOÑA CARMEN.** Lo hicieron con buenas intenciones. Fue una gran idea tuya la de hacerte el muerto. Se han quedado quietos estos tres días.

**AGUSTINO.** ¡Malditas lluvias!

**DOÑA CARMEN.** Prueba de nuevo con la radio.

**AGUSTINO.** De nada vale, estuvimos intentando dos días. Desde que me enteré de la invasión, hasta el momento en que irrumpió demóstenes en este cuarto, con la cara más transparente que una aguamala, anunciándome que cien campesinos, a ojo de buen cubero, venían hacia la casa, machete en mano, dispuestos a matarme. Sólo tuve tiempo de escribir unas líneas al coronel Lalinde, empolvarme un poco la cara, azul en carme los labios con tiza de billar y tenderme como una momia egipcia en la cama. A mi fiel Demóstenes le tocó esconderse bajo ella y esperar noche tras noche para descolgarse por el balcón. Qué negra noche septembrina.

La pareja observa asombrada como la gente marcha decidida, armada de picas y palos, en dirección a la casa. Es el momento en que ellos, como propietarios de la tierra, deben reaccionar con decisión y rapidez. Es DOÑA CARMEN, ahora alterada, quien toma una determinación.

**DOÑA CARMEN.** (*Extrayendo una pistola de debajo de la almohada*) No pienso quedarme manicruzada mientras esta gente invade nuestras tierras y atenta contra nuestras vidas. Voy a pegarle un tiro en toda la jeta a Avelino Méndez para que deje de meterles ideas raras a los otros.

**AGUSTINO.** No, Carmen, no lo hagas, no es él solo.

**DOÑA CARMEN.** Él es el principal (*Avanza. Agustino con gran agilidad salta y la tumba de un topetazo en la barriga. Se recuesta sobre ella*).

**AGUSTINO.** No, CARMEN, por lo que más quieras. Ellos no sospechan nada. Yo puedo seguir haciéndome el muerto y si el ejército no viene, tú sales por la noche y lo buscas. ¡Hazme caso, es un desatino!

Cuando las acciones parecen consolidarse, DOÑA CARMEN presa de espantosas náuseas busca el baño con urgencia. Es cuando entran de nuevo a la habitación del difunto BENIGNO y ÑORA OTILIA. Y lo más temido termina por suceder. BENIGNO coloca la tapa del féretro, lo cierran y, clavo tras clavo, lo van sellando con don Agustino dentro. Entonces entablan un dialogo con el difunto, desquitiándose del terrateniente por todas las humillaciones y las injusticia cometidas contra ellos.

**BENIGNO.** (*Ante los insistentes topetazos de AGUSTINO*) ¡Cállate ya, no seas pesado! (*Como quien no quiere la cosa saca un pequeño adminículo del bolsillo*) ¿Y ésto? Parece un fusible de un aparato de radio (*Va hasta el aparato de radio y lo coloca*) Sí, lo es. Raro...

**ÑORA OTILIA.** (*Coloca el bombardino sobre el ataúd*) Vamos...

**BENIGNO.** Vamos... (*Alza el féretro, lo baja de nuevo*).

**ÑORA OTILIA.** ¿Y ahora?

**BENIGNO.** Se me olvidaba... don Agustino debe estar preocupado por la ausencia de DEMÓSTENES, su capataz. Yo creo que le debemos contar que lo encontramos flotando hinchado por el camino de Punta Guayape con diez machetazos encima. Llevaba una carta para el coronel Lalinde. (*Saca un papel y lo lee*): “proceda con toda la energía del caso, Lilinde. Llénese el culo de plomo para que aprendan de una vez por todas. Y que esta vez no se te quede Avelino Méndez, como hace dos años. Sería la gran cagada”. ¡Arriba ¡(*Sacan el ataúd entre un concierto de topetazos y pujos en sordina*) Deja ya de quejarte que allí afuera están los compañeros que te van a enterrar en un sitio donde nadie, nunca jamás, te encontrará. (*Salen*).

Cuando regresa DOÑA CARMEN ya no hay rastros del ataúd. La buena señora piensa que se trata de otro juego de su marido travieso. Lo busca en cada rincón, tras los muebles, detrás de los armarios, pero el digno señor ha desaparecido.

Cuando ingresan a la habitación del difunto, Benigno y su mujer con los rezos en salmodia, la señora comprende que ha sucedido lo peor y lanza un largo y plañidero “Nooooooooo”.

Si el tono cómico con que se escenifica la tragedia colectiva de la suerte de los desplazados, de los sin techo, de quienes buscan en un último refugio salvación para ellos y su familia *La Agonía del difunto*, logra su alta eficacia dramática, porque, más allá de la anécdota, podemos identificarnos con una situación social problemática bien conocida, sobre la que pesa, más que las ocurrencias humanas, las leyes sociales, políticas y económicas que disponen la suerte de poblaciones enteras de desplazados como si se tratara de determinaciones ineluctables de un destino incommovible. En la publicación que hizo la *Revista Gestus* de la obra de Esteba Navajas, Jorge Plata lo manifiesta claramente:

Durante la década de los años sesenta, Colombia experimentó una agudización de los conflictos sociales que habían permanecido represados en la década anterior. Causas internas y externas confluyeron para desarrollar esta situación. En cuanto a las primeras, los rezagos de la terrible violencia partidista que asoló los campos en plena mitad del siglo, revivieron bajo nuevas banderas y nuevas ideologías; el país se fue convirtiendo, traumáticamente, de agrario en urbano; los campesinos desarraigados en forma violenta pasaron a formar los cordones periféricos de miseria en las principales ciudades –Bogotá, Medellín, Cali, Barranquilla– produciendo en ellas un desmesurado crecimiento demográfico. En los campos la lucha por la tierra cobró gran virulencia [...] Entre los conflictos sociales que agitaron la vida colombiana a finales de los sesenta y parte de la década siguiente, uno de los más candentes fue la lucha por la tierra. Esta se manifestó en una gran ola de invasiones de grupos campesinos pobres a las gigantescas haciendas [...] La acción de la pieza se desarrolla geográficamente en las regiones de la Costa Caribe colombiana, más exactamente en la zona que ocupan los Departamentos de Córdoba y Sucre, donde inmensos y feraces valles padecen el régimen terrateniente con relaciones de producción típicamente feudales<sup>14</sup>.

14. La agonía del difunto de Esteba Navajas. Jorge Plata. *Revista Gestus*. Separata dramaturgía. Número especial. p. 39 – 34. 1997.

## COMO LLUVIA EN EL LAGO

Figura privilegiada, tantas veces pivote y vértice, el testigo, en la dramaturgia del conflicto armado en Colombia, es un sustituto, una circunlocución, un avatar, o una personificación de la Mirada. Quien ha visto, quien mira, ha sido testigo de un hecho que más adelante relatará. Esta mirada generalmente es absoluta, se trata de un testigo totalmente confiable. Aunque sea de sobra conocida la relatividad de la mirada no dudamos de su pertinencia ni de su

verdad. Y como sabemos que toda mirada implicará una expresión de quien mira, podemos discernir, por el testimonio, una mirada fría y distante de una mirada cálida; diferenciar la profunda de la superficial, la cándida de la cómplice, la furtiva de la atenta, la interesada de la desinteresada, la indiferente de la comprometida. Así como hay miradas y declaraciones que sólo abarcan aspectos materiales e inmediatos de lo que se ha mirado, otras están cargadas de inferencias, implicaciones y posibles consecuencias.

De cualquier manera, todas tienen el poder de reflejar los sentimientos, o mejor, de expresar los sentimientos y emociones según haya sido la experiencia de la mirada. En *Como la lluvia en el lago*, de Eric Leyton, hay una alternancia de la mirada que consigue apropiarse de esa pluralidad para darnos una visión abierta de los sucesos que relata. No se trata de abarcar todas las posibilidades para que el espectador arme en su mente el rompecabezas, más bien de lo contrario: nos dice que las miradas pueden interpretarse hasta el infinito con lo que jamás será posible llegar a la verdad. El procedimiento es antiguo y tiene en *Rashomon* su más conocida referencia. Un crimen y las diferentes versiones de lo sucedido entregadas por los testigos que lo presenciaron. Sin embargo, Eric Leyton rompe las convenciones. Introduce relatividades fuera del marco realista. Crea la figura del auto-testigo cuando llama a declarar como declarantes tanto al asesino como a su víctima.

Introduce al escritor-funcionario como personaje descentrado de la trama en la figura del Forense. LA VECINA representa al testigo no confiable y también LA NIÑA, que se enamora de los ojos, o de la mirada del sicario que dispara sobre su padre. LA NIÑA representa dos leyes del deseo, la de transgresión y la de aquello que la condena pero no la niega. La obra está fragmentada en seis escenas:

- Primero. Testigo 1. La Niña. (Cuatro horas después del suceso.)
- Segundo. Testigo 2. La Vecina. (30 minutos después del suceso.)
- Tercero. Testigo 3. El Forense. (Unas semanas después del suceso.)
- Cuarto. Testigo 4. El Senador. (Una hora después del suceso.)
- Quinto. Testigo. El Matador. (95 minutos después del suceso.)
- Sexto. Lectura del expediente. (Meses después del suceso.)

A cada uno de los personajes-testigo lo define una característica. A la NIÑA, la obsesiona la mirada del Matador. Y la mirada que la mira. Tal reciprocidad crea un lazo invisible entre ellos, que el autor deja atado para el espectador.

Vuelvo. Ya no sé cuál es el principio. Cuando lo miré, lo hice fijamente a los ojos. Él me miraba también, no hacía más que mirare. No me asustó eso. Por un instante lo miré, lo tengo grabado en la mente. Él se debe acordar de mí, debe tener fija mi imagen de niña aterrorizada. Fue sólo un instante pero seguro que lo recuerda.

[...]

Bueno, vuelvo. Tenía algo extraño en los ojos. Como un reborde rojo. Y una pequeña llamarada en medio de la pepa negra. ¿Cómo se llama la pepa negra? ¿Iris? ¿Pupila? Era una llamarada rojísima en medio de la pepa negra.

[...]

Vuelvo. Lo sentí después, el miedo, y él tenía una cara de miedo que daba miedo. Cuando lo miré no había disparado. Pero un segundo después el techo del carro ya estaba rojo. Yo también estaba roja, y tuve el tiempo suficiente como para volverlo a mirar a los ojos. Él me seguía mirando. No apartaba la mirada de mis ojos.

Tenía unos ojos lindos. Si uno es capaz de imaginárselos sin el reborde rojo y sin la llamarada, se da cuenta enseguida de que tenía unos ojos bonitos. Grandes, negros, vivos, como los de un oso, llenos de miedo, llenitos de miedo, como los míos.

Cuando disparaba se le cerraban los ojos. Disparaba una ráfaga y se le cerraban los ojos. Disparaba otra y se le cerraban. No podía controlarlo. Se le notaba que quería mantenerlos abiertos siempre, pero no podía.

[...]

Bueno vuelvo. Juraría que quería decirme algo. Ahora que lo pienso creo que intentaba decirme que me alejara, que me corriera para atrás, pero en ese momento no le entendí. Me quedé mirándolo como una idiota, sin entender nada. Era un tipo que estaba afuera disparando hacia dentro, pero que no hacía otra cosa más que mirarme. Más raro...

Tenía unos ojos bonitos.

Claro que me molestó. Siempre me ha molestado que alguien me mire tan fijamente. No lo han hecho muchas veces, pero cuando alguien lo hace me molesta. Esteban se emputa... perdón, pero se emputa y luego arma un problema. Se siente la mirada perseguidora. Y la mirada de él era una mirada pesada, fija, la pude sentir desde que se puso al lado de la ventana, pero no sé cuánto tiempo llevaba ahí en la ventana. No sabía a qué venía. No dijo nada, sólo disparaba y me miraba.

La VECINA asiste a la mujer herida que debe ir al noticiero, la auxilia y a la vez la castiga. Imagen de las enfermaras que van de la lástima a la crueldad punitiva. ¿Han de castigar a sus pacientes por enfermarse, por resultar heridos? De algo serán culpables, para que los visite la desgracia, pensarán. Sus juicios revelan su interior. Que llega a ser una actitud generalizada. Porque tantas veces en nuestro país las víctimas son dos veces objeto de violencia. La primera cuando lo son literalmente por la acción violenta. La segunda cuando quien las juzga hace recaer sobre ellas dudas, sospechas o comenta-

rios maliciosos que ponen en entredicho su honorabilidad con que se busca justificar la desdicha ajena.

Pues por estar rezando no habrá sido, algo muy feo estuvo haciendo. Esa gente se labra su desgracia, están locos, poniendo en peligro hasta a su propia familia, porque iba también su mujer y su hija, ¿cierto? Yo vi que las sacaban, pero no estoy segura si también estaban muertas, la hija parecía que no, pataleaba y todo, pero la mujer, quién sabe, a lo mejor también la tostaron, esas cosas son tan horribles...

[...]

A ver, una cucharada y deje que la sal llegue a las heridas, ¡no!, espere, sople, sople, que se quema y es peor... se lo dije, ¿no?, se lo dije.

No, espere, no haga eso... ¡Quieta!... ¡Quieta!

[...]

Perdone, perdóneme otra vez. No fue mi intención pegarle de nuevo, pero debería haber pensado que soy más grande que usted. Y más gorda. ¿Cómo se le ocurre tratar de pegarme? Después de lo que he hecho por usted. Después del caldo, de contarle todo como pasó, para que usted se vaya al noticiero y haga bien su trabajo.

Perdóneme, fue en defensa propia. Tantos años casada con mi marido... ¿Está bien? ¿Puede hablar? Dígame algo.

Esas son groserías, eso sí lo entiendo. Groserías no. Dígame algo... Si sigue insultándome voy a tener que pegarle en serio...

El Forense es un médico amargo al borde del retiro. Pero se trata de un funcionario-escritor. Alguien que tiene terminadas dos novelas, pero que aún no ha publicado. La primera sobre el amor, la otra sobre el asco. La novela amorosa trata de un caso parecido al que ahora lo ocupa. Leamos sus comentarios.

Segundo comentario al margen: La idea de la novela de amor se me vino a la cabeza con un caso parecido, hace un par de años (sí, Doctor, una novela toma un par de años en ser escrita, no como sus ordinarios informes de gestión de tres noches alcohólicas). A lo mejor usted lo recuerda, era otro amigo suyo. Qué extraño, en ese entonces un General del Ejército. Constelaciones completas que no le cabían en los hombros.

Se me vino a la cabeza: una niña es testigo del asesinato de su padre, pero eso no le produce miedo alguno, por el contrario, queda embelesada con los ojos del matador. Pide a grito herido un cigarrillo. ¿Qué le parece? ¿Puede armar dos frases coherentes en su cabeza al respecto? Fin del comentario.

El relato de los hechos es tan escueto que elude su vena literaria, mantiene los dos dominios incomunicados.

Cuerpo del memorando: ahora el informe, ni una palabra más. Es sobre el magnicidio que nos ocupa desde hace días. El que se suma a los demás como la lluvia en el lago. Ese que usted se empeña en demorar, vaya uno a saber por qué.

[...]

La reconstrucción: la tragedia acaeció cerca del colegio de su hija. Al parecer la llevaba hasta allí porque había decidido hablar con sus profesores (se puede deducir de las informaciones suministradas por su secretaria personal). A dos calles del colegio, frente a otras decenas de muchachos que pudieron haber resultado heridos, que ahora tienen una experiencia gruesa para contar en sus fiestas. Serán el centro de atención. No habrá lágrimas en sus ojos.

Varios orificios de bala. 14 en total. Sólo uno acabó con su vida. Tuvo suerte, debió ser el primero o el segundo de los cinco que recibió en la cabeza. Si me lo permite podría decir que no sufrió, que apenas tuvo tiempo de darse cuenta de lo irremediable de la situación, y luego una a una las luces del ocaso se le fueron apagando en el horizonte. Creo que eso lo incluiré en una novela posterior. Usted se asombraría de lo que podemos saber los forenses con sólo echarle una mirada al rostro del occiso. Lograríamos escuchar qué estaban pensando si quisiéramos, cuáles fueron sus últimas ideas antes de la oscuridad. Pero eso a usted no le importa en un informe.

El forense podría pertenecer a la ilustre estirpe de escritores-funcionarios, si no fuera porque en él la fórmula se invierte, es un funcionario-escritor y no al revés, como lo fueron Kafka, Cavafis, J K Huysmans, Guy de Maupassant, Rubén Darío, Neruda, Claudel, Durrell, Fuentes, Octavio Paz, etc. Aún así el mecanismo de duplicación es el mismo. Se trata de alguien quien ante la pobre realidad que vive necesita desdoblar su espíritu en una empresa que implique una cierta búsqueda de la verdad para huir así de la amenaza de una muerte en vida. La verdad que busca el forense en la práctica de su profesión, ya ha perdido todo su interés. Los crímenes que en la ciudad se suceden “como la lluvia en el lago”, ya no despiertan más atractivo que el que puede alimentar a las crónicas rojas de los periódicos. El FORENSE usa su racionalidad en su despacho y parte de ella la invierte en sus diatribas contra sus superiores a quienes seguramente le gustaría llevar a la picota en sus futuras narraciones. Un ánimo de venganza alimenta sus instintos creativos. En esto el pequeño hombre resulta algo cómico. Sus pretensiones lo llevarán seguramente al camino sin salida de su dramática desilusión. El SENADOR, un hombre que carece de toda dignidad, es un ser vulgar que ríe a carcajadas, aunque ignoramos del todo el motivo de sus estruendosas carcajadas. Su asesinato lo relaciona más con el acto elemental, primitivo y salvaje de la manera de morir de un animal que cae bajo las fauces de un depredador en la llanura, que con las posibles reflexiones de un hombre público quien indaga las causas de su muerte con argumentos dignos de ser considerados bajo un punto de vista ético o político. El SENADOR se queda con el acto desnudo del zarpazo de la pantera que alcanza

a su presa para darle muerte y así elude considerar las razones que alguien tuvo para ordenar su muerte.

El MATADOR, o el SICARIO aparecen, tanto en la realidad, como en la literatura colombiana que da cuenta de éste fenómeno, como alguien relacionado directamente con el narcotráfico. Es una de sus consecuencias. Pero los narcotraficantes no son necesariamente siempre sus únicos patrones, ya que, según escribe Ángela Adriana Rengifo, “el sicariato es un fenómeno que se trasciende a sí mismo; se encuentra anclado a estructuras más grandes de violencia como el narcotráfico, la guerrilla, los paramilitares, el Estado y las redes urbanas para “ajustes de cuentas” a las que recurren tanto las clases bajas como las altas”<sup>15</sup>.

Nuestro SENADOR ha caído bajo el fuego asesino pero desconocemos el origen de sus deudas. Al ser un simple ejecutor, un instrumento de violencia, la figura del sicario, como ser humano y como figura trágica, incluso como anti-héroe, ha sido prácticamente pasada por alto. De él quedan algunos pocos rasgos que son comunes a los jóvenes de su condición: es alguien quien toma su trabajo como un oficio más, sin cuestionamientos morales. No vive su circunstancia como si estuviera siendo alertado por la fatalidad, más bien se trata de un momento ocasional y pasajero en su vida aventurera. Tiene una curiosa relación con la religión, pues deposita en ella fe y confianza para el éxito de sus acciones criminales. Si aquí, en *Como lluvia en el lago*, aparece huérfano, aún conserva el cariño sustituto de la madre que deposita sobre una abuela que ha perdido el juicio, pero a la que aún confía su cariño, sus reservas y sus temores.

*¡Abuela, bájese del tejado o me rompo la cabeza contra la pared!*

¿Cómo se le ocurre?

Soy su nieto.

Sangre de su sangre.

Esta sangre que tengo en la frente.

Contra la pared.

Sangre.

De la frente.

Como esta sangre.

Me la rompo. La cabeza. Contra la pared.

Soy su nieto.

Soy un imbécil.

¿Cómo puede pensarlo?

15. Rengifo, Ángela. El sicariato en la literatura colombiana: Aproximación desde algunas novelas. 2008. [http://estudiosliterarios.univalle.edu.co/cuadernos2/angela\\_rengifo.pdf](http://estudiosliterarios.univalle.edu.co/cuadernos2/angela_rengifo.pdf)

No soy un asesino.

[...]

Yo hice mi trabajo.

¿Cómo puede creer?

Sólo gente hijueputa.

El tipo era un hijueputa.

Eso me dijeron.

De seguro lo era.

No era de mi familia.

Ya está. Razón suficiente.

Y un billete.

Evasivo, tienen poco o nada que declarar a la policía en el momento del juicio.

La escena de “La lectura del expediente” es un espacio hipotético. Allí confluyen los personajes que intervinieron en el drama, así hayan muerto, como el SENADOR.

**FORENSE.** ¿Ya estamos listos? ¿Están todos los interesados? ¿Podemos leer el acta?

**NIÑA.** ¿Tiene un cigarrillo?

**FORENSE.** En esta diligencia no se puede fumar, lo siento. ¿Y su padre?

**NIÑA.** Ya debe estar por llegar. Si algo tenía era que no le gustaba llegar tarde a ninguna parte.

[...]

**FORENSE.** ¿Seguro que no se demora? Esta es la última diligencia que hago en esa oficina, y no quiero demorarme más de lo debido. ¿De dónde sacó esa arme, señora?

**NIÑA.** ¿Me lo va a decir? ¿Me va a decir lo que me quería decir?

**MATADOR.** No sé de qué me habla.

**SENADOR.** Me vuelve a doler la cabeza. Muy raro. Un dolor fuerte que va y viene, por ratos, por días. Hola, hijita, ¿cómo has estado? Te ha crecido el cabello.

**NIÑA.** Hola, papá, ¿Tienes un cigarrillo?

**FORENSE.** Magnífico, comenzaremos el trámite.

**SENADOR.** ¿Usted es la pantera? Me pareció verlo un poco más grande. Se veía enorme sobre la moto. ¿Cuántos años tiene?

**MATADOR.** Pocos.

**SENADOR.** Me lo imaginé.

**VECINA.** Señor, permítame decirle que lo siento mucho.

**SENADOR.** ¿Qué siente qué?

**VECINA.** Lo de su muerte.

**SENADOR.** ¿Y usted quién es?

**VECINA.** Lo vi todo, señor, lo vi todo. Estoy aquí para servirle.  
[...]

**VECINA.** Soy una mujer indefensa.

**NIÑA.** Yo una niña indefensa.

SENADOR. Yo un muerto indefenso.

MATADOR. Queda usted.

FORENSE. ¡Déjese de bobadas! Yo estoy haciendo esta diligencia. ¡Y estoy completamente indefenso!

MATADOR. Eso no importa.

Nueve disparos por ráfaga.

Disparo.

Usted muere.

En una milésima de segundo.

Sobrecogedor.

Sencillo.

Toda su historia se vuelve mierda.

Todo lo que hizo en vida no vale nada.

Todo su dinero invertido, los libros que leyó, los labios que besó, la ropa que compró, los deseos que tuvo, los planes, los proyectos, la cita de mañana, el pago del recibo del agua, el paseo del perro, escuchar la novena sinfonía, el sabor del helado de pistacho, la llamada a los hijos.

En el trayecto final la obra entra en tierra de nadie. Los vivos conviven con los muertos, el sicario, como antagonista habla como un escéptico, algo sabio. Aquel se ha transformado en un espacio hipotético, un espacio puramente teatral. Los personajes se quitan su máscara, quedan tan solo los rostros neutros del actor. Su deconstrucción nos deja oír las voces de simples testigos, voces que se lleva el viento. En el texto “*Marqués de Bradomín*, XVIII Concurso de Textos Teatrales para Jóvenes Autores, 2003” a la presentación presentación de las obras del concurso donde ésta fue ganadora, Margarita Reiz escribe:

Nos remite al teatro del absurdo -sin ser absurdo- por esa recurrencia a una aparente situación única, y ese final en el que todos los testigos (incluidos nuevamente el matador y el senador muerto) se reúnen para leer el expediente, que parece querer ponerle un broche circular a la historia al mismo tiempo que cierra el procedimiento forense.

## EL DEBER DE FENSTER

En ninguna de las obras consideradas hasta aquí el testigo se convierte en víctima de los violentos que denuncia. Los despiadados engaños también van dirigidos contra la historia: borrar huellas, destruir evidencias, secuestrar la memoria, que es la defensa del espíritu contra la muerte. En palabras del codirector de la pieza *El deber de Fenster*, Nicolás Montero: “¿cuál es nuestra

carta? Que a través de la comprensión se puede lograr una indignación que permanezca en el tiempo. El monumento que les podemos hacer a las víctimas es volverlas parte de la historia oficial (...) Sospecho que la gente seguirá nuestro mismo itinerario: cada vez que comprendíamos más, nos indignábamos más”.

*El deber de Fenster* es un documento, es un juicio procesal, un juicio histórico, una condena, una tragedia colectiva y una individual, una investigación, búsqueda de la verdad y una acusación. Edel Fenster llega al estudio de edición de video para iniciar el trabajo del día. Estamos en un tiempo futuro, quizás 2110. Ha recibido una caja con los materiales que debe procesar con su programa de montaje.

Se trata de piezas que documentan los procesos judiciales que se derivan de una masacre perpetrada en Colombia en 1991 pero que sólo condujo a resultados jurídicos veinte años después. En el estudio, algo futurista, se destaca sobre las pantallas que proyectarán imágenes, un ícono de posible contenido religioso, que los autores denominan “La mano poderosa”, ante el cual FENSTER hace gestos de reverencia, “con la actitud de un oficiante”. Esa imagen “quedará permanentemente iluminada” sobre la escena durante toda la representación de la obra. FENSTER recibe órdenes por el teléfono de un supuesto Ingeniero que podemos asociar con el ojo escrutador y el control manifiesto de un Gran Hermano. Quizás, por esto, como personaje, FENSTER resulte tan empequeñecido. El Ingeniero, cuyo rostro no conoceremos y que jamás aparece en escena, no sólo le impone sus disposiciones, sino que se introduce en el ámbito privado de su conciencia, cuestionado su conducta. En medio de los testimonios del horror en que lo ha envuelto con los documentos de la masacre, llega a señalarlo, irónicamente, como posible cómplice de los episodios perturbadores que su edición ha de manipular para su documental. “¿Por qué cómplice?” Se pregunta FENSTER aterrado, sin llegar a comprender el sentido de semejante juicio. Él, que ha sido sólo un espectador, ¿puede, por el simple hecho de haberlo sido, convertirse en cómplice de las acciones de los criminales? Lo sería cada espectador de la sala, como cada uno de los testigos que hemos venido encontrando aquí en el centro de la dramaturgia del conflicto armado en Colombia. Lo sería cada ciudadano y cada habitante de la tierra.

Tal interrogación ha de ser, desde luego, una pregunta retórica, una pregunta sin respuesta, que remite a la fantasía orwelliana. *El deber de Fenster*

trata, como se dijo antes, de la búsqueda de la verdad, más que de un caso de conciencia individual. ¿Quiénes fueron los autores de la masacre de Trujillo, Valle, perpetrada en 1991? ¿Quién mató a DANIEL ARCILA, primero informante del ejército y después testigo único que denunció aquellos crímenes? Los autores plantean un problema de metodología sencilla, pero de serias implicaciones criminales.

Ante la impunidad reinante, parecen proponer, el dramaturgo debe asumir el papel del investigador. Su tarea ha de concentrarse en la consulta de las fuentes disponibles, compulsar declaraciones, acopiar evidencias y verificar testimonios, para ordenar en un relato veraz los hechos que van a ser esclarecidos en un proceso investigativo, basado en el más estricto esclarecimiento de la verdad. Es la tarea de un investigador social o un funcionario oficial. El artista aún no ha entrado en la escena. Dorado y Maldonado deben recurrir a una forma teatral para llevar al público una pieza de denuncia política y social. Para ello echaron mano de un género poco utilizado en nuestro medio: el teatro documental.

Como heredero del teatro histórico y del brechtiano, en éste género los autores recurren a un buen acervo de documentos y pruebas testimoniales para ensamblar su obra en un conjunto coherente, altamente argumentativo y probatorio. Así, dentro una progresión de la obra, de creciente interés, las piezas dispuestas ejercen sobre el público un enorme poder de persuasión sobre la veracidad de la tesis que se proponen demostrar: la culpabilidad de los acusados. Recurriendo a las declaraciones grabadas, tanto en video como en cinta magnetofónica, el material utilizado por los autores tiene toda la palpación de lo histórico, del testimonio directo, inapelable en su autenticidad. Introducir en la escena, medios como los derivados del cine, refuerzan un cierto sentido de realidad y a la vez certifican la legitimidad de sus contenidos, ante los cuales FENSTER es casi del todo impotente.

Este personaje, mediocre y sombrío, es solo una pieza anónima en el mecanismo dramático que pone en marcha la obra teatral. Un hombre perdido por el miedo ante la avalancha de irrefutable información. Es alguien que hubiera preferido que le correspondiera en suerte editar un trabajo de otra índole, porque a la sospecha de inutilidad de éste que le ha correspondido, se suma la náusea frente al horror que se le hace patente. Muy probablemente hubiera preferido ignorar esta cruel página de nuestra historia. ¿A quién

representa FENSTER? Al hombre común, a los que se han ido desentendiendo de esta atroz realidad que vive el país y prefieren pasar de largo ante ella y sus implicaciones.

Dorado y Maldonado se han arrogado el derecho legítimo que poseen los dramaturgos de conformar con sus obras un tribunal al que son llamados a rendir cuentas los criminales. Se trata de afirmar que la verdad puede salir a la luz pública en cualquier momento en un escenario teatral, más allá de lo que la justicia ordinaria falle a su favor o en contra suya. Su cometido es reescribir la historia desde la libertad y el compromiso con la verdad, propias de su condición de artistas.

El argumento: un día cualquiera en su rutina EDEL FENSTER, editor de turno, recibe el encargo de editar un video con los materiales que el ingeniero, desde un lugar remoto, ha dispuesto para ello. De este personaje solo conocemos su voz autoritaria que ordena las tareas del editor. Pronto nos enteramos que el material recoge testimonios acerca de las declaraciones de DANIEL ARCILA CARDONA, testigo de la masacre de Trujillo, Valle. FENSTER debe armar con un libreto que se le ha entregado para ello, la secuencia lógica de los hechos. Pero con las licencias propias del relato cinematográfico para hacer más interesante la narración, el editor podrá ir y regresar en el tiempo narrativo.

La obra comienza cuando FENSTER lee la declaración en la que se manifiesta una disposición librada por un juez de orden público. Con ella los abogados de la defensa de los inculpados como autores de la masacre, solicitan al juez que ordene un examen psiquiátrico al testigo DANIEL ARCILA. FENSTER activará, en adelante, tres aparatos de proyección de video, sobre otras tantas pantallas, en donde veremos los testimonios de las personas que han sido convocadas para montar este documental. Interviene por primera vez una figura determinante en el esclarecimiento de los hechos. Se trata de JAIME CÓRDOBA TRIVIÑO, presidente del Comité operativo para la investigación de los sucesos violentos de Trujillo, como representante de las víctimas, ultimo y horrendo capítulo de una cadena de acontecimientos violentos que comenzaron en 1988. Luego aparecerán otros testimonios igualmente relevantes.

Las declaraciones manuscritas que DANIEL ARCILA entregó a las autoridades es uno de los documentos que los videos hacen visibles sobre la pantalla. En seguida se da paso a los testimonios de ARCILA CARDONA, ya en reproducción en video, ya leídas por el huraño FENSTER. El testigo cuenta cómo él y su hermano

RUBÉN ANTONIO fueron atacados por el cabo primero RICARDO del Batallón San Mateo. Éste los esperó y cuando los tuvo cerca disparó sobre ellos intentando eliminarlos por negarse a trabajar en una banda de sicarios llamada “Los Sarabiados” a órdenes de un capo de la mafia de Pereira, un tal OLMEDO OCAMPO.

De los disparos del cabo RICARDO ocho alcanzaron la espalda del hermano del relator y uno lo hirió a él levemente en un brazo. ARCILA CARDONA huye y se refugia en las oficinas del DAS, en donde recibe protección. Así comienza un encadenamiento de sucesos en el cual su relación con el ejército se va volviendo más oscura. Después ARCILLA se dirige hacia Trujillo, Valle, en donde vivía su padre. Allí llegó el 5 de Febrero de 1990. Piensa establecerse en el pueblo por poco tiempo. Un buen día se encuentra con una patrulla del ejército del Batallón Palace de Buga al mando del mayor ALIRIO ANTONIO URUEÑA. ARCILA se presenta ante el mayor como informante del ejército y prácticamente se pone a sus órdenes. Libreto en mano, FENSTER no hace otra cosa que seguir las pautas de guión. Activa otro proyector y allí aparece el mayor URUEÑA, que declara no haber visto nunca a ese sujeto. Pero de nuevo, sobre el lienzo del primer proyector puesto en marcha por el editor, ARCILA afirma que aquel militar le ofreció cien mil pesos por cada arma que se le incautara a la guerrilla si correspondía a la información que él entregara.

Otro testimonio que debe incluir FENSTER es el del juez SANABRIA que solicita aquel examen psiquiátrico de ARCILA con el fin de declarar su posible insania mental, lo que sería razón suficiente para invalidar su testimonio. FENSTER enlaza el proceso de argumentos y contra argumentos, en un juego de multiplicidad escénica. Observamos lo que observa el editor en su solitario trabajo, como si el dispositivo teatral hubiese sido concebido para introducirnos en su mente. Ahora se concentra en declaraciones de JAIME CÓRDOBA TRIVIÑO, quien desmiente las versiones del mayor URUEÑA. Pero, una vez más, el editor hace intervenir las declaraciones de ARCILA. Cuenta que en Trujillo, ARNULFO, hijo de un padrino, le ofrece un trabajo ocasional manejando un jeep en el que deben recoger una carga de moras para transportarla luego a Cali. Siguiendo el libreto, FENSTER se encuentra con nueva información. Ahora se trata de las actividades evangélicas del párroco de Trujillo, TIBERIO FERNÁNDEZ, un sacerdote altamente apreciado por la comunidad por su sentido evangélico y la dinámica con que ha impulsado las pequeñas empresas comunitarias. Vemos cómo el libreto ha sido estructurado con notable fuerza narrativa y argumentativa.

Una vez más FENSTER regresa a la narración del testigo ARCILA CARDONA, que será sacrificado.

Camino a Sonora, el corregimiento en donde con su pariente debería recoger la carga de moras, se cruza con un campero que avanzaba con las luces encendidas y una bandera blanca. Corría de urgencia para el hospital de Trujillo con unos hombres heridos, víctimas de un combate que se había presentado entre el ejército y la guerrilla en las inmediaciones de Sonora, como se lo dejaron saber.

FENSTER proyecta ahora, sobre la tercera pantalla, el plan de ataque del ejército para enfrentar a la guerrilla. Tras esta exposición, el operador hace saltar la imagen hacia el segundo proyector, en donde de nuevo JAIME CÓRDOBA TRIVIÑO interviene con una nueva declaración. Informa que el mayor URUEÑA, siguiendo el plan trazado por el ejército, había destacado hacia Sonora a una patrulla “para ubicar, capturar o dar de baja” al grupo insurgente. Pero en el combate, confundidos los guerrilleros con trabajadores que reparaban la vía, los militares abrieron fuego y así cayeron civiles muertos. ARCILA relata que después de cruzarse con el campero que llevaba a los heridos siguieron su camino hacia Sonora. Una vez alcanzada la zona donde la guerrilla había presentado resistencia, ARCILA se encuentra con guerrilleros que han huido del fuego enemigo.

Los hombres armados los detienen y les piden que se identifiquen. Entre los guerrilleros se encontraba don RAMIRO, quien les informa que ellos son “compas” y le piden a ARCILA y a su socio que los acerquen a un lugar a donde deben llegar pronto. Así lo hacen. Cuando por fin llegan a Sonora, cargan la mora y emprenden regreso para Trujillo. Era el 30 de marzo de 1990. Antes de llegar a la población, encuentran la actividad que el ejército despliega para el levantamiento de los cuerpos de los militares y civiles muertos en los últimos combates. Entre quienes ayudaban a recoger los cuerpos estaba el padre TIBERIO FERNÁNDEZ. FENSTER hace operar una grabación.

Allí se ve cómo el sacerdote, dos años atrás, había apoyado una marcha de protesta que luego se especuló había sido promovida por el ELN. A partir de entonces comenzó una ola de asesinatos selectivos en la región. Tras este recurso explicativo a manera de flash back, el editor regresa a la narración de ARCILA cuando éste se presenta ante el capitán comandante de contra guerrilla a quién le ofrece guiar al ejército hasta ese lugar, en donde

se encontraron a los guerrilleros, cerca de Sonora. En la tarde parten para ese sitio. Le entregan un camuflado y un pasamontañas para evitar ser identificado como informante del ejército por habitantes de la región. Ya próximos a Sonora el teniente da instrucciones a la tropa sobre la operación. Se acercan a las casas que pudieron servir de refugio a los guerrilleros e interrogan a sus habitantes. ARCILA ayuda a los militares en la identificación de posibles auxiliares de la guerrilla. La acción no deja resultados positivos. Pero cuando la tropa abandona el lugar, ARCILA ve a un hombre que baja por la trocha montado sobre una mula. Inmediatamente DANIEL lo reconoce. Se trata de DON RAMIRO aquel guerrillero que le pidió identificación y luego llevaron por un trechos del camino.

**DANIEL ARCILLA.**

*Sin video.*

Yo estaba charlando con un suboficial y con un cabo pero dándole la espalda para la carretera cuando el suboficial vio a uno que bajaba en una mula, entonces el cabo le dijo a unos soldados que estaban ahí parados en la carretera: ese que baja en ese caballo también requisenlo, entonces yo voltié a mirar así pa atrás (cuando) a mirar quien era el que bajaba en el caballo entonces yo ahí mismo lo reconocía (que era el guerrillero) entonces yo le dije a mi Cabo (que es del Batallón Codazzi de Palmira) le dije: échele mano, que ese si es guerrillero. Yo supe que era guerrillero porque el día que yo me desplazaba, el día del combate, él fue quien me pidió los papeles a mí. Como él fue el que me pidió los papeles a mí, entonces yo lo reconocí (*Declaración del 19 de Abril de 1990 ante la Procuraduría en Bogotá*)

Una vez reconocido el guerrillero, los soldados lo golpean, lo amarran y se lo llevan prisionero. Luego lo torturan hasta que confiesa. Promete ayudar a la tropa a identificar a sus compañeros de armas. A las 2:00 de la tarde sube hasta el lugar un campero verde y blanco con seis civiles y dos sargentos del ejército. Los primeros son paramilitares. El capitán de contra guerrilla había llamado al mayor URUEÑA para solicitarle que enviara a alguien para conducir al guerrillero preso a las instalaciones del ejército y URUEÑA había encargado a unos paramilitares para esa misión que cumplirían acompañados de unos sargentos del ejército.

Mientras tanto el capitán le informa a DANIEL ARCILA que espere un dinero que va a recibir de recompensa por su ayuda al ejército. Pero para eso deberá acompañar a sus hombres que llevarán al guerrillero preso, WILDER SANDOVAL, a una finca, donde serán bien recibidos. Cuando el grupo de paramilitares

llega pronto todos se ponen en camino, pero antes deben pasar por el pueblo. Allá recogen al mayor URUEÑA y ahora se dirigen todos a Salónica, a la finca en donde le irán a dar a ARCILA la plata prometida. En esa finca el mayor URUEÑA y los paramilitares con se encierran en una habitación con el guerrillero preso. El mayor amenaza con torturarlo si no entrega la información que necesita. Aterrado, el hombre le promete señalar el lugar exacto en donde se encuentra el campamento guerrillero, a cambio de su vida. Entonces URUEÑA, no solo le promete eso, sino que le ofrece pagarle dos millones de pesos por la información. Luego el mayor le pregunta por la posible relación de amistad entre la familia Giraldo y la guerrilla, pero el guerrillero afirma que ellos no tienen ningún nexo con el grupo armado.

FENSTER no puede dejar vacíos o preguntas posibles sin responder. Acciona un proyector en el cual mediante declaración se nos informa la relación de la familia Giraldo con el caso. Los Giraldo había sido una familia de dirigentes influyentes en la región, pero fueron acusados de crímenes políticos. Tenían sus enemigos. Y una vez más FENSTER se centra en los testimonios que provienen del primer proyector en donde ARCILA relata cuándo y cómo la patrulla del ejército se pone en marcha para buscar a los guerrilleros, autores del más reciente ataque. Los mandos militares confían en los conocimientos que DANIEL ARCILA tiene obre su ubicación. Organizados en tres camperos, se trasladan saliendo de Sonora a las 9:00 p.m. A las once de la noche llegan a Playa Alta, la finca de los Giraldo, en donde ya los espera un grupo de contra guerrilla. Irrumpen en la noche en la finca de los Giraldo y, uno a uno, los van sacando de su casa para interrogarlos.

#### DANIEL ARCILA

Se procedió  
a sacar la gente. Unos nos quedamos  
allí en la finca antes mencionada  
y la camioneta Ranger subió más  
arribita a otra finca y sacaron  
dos personas. Donde estábamos  
nosotros sacaron a un señor  
que se llama don Ramiro...

[...]

esposo  
de una prima mía que se llama  
Adela Arcila, hija de Carlos

Enrique Arcila, tío mío.  
 a mí me daba mucho pesar cómo  
 sacaban esa gente ya durmiendo,  
 y los niños llorando, los hijos de los  
 campesinos, niñas y niños,  
 y las esposas... Yo pensaba  
 hablar por el esposo de mi prima  
 pero me dio miedo que de pronto  
 me mataban.

A ellos los amarraban con lazos  
 las manos y los subían a la camio-  
 neta que yo manejaba,  
 y los amarraban de espalda de las  
 barandas de la camioneta.  
 hubo gente que los sacaban has-  
 ta sin camisa y ellos decían  
 “¿Pero por qué nos hacen esto?”  
 “Porque ustedes son auxiliares  
 de la guerrilla”, ellos decían.  
 “Pero si ellos llegan a la casa  
 de uno y le dicen ‘haga esto’,  
 uno cómo les iba a decir que no.  
 si uno les decía que no, ellos  
 lo mataban”. “Dejen esa bulla  
 hijueputas, ¿cómo antes no habían  
 dicho nada?”

En la Playa arre-  
 cogieron 3. Bajamos hacia la Sonora.  
 Ahí arrecogieron otras personas.  
 A mí me mandaron a una casa más  
 arribita donde había una cruz  
 grande. De ahí arrecogimos dos más  
 Ahí cayó el muchacho que

El ejército habían torturado  
 Ese día.

[...]

#### **DANIEL ARCILA**

Nosotros estuvimos  
 un promedio de dos horas arrecogien-  
 do la gente. Hasta por cierto, estaba  
 cayendo un aguacero duro.  
 Arrecogieron a un señor dueño de una  
 tienda, que decían que él le ven-  
 día remesas a la guerrilla.  
 A una viejita de unos 55 años  
 que le decían “Mamá Ester”,  
 porque decían que ella  
 curaba los guerrilleros.

A un señor dueño de un Willys  
rojo. A este señor  
lo acusaban de transportar  
guerrilleros. A este le tumbaron  
la puerta porque no quería salir.  
Más abajo arrecogieron al  
Inspector de Policía. Esto todo estaba cuadrado  
porque en los siguientes  
pueblos quitaron la luz.

[...]

**DANIEL ARCILA**

Esto ya fue el primero de  
[marzo] Abril de 1990  
En Trujillo, en Río Frío, en Salónica  
También en la Sonora.

A esta altura del relato en el tercer proyector se ve como la defensa de URUEÑA señala a ARCILA como mitómano, cuyo testimonio no debería ser tenido en consideración ya que esa noche, allí en la finca aludida, estuvo fumando marihuana, cosa que seguramente afectó su capacidad de juicio, afirman.

FENSTER debe regresar a la narración central, la del testigo de excepción en este caso. Una nueva declaración de ARCILA compromete más crudamente al mayor URUEÑA. DANIEL ARCILA asegura haber recibido de él una amenaza de muerte si no declaraba en contra de un conocido suyo que había acusado al mayor ante la Procuraduría y el DAS de ser el autor de la muerte de entre 15 y 18 personas, crímenes cometidos algún tiempo atrás por URUEÑA en Trujillo. Con estas acusaciones en su contra, el mayor intenta silenciarlas mediante nuevas amenazas y decide visitar al padre de DANIEL ARCILA, ROBERTO ANTONIO a quien le piden que declare lo que corroborará la veracidad de la coartada que tiene URUEÑA para destruir las pruebas en su contra.

El segundo proyector ilumina la pantalla y aparece JAIME CÓRDOBA TRIVIÑO avalando las declaraciones de DANIEL ARCILA. Con un nuevo testimonio, ARCILA compromete al mayor en otro delito. El domingo a las 4:00 p.m. soldados de ejército llegan a la casa de DIEGO MONTOYA, lo sacan violentamente de allí y lo conducen a una bodega a donde llega el mayor URUEÑA.

**DANIEL ARCILA**

Ellos iban  
Entregando papeles, o sea, documentos,

anillos, relojes, plata, zapatos y camisas. De ahí los sacaban uno por uno, vendados los ojos, y los llevaban a una pieza anmallada, ahí mismo había una cochera de marranos. entonces el Mayor empezó a torturarlos con una manguera de 2 pulgadas de agua a presión. Se la colocaba en la boca para ahogarlos.

[...]

**DANIEL ARCILA**

Entonces uno de los paramilitares dijo “traigan la motosierra, y el soplete y las tenazas y el martillo”.

[...]

**DANIEL ARCILA**

*(Sin video).*

“El Mayor les levanta las uñas con navaja, les quitan pedazos de la planta de los pies con cortaúñas, los cortan y les echan sal, luego con un soplete de gasolina que lanza llama les queman en distintas partes del cuerpo y la carne se raja y se levanta el cascarón, les ponen el chorro de llama en la parte genital, les cortan el pene y los testículos y se los meten en la boca a las mismas víctimas y finalmente los descuartizan, y al hacer esto, los torturadores gritaban: “Ay hombre”... Yo me abrí para no ver eso...”

**DANIEL ARCILA**

*(Sin video).*

“Otro que también mataron ahí era uno al que le decían El Mocho: a ése lo torturaron y lo mataron... Me dijeron ellos que le habían puesto el soplete en los testículos, que no había aguantado nada, pero que no cantó nada. Calentaron una varilla con el soplete y se la introdujeron por el ano, al rojo vivo, le levantaron las uñas, con una navaja se las levanta, debido a eso no aguantó las torturas, y se murió.

Yo le pregunté a uno de ellos qué sería lo que les hacían con la motosierra... Me dijo que les cortaban la cabeza por la mitad, para dejarlos desangrando ese día para botarlos por la noche”.

Exasperado FENSTER se comunica con su jefe, el ingeniero y le pregunta: “¿Qué sentido tiene hacer un documental sobre ese horror?” (...) “¿Para qué recordar esto?”. “Estas memorias ¿para qué?”. “¿Qué pierde qué?”. “¿Cómplice yo?”. “¿Por qué?”. Preguntas que se quedan flotando pesadamente en el aire.

Un FENSTER atormentado y sin respuestas, lee un documento.

A ellos los dejaron desangrando para botarlos por la noche en el Río Cauca como a las 7 de la noche.

A ellos los dejaron desangrando en una cochera de marranos que queda en la Peladora.

Cuando les mochaban la cabeza, la cabeza quedaba a un lado parpadeando los ojos y el tronco quedaba retorciéndose también.

[...]

**FENSTER**

*(leyendo)*

“Entre 1982 y 2007, el Grupo de Memoria Histórica ha establecido un registro provisional de 2.505 masacres con 14.660 víctimas. Colombia ha vivido no sólo una guerra de combates, no también una guerra de masacres. Sin embargo, la respuesta de la sociedad no ha sido tanto el estupor o el rechazo, sino la rutinización y el olvido”. *(comentando, para sí)* No puede ser, si esto pasó hace muchos muchos años... *(leyendo en la página 15)* “Hay que volver a Trujillo porque siguen registrándose numerosas víctimas y la comunidad es constreñida por viejos y nuevos actores criminales, como las conocidas bandas del norte del Valle, Los Machos y Los Rastrojos” *(para sí)* La tragedia que no cesa. Que no cesa.

El espectador articula el documental que ha estado viendo en las diversas pantallas con la consciencia del perplejo editor que ahora retoma la lectura de documentos. Lee apartes del libro de Adolfo León Atehortúa, en donde el autor da cuenta cómo el padre Tiberio Fernández levantó su voz de protesta para pedir que se pusiera fin a los crímenes que estaban azotando al pueblo. El prelado criticó tanto a la guerrilla, como señaló al ejército que estaba poniendo en peligro la vida de la población civil. Ese mismo día el párroco fue asesinado.

Una vez más FENSTER pone en funcionamiento el primer proyector dándole a DANIEL ARDILA la palabra. Este relata que en un momento, estando allí acompañando a los paramilitares, comprende que a él también lo van a matar. Era lógico. Había sido testigo de los crímenes de URUEÑA y de los paramilitares. Vivo era un peligro para ellos. Como en aquella finca ARCILA está a disposición de los hombres armados, le resulta muy difícil escapar en aquellos momentos. Entonces espera a que se le presente una oportunidad.

Ésta llega cuando deben salir de aquel lugar para dirigirse con URUEÑA y los paramilitares en busca de los hermanos Vargas. Una vez allá el mayor los interroga y ante los pocos resultados procede a torturarlos. Les pide nombres, les citan a la familia Giraldo y al PADRE TIBERIO. ARCILA oye parte de la

conversación pero comprende que es la oportunidad que tienen para huir de allí. Cuando llega a Trujillo lo primero que hace es avisar a los Giraldo del peligro que corren. Pero ellos desestiman las amenazas. Poco tiempo después, aparecen sus cadáveres mutilados y con marcas de tortura.

**FENSTER.**

Al día siguiente, 19 de abril, ocurren tres hechos importantes, a saber: encuentran el carro en el que se movilizaba el PADRE TIBERIO, es asesinado José Noé Giraldo y, por último, DANIEL ARCILA se presenta a declarar en el DAS ante el Jefe de Investigaciones Pablo Elías González Monguí...

[...]

**JAIME CÓRDONA TRIVIÑO.**

“El cadáver decapitado y mutilado del padre Tiberio Fernández, fue encontrado el 23 de abril, en un sacadero de arena denominado “Remolino”, a orillas del río Cauca, ubicado en la Inspección de Policía del Hobo, jurisdicción del municipio de roldanillo. Quines le acompañaban siguen desaparecidos.”

[...]

Pescador se atrevió a sacar del río el cadáver de un hombre con los más aberrantes signos de tortura y dureza...”

**FENSTER.** Saca una silla y la pone junto a las otras.

Primer gran informe

Sus restos fueron identificados por un platino en una de sus piernas. Los cuerpos de sus acompañantes no fueron recuperados” (Primer Gran Informe”, pag. 55 y 56)

**FENSTER.**

El cuerpo del párroco... ¡Qué espanto!

**ADOLFO LEÓN ATEHORTÚA.**

“Igual suerte –la de la desaparición- corrió el pescador que rescató el cadáver del padre Tiberio.

Perseguido, sin tener mayores posibilidades de escapatoria, ARCILA decide presentarse ante la policía judicial para denunciar los hechos. Acompaña a las autoridades a la finca de los paramilitares, en donde se había torturado y asesinado. Aunque encontraron algunas cosas cambiadas, removidas otras, postes pintados, etc., la descripción tan minuciosa del testigo convence a la policía de que ARCILA no miente. En la segunda pantalla sobre la que proyecta FENSTER imágenes de JAIME CÓRDOBA oímos su declaración. Informa de acuerdo a los expedientes que después del examen psiquiátrico ARCILA se refugia en Bogotá, pero al año siguiente regresa a Trujillo. El 5 de mayo es detenido

por “hombres uniformados y armados”. En seguida concluye categóricamente: “hasta la fecha se encuentra desaparecido”.

Con nuevas declaraciones, las de SANDRA MILENA ARCILA RÍOS, hermana de DANIEL ARCILA, se refuerzan los expedientes de JAIME CÓRDOBA TRIVIÑO. Y si a este testimonio se agrega el de uno de los militares que detuvieron a ARCILA en Trujillo el 5 de mayo de 1990, se llega pronto a la conclusión que los hechos denunciados por CÓRDOBA TRIVIÑO, tienen todo el peso probatorio necesario para condenar al mayor URUEÑA. El militar que junto con un compañero detuvo a ARCILA, confiesa que del pueblo condujeron a ARCILA a Villa Paola, la finca de un paramilitar y narcotraficante, en donde fue asesinado, después de haber sido torturado. Su cuerpo fue lanzado al río Cauca.

Toda esa gente, cuando llegaron allí, comenzaron a torturarlos, les mocharon una oreja y se la tiraron a un perro, otra oreja se la mocharon y la mascó Henry Foraic (‘‘El Alacrán’’). Después les dieron plomo en los pies [...] después les prendieron candela a los pies, de las rodillas pa abajo, después los siguieron otra vez a golpes, planazos, los cortaban por el pecho con navajas y ya les prendieron candela de la cintura para abajo. A este DANIEL, después el hombre quedó vivo todavía, él pidió agua y le echaron gasolina en la boca y lo prendieron nuevamente, ya cuando ahí lo prendieron, empezaron a abrir fuego contra ellos o sea a darles bala. El hombre murió.

Después que murió ya lo cogimos nosotros y yo estuve allí y yo me tocó ayudarlo a arrastrar, pues yo no lo partí, lo partieron los compañeros: lo que hicieron es que parte de las coyunturas le parten los brazos en cada parte y las piernas y toda es vaina, y no dejan sino el tronco y le mochan la cabeza también, es lo más duro, eso lo mochan con un machete de esos que llaman ‘‘pacora’’, eso metieron a ese man en una caneca, lo llenaron de piedras y lo tiraron al Cauca.

Con pruebas abrumadoras en su contra URUEÑA es enviado a la cárcel.

**PERIÓDICO EL ESPECTADOR.**

(V.O)

En marzo de 2008 la Fiscalía dictó resolución de acusación contra el Mayor [de la Policía, no] del Ejército ALIRIO ANTONIO URUEÑA y el teniente JOSÉ FERNANDO BERRÍO de la Policía, por los delitos de concierto para delinquir, tortura y homicidio y enviado a la Cárcel de la Picota. El 15 de agosto del mismo año el Fiscal delegado ante el Tribunal Superior de Bogotá ratifica la acusación<sup>16</sup>.

16. ‘‘El Espectador’’, agosto 25 de 2008

Pero un año y medio después.

**EMISORA LA W.**

Marzo 27 de 2009

[...] ‘‘el juez segundo penal del circuito de Tuluá decretó la nulidad de la resolución de acusación que expidió la Fiscalía contra el Mayor ALIRIO ANTONIO URUEÑA y el Teniente de la Policía FERNANDO BERRÍO, lo que en consecuencia genera la libertad inmediata de estas personas’’.

El 27 de mayo del 2009, el Tribunal Superior de Bogotá deja sin efecto los autos proferidos el 27 de enero de 2009 y el del 6 de marzo del mismo año mediante el cual se otorgaba libertad provisional a los acusados URUEÑA y BERRÍO, por lo cual se ordena su inmediata captura. El primero de diciembre de 2009, el juzgado Tercero Penal del Circuito de Tulúa condena a treinta años de prisión a HENRY LOAIZA, alias “El Alacrán” como uno de los autores de los homicidios agravados de DANIEL ARCILA y MAURICIO CASTAÑEDA, cometidos en la hacienda de su propiedad, Villa Paola, el día 4 de mayo de 1991. En la grabadora se escucha:

**JAIME CÓRDONA TRIVIÑO.**

“Lo que finalmente nos deja esta historia es una infinita preocupación porque estos hechos, como tantos otros, caigan al abismo de la impunidad, porque aquí, a pesar de tantos esfuerzos, pareciera que no hay culpables. Sin duda hay verdad y algo de reparación, pero la Justicia es una tarea pendiente. No ha habido castigo legal ni social a los culpables. Y nos amenaza el olvido y la indiferencia, que se suman a otras amenazas. Lo doloroso, y es profundamente doloroso es que a pesar de la gravedad de estos sucesos violentos, persiste el silencio.”

[...]

**PABLO ELÍAS GONZÁLEZ MONGUÍ.**

“Lo impactante de esta historia –y para la Justicia misma- es que DANIEL ARCILA CARDONA murió por decir la verdad. Fue asesinado y desaparecido por contar el horror de los hechos de Trujillo. Esa historia me la contó a mí.”

Pero al final, aunque se condena a ALIRIO ANTONIO URUEÑA a 44 años de cárcel por la responsabilidad en aquellos crímenes...

**FENSTER.**

“Bogotá, 13 de Octubre de 2010.

El Juzgado 4° Penal Especializado de Bogotá –condenó en primera instancia al mayor retirado del Ejército ALIRIO ANTONIO URUEÑA JARAMILLO a 44 años de prisión por su responsabilidad en la masacre de Trujillo donde fueron asesinadas y desaparecidas 342 personas”.

Bueno. Algo es algo.

“En la misma decisión fue absuelto el entonces comandante de la Policía de Trujillo José FERNANDO BERRÍO.”

¿Cómo así?

“Pero al día siguiente, el pasado martes 12 de Octubre de 2010, un fiscal de la Unidad de Derechos Humanos dictó medida de aseguramiento sin beneficio de excarcelación contra el exTeniente BERRÍO por su presunta responsabilidad en los delitos de homicidio agravado y desaparición forzada cometidos contra los ebanistas en la masacre de Trujillo.

*Pausa para reacción optimista de FENSTER.*

FENSTER.

Por fin... la Justicia va llegando.

*FENSTER mira otra vez la fecha del día. Mira el libreto y entre dientes masculla:*

FENSTER.

Los dos están prófugos.

FENSTER desconoce el destino que tendrá el documental en que ha trabajado. Para él se ha cerrado ese espantoso capítulo de la historia de Colombia del siglo XX. Pero el final para el público queda abierto porque una cosa es la recuperación de la memoria y otra su utilización. ¿Quién dispondrá y para qué del contenido de lo documentado? El dispositivo teatral trasciende la acción. Es cierto que con el pretexto de poner en escena un día en la vida de EDEL FENSTER se hace que el contenido documental pase como una manera de restablecer la dignidad humana de los desaparecidos. Pero ha quedado pendiente el cumplimiento de las penas impuesta a los culpables. Si de un lado las ejecuciones de los criminales han impuesto su ley, de otro, las memorias los han salvado del olvido.

## LA SANGRE MÁS TRANSPARENTE

“Madre no hay sino una, padre puede ser cualquier hijueputa”. La frase atribuida a un niño sicario que cita Henry Díaz como epígrafe para su obra *La sangre más transparente*, tiene el valor de revelar en pocas palabras la bipolaridad en la que se mueven generalmente los sicarios frente a las relaciones con sus padres. De un lado una adoración ciega hacia la madre presente, de otro, un rechazo primario y visceral hacia el padre, frecuentemente, ausente. Tal es la situación de base que presenta Henry Díaz para levantar sobre ella su composición argumental. Organizada en episodios retrospectivos, en tiempos cruzados, *La sangre más transparente* se estructura en tres partes: el primer acto comienza cuando un joven de 17 años, OCTAVIO, que ha muerto, se aparece ante quién fuera su padre. El muchacho busca la amistad de EL VIEJO que lo rehúye. Tras varios intentos EL VIEJO termina cediendo y acepta hacerle el favor que el joven le pide: comprar y llevar a dos mujeres un par de

vestidos que les había prometido. Uno es para su madre, DOÑA SIXTA, el otro para SUSANA, la mujer que amó. Lo que ignora EL VIEJO es que tanto la mujer mayor, la madre de OCTAVIO, como SUSANA, son dos mujeres que él poseyó en el pasado, como también ignora que quien le pide el favor es el espectro del hijo que no conoció. Sandra Camacho escribe de manera lúcida y pertinente en la obra ya citada: “los vestidos constituyen el camino de encuentro entre el pasado y el presente”.

En esta continuidad del pasado y el presente, establecida por los vestidos, hay una diferencia pero también una similitud. Diferencia en cuanto que la ofrenda de hoy es fruto del amor de OCTAVIO y el obsequio en el pasado de EL VIEJO parece ser expresión de lujuria y de innoble comercio. Pero si quitásemos las máscaras de los amantes, sus peculiaridades sentimentales, en ambos veríamos la idéntica e irrefrenable fuerza del deseo. Los vestidos no sólo conectan el presente con el pasado, también los objetos sexuales del padre y el hijo. Algo así se enuncia como el complejo de Edipo tal como Sigmund Freud lo estructuró.

Nos tomamos la licencia de hacer una digresión freudiana para ilustrar el sustrato edípico en el joven criminal. Si examinamos la teoría de Sigmund Freud encontramos que ese complejo está compuesto por tres actos. Desde su nacimiento el niño se encuentra en un estado de unión simbiótica con su madre donde no existe la separación entre ellos. El niño percibe su cuerpo como una prolongación del de su madre. Si su existencia se desarrolla normalmente, el pequeño vive armoniosamente bajo el signo de la realización de todos sus deseos. Para él, su madre representa la realidad completa del mundo y de la vida que colma todos sus deseos. En el segundo acto aparece una figura terriblemente problemática: el padre. Irrumpe con fuerza en medio de una relación única y total, como un extraño a ella. Se crea un orden triangular. El padre impone la ley de la separación entre madre e hijo. Los deseos del niño ahora se ven obstaculizados, limitados, incluso prohibidos por la figura paterna. Entonces reacciona con sentimientos hostiles y agresivos hacia la figura del padre que ha roto su armonía primera con la madre. Pero también hacia ella dirige pulsiones coléricas por haberlo excluido y adquirir una realidad autónoma separada de él. Así el niño va organizando sus pulsiones que lo llevan a configurar una tendencia, como en el mito de Edipo: matar al padre y

desposar a la madre. El niño ha rechazado esa ley del padre que juzga injusta, cruel y destructiva. Ahora ve en él la imagen de un ser tiránico y brutal a cuya violencia ha de responderse con violencia.

Entonces viene el desenlace propio del tercer acto, que, según las características del niño y de las circunstancias, puede tener dos salidas. La positiva se concreta cuando el hijo reconoce y acepta la ley del padre, se identifica con él y se integra al mundo regido por las leyes y el orden social. Renuncia a sus impulsos agresivos y a sus deseos ilimitados. Aprende a transformar las cosas en palabras, lo que da origen al uso del poder del lenguaje y, más allá de la madre, descubre a la mujer. El matrimonio será el acuerdo que integra ley y deseo. Pero en ese proceso por medio del cual el hijo acepta la ley del padre ha sido necesaria la intervención activa de la madre, ha sido necesario que ella manifieste su propia sujeción a la ley.

En el segundo caso, con la salida negativa del conflicto, sucede lo contrario. Si la madre rechaza o desprecia la ley, con su conducta se encierra con su hijo en una relación dual en donde ella conserva todo su poder sobre el hijo, cerrándole el camino que lo llevaría a la madurez. Sin la figura del padre el niño crecerá con fuertes problemas de socialización que además impedirá la formación del modelo sobre el cual se conciba la idea de una pareja estable como la de un matrimonio. Es la respuesta negativa ante el orden de lo que se ha definido como complejo de Edipo. El rechazo al padre y el amor incondicional a la madre es una síntesis de la resolución negativa de ese complejo enunciado por Freud, que en términos del niño sicario que citamos se convierte en la moneda corriente de “Madre no hay sino una, padre puede ser cualquier hijueputa”, expresión popular de eso que pone de manifiesto las pulsiones de buena parte de los sicarios.

Aunque no lo manifiesta explícitamente Henry Díaz en su obra, podemos suponer por el uso que hace de esta frase como epígrafe de la obra, que OCTAVIO es un sicario dentro de ella. Con todo esto queríamos poner de presente las pulsiones criminales de estos jóvenes delincuentes lijadas a la formación de una mente criminal. Esas fuerzas inconscientes, como hemos supuesto, estarían ligadas al complejo de Edipo, pues algo así queda manifestamente expresado en *La sangre más transparente*. OCTAVIO, al identificar a SUSANA como un sustrato, como un correlato de su propia madre, al enviarle a ambas

vestidos, no ha hecho más que investir las a una y a otra con sus mismas pulsiones sexuales.

Regresando a la obra y a la manera en que Sandra Camacho elabora el bosquejo argumental de la obra tendremos:

El camión que distribuía la carne en un barrio fue asaltado. Un grupo de hombres encapuchados matan a todos aquellos a los que consideren sospechosos del asalto, entre ellos a Octavio, el protagonista, un muchacho de dieciocho años que no tiene nada que ver con el robo de la carne. Cuando la obra comienza, Octavio acaba de ser asesinado. Después de su muerte, toda su vida hará un recorrido durante un minuto, entre las 8 y 15 y las 8 y 16 de la mañana, para poder así reunir todos los pedazos de su vida y completarse a sí mismo en la muerte. Octavio era un trillizo. Su madre, Doña Sixta, fue abandonada por el padre de Octavio cuando los tres niños nacieron. Su padre (Efrén o El viejo) tuvo muchas mujeres, entre ellas, hace diecisiete años, a una jovencita de quince años llamada Susana. Susana, que ahora tiene más de treinta años, será la mujer de quien Octavio se enamorará justo antes de morir. Las dos mujeres, Sixta y Susana, cada una en su momento, fueron conquistadas por Efrén cuando recibieron como regalo un vestido. Justo antes del asesinato, el fantasma de Octavio se le aparece a su padre, pero El viejo no puede reconocer que el muchacho que está frente a él es su hijo, pues desde que Octavio nació nunca más lo volvió a ver. Preocupado por la actitud y la apariencia extraña del joven que le ofrece su amistad y que además le habla de lealtad, El viejo se deja convencer de ir a comprar dos vestidos: uno para la madre del joven y otro para « su mujer ». El viejo promete al joven que entregará un vestido a cada una de las mujeres. Es así como los vestidos se convertirán en el camino que conducirá a los personajes al encuentro entre la vida pasada y la presente. La fábula de esta obra debe reconstruirse en medio de una temporalidad transformada, en la que el presente y el pasado se entrecruzan. La historia comienza cuando el espíritu de Octavio aparece después de su muerte y termina justo antes de ser asesinado. Al comienzo de la obra veremos el fantasma de Octavio, al final, su cadáver (Camacho:2010).

Al quebrar la línea cronológica el autor, por un lado, introduce un mecanismo de interés complementario, basado en el desciframiento de la intriga, por otro lado, con el retorno a la vida de un personaje muerto, rompe el aire naturalista de la obra, y a la vez remite a una concepción de la relación vida-muerte que se desdobra en una noción de muerte-vida, creando con ello una experiencia que se aparta de la concepción de la tragedia clásica ya que se inscribe más bien en la tradición cristiana.

Esa idea de personalizar a los seres que han muerto y que regresan a la vida, ya sea en forma de espíritus, fantasmas, ánimas o en “otro-yo”, presente en pocas obras de esta dramaturgia del conflicto, nos habla de la recurrencia de un pensamiento particular, más que de un recurso teatral o literario. Se trata de la concepción clásica de la *psiqué*, el alma humana en los antiguos griegos y su posible eternidad, o del alma en el cristianismo. Con el sincretismo cristiano

podemos ver en esta noción, una suerte de espíritu que en el momento de la muerte se separa del cuerpo, pero que regresa como conciencia para manifestarse frente a los seres con quienes tuvo relaciones, cuando no es para ejecutar una venganza o dar un testimonio, cosa posible dentro de nuestro pensamiento religioso. Es probable que Henry Díaz haya elegido comenzar su obra con este personaje ya inmaterial, porque así puede representar justamente su conciencia Y así más allá de sus actos y sin ataduras humanas, puede hacerle justicia.

Con esta licencia poética, Díaz ya no habla *a través* del personaje, sino *por encima* de sus peculiaridades y con ello se libera de la necesidad de juzgarlo moralmente. O si lo hace, sus referencias, si no lo justifican, si lo comprenden. El autor no salva a OCTAVIO de la muerte, pero al menos lo reintroduce íntimamente en el mundo de los vivos. Y como ha muerto a manos de unos asesinos, lo ha regresado purificado por su sacrificio. No es *La sangre más transparente* una tragedia en el sentido estricto en que hemos venido utilizando este término, porque a decir de Georges Steiner “esa mitología redentora puede tener un mérito social y psicológico”, pues perteneces a un pensamiento “radicalmente optimista” que no puede originar “ninguna forma natural de teatro trágico”, porque en “la auténtica tragedia las puertas del infierno están abiertas y la condenación es real. El personaje trágico no puede eludir la responsabilidad”. Steiner se refiere a la responsabilidad relacionada con la noción culpa. Culpa y castigo, términos propios de la mitología cristiana que, según Steiner, Rousseau integra a su pensamiento. Para el filósofo francés del siglo XVIII, un hombre podía cometer un crimen, bien porque en su educación no se le había enseñado a distinguir entre el bien y el mal, o bien porque la sociedad lo había corrompido. Escribe Steiner: “la responsabilidad dependía de su crianza o de su medio ambiente, pues el mal no puede ser congénito. El pensamiento rousseauiano cerró las puertas del infierno. En la hora de la verdad el criminal será poseído por el remordimiento. El crimen será reparado o el error se justificará. El crimen no lleva al castigo sino a la redención” (Eagleton: 2011, 107).

Aquí OCTAVIO regresa con un doble propósito, por un lado a ajustar cuentas con su padre a quien confrontará por haberlo ignorado, por otro visitar a su madre que lo amó tanto, con el fin de que lo perdone. Su arrepentimiento seguramente lo llevará cristianamente a la redención, como observaría Steiner. Los vestidos que le ruega a su padre entregue a las mujeres que ha abandonado

con su muerte, serán además de prenda de su amor, redención posible para su padre. El primero para la madre y el segundo para SUSANA PIÑACUE, no sólo son pruebas de amor, con ellos también quisiera borrar las manchas ajenas, pecaminosas, que el padre dejó sobre las mujeres. Ahora OCTAVIO, el hijo, le envía a la propia SUSANA un vestido nuevo con el mismo padre, acaso exonerándolo de su culpa anterior. Las cosas, los objetos, nada significan por sí mismos, parece decir el autor, tienen el significado redentor de los sentimientos de los que son mensajeros. Los recurrentes espejos y sueños en la obra hablan de esas simetrías, de esas culpas, de esas redenciones con que Díaz va duplicando el sentido.

Estamos en un sótano, en un lugar indeterminado de la ciudad de Medellín. El padre aparece en escena. A pocos metros encuentra a un joven que, sentado sobre unas escaletas, parece “un bloque de hielo”. EL VIEJO, de sesenta años y el joven de diecisiete, OCTAVIO, parecen ser dos extraños. Pero la actitud de OCTAVIO es la propia de quién reconoce a su interlocutor. Áspero, EL VIEJO intenta evitarlo, pero el joven lo retiene. Por la palidez de su rostro y su sangre transparente, a la que el joven alude, podemos suponer que estamos ante un extraño sujeto, acaso un ser de ultratumba. El lenguaje alegórico que utiliza lo identifica con algún estado doliente, lejos del comportamiento de un hombre ordinario. En la conversación van apareciendo las situaciones y las alusiones que definen a cada uno de los personajes en sus mutuas relaciones. Ganando confianza, OCTAVIO implora a EL VIEJO que le haga un favor: entregar a dos mujeres dos vestidos que él les ha prometido. EL VIEJO no puede dejar de manifestar su extrañeza.

**EL VIEJO.** ¿Así es la vida? Qué extraño, esta mañana sólo he visto jóvenes pálidos y todos en silencio. No sé de dónde sale la bulla de la gente. El bullicio va por un lado y la gente por otro. ¿O es que las palabras no suenan sino que se sienten? La vida es muy extraña, hoy es muy extraña. ¿Qué va saber de la vida siendo tan joven?

El autor parece desconfiar del poder del lenguaje corriente para significar contenidos más allá del “grado cero” de la escritura, y entonces rompe los límites del mundo urbano, porque su mundo es más amplio que eso. El favor que el joven le ha pedido a EL VIEJO tienen un doble interés: cumplir la promesa que le hicieras a las mujeres y ayudar al anciano.

**EL VIEJO.** Usted está ido. ¿Por qué me escogió a mí para sus locuras? Mire el gentío que hay que pasa. ¿Por qué yo? Diga rápido qué quiere conmigo.

**OCTAVIO.** Ayudarle.

**EL VIEJO.** ¿Ayudarme a qué?

**OCTAVIO.** A que me ayude.

Ese comercio entre ellos, ayudarlo a que lo ayude, indica un pasado común, quizás el que se anuncia en el diálogo siguiente.

**EL VIEJO.** Diga, para ver de qué se trata. Y tenga muy presente que yo no me meto en cruces raros. Aquí en este pasaje todos me conocen, todos los viejos nos conocemos. Mire por el ejemplo al lotero... Ah, hoy mandó al hijo. Pero mire al frutero... también mandó a los hijos... Los lustrabotas... también mandaron a sus hijos. Todos. El de la chaza, los del restaurante. El restaurante está lleno de hijos... Pero todos los papás de estos muchachos me conocen. Todos. Como le decía, no hago cruces raros. Estoy muy viejo para meterme en cosas de muchachos. Usted no me conoce.

En el curso de la conversación comprendemos que OCTAVIO sabe sobre EL VIEJO muchas más cosas de las que un desconocido pudiera llegar a saber. EL VIEJO se ve forzado a hablar de sí mismo.

**EL VIEJO.** ¿Qué quiere conmigo? ¿Si no lo mandaron a matarme, si no vino a matarme, qué quiere conmigo? No estoy ahora para juegos de interpretación. Por lo único que soy incompleto es por la falta de dinero, de fortuna. No más. Vez, le juro que si estoy aquí en este país de mierda es porque cuando estuve en Turbo no me pude embarcar en un buque bananero para los Estados Unidos. No quise ser un polizón. No quise morirme congelado en una bodega refrigerada. Mejor me vine para Medellín. Luego me fui a recorrer el país buscando trabajo. Eso he hecho toda mi vida... Pero no soy el Judío Errante. Soy Efrén Florez y no quiero “un amigo más”.

No tardan en aparecer las coincidencias. Efrén, EL VIEJO tuvo un hijo que se le llamó OCTAVIO. Aunque el joven insiste en comprometer al hombre mayor en ese pacto de lealtad y amistad, éste se muestra más y más reticente. Quizás con el tema de los vestidos para las mujeres el hombre mayor sienta alguna curiosidad que lo saque por fin de su ignorancia.

**EL VIEJO.** Tal vez. Pero vamos que las damas deben estar esperando los vestidos. Nunca he comprado un vestido para una mujer que no conozco...

*Comienzan a subir las escaleras de madera hacia la luz de la calle.*

**OCTAVIO.** Yo tampoco he conseguido nunca un vestido para mi madre. Sólo después de esta madrugada que hice un cruce bueno. Hasta puedo mandarle uno a la que iba a ser mi mujer.

**EL VIEJO.** He comprado muchos vestidos... Hace mucho tiempo no he vuelto a regalar vestidos... La sangre se agota, se vuelve muy roja y luego se ennegrece, usted sabe... Compré un vestido para una jovencita vecino mía, hace muchísimos años, cuando tenía una farmacia... Yo estaba recién llegado de Urabá... Ella era aindiada, de apellido Piñacué, una mesticita... los vestidos dan buen resultado la primera vez.

**OCTAVIO.** Sí. Conozco esa historia...

**EL VIEJO.** Imposible.

La obra da un salto, 20 años atrás. Efrén tiene 40 años. Acaba de conocer a la joven SUSANA PIÑACUÉ de 15 años.

*Luces. Por la puerta oscura del fondo se escucha la voz del viejo pero de cuarenta años.*

Voz off de EL VIEJO

¡Hey, pelao! Sí, bolsón, vos ¡Vení! Ya que no te gusta ir a la escuela, échale un ojito a la farmacia que yo voy a estar ocupado aquí en la trastienda un momento. No me vaya a interrumpir, hermano, Y si preguntan por mí que ya regreso. ¿Me oyó? Y como callado, pelaíto, que conmigo le va bien. Yo le ayudo a conseguir ese trabajo que tanto le gusta en la carnicería, o con los repartidores de vísceras o carne. Yo sé que te gusta más ese trabajo untado de sangre que estudiar. Con mi ayuda va a ser buen carnicero... cuando le diga...

EL VIEJO EFREN FLOREZ de cuarenta años entra. cierra la puerta. Trae de la mano a SUSANA de quince años y un vestido en la otra.

EL VIEJO DE CUARENTA. Venga SUSANITA yo le mido este vestido que le compré para que se lo ponga y estrene ahora que va a empezar a trabajar en ... Dónde es que vas a trabajar?

Aparece DOÑA SIXTA ESPEJO, mujer de 45 años, la madre de OCTAVIO que intenta proteger a su hijo de los inevitables males que lo asechan en las calles. Pero el muchacho debe salir. Y Doña Sixta en esos momentos parece perdida.

[...]

DOÑA SIXTA. ¡Por Dios, qué confusión tan atafagante! Si esto es sueño ¡qué pasa? No entiendo nada... ¿Y usted? ¿Está recogiendo los pasos, o qué?

*Por la puerta de la calle, entra EFREN FLOREZ con un par de vestidos en las manos.*

EL VIEJO. Todavía no estoy muerto. Aunque últimamente he sentido la muerte muy de cerca... Tampoco entiendo nada... No sé qué hago aquí... Ni tampoco porqué vine a esta casa. No soy dueño de mis actos.

DOÑA SIXTA. Nunca tuviste sangre suficiente para la propiedad de tus actos. Tu presencia es asfixiante como el calor más espantoso... Ya decía yo que algo hay en el ambiente que es mortificante y mortecino... Las malas noticias se avisan solas. Sólo que no las sabemos escuchar o ver. Sólo eso... ¿Y esos vestidos?

EL VIEJO. Vine sólo por amistad y lealtad de amigo. Un muchacho, un amigo mío, uno que conocí ahora, hace poco, a las ocho y quince...

DOÑA SIXTA. Acaban de pasar las ocho y quince.

Quién ahora regresa a casa es EFRÉN, esposo de DOÑA SIXTA y así sabremos que es el padre de OCTAVIO. El hombre mayor visita a DOÑA SIXTA por petición de un joven que le rogó le llevarle el vestido que acaba de entregarle. Aquí la obra ensambla los tiempos disyuntivos. Entre las 8:15 a.m. de su encuentro con EL VIEJO y las 8:15 en que se despidió de su madre, se ha producido una supresión del tiempo. Como espíritu, como alma, como fantasma, el muchacho rompió el principio temporal de la existencia.

**EL VIEJO.** A las ocho y quince él me pidió el favor de traer estos vestidos. Uno para usted y otro para una tal SUSANA que vive en unos bajos de una casa como ésta. Diagonal a la carnicería.

**DOÑA SIXTA.** En este barrio las gentes no cambian siguen siendo las mismas, no hay “tales”. ¡Qué fragilidad de memoria, EFRÉN FLÓREZ, el desflorador de Castilla!... Porque me lo mandó OCTAVIO, mi hijo, lo recibo y me desocupa la casa inmediatamente, cobardo EFRÉN FLÓREZ. Y no te sacudás el sudor de esa frente en mi casa que manchás el piso. Ahora sí creo lo que decía OCTAVIO: que estoy soñando. Y ruego a todos los santos por abortar esta pesadilla... dáme mi vestido y andáentregá el otro.

**EL VIEJO.** El amigo mío se llama también Octavio...

**DOÑA SIXTA.** Pues no puede ser mi hijo tu amigo porque acaba de salir por aquella puerta. Tus hijos no pueden ser tus amigos.

**EL VIEJO.** ¿A dónde iba?

**DOÑA SIXTA.** A donde siempre hemos vivido, a las profundidades de la calle.

Seguimos en el tiempo presente de la obra. Pero ahora nos encontramos en casa de SUSANA, una bella mestiza, cuando ella tiene 33 años. Golpes a la puerta le anuncian una inesperada visita. Se trata del CARNICERO, un hombre brutal, torpe y “meloso”, que le lleva para el desayuno dos corazones de novillo, “dos corazones que todavía palpitan de lo frescos que están”, le dice con la confianza que le da el hecho de haber tenido relaciones carnales con la muchacha. El CARNICERO conduce lúbricamente a SUSANA hasta la habitación, pero en medio de los bufidos de su furor animal, interrumpen unos golpes violentos a la puerta. Es OCTAVIO que llega para ponerla a salvo de la persecución de la que es objeto. Afuera se oyen disparos y el griterío de la gente va en aumento. EL CARNICERO sale apurado de la habitación de SUSANA. Se asoma a la calle a mirar lo que sucede afuera y ve como su carro de la carnicería ha sido asaltado y saqueado por la turba enfurecida.

**CARNICERO.** Y saben que estoy aquí porque no hacen sino mirar... Menos mal que Pacho tenía la plata y no yo... se hubieran venido para acá... Qué hijueputas... se están robando las vísceras, la carne... Estos malparidos nos estaban esperando porque vea qué gentío tan verraco... Y ni un puto policía... Ah, no tener un revólver para...

[...]

Vea eso: dejaron el carro completamente vacío... ahí viene PACHO... Menos mal no hirieron a nadie... Quihubo PACHITO, ¿qué pasó hermanito? ¿Qué fue ese descuido, hermano?... No se enverraque conmigo, hermano. Chao, reinita, qué guevonada que no se pudo nada... Pero es que qué vaina esta inseguridad por estos barrios... Qué embalada. Y vez, apenas son las siete de la mañana. Es mi barrio pero hay que acabar de limpiar...

Después que el carnicero se ha ido, SUSANA, despreocupada, continúa con su desayuno, pero de pronto descubre que OCTAVIO se refugia en su casa.

SUSANA toma un corazon del envoltorio de la mesa y se dirige a la parte de atrás donde esta la cocina.

SUSANA. Ya sé qué voy a hacer con todo esto para que no se me dañe... Le voy a llevar a mi mamá...

El muchacho ve una nueva oportunidad para salir de su escondite y sigilosamente empieza a subir las escalas.

SUSANA lo ve.

Se devuelve por el cuchillo y lo amenaza.

SUSANA. ¡Qué hubo, pues, hermano! ¿Qué se le perdió por aquí? Quieto ahí, ¿a ver, qué me estás robando, marica?... ¡Quieto!

TRILLIZO. Tranquila doña, tranquila...

SUSANA. ¡Cuál tranquila! ¿A ver qué llevás, ahí? ¿A ver, por dónde entraste?

TRILLIZO. Fresca... No se preocupe. Tranquila doña... Vea, mire que no me llevo nada... Entré porque me iban a cascar... Se armó tropel arriba en la cuadra de la iglesia. Me cogieron limpio, desarmado y me querían dar en la nuca con el cruce que acababa de hacer... y en el escape vi entreabierta su puerta y vea que me salvé de que acostaran esos cascones de la calle del Hueco... Volví a la vida por usted. Yo tengo una suerte tesa con las mujeres, siempre... Por mí, usted sabe que a ustedes nadie las roba...

SUSANA. ¿Cómo así que a ustedes?

TRILLIZO. ¿Usted no es hermana de doña Susana, la más blanca?

SUSANA. Yo soy SUSANA PIÑA SIENAMANTES! Esa soy yo. Ese es mi verdadero apellido.

TRILLIZO. *Susurrando despacio.* SUSANA PIÑA SIENAMANTES.

SUSANA. Y no me gusta decirlo porque quien lo oye lo tiene que repetir varias veces. Por eso en el trabajo me llaman Susa, La Susa, como a cualquier puta... Y no tengo ninguna hermana, ¡Yo soy yo! SUSANA PIÑA SIENAMANTES, oriunda del departamento del Cauca, al sur del país, y mi papá si a eso se le puede llamar papá era o es, me importa un culo, un colono blanco, o plaga blanca, o depredador y mi madre una india. ¿Entendido?

En la conversación con el muchacho, la mujer recuerda a Sixta cuando tuvo a los trillizos, uno de ellos OCTAVIO, por lo que ahora lo llama TRILLIZO. Pero el TRILLIZO también conoce la historia de la bella mestiza, a quién muchos ven como una blanca, sobre todo cuando la encuentran en el burdel en que trabaja.

TRILLIZO. Todo el barrio la conoce... Pero es muy raro. No crea, pero yo sí le digo que usted afuera se ve blanca, muy distinta, como si se transformara...

SUSANA. Será... *(pausa)*. Es por el trabajo. Se necesita carne blanca.

TRILLIZO. Muy raro, me parece muy raro... Perdóneme que le diga pero así se ve más bonita que cuando sale para el trabajo...

SUSANA. Yo también lo creo... Para eso que la gente sí le pone a una la mira encima sin una darse cuenta. ¿Y, qué dicen de mí? Me imagino lo que se dice de una mujer que llegó niña a Medellín y se puso a trabajar en los cafés del centro a los quince años. Me imagino todo lo que hablarán.

En la conversación, entre explicativa y provocadora, la muchacha recuerda un episodio de la vida del joven que pronto va a morir.

TRILLIZO. ¿Así que usted conoció a mi papá?

SUSANA. Sí.

TRILLIZO. ¿Cómo lo conoció?

SUSANA. En la farmacia, que en ese entonces se llamaba Farmacia Florez... Ahí, en la farmacia... Estaba recién llegado de Urabá, dizque lo sacó la violencia. Era un hombre ya mayor y muy pinta... Ahí estás bien, y era arrecho...

TRILLIZO. ¿... ?

SUSANA ... Porque ve eso: de un solo tiro y tres. Trillizos. Pero muy cobarde. Tu papá, y perdoná que te lo diga, era o es muy cobarde. ¿Cómo se le ocurre abandonar a doña Sixta con tres muchachitos acabados de nacer? ... Y no ser capaz de dejarle ni siquiera el apellido.

SUSANA. Efrén, Efrén Florez... ¿Por qué será que a las madres se les tuercen todas las cosas, hasta los sueños?

TRILLIZO. Madre no hay sino una y padre puede ser cualquier hijueputa...

SUSANA. Lo dicho...

*Pausa larga.*

SUSANA. ¿Y te asustó verme desnuda?

TRILLIZO. Sí.

SUSANA. Así de malicioso, como te reís, se reía tu papá. O se ríe. Ya debe estar viejo. Yo no sé si está vivo o muerto. ¿No lo has buscado?

El TRILLIZO le confiesa que ha estado buscando a su padre para cobrarle el abandono, pero pronto descubre en los pies de la mujer un objeto sexual que lo hechiza. Entonces de la provocación los amantes pasan a la pasión desbordada. OCTAVIO dueño del fetiche, se entrega a su delirio. SUSANA pasa pronto al éxtasis sexual.

*SUSANA le estira los dos pies.*

*El muchacho comienza a pasar sus manos delicadamente por el empeine, por la plata, por los dedos, por los tobillos...*

*SUSANA va siendo presa del éxtasis.*

*El muchacho poco a poco va acercando su rostro a los pies.*

*Palpa con sus labios y mejillas la piel de los pies de SUSANA.*

*Comienza a besarlos.*

*Luego a lamerlos suavemente.*

*Luego a chupar suave y deliciosamente los dedos de los pies.*

*SUSANA le quita la camisa.*

SUSANA. Qué escapulario tan lindo, de María Auxiliadora. Entonces te va bien en los cruces... ¿Y te ponés los calzoncillos al revés?

TRILLIZO. Sí...

SUSANA. ¿Te querés esconder aquí? Aquí no te encontrarán y no te harán nada.

TRILLIZO. Sí, me quiero esconder aquí, en usted...

SUSANA. Te vas a esconder aquí.

TRILLIZO. No me encontrarán.

[...]

**SUSANA.** Te juro, muchacho, que por primera vez en mi vida siento esto. Te lo juro... dios mío... Y por Dios que o te quedas a vivir conmigo aquí adentro escondido, o te vas a la calle a que te maten.

**TRILLIZO.** Por María Auxiliadora que me quedo a vivir aquí con usted, afuera me quieren matar.

Así, entre ellos surge el amor, más allá de la carne. Ahora le piden a la vida que los lleve a huir lejos de allí, a donde puedan encontrar una tierra prometida, lejos del peligro y del dolor. Pero un golpe violento los devuelve a la realidad. El **TRILLIZO** intenta escapar y uno de los encapuchados que acaba de entrar le da alcance y disparándole sin compasión lo mata. Los hombres maltratan a **SUSANA**, la insultan soezmente y la abandonan allí como a un despojo humano. Cuando los vecinos, curiosos y metidos, se arremolinan a la puerta para llevar historias a sus casas, llega **EL VIEJO** abriéndose paso entre el chismorreo, para entregarle por fin el vestido a la pobre mujer.

**EL VIEJO.** **SUSANA**, a ver la visto. Hoy la vida se está mordiendo la cola, su propia cola. Mire lo que me corresponde hacer ahora... Hace pocos minutos este vestido se lo mandó un amigo suyo y mío llamado **OCTAVIO**. Él me dijo que usted iba a ser su mujer, que se lo había prometido a usted y no quería quedarle mal. Yo le prometí lealtad y corrí a traérselo. Lástima que sean en estas condiciones tan horribles. Pero bueno, vestida ya es distinto. No sé por qué mi amigo que parece de cristal no pudo venir en un momento tan complicado para usted.

Aparece **DOÑA SIXTA**. El viejo reconoce en el trillizo al joven que le pidió aquel favor. Se cierra el círculo dramático. La obra se disuelve con la llegada del dueño de la casa, que va a cobrar el arrendamiento atrasado de la mujer solitaria. Se instala de nuevo el tiempo lineal de la obra como cronología de sórdidos sucesos, antes rescatados en los actos supremos del amor y la muerte.

## **K**ILELE. UNA EPOPEYA ARTESANAL

En las guerras territoriales libradas entre la guerrilla y los paramilitares se presentó un enfrentamiento armado el día 2 de mayo de 2002, en Bojayá, en del departamento del Chocó. La población quedó atrapada entre dos fuegos. Los anuncios del inminente encuentro llevaron al cura párroco a buscar refugio seguro para los pobladores y así protegerlos del fuego cruzado del combate. Pensó que la iglesia sería un lugar al abrigo de todo riesgo. Así fue como condujo a parte del

pueblo a buscar allí protección, temeroso de ver morir a su gente como víctima del ataque. Pero un cilindro bomba disparado por la guerrilla de las FARC cayó precisamente en el pequeño tempo atestado de gente. Murieron 119 personas y ese mismo día muchas familias se vieron obligadas a huir de su pueblo. Así comenzó un largo éxodo que sirvió al dramaturgo Felipe Vergara como inicio y orientación para crear *Kilele*.

A partir de historias que algunos sobrevivientes le fueron contando a lo largo de su investigación, fue componiendo una obra que en su compleja construcción aspira a tener la fuerza y la determinación del mito. Mito, entendido como un encadenamiento de acciones mediante las cuales se narran acontecimientos que conciernen a personajes heroicos. Como tal, el drama habría de construirse en torno a una figura central, el héroe, aquí el VIAJERO, o mejor, VIAJERO, a secas. Su condición heroica la obtiene del linaje de sus remotos pares, ULISES y ENEAS, héroes de la mitología griega, personajes presentes en esta obra. Su estructura, aunque compuesta por fragmentos que pueden ser independientes, deriva de la tragedia y de la elegía: nos traslada al atardecer, a la declinación, al tiempo de la caída y las postrimerías. Alude a los mitos de la muerte violenta, del sacrificio y de la soledad, con el traidor y las *moiras* como personajes secundarios. El de *Kilele*, como el de la Odisea y la Eneida, es el relato de una travesía. El que debe emprender VIAJERO en una marcha de retorno a su lugar de origen, donde debe cumplir con su destino: dar sepultura a los muertos caídos bajo el fuego asesino, para así dar inicio a una nueva etapa de renacimiento desafiando las fuerzas de la destrucción.

El espacio teatral no discrimina entre el propio de los espectadores seccionado del de los actores, puesto que éstos confundidos como personajes con aquellos van apoderándose el espacio total. Mezclados con el público, los personajes van tejiendo un manto invisible, pero real, con el que se desplegará el mito que ponen en escena. El teatro se convierte en aquel lugar en donde los actores llevan a la realización escénica sus acciones por medio de unos cuerpos en movimiento envueltos en el tapiz mítico cuando se mezclan con otros cuerpos que serán movilizados: los de los espectadores.

Figuras ancestrales en *Kilele* son NOELIA y MANISALVA, diosas menores, niñas de apenas seis años, que juegan despiadadamente con un tablero con velas encendidas. Las velas corresponden a vidas humanas que, al apagarlas, las traviesas niñas saben que son existencias que se extinguen. Con NOELIA

y MANISALVA está ELMER con quien juegan a despojar de sus propiedades a los pobres mortales que tanto han luchado por obtenerlas. Dejando de lado su pasatiempo, se ponen a recordar cómo los hombres de allá abajo son pobres mortales sujetos a sus tontos caprichos. Entonces llega el tiempo de los héroes. Lejos del espacio mítico, VIAJERO ha de cumplir una tarea semejante a la de sus amigos y predecesores. Recorrerá con ellos y como ellos lo hicieron, lugares mitológicos.

La libertad del texto nos habla de intertextualidad, de convergencias, de sincretismo, de trasvases, de movimientos transversales, en los cuales los personajes de la antigüedad pueden convivir con los de nuestro tiempo y lugar, pero también con seres sobrenaturales, como Atrato, el espíritu del río, o los Santos y las Ánimas. Los documentos que dan cuenta de acontecimientos dolorosos de la masacre de Bojayá se encadenan a los acontecimientos míticos. Los personajes de remota estirpe hablan la lengua de la gente del pueblo. Y en ésta encontramos ecos antiguos. Prevenidas las mujeres de los peligros que las murmuraciones previenen, el temblor de la vida en peligro va siendo provocado por los sonidos agoreros que les llegan desde la lejana espesura de la selva. Un ámbito de terror se apodera de la escena.

**RUTH.** *(Sin darle demasiada importancia a lo dicho).* Los tiempos de los viejos están volviendo. Las aberraciones de los nuevos dioses desbocaron las fuerzas de la naturaleza y por eso el monte se está volviendo a meter en nuestros pueblos abandonados y a la gente que se queda le toca volver a aprender para amansar la naturaleza.

**FELICIA.** Por eso es que están matando a la gente que sabe sus cosas. No quieren que nos defiendan

**RUTH.** Peor Para ellos, los secretos de muertos son más peligrosos que los de los vivos. Esa gente está repoblando el mundo de los muertos. *(Deja escapar una risita socarrona)* Cuando menos se lo esperen ¡pras!, todos los que porten un arma van a tener un ejército invisible cogiéndolos de las guevas y metiéndoles un dedo entre el culo. Todas las noches rezo a los santos par que me den vida para ver eso. ¡Shhh!

No es más que un conjuro mágico contra los violentos. La escena adquiere un carácter ritual. Y el espectador participa activamente de el espectáculo, pues al verse rodeado por la fuerza primitiva de él se ve conducido al interior del círculo de su acción, que a su vez lleva al conjunto a integrarse mágicamente a los acontecimientos evocados por la representación. Nuevos elementos sincréticos perturban la acción. Los santos del cristianismo pierden su esplendor, su naturaleza apenas corresponde a deshechos sociales. Imprecaciones, maldiciones, anatemas, negras amonestaciones, insultos y condenas, hacen

parte de un lenguaje que es llevado al límite de su poder disociativo. Las ánimas han caído muy bajo. De aquí surge la historia real de los muertos y de los desplazados, ya no sólo de Bojayá, sino de tantos y tantos testimonios venidos de otros tantos municipios del país.

**ELDA.** (Pausa). Yo tenía familia por allá en Tragosmiandó.

**FELICIA.** ¿Y quién n o?

**ELDA.** Pero es que yo tenía harta, por eso me fui para allá cuando me toco salir de Pavarandó.

**RUTH.** ¡Usted también estuvo en Pavarandó?

**FELICIA.** ¿Y quién no? Todos estamos siempre en Pavarandó, en la Troje o en Tragosmiandó. Aquí no hay más pueblos que esos.

**BRIGIDA.** ¿Cómo qué no? Y qué me dice, de Vigía, Bellavista, Tagachí, Fallujah, El Carmen de Atrato, Sarajevo, San José de Apartadó, Mampiripán Puerto Lleras, Troya, Pueblo Nuevo, Bracito, Srebrenica, Ciénaga, Hiroshima, El Cibao, La Gabarra, Halabja, El Charco, Tiro, Riosucio, Juradó, Kabul, Candelaria, Toribío, Nagasaki, Nueva Esperanza, Kabezi, Remacho, MyLai, Los Sotos, Salaquicito, Karam, Domingodó, Tal al Afar, El Veinte, Bocas de Amé, Pananti, Bartolo, Panzos, Kosovo, Puerto Conto, La Chinita, Guernica, Varsovia, San Martín de Porres, Bagadó, Kakrak, Damasco, El siete, Cartago, Las Brisas, Beit Rima, Dujail, Napipí, Gatumba, Lloró, Cachemira, Caño Seco, Bagdad, Tibú, La Española, Samarcanda...

*Entran los dioscellos a desplazar gente. Cada vez que se asientan en algún lugar los obligan a partir.*

**FELICIA.** Todos son el mismo pueblo en el que cada cierto tiempo explota un caballo cargado de nuevos dioses que no nos quieren en él.

**FELICIA.** Definitivamente el día de lo de la pipeta nos mataron a todos

**BRÍGIDA.** No fue a todos, no sea exagerada. En el periódico dijeron que habían sido solo a cómo ciento y pucho.

**FELICIA.** Pero es que en el periódico nunca cuentan como muertos a los que nos fuimos.

**ELDA.** Y deberían porque con esta andadera ya parecemos animas en pena.

**FELICIA.** Aunque ellas al menos tienen la esperanza de que alguien las ayude un día y puedan llegar al valle de José. Nosotras ni eso.

**ELDA.** ¿Será que estamos muertas y no nos hemos dado cuenta?

**RUTH.** Pues parecemos.

**ELDA.** No más mírele el pelo a Brígida.

*Risas.*

A pesar de haber perdido a su hija, el héroe debe continuar su travesía para que se cumpla el ciclo de renovación colectiva, tarea que le ha sido asignada. La escena termina con ese canto de “fiesta y rebelión” que es *Kilele*.

“El regreso del héroe sorprende a todos”, escribe Mario Henao, “incluso a los dioses antiguos, quienes finalmente lo reconocen como el encargado de cumplir con la profecía: “está escrito que un hombre venido del río vendrá para restablecer el poder de los viejos dioses”. Su tarea como héroe reconocido, la

17. Mario Henao. *Kilele* una construcción mítica de la guerra en Colombia. [www.razonpublica.com/](http://www.razonpublica.com/)

única que se realiza en la obra, es la de cumplir la promesa del velorio y entierro de los asesinados en la iglesia. Esta ceremonia simbólica comenzó un día después de la explosión, pero a causa del reinicio de los combates fue imposible llevarla a cabo. VIAJERO ha empezado a cumplir su tarea, pero reconoce lo inmensa que es y lo agotado que está. Sin embargo, su responsabilidad también es grande, imposible de evadir. Es, finalmente, el nombre de este héroe lo que lo marca. Su padre (el río) y las ánimas se lo recuerdan constantemente: él debe viajar, moverse y cambiar para restablecer el orden perdido”<sup>17</sup>.

Los últimos diálogos dan cuenta de la tarea cumplida del héroe.

**RUTH.** Él confiaba en que con lo que sabía os iba ayudar mientras en el cielo, Tadeo y los otros ganaban la pelea.

**FELICIA.** Por eso lo mataron. Al que más cosas sabe, lo mata cualquiera.

**RUTH.** En todo caso ya no estaba contento aquí. Se aburría. Había cumplido su misión pero nunca se repuso de lo de Tomasa.

**VIAJERO.** Si Tomasa estuviera aquí, estaría orgulloso de mí, señora Elda.

**BRÍGIDA.** Claro que sí, Viajero, todos estamos orgullosos de usted.

**VIAJERO.** Pero nunca se regresa realmente.

**RUTH.** Ya debe estar recogiendo los pasos que dio antes de que le dispararan.

*Se oye un alabao*

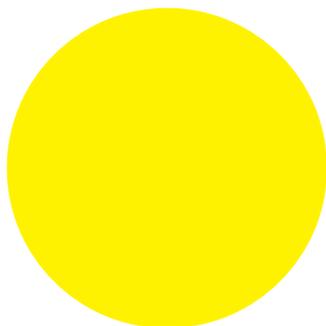
**ATRATO.** Cuando los viejos dioses retornaron a su cielo, le permitieron a un hombre subir al cielo y contemplar las vidas de los hombres. ¡Qué inmenso mar de luces! Nuestro hombre preguntó cual era su vida, y la muerte le indicó en un rincón una esperma que ya estaba a ras de la mesa grande.

*VIAJERO se dirige hacia una vela casi gastada, saca una vela que tenía dentro del bolsillo, están tentados a ponerla encima de la gastada pero se arrepiente y simplemente apaga su vela. Se acuesta.*

En la presentación de la pieza, el dramaturgo Felipe Vergara amplió en concepto de la palabra *Kilele*: “También, gracias a este mismo proyecto, estuvimos en Murindó ese 16 de Julio para saber finalmente qué significa la palabra *Kilele*. Cuando preguntamos a la gente, nos sonrieron y nos contestaron que la palabra hacía referencia precisamente a eso que se estaba haciendo con la procesión. Pero como seguíamos sin entender, entonces tuvieron que explicarnos que era una palabra africana que quería decir al mismo tiempo fiesta y rebelión”.

*Kilele* es ruido, bulla, grito, lamento y llanto por las víctimas que ha producido el conflicto social, político, económico y armado que se vive en todo el Atrato. Es también alboroto, celebración, canto, homenaje y voz para animar

a quienes continúan rebelándose contra la guerra. La obra, en su concepción escrita y escénica, se alimentó de los más diversos imaginarios sobre el conflicto armado, de las verdades a medio decir y del sol que se quiere tapar con un dedo; de la ambición desbordada y de la ciega prepotencia. Surgió de los relatos de muchos velorios y novenas truncadas, de lágrimas prohibidas y de muertos insepultos. En fin, tomó su forma gracias al brillo misterioso que tienen los ojos de quienes cultivan la resistencia.



**TABLA 1**  
**CLASIFICACIÓN SEGÚN TEMA**

OBRAS	CADAVERES INSEPUITOS	DESAPARECIDOS	DESPLAZADOS	ESPECTRO	FALSOS POSITIVOS	HIJOS PROSCRITOS	MADRE DOLIENTE	MASACRES	MILITARES/ GUERRILLA/ PARAMILITARES	SICARIOS	TESTIGO	MUERTOS LANZADOS AL RIO
LOS ADIOSES DE JOSÉ			X			X						
LA AGONÍA DEL DIFUNTO			X									
EL AUSENTE		X										
LAS BURGUESAS DE LA CALLE MENOR				X								
CADA VEZ QUE LADRAN LOS PERROS		X		X			X	X	X			
LOS CAMPANARIOS DEL SILENCIO	X	X	X	X			X	X				X
COMO LA LLUVIA EN EL LAGO				X						X		
EL DEBER DE FENSTER	X	X						X	X		X	X
LOS DESPLAZADOS			X	X		X	X					
LOS DESTERRADOS						X				X		
DONDE SE DESCOMPONEN LAS COLAS DE LOS BURROS	X	X		X	X		X					X
GALLINA Y EL OTRO							X	X	X			
HUESOS		X										
KILELE	X	X	X	X				X				
MIÉRCOLES DE CENIZA				X				X		X		
LAS MUERTES DE MARTÍN BALDÍO			X	X							X	
MUJERES EN LA GUERRA									X		X	
PASAJERAS			X									
EL PASO									X			
PIES HINCHADOS								X			X	
QUIÉN DIJO MIEDO			X									
LA SANGRE MÁS TRANSPARENTE				X						X		
LA SIEMPREVIVA		X		X				X				
VOCINGLERÍA			X	X			X		X			

**TABLA 2**  
**CLASIFICACIÓN SEGÚN ESTRUCTURA**

OBRAS	REALISTA	NO REALISTA	CLÁSICA	MODERNA	POSMODERNA
LOS ADIOSES DE JOSÉ	X		X		
LA AGONÍA DEL DIFUNTO	X		X		
EL AUSENTE	X		X		
LAS BURGUESAS DE LA CALLE MENOR		X			X
CADA VEZ QUE LADRAN LOS PERROS		X			X
LOS CAMPANARIOS DEL SILENCIO		X		X	
COMO LA LLUVIA EN EL LAGO		X			X
EL DEBER DE FENSTER	X				X
LOS DESPLAZADOS		X		X	
LOS DESTERRADOS	X			X	
DONDE SE DESCOMPONEN LAS COLAS DE LOS BURROS	X		X		
GALLINA Y EL OTRO		X			X
HUESOS	X		X		
KILELE		X			X
MIÉRCOLES DE CENIZA		X		X	
LAS MUERTES DE MARTÍN BALDÍO	X			X	
MUJERES EN LA GUERRA	X		X		
PASAJERAS	X		X		
EL PASO	X		X		
PIES HINCHADOS	X		X		
QUIÉN DIJO MIEDO	X				X
LA SANGRE MÁS TRANSPARENTE		X			X
LA SIEMPREVIVA	X		X		
VOCINGLERÍA	X			X	

**TABLA 3**  
**CLASIFICACIÓN OBRAS POSMODERNAS**

OBRAS	RESTAURATIVO TRADICIONALIZANTE	DE DECONSTRUCCION	PLURIMEDIAL E INTRAESPECTACULAR
LOS ADIOSES DE JOSÉ			
LA AGONÍA DEL DIFUNTO			
EL AUSENTE			
LAS BURGUESAS DE LA CALLE MENOR	X		
CADA VEZ QUE LADRAN LOS PERROS		X	
LOS CAMPANARIOS DEL SILENCIO			
COMO LA LLUVIA EN EL LAGO		X	
EL DEBER DE FENSTER		X	
LOS DESPLAZADOS			
LOS DESTERRADOS			
DONDE SE DESCOMPONEN LAS COLAS DE LOS BURROS			
GALLINA Y EL OTRO		X	
HUESOS			
KILELE			X
MIÉRCOLES DE CENIZA			
LAS MUERTES DE MARTÍN BALDÍO		X	
MUJERES EN LA GUERRA			
PASAJERAS			
EL PASO			
PIES HINCHADOS			
QUIÉN DIJO MIEDO		X	
LA SANGRE MÁS TRANSPARENTE	X		
LA SIEMPREVIVA			
VOCINGLERÍA			

**NOTA:** A CONTINUACIÓN SE DEFINEN LAS CATEGORÍAS RESTAURATIVO TRADICIONALIZANTE, DE DECONSTRUCCION Y PLURIDIMENSIONAL E INTRAESPECTACULAR.

## DEFINICIÓN DE CATEGORÍAS TABLA 3

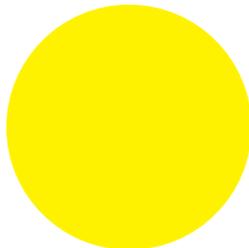
**POSMODERNAS:** Las obras posmodernas tiene las siguientes características: ambigüedad, discontinuidad, heterogeneidad, pluralismo, subversión, per-versión, deformación, deconstrucción, de creación, es anti mimético, el uso del anacronismo, la intertextualidad, la meta ficción, la mezcla de la cultura de élites con la cultura popular, la parodia, el humor y el énfasis en la sexualidad.

**PESTAURATIVAS TRADICIONALIZANTES O HISTORIZANTES:** Mantienen nexos con la tradición y con lo histórico. Se reapropian de la realidad invistiéndola de contenidos nuevos.

**DECONSTRUCCIÓN:** Elaboración sin género que re-arma, re-lee, re-escribe, recodifica diversos materiales en un acto de selección y ordenación de los mismos. La Deconstrucción es una estrategia, una nueva práctica de lectura, que revisa y disuelve el canon en una negación absoluta de significado pero no propone un modelo orgánico alternativo.

**PLURIMEDIALES O INTERESPECTACULARES:** Su 'hibridez', es condición fundamental. En él se da un proceso de entrecruces como estrategia en movimiento, tanto en relación con la constitución de la obra como en su significación. Muy próximo al performance y al teatro ritual, se trata de construcciones, de propuestas abiertas y no de productos definitivamente determinados. Los personajes y motivos históricos o mitológicos son llevados a un plano íntimo y personal, los personajes monumentales son llevados a dimensiones cotidianas, a situaciones de carácter elemental-existencial.

Nota: Algunos de éstos conceptos son tomados de Alfonso de Toro, *Ibero-Amerikanisches Forschungsseminar Universität Leipzig*: Introducción: teatro como discursividad espectacular - teórico – cultural - epistemológica - mediática-corporal.









*El ausente*  
Teatro R 101  
Dirección Hernando  
Parra y Ramsés Ramos  
Dramaturgia Felipe Botero  
Fotografía Zoad Humar



***Gallina y el otro***

Umbral Teatro

Dirección y dramaturgia Carolina Vivas

Fotografía Gabriela Córdoba Vivas

*El deber de Fenster*  
Teatro Nacional  
Dirección Nicolás Montero  
y Laura Villegas  
Dramaturgia Humberto  
Dorado y Matías Maldonado  
Fotografía Alex Gumbel





***Kilele***

*Una epopeya artesanal*

Teatro Varasanta

Dirección Fernando Montes

Dramaturgia Felipe Vergara

Fotografía Carlos Mario Lema.



*La sangre más transparente*  
Caja negra  
Dirección Fernando Velásquez  
Dramaturgia Henry Díaz  
Fotografía Alejandro Hernández



***Las muertes de Martín Baldío***

Teatro Esquina Latina  
Dirección y dramaturgia  
Andrés Felipe Holguín  
Fotografía Jair Cerón.

*El paso*  
Teatro la Candelaria  
Dirección Santiago García  
Creación Colectiva  
Archivo particular





*Quién dijo miedo*  
Índice Teatro  
Dirección y dramaturgia  
José Domingo Garzón  
Fotografía Sandra Zea.



*Cada vez que ladran los perros*

Teatro Petra

Dirección y dramaturgia

Fabio Rubiano

Archivo particular



*La Siempreviva*  
Teatro El Local  
Dirección y dramaturgia  
Miguel Torres  
Fotografía Archivo  
Teatro El Local y Lina Rozo

***Los adioses de José***  
Teatro Vreve  
Dirección y dramaturgia Víctor Viviescas  
Fotografía Carlos Mario Lema



***Mujeres en la guerra***  
Dirección Fernando Montes  
Dramaturgia Carlota Llano (basada  
en el libro de Patricia Lara)  
Fotografía Carlos Mario Lema



***Pasajeras***  
Casa del Teatro Nacional  
Dirección y dramaturgia  
Ana María Vallejo  
Fotografía Débora Paola Roa Correa  
e Iván Javier Álvarez García





*Los desplazados*  
*Travesía y delirio de la familia Buendía*  
Ensamblaje Teatro  
Dirección y dramaturgia Misael Torres  
Fotografía Carlos Mario Lema





**FICHAS DE  
CARACTERIZACIÓN  
DE LAS OBRAS  
RESEÑADAS Y  
MENCIONADAS  
EN EL ESTUDIO**

---

*Por Karol Valencia y Hernando Parra*

**1. TÍTULO DE LA OBRA:** *Los adioses de José*

**2. NOMBRE DEL AUTOR:** Víctor Viviescas

**2.1 BIOGRAFÍA DEL AUTOR:**

Autor, director y maestro de dramaturgia. Se inició como dramaturgo en 1986 con dos obras que hacen el tránsito de la creación colectiva a la escritura individual (*Aníbal es un fantasma que se repite en los espejos* y *Crisanta sola, soledad Crisanta*, que recibió el premio Nacional de Dramaturgia Ciudad de Bogotá en 1988). Doce obras posteriores –publicadas en Colombia, España, México, Argentina, Cuba y Francia– completan su producción, entre ellas se destacan: *Ruleta rusa*, estrenada en 1997, obra que recibió el Premio Nacional de Dramaturgia de Colcultura en 1993, y *la técnica del hombre blanco*, presentada en lectura dramática en el Festival de escrituras contemporáneas la Mousson d’Été en Francia 2002, con la traducción de Denise Laroutis, y publicada por Les Solitaires Intempestifs en 2003. Entre 1999 y 2000 hizo parte del colectivo de autores del proyecto *la cruzada de los niños de la calle*, coordinado por José Sanchis, cuya puesta en escena, realizada por el brasileño Arderbal Freire Filho, fue estrenada en el ICDN Teatro María Guerrero en enero de 2000 en Madrid y publicada en 2002 en la colección Autor de la SGAE en Madrid. Finalizó en 2003 la investigación *Continuidad en la ruptura: una pesquisa por la escritura postmoderna en el teatro colombiano contemporáneo*, tesis de magíster en literatura. Actualmente adelanta la investigación de su tesis *Representación del individuo en el teatro colombiano moderno* para optar al título de doctor en el Instituto de Estudios Teatrales de la Universidad de París III Sorbonne Nouvelle, al tiempo que se desempeña como maestro de artes escénicas en la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB).

**3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN**

**3.1 CREACIÓN:** 2010

**3.2 FECHA DE ESTRENO:** 2012

**3.3 PUBLICACIÓN:** 2010

**4. DRAMATURGIA**

**4.1 PERSONAJES:** José

#### 4.2 SINOPSIS:

*Los Adioses de José* es una experiencia actoral que nace de la necesidad de entrar en el juego de la denuncia de dejar oír las voces que están calladas. JOSÉ es desplazado del campo por la violencia que recae sobre su comunidad donde todos han sido exterminados, o se han ido de una u otra manera, buscando nuevas posibilidades de vida. JOSÉ sigue allí aferrado a su vida, a sus sueños, a sus ansías por seguir tratando de reconstruir una familia que ya no existe, un pueblo que ha desaparecido y una vida que duda de su existencia. Es por esta razón que JOSÉ emprende un viaje hacia sí mismo, para reencontrarse con su pasado y para cerrar los ciclos que había dejado abiertos. Recuerdos que ahora le persiguen y no lo dejan vivir. Es posible que sólo sea un sueño, pero también podemos ver a un JOSÉ que nos habla desde la muerte o desde su conciencia.

#### 5. CRÍTICA

##### ESTUDIOS LITERARIOS MOHAN. CRÍTICA Y DIVULGACIÓN.

Miércoles, noviembre 02 de 2011

Colombia. la memoria de un hombre despojado: Los adioses de José,

de Víctor Viviescas

*Por Gabriel Rudas*

Luego de su reestreno en Bogotá, *Los Adioses de José*, obra del dramaturgo y director colombiano Víctor Viviescas, acaba de terminar su gira por Colombia y Venezuela.

La obra de Viviescas aborda un tema difícil: explorar cómo la miseria, la injusticia y la violencia configuran, o mejor, desfiguran la vida de un sujeto. La obra, un monólogo interpretado brillantemente por Fernando Pautt, alterna las reflexiones más abstractas con el recuerdo de lo cotidiano y de la miseria que lo va destruyendo. Sin caer en un panfleto político o una alegoría filosófica, y sin dejarse llevar por sentimentalismos, Viviescas explora las huellas que la soledad, el paso del tiempo, el dolor mental y un drama social pueden dejar en la vida de un individuo.

En un escenario prácticamente vacío (sólo se ven unas sábanas gastadas y una silla mal-trecha), hay un hombre viejo, José (Fernando Pautt). Él entra, camina en silencio. No puede respirar. El espacio es probablemente un lugar pobre, pero también puede ser un lugar abstracto. Lo que dice José puede ser lo que se repite a sí mismo constantemente, o unas palabras que dirige al público. No se sabe dónde está José ni qué va a hacer, pero poco a poco se hace evidente que no importa, que lo importante es quién ha sido el personaje, cual es su conciencia.

La historia de José se puede resumir con facilidad. Un obrero de provincia ha emigrado a la gran ciudad huyendo de la pobreza y de la violencia. Pero también es la historia de un padre que ve cómo esa violencia, ahora urbana, le quita lentamente todos sus seres queridos y todo lo que ama. Al final, José no tiene a nadie y todo lo que amaba en su vida le ha sido arrebatado. Sin embargo, el espectador se entera de esto lentamente,

siempre a partir de pequeñas pinceladas incompletas que van formando el rompecabezas de la vida de José, una vida de la que sólo quedan unos objetos viejos, unas palabras y unos gestos interrumpidos.

La obra es, pues, un monólogo entrecortado en el que José alterna su discurso con largos silencios. De unas maletas, el personaje saca objetos que enumera y vuelve a guardar: su ropa de trabajo, unas fotos, unos muñecos. Cada objeto lo lleva a relatar un momento de su vida, un momento de felicidad o de tristeza que se ha perdido y del cual sólo queda ese objeto viejo que ahora lo tortura. Así, pronto el espectador se da cuenta de que esos objetos representan los recuerdos del personaje y que el inventario de cosas es un inventario de su vida. Pero, más que una recapitulación de hechos, lo que se le presenta al espectador es una existencia fragmentada, una sucesión de derrotas. José es incapaz de contar su vida completa, y siempre tiene que truncar su relato, pues no puede entender lo que le ha pasado ni soportar lo que ahora queda de él. Por eso el lenguaje también es fragmentado e inconcluso.

La puesta en escena hace que toda la vida de José, o más bien, toda la ausencia de esa vida, confluya en ese lugar casi vacío. La ambigüedad de la obra está en que ese lugar puede ser lo más concreto o lo más fantasmal. Así, el escenario puede ser su última morada de mendigo y de desplazado, puede ser la ciudad que le quitó todo y de la que se despide constantemente, harto de una vida ya completamente despojada. Pero también puede ser que José esté en un limbo fuera del tiempo, condenado para siempre a cargar con sus recuerdos en una maleta y unas cajas, un lugar donde el lenguaje mismo lo asfixia y no puede respirar. Por eso, cada tanto grita “¡Adiós!”, como para separarse de ese pasado. También puede ser simplemente un escenario. En el caso de la representación que se hizo en Bogotá, se trata de un garaje que ha sido convertido en espacio artístico. Entonces la otra faceta del texto de Viviescas cobra sentido: José es un actor que reflexiona sobre el tiempo, la historia y la muerte en un individuo.

Este ir y venir, de lo reflexivo y lo alegórico a la representación de una vida, es el gran valor de la *Los adioses de José*. A través de ese juego aparece el testimonio de un hombre destruido por la injusticia y la guerra, y a la vez la representación de lo que todos podemos ser una vez pase el tiempo sobre nosotros<sup>1</sup>.

1. Tomado de: <http://criticamohan.blogspot.com/2011/11/colombia-la-memoria-de-un-hombre.html>

## 1. TÍTULO DE LA OBRA: *La agonía del difunto*

## 2. NOMBRE DEL AUTOR: Esteban Navajas

### 2.1 BIOGRAFÍA DEL AUTOR:

Esteban Navajas nació en Bogotá en 1948. Es antropólogo de la Universidad de los Andes, Bogotá. En ese centro docente se vinculó a la actividad teatral en 1971. En 1974 cofundó el Teatro Libre de Bogotá. Algunas de sus obras son: *La agonía del difunto*, *Canto de una sombra de boxeo*, *Comparsa del Juicio final*, *Trueno y fango*, *Fantasma de Amor que rondaron el veintiocho* y *Difuntos Express*. Ha ganado el Premio Casa de las Américas, Premio Nacional de Cultura (Colcultura) 1994 y La Beca de Creación de la Universidad de Antioquia.

## 3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN

3.1 CREACIÓN: 1976

3.2 FECHA DE ESTRENO: 1977

3.3 PUBLICACIÓN: 1976

## 4. DRAMATURGIA

4.1 PERSONAJES: AGUSTINO LANDAZABAL (Ganadero terrateniente), DOÑA CARMEN (Su esposa), BENIGNO SAMPUES (Campesino), ÑORA OTILIA (Campesina).

### 4.2 SINOPSIS:

AGUSTINO LANDAZÁBAL, poderoso hacendado, finge su muerte para frenar a los miles de campesinos que huyendo de la inundación en las tierras bajas, invaden sus predios. El velorio transcurre al mejor estilo del campo colombiano: corre el licor parejo con las remembranzas sobre el difunto. Al final la farsa se descubre.

## 5. CRÍTICA

### REVISTA GESTUS, NÚMERO ESPECIAL

Separata dramaturgica

1997

Por Jorge Manuel Pardo

*La agonía del difunto* de Esteban Navajas es, sin lugar a dudas, una de las obras más significativas del teatro colombiano. En su notable riqueza intrínseca se destaca la ingeniosa urdimbre de la trama, la acertada construcción de los personajes (en especial de Don Agustino Landazábal, el protagonista) y la vivacidad y riqueza de un lenguaje coloquial, el cual incorpora continuamente elementos de notable lirismo.

Todas estas características han posibilitado que la *Agonía del difunto* sea una de las obras teatrales con mayor difusión y recepción en el teatro Colombiano. En efecto, estrenada en 1977 por el teatro Libre de Bogotá, hasta improvisados tinglados, construidos con penumbra en distintas veredas y comarcas, sin olvidar funciones de antología realizadas sobre chapulas en las orillas del río Magdalena.

Así mismo la *Agonía del Difunto* ha obtenido un reconocimiento notable en el ámbito internacional: en 1977 ganó el Premio Casa de las Américas y, posteriormente fue representada en distintos festivales y eventos en México, Estados Unidos, Venezuela, Honduras, Ecuador, Alemania y China.

Su texto dramático recibió la atención de la crítica y los editores. Fue traducida al inglés, francés, alemán y portugués. También ha sido montada por varios grupos de distintos países, tales como el teatro Hans – Otto de Postdam, bajo la dirección de Gúnter Rugers; El Teatro Juvenil de Kiel, con la dirección de Manfred Repp; El Galpón de Montevideo; el Group Of Latin American Artists de Estados Unido; El teatro de la Universidad Central de Venezuela, dirigido por Luis Márquez Páez y el teatro de la Universidad de Honduras, dirigido por Eduardo Bahr. Todas las circunstancias anteriores hacen de la *Agonía del difunto* una de las obras de mayor presencia en el teatro colombiano de los últimos años, y su importancia sólo es equiparable a la alcanzada por obras como *A la diestra de Dios padre* de Enrique buenaventura, *I took panamá* de Luis Alberto García y el T. P. B. (Teatro Popular de Bogotá), *Guadalupe años cincuenta* del teatro La Candelaria y *El Monte Calvo* de Jairo Aníbal Niño.

Tanto por su contenido, en donde se privilegia la referencialidad frente a la realidad social, como la época de su escritura, esta pieza puede catalogarse como perteneciente al movimiento del Nuevo Teatro Colombiano. Dicha tendencia escénica se desarrolló en nuestro país entre los finales de los años sesenta y comienzos de la década de los ochenta. Una característica fundamental de este movimiento es su decidida preocupación por interpretar y denunciar los padecimientos y dificultades de las clases obreras y campesinas del país, las cuales son percibidas desde una visión ideológica de izquierda.

Precisamente *La agonía del difunto* es una de las obras del período que más decididamente escapa a la denotación de panfletaria. Aunque su tema gira en torno al conflicto por la tierra entre hacendados y labriegos de la zona norte del país, consigue urdir una trampa plena de peripecias, y anagnórisis, y evidencia un trazado de los personajes (y en especial Agustino Landazábal) en donde se expresa su complejidad psicológica, evitando así los “clisés” en boga y los arquetipos esquemáticos de las distintas clases sociales. Pero fundamentalmente *La agonía del difunto* escapa del panfleto en tanto, sin perder la referencia al contexto social, lo supera adentrándose en la expresión de aspectos humanos universales tales como el temor a la muerte.

**1. TÍTULO DE LA OBRA:** *El ausente***2. NOMBRE DEL AUTOR:** Felipe Botero**2.1 BIOGRAFÍA DEL AUTOR:**

Actor, traductor y dramaturgo egresado de la Escuela de Interpretación Jorge Eines-Ensayo 100 en Madrid-España. Desde su regreso a Colombia en 2006 se ha destacado por su trabajo en teatro, cine y televisión. Actuó en la película *Bluff*. En televisión ha realizado papeles en series como *Tiempo final*, *Mujeres Asesinas* y actualmente *Kadabra*. En teatro ha trabajado con la Compañía Estable en las obras *Pillowman* y *El Feo* y en Teatro R101 ha participado en obras como *Mi lucha*, *A mi manera* y *La bienvenida*. Como dramaturgo ha escrito los textos *Black out* y *El ausente* y como traductor ha realizado importantes trabajos alrededor de la obra de Steven Berkoff, Peter Barnes, Caryl Churchill y John Godber.

**3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN****3.1 CREACIÓN:** 2011 – 2012**3.2 FECHA DE ESTRENO:** 30 de mayo de 2012**3.3 PUBLICACIÓN:** No ha sido publicada**4. DRAMATURGIA****4.1 PERSONAJES:** VIRGINIA, CONSUELO, AMANDA.**4.2 SINOPSIS:**

*El ausente* es una historia que habla de la violencia desde el sincero y, a veces, descarnado e hilarante lenguaje de la cotidianidad. Y lo hace a través de tres hermanas, CONSUELO, VIRGINIA y AMANDA, que han recibido los restos de su padre, HÉCTOR MUÑOZ JIMÉNEZ, quien desapareció en extrañas circunstancias 10 años atrás.

CONSUELO, la mayor, es una soltera que decidió sacrificar su propia independencia por atender a su padre; VIRGINIA, rebelde sin causa, retorna después de varios años en el exterior con el deseo oculto de quedarse; y AMANDA, la más joven, sueña en silencio con escapar de la casa familiar y vivir las aventuras que le han negado.

Las tres deciden unir los huesos de su padre, vestirlo y velarlo antes de la llegada del servicio funerario. Mientras tanto se enfrentarán al recuerdo del desaparecido, revivirán viejos episodios familiares y se cuestionarán sobre su propio futuro, ofreciéndonos un retrato de la atrocidad del conflicto y del verdadero homenaje que hay que rendirle a los que han sido consumidos por él: su recuerdo.

## 5. CRÍTICA

REVISTA ARCADIA NO. 78

Del 16 de marzo al 15 de abril de 2012

El ausente

Por Carolina Cuervo

*El ausente* es una comedia negra pero no es para reírse a carcajadas. No porque los personajes y las situaciones cotidianas que presentan no lo permitan, sino porque no es fácil reírse de un tema tan complejo y doloroso como lo es el de la desaparición de personas en Colombia. De esto trata *El ausente*, la obra del grupo colombiano Teatro R 101 escrita por el también actor Felipe Botero, dirigida por Ramsés Ramos y Hernando Parra y protagonizada por Cecilia Ramírez, Mónica Giraldo y Alexandra Viteri. Es necesario mencionar a todos sus participantes porque como lo indica el mismo Botero, la obra fue creada en conjunto a pesar de que fue él quien lo puso todo en el papel. Un proceso paralelo que incluyó la investigación, la escritura y las improvisaciones que a lo largo de este año dieron forma a la obra. Y al preguntarse por el tema que querían tratar surgió como una casualidad el de la muerte, el de la despedida de un ser querido que poco a poco se tradujo en un tema más específico y más grande como el de los desaparecidos.

Tres hermanas que reciben el cuerpo de su padre desaparecido diez años atrás, deciden enfrentar y revivir episodios familiares que las llevan a los recuerdos más profundos. Y si bien ese evento sirve como detonante de esta historia, lo que en últimas quieren abordar es qué pasa con esas familias durante los años en que no se sabe nada de su ser querido.

Lo llamativo radica en la nueva mirada que intentan darle a un tema que ha sido visitado con anterioridad. Buscan escaparse del panfleto y de la denuncia directa para que la obra no se convierta en un eterno lamento. Y si bien es imposible que el lamento no salga porque el tema lo obliga, lo hacen a través del humor que surge de la identificación del público con esas tres mujeres en su día a día. Esa aparente cotidianidad en la que se mueven es la herramienta que escogieron para conseguir la identificación<sup>2</sup>.

2. Tomado de: <http://www.revistaarcadia.com/portada/articulo/experimento/27762>

**1. TÍTULO DE LA OBRA:** *Las burguesas de la calle Menor***2. NOMBRE DEL AUTOR:** José Manuel Freidel**2.1 BIOGRAFÍA DEL AUTOR:**

José Manuel Freidel nació en Santa Bárbara, Antioquia, en 1951 y fue asesinado en Medellín el 28 de Septiembre de 1990. Fundador de Exfanfarria-Teatro y director de los grupos de la Universidad Nacional y de la Escuela Popular de Artes EPA. Escribió las siguientes obras de teatro: *En la diestra de Dios padre* (adaptación de la novela de Tomas Carrasquilla (1961), *Las medallas del general* (1971), *Desenredando* (1973) *a.e.i.o.u* (1975), *Amantina o la historia de un desamor* (1975), *Los duraznos son duros de roer ¿Verdad Clotalda?* (1976), *Cuatro sonajas de Fierro* (1977), *Tragedia en tres actos del sapo desdichado* (1978), *Las arpías*, *Homenaje a Jean Genet* (1981), *Ciudad ciudad* (1983), *Los infortunio de la Bella Otero y otras desdichas* (1983), *En casa de Irene* ( 1984), *La fábula de Hortensia la flor más petulante y tal vez la más perversa* (1984), *Romance del Bacán y la Maleva* ( 1985), *Hamlet, en este país de ratas retóricas* (1985), *Mataron a Susy* (1985), *Romance de la Bella Berta y Berto el bandido* (1986), *Un raya en la vida de Lucrecia* (1986), *Monólogo para una Actriz Triste* (1986), *Las burguesas de la calle Menor*, (1986), *¡Ay! días Chiqui* (1987), *La Lavandera* (1987), *La visita* (1987), *La velada de las Luisas* (1987), *Aquí no pasa nada* (1988), *Soledad quiere bailar* (1988), *Contratiempos* (1988), *Sobre las cosas ocurridas a bordo de la goleta Bambury* (sobre la novela de W. Gombrowicz) (1989), *Tribulaciones de un abogado que quiso ser Actor o El oloroso caso de la manzana verde* (1989), *Carbono o La Muñeca torpe* (1989), *Las tardes de Manuela* (1989), *El castillo de Huzmer* (1989), *24 Horas en la vida de K.* (1989), *El padre Casafús o Luterito* (sobre la novela de Tomas Carrasquilla) (1990), *Avatares* (1990) y *El cuento feliz de la princesita la ratita Gris* (1990. Las tres últimas obras póstumas. De su intensa obra se han publicado 5 libros: *Los Infortunios de la bella Otero y otras desdichas* (1985), *La lavandera* (1987), *El Árbol de la casa de las muchachas flor y otros romances* (1988), y dos publicaciones colectivas con recopilación de algunas de sus obras: *José Manuel Freidel y su Teatro* (1992), y *Amantina o la Historia de un desamor* (1998).

**3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN****3.1 CREACIÓN:** 1986**3.2 FECHA DE ESTRENO:** 1986**3.3 PUBLICACIÓN:** 1993

## 4. DRAMATURGIA

**4.1 PERSONAJES:** TRISTEZA, VALERIANA, BERNARDINA, TEODORO, EL HOMBRE DE LOS HUESOS, EL DE LAS TINIEBLAS, EL EXPLORADOR, EL SOLITARIO, EL HOMBRE DEL DESTINO, JUAN ANTONIO, JOAQUÍN, ROBERTO, INOCENCIO, LUIS PORFIADO

### 4.2 SINOPSIS:

VALERIANA y TRISTEZA URIBE, las dos hermanas, viven desde niñas con su criada BERNARDINA. Desde que perdieron su fortuna, están encerradas y de espaldas al mundo del afuera. En un lenguaje delirante las tres mujeres expresan sus conflictos, revelan su intimidad, y reviven cada uno de los episodios de su pasado. Arruinadas y sin ninguna esperanza a la vista, encuentran en la evocación el único recurso para engrandecerse.

La historia de las hermanas URIBE y su criada BERNARDINA, toca ese imaginario colectivo de tantas historias de familias venidas a menos, por motivos diferentes; hermanos que dejan a otros en la ruina, maridos que dilapidan las fortunas de sus esposas, tías solteras que viven a la sombra de sus hermanos. Y en esta dimensión está el filón crítico de la obra, pues en este retrato social e íntimo de la familia Uribe se habla de costumbres y valores culturales enraizados socialmente; el poder de los hermanos mayores sobre los menores, un entorno y una educación en la represión, la culpa y el sacrificio, ligados a la abundancia y al poder económico, la cultura de las apariencias, la vida privada que se anula por la vida social y los convencionalismos.

## 5. CRÍTICA

### ESCENARIO PARA UN DRAMATURGO

Leer a José Manuel Freidel es difícil, la primera vez, pero al entrar en su mundo aparece el deleite. En este trabajo se deja una constancia de ese deleite, en especial con la obra *Las burguesas de la calle menor* presentada por Exfanfarria Teatro en Medellín, en 1986, y vuelta a montar por el Teatro Nacional en 2000, bajo la dirección de Adela Donadío.

Desde la primera lectura se identifica una situación bien conocida en la cultura antioqueña: la historia de una familia “venida a menos”, en este caso la de VALERIANA y TRISTEZA URIBE, dos hermanas, mujeres maduras, y su criada, BERNARDINA, que evocan recuerdos para entretenerse porque el televisor se ha fundido y evaden un presente de hambruna humillante. Las estrategias discursivas confunden al comienzo pues hay narración escenificada, y escenificación que narra. Este enfoque experimental muestra con crudeza las relaciones de la familia antioqueña burguesa terrateniente de finales del siglo XX que ha perdido su soberanía económica y se aferra nostálgicamente a sus valores, entre ellos los de dominio y sumisión, pudor y lujuria, y la imposibilidad de mezclarse con abolengos inferiores, para continuar con una hegemonía social desfigurada. Y así, como en el teatro el presente es el único tiempo posible, los recuerdos encarnan personajes que participan y afectan el desarrollo de la historia.

Los acontecimientos los dispone servilmente BERNANDINA como preparando los manjares de un banquete delirante que cada vez que se sirve destruye y degrada más la dignidad.

*Las burguesas de la calle Menor* evidenció más de diez años de trabajo de este grupo, que comenzaba a llamar la atención de críticos y espectadores por su particular estilo de hacer teatro, dentro de una corriente nueva que aparecía en la escena teatral local y nacional, y que trascendía la práctica teatral como panfleto. Es un texto que desde la forma presenta rasgos del teatro épico por sus títulos, que obliga a preguntarse de inmediato si se trata de un texto dramático o de un texto espectacular, pues el hablante dramático básico sólo aparece a partir de la segunda escena y los personajes irrumpen sin aviso.

Las seis escenas de esta obra amarran un nudo de líneas temporales que hace competirse con los personajes, marginales, adoloridos y delirantes, que hablan de manera particular, diferente al habla diaria. Aparecen también personajes fantásticos, cuyos nombres pactan entre la obra y el lector la dimensión especial de la historia. Una especie de cotidianidad delirante que obliga a preguntarse por el montaje, a partir de las claves que arroja el texto. Este interrogante sobre la puesta en escena cuestiona si podría hacerse en la actualidad a partir de un texto aparentemente hermético, sin la necesidad de recurrir a quienes participaron en el montaje, pues el dramaturgo fue asesinado en 1990 y sus actores se han dispersado con los años.

Esa pregunta por los límites entre el texto y la representación surge intuitivamente desde la primera lectura en la que el lenguaje y el espacio, con su particular relación con el tiempo, exigen desdoblarse, en primer lugar, las palabras en imagen activa, y en segundo, el espacio en representación fragmentada del tiempo. Es decir, lo que confunde y seduce desde el comienzo es la amalgama entre drama y espectáculo; dos esferas que pueden dificultar la investigación teatral por la cercanía de sus límites. En este caso se estudiarán algunos postulados de ambas esferas para iluminar el hermetismo de *Las burguesas de la calle Menor*. Entender la estructura de la obra y el desdoblamiento textual en representación sirve para descubrir o construir algunas claves que iluminen de regreso la obra misma, e incluso otras obras de este dramaturgo. Las categorías dramáticas de situación, tiempo, espacio y el lenguaje, son sus respectivos diálogos deben comprenderse en el contexto en el que se desarrollen, es decir, si en el plano del texto o en el de la representación, pues en esa transferencia del papel a las tablas todos sufren transformaciones.

Esta lectura amplia, obliga demarcar algunos conceptos teóricos, tanto narrativos como dramáticos. La metáfora para explicar este análisis consistirá en concebir la amalgama entre teatro y espectáculo como una cadena, o mejor, una red o tejido cuya trama y urdimbre son el texto y la representación. Se acude a lo narrativo para profundizar lo concerniente al drama, que sufre una transformación a partir del espacio al desdoblarse en representación concreta. Es una postura arriesgada, pero pretende complementar la teoría dramática, cuya postura semiológica suele inclinarse más hacia la mediación de la representación.

En el drama, el espacio de la historia se proyecta en la mente del lector y se lee en el tiempo; en el espectáculo, en el lugar de la representación, que finalmente es limitado. Limitado, porque se puede medir en unidades cuadradas, pero doble porque confronta a actores y espectadores a partir de su forma, la cual depende, a su vez, del momento y del lugar histórico para imitar algo, que aunque es juego, es a la vez representación concreta de la vida de los hombres. Ayuda para tomar este riesgo las palabras de Anne Ubersfel: “La tarea del semiólogo (y la del dramaturgo) en el dominio del teatro consiste en encontrar, en el interior del texto, los elementos espacializados y espacializables que van a poder asegurar la mediación texto – representación. Afirmar que existe una relación entre estructuras textuales y estructuras espacio – temporales de la representación es un postulado que no puede justificarse teóricamente pero del que hay que partir, a menos de construir (o de analizar) representaciones (no – euclídeas), es decir, estructuras que subviertan, que desplacen a las estructuras textuales. Pero, incluso para subvertirlas hay que partir de esas estructuras, contar con ellas.

Hemos pues, de encontrar, en el interior del texto de teatro, los elementos espacializados – espacializables: campos semio – lexicales, paradigmas de funcionamiento binario, estructuras sintácticas (modelos actanciales), retóricas textuales”

Que el deleite sea la excusa para entrar en ese mundo freideliano propulsado por las categorías del lenguaje y espacio, ambas en una relación simbiótica, pues el lenguaje es el que desdobra el espacio, y éste le permite a aquel resonar en su justa medida. La comprensión de ambos es fundamental para poder montar (remontar – se) a Freidel. Los textos de Freidel tienen aún mucho que darle a la dramaturgia nacional. Seguro que al llevarlos a escena resonarán de nuevo nuestros conflictos, renovados pero sedientos de identidad. Duele mirarse al espejo, pero así como las calles, en la realidad también *se respira el filo de las navajas*<sup>3</sup>.

3. Tomado de: <http://bdigital.eafit.edu.co/TESIS/TC862CDF862/marcoTeorico.pdf>

**1. TÍTULO DE LA OBRA:** *Cada vez que ladran los perros*

**2. NOMBRE DEL AUTOR:** Fabio Rubiano Orjuela

**2.1. BIOGRAFÍA DEL AUTOR:**

Fabio Rubiano, nació en Fusagasugá en 1963. Es un reconocido dramaturgo, director y actor de teatro y de televisión en Colombia y en el mundo hispanoamericano. En 1994 obtuvo el premio de la UNESCO por su obra *Amores simultáneos*. En 1996, ganó el Premio Nacional de Dramaturgia por su obra *Gracias por haber venido* y en 1997 su obra *Cada vez que ladran los perros* recibió el Premio Nacional de Cultura en la categoría de dramaturgia. En el año 2002, gracias a una beca del programa Estímulos-México del Ministerio de Cultura de Colombia, puso sobre la escena, con su grupo Petra, la obra *Mosca* (adaptación de la pieza Titus Andronicus de W. Shakespeare). Durante el año 2004, escribió y dirigió *Dos hermanas*. Invitado por la Casa de América de España, dirigió la obra *Puntos cardinales*, esta obra fue escrita por él, por un dramaturgo argentino y dos españoles. Sus más recientes creaciones han sido: *El vientre de la ballena* (coproducción colombo eslovena) y *Pinocho y Frankenstein le temen a Harrison Ford*.

**3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN**

**3.1 CREACIÓN:** 1997

**3.2. FECHA DE ESTRENO:** 1999

**3.3 PUBLICACIÓN:** 1997

**4. DRAMATURGIA**

**4.1 PERSONAJES:** UNO (antes perro), DOS (antes perro), PERRO (un perro), VIEJO (un perro), SEÑORA (una mujer), HIJA (una mujer), PADRE (un hombre, padre de la hija, esposo de la señora), CERO, (un perro), HOMBRE (un hombre), NUEVO (antes perro), ISLA (una perra. Luego antigua perra), DANTE (un perro), MADRE (una perra), EQUIS (un perro), CIEN (un perro), DIEZ (un perro), ELE –I (un perro), BABA (un perro), NOVIA (un perro).

**4.2 SINOPSIS:**

*Cada vez que ladran los perros* es una obra épica y a la vez barroca. Está escrita a partir de un hecho real:

Una población es arrasada por un grupo paramilitar, las víctimas son amarradas a sus camas antes de que los agresores les prendan fuego a sus casas. Arden casas, muebles y gente al mismo tiempo, sólo sobreviven los perros. No, no sobreviven. Son colgados de los árboles que rodean las viviendas, es decir las cenizas.

Después de la incursión queda el paisaje humeante con perros estrangulados alrededor. La noticia no ocupó mucho espacio: una columna o dos. La masacre había sido pequeña (seis personas), sin el rango mínimo para ocupar las páginas importantes.

No es esta la historia que se cuenta en la obra, es sólo el punto de partida. En *Cada vez que ladran los perros*, son los perros mismos los encargados de hablar de su miedo, su lealtad y su transformación. Los perros están mutando, comienzan a olvidarse de ladrar, aprenden a reír, sienten ganas de matar, ya no se huelen el culo, empiezan a caminar en dos patas. No saben en qué se están convirtiendo, tal vez hombres, conocen la venganza, saben lo que es una violación.

Algunos, como los nuevos, disfrutan y aprovechan su metamorfosis, ya no son lo que eran y no soportan la diferencia ni la diversidad, otros quieren seguir siendo perros, quieren detener su transformación, esperan a sus dioses (a Cerbero, Anubis, Ortro, el perro de dos cabezas de Geriones) que nunca llegan. Nadie, ni perros, ni hombres ni mujeres saben quién es el enemigo ni de donde vendrá. No se sabe en quién confiar.

## 5. CRÍTICA

### LA PIPA DE MAGRITTE

Miércoles, 19 de mayo de 2010

Cada vez que ladran los perros

Por Gabriel Arturo Castro

La presente obra dramática, cada vez más actual, recibió el Premio Nacional de Dramaturgia en 1997 y su puesta en escena fue en 1999, bajo la dirección de Fabio Rubiano, creador y dramaturgo de la misma. En primer lugar podemos afirmar que la obra posee un carácter épico, ya que posee un tono acentuadamente histórico, de la reciente realidad social y política de Colombia: la violencia paramilitar como fenómeno arraigado en el narcotráfico, el desplazamiento forzado y la acentuación del poder político basado en ese tipo de dominio territorial.

(...) Rubiano crea esa atmósfera del terror dentro de un ámbito de guerra y sus atrocidades. Es una realidad posthumana, cuya factura presenta tres grupos de seres que afrontan la violencia: los hombres, los perros y los humanos. Lo más chocante de esta propuesta dramática (chocante por lo difícil y extremo ante los sentidos y la memoria) es que los perros se transforman en humanos debido a la brutalidad de los hombres, quienes han creado un ambiente irrespirable, gracias a sus métodos bárbaros, atroces, salvajes, de brutalidad. Los perros no quieren ser hombres. El dramaturgo expone el carácter ominoso de la condición humana. Sí, de perros, de abismos, de perros perseguidos como piezas de caza, de perros inmolados y golpeados, de perros devorados por lobos humanos, de perros buitres que acompañan a los difuntos, trata la obra *Cada vez que ladran los perros*.

Es traspasada por la claridad y el realismo cruel, cuya simbología tal vez nos remita a las hogueras de estas tierras, a nuestro propio zoológico de sarcasmo e ironía, comarca salvaje de estériles guerras, estrechos círculos, atmósfera, paisaje de miedo.

Su imaginería lleva a combinar desconsoladamente el humor y la mordacidad para mostrar una realidad absurda: el mundo inhumano de la perversidad, la trampa y la condena, el reino del instinto que niega la posibilidad de la convivencia y lleva a situarnos como los iracundos de Dante: “Arrancándonos a pedazos con los dientes”. La fabulación da paso a la creación de una intensidad que asalta al lector. Los personajes son animales paralelos a los del mundo humano (recordamos a George Orwell), o a los trazados por Juan José Arreola donde las focas son “perros mutilados, palomas desaladas”, o como *El Rinoceronte* de Ionesco, lugar de la encarnación de un malestar existencial.

Dicha obra, tan cercana a la de Fabio Rubiano, pertenece al teatro del absurdo con sus visos cómicos, burlescos que hablan del desasosiego existencial. Todos los habitantes de la pequeña ciudad sufren una metamorfosis, se convierten en rinocerontes, tos menos uno, dado que los habitantes no poseen espíritu crítico, pues el poder todo lo convierte en masa despersonalizada, sometida, conforme. Ionesco describe la banalidad del ser humano que vive sumido en un mundo contradictorio. Igual que en *Cada vez que ladran los perros*, aquí hay pesimismo, diálogos reiterativos y disparatados, ambientes sofocantes. Rubiano realiza un lenguaje crudo, visceral, tosco, con una estética macabra en donde los personajes dejan ver o hablan de sus cicatrices, de sus infecciones, de sus lesiones.

Peter Brook habla, a propósito, de ese teatro de la sal, el ruido, el olor, sugerencias rudas, desesperada energía que lleva a buscar medios de expresión, la risa y lo licencioso, el espectador sacudido mediante lo grotesco y lo ridículo, la ruptura, la degradación de la existencia, el asalto a las emociones, a la ilusión desengañada.

Pero también se puede sentir a Beckett en la propuesta de Rubiano. Normalmente los cuadros los constituyen dos personajes que entablan diálogos que se cortan, se dejan colgados y encierran una fuerte tensión. Los personajes parecen suspendidos en un infierno, un lugar sin tiempo ni movimiento, que no permite ninguna transformación.

Carlos José Reyes argumenta que Rubiano “desarrolla nuevos aspectos de su exploración metafórica, de acuerdo con la cual busca descubrir el lado humano de los animales o más bien, el lado animal de los hombres. Aquí la analogía parte de los perros en un proceso de metempsicosis, se transforman en hombres, la madre prefiere matar a sus propios hijos antes que sean asesinados por otros. La guerra se desarrolla en un espacio desolado, teniendo como fondo un nocturno de Chopin”.

Aunque la base de la obra es la realidad nacional, *Cada vez que ladran los perros* trasciende lo inmediato y retrata una realidad humana tan antigua como los perros mismos, la pérdida de la ética en los momentos de crisis social causada por la guerra. Los hombres que parecen perros porque pierden todo el control ético y social, que muerden, atacan, fornican sin ninguna reflexión; pero a la vez la otra óptica, los perros que se vuelven hombres cuando dejan de escuchar a su espíritu colectivo, al precipitarse a la locura, la destrucción y el caos, y dejar de lado la lealtad y el respeto por la vida.

Sobre aquella selva de las bestias, sea urbana o rural, se trasluce una escritura que evoca y transfigura, unión de pensamiento y espontaneidad y que capta a la vez el sentido de la muerte, la desolación, el estiércol del animal feroz y hambriento, los muros incendiados, las tumbas otra vez ardiendo<sup>4</sup>.

4. Tomado de: <http://lapipademagritte.blogspot.com/2010/05/cada-vez-que-ladran-los-perros.html>

**1. TÍTULO DE LA OBRA:** *Los campanarios del silencio* (de la trilogía: *El silencio de los moradores del viento*)

**2. NOMBRE DEL AUTOR:** Henry Díaz

**2.1. BIOGRAFÍA DEL AUTOR:**

Henry Díaz Vargas, Colombia, Armenia, Quindío, 1948. Dramaturgo, autor de más de veinte obras teatrales, la mayoría de ellas llevadas a la escena por grupos del país. Su obra está compuesta por más de cuarenta textos entre los que se cuentan algunos guiones para cine. Director de más de cincuenta montajes. Co-fundador de La Academia de Teatro de Antioquia en 1981. Docente en varias universidades y co-gestor de la técnica y la tecnología en actuación y dramaturgia de la Débora Arango. Es premio Nacional de Dramaturgia en varias oportunidades con *El cumpleaños de Alicia*, *Más allá de la ejecución*, *Las puertas*, *La sangre más transparente*. Premio Departamental con *Colón perdido y desconocido* 1994, ganador de tres becas de creación individual *Benkos Biohó*, *Rey del Arcabuko –Cine–*, *Krash la escalera rota*, *Carruaje de viejos con látigo verde*. En México con *Las puertas* y en España con *El salto y las voces*.

**3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN**

**3.1 CREACIÓN:** 1999

**3.2 FECHA DE ESTRENO:** Junio de 2003, Festival de Escuelas de Teatro y directores, Universidad Central de Quito, Ecuador

**3.2 PUBLICACIÓN:** 2011

**4. DRAMATURGIA**

**4.1 PERSONAJES:** El mas joven, se supone que sea RUBÉN, El hombre, Presumiblemente RUBÉN, El que muere, Quizás sea RUBÉN, o el hermano mayor, Las mujeres, pueden ser mujeres de RUBÉN, o del que muere, RUBÉN, eva, madre de RUBÉN, Pastora, madre de Maria Elvira, Maria Elvira, niña, muchacha, señora, sara, la hija de Maria Elvira, La Mensajera Sin Lengua, Susurros al Viento, probablemente de RUBÉN.

#### 4.2 SINOPSIS:

*Los campanarios del silencio* forma parte de la trilogía *El silencio de los moradores del viento y el silencio de las cenizas en el río* que se terminó de escribir a finales del año 2003 por Henry Díaz Vargas. La obra es un acercamiento al hombre, a su familia, que no huye sino que se pone a salvo de esas fuerzas aterradoras, fantasmales, que tienen a la población en emigración permanente. Eterno fenómeno en nuestro país y eterno motivo para el artista que sufre los embales de la existencia.

Es una historia de guerra cruzada por el amor de todos los tiempos. Allí los buenos y los malos no tienen nombre. La muerte podría ser tan apreciada como la vida. El tiempo transcurre o se queda suspendido en una eterna espera. La mujer y el hombre tienen el mismo valor: la nada. El silencio es supervivencia. El desplazamiento forzado una maldición.

#### 5. CRÍTICA

Universidad Distrital Francisco José de Caldas  
(Bogotá Colombia Facultad De Artes, ASAB) 2011  
*Los campanarios del silencio*

El núcleo vital de la sociedad: la familia se desvertebra de un momento a otro como cuando llega la muerte. Pero la muerte es definitiva, el desplazamiento crece, se reproduce y no muere. El hombre queda en el limbo maldito de la incertidumbre, cuando no puede articular más que susurros para dejar huella sobre *El Viento Con Su Débil Voz*. Susurra lo que ha sido el paso por estas tierras, terrenales, de Dios. El juego del tiempo en *Los Campanarios* no es una metáfora. Es la realidad. Mientras la temporalidad de la vida avanza con sus desesposos y las esperanzas truncadas, el de la persecución no avanza. Es el mismo siempre. Es el estatismo absoluto del acorralamiento mientras se traga lejanías. Los personajes de *Los Campanarios* son un palimpsesto extraño de sentimientos, de amor, de frustraciones, de deseos, de comprensiones, de tanta existencia elemental que quizás no alcancemos a comprender como espectadores pero como seres humanos es muy probable que sintamos algo muy adentro de nuestra espiritualidad.

Un remolino de fuerzas extrañas que levantan, sacuden, estremecen almas y las ponen a volar sin saber dónde van a parar en esta vida y la otra. Eso y lo que aporte el espectador es el texto teatral *Los campanarios del silencio*<sup>5</sup>.

5. Tomado de: [http://www.lalibreriadelau.com/lu/product\\_info\\_aseuc.php?manufacturers\\_id=23&productsid=150903](http://www.lalibreriadelau.com/lu/product_info_aseuc.php?manufacturers_id=23&productsid=150903)

**1. TÍTULO DE LA OBRA:** *Como la lluvia en el lago*

**2. NOMBRE DEL AUTOR:** Erik Leyton Arias

**2.1 BIOGRAFÍA DEL AUTOR:**

Realizador de Cine y Televisión, egresado de la Universidad Nacional de Colombia, con una Maestría en Estudios Teatrales y Cinematográficos de la Universidad de La Coruña, España, con más de 8 años de experiencia en la dirección y realización de documentales y programas para televisión, en el diseño y escritura de series documentales y argumentales, y en la edición y montaje de programas para televisión. Dramaturgo desde 1998 con más de seis obras de teatro escritas, tres de las cuales han sido montadas por grupos de teatro de México, Colombia y España. Su texto *cielo, mi cielo* fue finalista y obtuvo el segundo lugar en el Premio Nacional de Dramaturgia, versión 1998, del Ministerio de Cultura y fue recomendada por los jurados para publicación. Con la misma obra obtuvo una mención en el Concurso Premio Atahualpa del Cioppo - 50° Aniversario del Teatro El Galpón de Uruguay, en 1999. Obtuvo el primer premio del XVIII Concurso de Textos Teatrales para Jóvenes Autores, Marqués de Bradomín versión 2003.

**3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN**

**3.1 CREACIÓN:** 2003

**3.2 FECHA DE ESTRENO:** No se ha estrenado

**3.3 PUBLICACIÓN:** 2003

**4. DRAMATURGIA**

**4.1 PERSONAJES:** LA NIÑA, LA VECINA, EL FORENSE, EL SENADOR, EL MATADOR.

**4.2 SINOPSIS:**

Un automóvil. Una calle solitaria. Un asesinato. Cinco testigos. Uno a uno va contando la versión de los hechos de acuerdo a su punto de vista: la reconstrucción de un par de segundos rojos en la retina de cinco observadores. No se sabrá quién tiene la razón. Un lugar final donde se encuentran. Se miran a los ojos. El daño está hecho.

**1. TÍTULO DE LA OBRA:** *El deber de Fenster***2. NOMBRE DEL AUTOR:** Humberto Dorado, Matías Maldonado**2.1 BIOGRAFÍA DEL AUTOR**

*Humberto Dorado* (Dramaturgia)

Es uno de los actores más reconocidos de la televisión colombiana, con una trayectoria que se acerca a los 50 años. Autor del guión de la película *La estrategia del caracol*, ha sido además autor de cuentos, actor de teatro, cine y televisión, y dramaturgo teatral. Entre sus trabajos más destacados se encuentran los largometrajes *Águilas no cazan moscas* (1994), *Ilona llega con la lluvia* (1996) en la que encarnó al Gaviero, de Álvaro Mutis, y *Golpe de estadio* (1999), en la que participó como co-guionista. Fue ganador del Concurso Nacional de Guiones de FOCINE con *Técnicas de duelo*. Además fue asesor invitado a los talleres de guión del Sundance Institute. Escribió la obra *Con el corazón abierto* con la que obtuvo importantes reconocimientos internacionales. Con el Teatro Nacional tiene una larga historia desde cuando empezó a actuar en los montajes de *Bent*, *Trampa morta*, *Cartas de amor*, *Escenas para aprender a amar* y la memorable *Cita a ciegas*. Para la televisión además de escribir libretos, ha realizado más de 30 papeles en novelas y series tan recordadas como *El coleccionista*, *Los dueños del poder*, *La vida secreta de Adriano Espeleta*, *Los hijos de los ausentes*, *Décimo grado*, *Calamar*, *Espérame al final*, *Sangre de lobos*, *Crónicas de una generación trágica*, *Detrás de un ángel*, *Sólo una mujer*, *Sueños y espejos*, *Leche*, *Copas amargas*, *Castillo de naipes*, *Rosas del atardecer* y *El amor es más fuerte*.

*Matías Maldonado* (Dramaturgia)

Actor, guionista y dramaturgo, sus trabajos abarcan tanto el teatro, como el cine y la televisión. Formado en letras de la Universidad Nacional de Colombia, realiza actualmente una Maestría en Dramaturgia en la Universidad Federal de Bahia (Brasil). A parte de *El deber de Fenster*, escrita en colaboración con Humberto Dorado y por la que recibieron el Premio Fanny Mikey 2009 al Teatro Colombiano, ha escrito diversas adaptaciones y obras originales para teatro como *Trainspotting*, *Poeta, en qué quedamos?*, *Caperucita, una partida de ajedrez* y *Edipo el Maldito*, entre otras. Como guionista de cine ha participado en los guiones de las películas *Nochebuena*, *Paraíso Travel* y *Perder es cuestión de método*, además de otros cinco guiones inéditos. Su trabajo como actor incluye una decena de montajes teatrales, igual número de producciones para televisión, múltiples vídeos y cortometrajes, y siete largometrajes de ficción. Su más reciente participación en cine, como protagonista de *Nochebuena*, le mereció el Premio a Mejor Actor Latinoamericano del 37º Festival de Cine de Gramado (Brasil).

### 3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN

**3.1 CREACIÓN:** 2008 – 2009

**3.2. FECHA DE ESTRENO:** 28 de septiembre de 2010

**3.3. PUBLICACIÓN:** no ha sido publicada

### 4. DRAMATURGIA

**4.1 PERSONAJES:** Editor: FENSTER, testigo: DANIEL ARCILA CARDONA

#### 4.2 SINOPSIS:

*El deber de FENSTER* es un montaje que reconstruye uno de los casos más dramáticos y brutales de violencia contra la población civil en la historia de Colombia: la masacre de Trujillo, Valle, ocurrida entre 1988 y 1994.

Basada en las investigaciones del Grupo de Memoria Histórica sobre el caso de la masacre de Trujillo, la obra cuenta la historia de Fenster, un editor del futuro quien recibe material sobre aquella masacre para grabar un documental, al momento de cumplirse 20 años de ocurridos los hechos.

FENSTER (Jairo Camargo), con el público como testigo, emprende la tarea de reconstruir el caso, encontrando en la declaración manuscrita del testigo DANIEL ARCILA CARDONA (Daniel Castaño), los testimonios de los implicados en la tragedia y las pistas para poder contarla. Como en un seriado criminalístico, testigos, pruebas, fechas, sonidos, voces y huellas van apareciendo, y armando el rompecabezas y la vida de DANIEL, quien cobra vida gracias a una desgarradora actuación de Castaño. Es una intensa travesía emocional para asimilar las razones que rodearon estos asesinatos.

A través de testimonios reales, notas periodísticas, documentos históricos, un interesante despliegue tecnológico y dramatizaciones, *El deber de Fenster* reconstruye el caso de Trujillo. Escrita por Humberto Dorado y Matías Maldonado, y dirigida por Nicolás Montero y Laura Villegas, esta producción abre el Expediente 11007 de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos.

## 5. CRÍTICA

EL ESPECTADOR.COM

18 de septiembre de 2010

Notas de Buhardilla

El deber de Fenster

Por Ramiro Bejarano Guzmán

Mientras hay unos intolerantes que siguen creyendo que las masacres y los crímenes de lesa humanidad que han ofendido al país son inventos de unos fiscales apoyados por el comunismo, según la doctrina que propalan los José Obdulio y los Plinios, el Teatro Nacional presentará a partir del próximo 28 de septiembre una obra de teatro que lleva por título el mismo de esta columna, en la que se ocupa magistralmente de la tragedia de Trujillo, que no todos los colombianos hemos olvidado, ni queremos que se olvide.

La obra está basada en documentos suministrados en su mayor parte por el “Grupo de Memoria Histórica de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación”, que por fortuna recopiló toda la información de lo que fue ese horror de la masacre de Trujillo, en la que estuvieron comprometidas fuerzas del Estado en vulgar complicidad con el narcotráfico y paramilitares. No sólo asesinaron en forma despiadada a campesinos y familias enteras, sino que descuartizaron al sacerdote Tiberio Fernández, porque el macartismo criollo lo señaló de ser auxiliador de la guerrilla, sólo porque al lado de varios campesinos organizó un programa llamado “tejido social”.

Muy seguramente, usted amigo lector, no tiene idea precisa de lo que pasó en Trujillo, por cuenta de narcos, paramilitares y oficiales de la Fuerza Pública. Eso puede estarles ocurriendo a muchas otras gentes, que ignoran que en lo que se conoce como “masacre de Trujillo” murieron 342 personas, entre 1989 y 1992. La justicia colombiana, como siempre, ha resultado impotente para juzgar y encarcelar a los responsables, como lo evidencia el hecho de que uno de sus principales sindicatos, el mayor (r) del Ejército Alirio Antonio Urueña Jaramillo, hoy sea prófugo de la justicia, gracias a un vericuetto legal que lo puso temporalmente en libertad. A otro ritmo andan las cosas en la Comisión Interamericana de Derechos Humanos, organismo que le ha dado la mayor importancia a estos crímenes, abriendo el ya voluminoso expediente 11007. Por fortuna, el Estado colombiano durante la administración Samper admitió la responsabilidad en esos hechos, por lo que es de esperar que los entes públicos hayan cumplido cabal y oportunamente la obligación de indemnizar a las víctimas y a sus deudos.

Tuve oportunidad de conocer los libretos iniciales de *El deber de Fenster*, cuando los autores y directores de la obra invitaron a un grupo de amigos a ser testigos de una preliminar lectura de éstos, en casa de Nicolás Montero, y en presencia de ese otro

soñador romántico, Humberto Dorado. Como todos los presentes quedé positivamente impresionado, porque al romper pude advertir que se trataba de un trabajo extraordinario, pues a través de testimonios reales, notas periodísticas y documentos históricos, se logra reconstruir uno de los casos judiciales más impresionantes del mundo contemporáneo. Es hábil y agradable la manera como se presenta la obra, utilizando el recurso de poner al público como testigo y en escena a un editor –Fenster– en el trance de cumplir la obligación de armar un documental sobre tan violentos sucesos. No era para menos, es una pieza escrita por Humberto Dorado y Matías Maldonado, dirigida por Nicolás Montero y Laura Villegas, en la que actuarán Jairo Camargo y Daniel Castaño, todos bien conocidos por su competencia y profesionalismo. Con sobrada razón, este trabajo ya fue galardonado con el Premio Fanny Mikey 2009 al Teatro Colombiano.

Lo de Trujillo fue una vergüenza que aún nos sacude a muchos. Con *El deber de Fenster* ojalá podamos asegurarnos de que nadie olvide semejante atrocidad, para que jamás se repita<sup>6</sup>.

6. Tomado de: <http://www.elespectador.com/columna-225002-el-deber-de-fenster>

**1. TÍTULO DE LA OBRA:** *Los desplazados travesía y delirio de la familia Buendía (Inspirada en Cien años de Soledad).*

**2. NOMBRE DEL AUTOR:** Misael Torres

### 2.1. BIOGRAFÍA DEL AUTOR

Misael Torres. Girardot, Colombia, 1 de enero de 1952. Juglar, actor y director del grupo Ensamblaje Teatro. Por sus treinta años de trayectoria se le reconoce como el precursor de los contadores escénicos de cuentos en Colombia y uno de sus máximos exponentes. Lo suyo es el teatro abierto y de espacios no convencionales, por eso ejerce el oficio de juglar con tanta propiedad y autoridad. Ha recorrido el mundo con sus espectáculos teatrales y transmitido la memoria de los pueblos en innumerables presentaciones y disertaciones. Entre sus obras publicadas se destacan: *Las tres preguntas del diablo enamorado* (Premio Nacional de Dramaturgia, 1987), *Liy Blue y sus hermanos* (finalista al Premio Nacional de Dramaturgia, 1995), *El hijo del diablo*, *Matadero año 2079* y *Francisco Zaya, el marimbero que derrotó al diablo*. Es un investigador riguroso de la fiesta popular y ha configurado una teoría sobre el actor festivo, en la que basa la mayor parte de su producción. Sus obras son un referente del teatro colombiano contemporáneo.

### 3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN

**3.1. CREACIÓN:** 2001

**3.2. FECHA DE ESTRENO:** octubre de 2003

**3.3. PUBLICACIÓN:** 2006

### 4. DRAMATURGIA

**4.1 PERSONAJES.** LA MAMASANTA, EL GITANO, EL CORONEL, ARCADIO, REBECA

### 4.2 SINOPSIS:

Está inspirada en la obra pictórica de Débora Arango. El grupo nos relata la aventura, travesía y delirio de la familia Buendía *Cien años de Soledad* que huye de una crueldad del destino: dos hermanos gemelos se enamoran en su paso por este mundo, al tiempo que deja testimonio de todos los que van quedando en el camino sin hallar jamás una segunda oportunidad sobre la tierra.

## 5. CRÍTICA

BOGOTÁ EN ESCENA 2005. NOVENTA ENSAYOS DE CRÍTICA TEATRAL

2006

Los desplazados, Travesía y delirio de la familia Buendía

Por Carlos José Reyes

(...) *Los desplazados, travesía y delirio de la familia Buendía* fue el resultado de un proyecto ganador de la beca nacional de creación, otorgada por el Ministerio de Cultura en el año 2002, para el teatro al aire libre. En esta obra, la familia Buendía huye de su tierra para escapar de la maldición de su destino, que los condena como estirpe, por haber violado el tabú del incesto. Como dicen las notas de Misael Torres al respecto, “en su huida, arrastran la carreta donde cargan el cadáver de la esperanza”. Al salir del pueblo donde temen ser juzgados por sus vecinos y conocidos, intentan superar los fantasmas de su pecado y buscar una nueva oportunidad sobre la tierra, por medio de un ritual de evocación, nacimiento, dolor y muerte.

El escenario lo constituye en un comienzo a lo largo del camino por donde viene la carrera que desemboca en un espacio abierto, una plaza o un gran espacio vacío al aire libre. ARCADIO lleva las riendas de la carreta donde viajan los Buendía. El cortejo avanza en medio de rezos cantados. EL GITANO anuncia la historia de la familia Buendía y su destino marcado por la sangre. EL CORONEL toca su corneta, tratando de revivir sus glorias pasadas, que más que realidades o triunfos verdaderos fueron sueños e ilusiones perdidas. MAMASANTA acusa a REBECA de ser la culpable desde la noche misma de su matrimonio. Piensa que debió haber matado a REBECA desde que era niña para que no trajera la desgracia a la familia.

Estos plantos, recriminaciones y anuncios de desgracias recuerdan el tono de las plañideras de los velorios en los cementerios, con sus gritos y aspavientos que vienen de antaño, y que se evocan, por ejemplo, en varios de los esperpentos de don Ramón del Valle Inclán. (...) Y a esta estirpe esperpéntica corresponde la pieza de Misael Torres, con sus delirios, rogativas, oraciones y plantos rituales. Mientras rezan letanías y llevan flores para los muertos, esperan la llegada del Padre santo, que los va a limpiar de sus culpas, y tal vez logre calmar a la vieja que sigue gritando contra sus incestuosos hijos, calificándolos de cuervos que le sacarán los ojos.

El recuerdo del incesto se desarrolla por medio de una escena de títeres que logra distanciar el efecto directo del coito entre hermanos, y adquiere un valor de gran guiñol, también cercano al mundo de Valle, como sucede con la función de títeres que se presenta en el prelude del esperpento *Los cuernos de don Friolera*. La madre acusa a Rebeca ya al hijo que espera, de traer desgracias a la familia:

MAMA SANTA: no es mi nieto, gitano. Es hijo de la desgracia.

GITANO: es hijo del amor, que es ciego.

MAMASANTA: el amor mató a mi marido, dejó ciego a ARCADIO y destruyó a MAURICIO.  
 Ese amor nos hizo abandonar las tierras donde una ha enterrado a sus muertos.  
 GITANO: lo que nos hizo abandonar las tierras fue la guerra. La subienda de muertos inundando las calles del pueblo.

En estos parlamentos se encuentran las claves esenciales de la obra. La partida del pueblo tiene explicaciones míticas, como castigo a una culpa que se padece por haber infringido en in tabú, o son causas concretas, la violencia y la guerra fratricida como la que hace tantos años asola a las tierras de Colombia. O de algún modo, las dos razones están entreveradas, la realidad y el mito, las causas objetivas y los delirios subjetivos que responden a prohibiciones y culpabilidades ancestrales. El mismo Gitano las combina, al utilizar palabras mágicas e invocar espíritus remotos.

Palabras que operan sobre el imaginario colectivo, como lo hacen los latines de Valle, en un ritual de vida y muerte, mientras se revienta la fuente de la parturienta, el niño nace y el GITANO corta el cordón umbilical. Pero pese a que el niño nace sano, desmintiendo las predicciones fatales, la abuela lo repudia y el Gitano lo esconde para defenderlo. En este punto se cierra el ciclo, aunque deja una puerta abierta para proseguir la historia de lo que va a pasar con la vida de ese niño que acaba de nacer, pues todo Belén anuncia su viacrucis.

Un espectáculo logrado en forma plena, y se convierte en una de las mejores producciones del teatro callejero de los últimos años, al integrar mitos telúricos y tradiciones populares, con desarrollados de temas extraídos de ficciones literarias de la categoría de *Cien años de soledad*; pero parte del texto original hacia nuevos desenvolvimientos y proposiciones, y adquiere vida autónoma, y una poética y un estilo propios. La proyección de la voz para la plaza pública, la claridad de la dicción y la atmósfera que crean los efectos musicales compuestos por Wilson Cifuentes, bien integrados a la acción y con una adecuada técnica de ampliación del sonido pregrabado, logan producir un efecto a la vez cautivado e impactante, con una atmósfera misteriosa y otros segmentos de intensidad y dramatismo, en una especie de suite que acompaña las diversas secuencias, como si se tratara del pulso afectivo interno de las principales acciones de los personajes.

Por otra parte, al trabajar un tema contemporáneo tan crudo y desgarrador como el desplazamiento de tantas gentes desde territorios de violencia, la pieza teatral completa un cuadro de referencias que se articulan en un conjunto cerrado y preciso, en el cual los diálogos se combinan con los rituales, los temores con las amenazas y las oraciones con delirios quijotescos de batallas imaginarias y guerras de leyenda, que se mezclan con la sombra de otras guerras verdaderas y presentes. Un trabajo, en síntesis, que muestra la madurez artística de Misael Torres y de su grupo Teatro Ensamblaje.<sup>7</sup>

7. Tomado de: Bogotá en escena 2005. Noventa ensayos de crítica teatral. Colección teatro en estudio. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

**1. TÍTULO DE LA OBRA:** *Los desterrados***2. NOMBRE DEL AUTOR:** José Alberto Ferreira Munévar**2.1 BIOGRAFÍA DEL AUTOR**

Bogotá, 1981. Licenciado en artes escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional. Magister en escrituras creativas de la Universidad Nacional de Colombia. Docente de la Escuela de Artes y Letras, e instructor del SENA. Obtuvo el tercer puesto en el Concurso Distrital de Dramaturgia. Ha publicado *Los Desterrados* en Teatro en estudio: selección de dramaturgia bogotana, Orquesta Filarmónica de Bogotá, 2011. Ha dirigido los montajes teatrales: *Las criadas* (2010) de Jean Genet y *El burdez*, versión libre de *El burgués gentil hombre* de Moliere; las obras cortas de Anton Chejov: *El oso*, *Pedido de mano* y *Trágico a pesar suyo* (2009); *Tabataba* (2008) de Bernard – Marie Koltès; *El juez de los divorcios* de Miguel de Cervantes y *La farsa anónima Maese Pathelin*. Participó en *El amor todo lo cura* (2005), VIII festival de Ópera y Zarzuela al parque *las narices rojas* (2003), ambos bajo la dirección de José Domingo Garzón.

**3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN**

**3.1 CREACIÓN:** 15 de enero de 2010

**3.2 FECHA DE ESTRENO:** No ha sido estrenada

**3.3 PUBLICACIÓN:** octubre de 2011

**4. DRAMATURGIA**

**4.1 PERSONAJES:** **GUZMÁN:** 55 años. Ex presidiario. Barre arena en una carretera del desierto. No lo sabe, pero descubrirá que tiene una familia. Asesinó a 38 personas y aparentemente es culpable del asesinato de su propio hijo.

**MÁRQUEZ.** Joven, 28 años. Ex presidiario, compañero de guzmán en la cárcel. Barrendero. Ha generado gusto por torturar hasta llevar a su víctima a una muerte lenta y dolorosa. Acusado de asesinato y violación.

**MARY.** Mujer de 50 años. Usa labial rojo. Madre de Laura y ex amante de Guzmán. Para ella la regla es imponer el orden, su orden. Llegaría a matar a su propia hija con el fin de protegerla.

**LAURA.** Joven de 25. No sabe que es hija de GUZMÁN emprende un viaje en busca de su padre que trabaja en cercanías del pueblo donde MÁRQUEZ y GUZMÁN llevan un cadáver.

ANCIANA. Sabe todos los acontecimientos, funciona como oráculo en ocasiones, pero aprovechará esto para su beneficio personal intentando obtener redención divina. CADAVER DE RAÚL. Inocente caído. Esposo y padre sustituto que va a buscar a guzmán para darle la noticia que tiene una familia y que está dispuesto a regalársela cuando él quiera. Pederasta. MESERO, POLICÍA, POLICÍA 2

#### **4.2 SINOPSIS:**

Dos hombres, GUZMÁN y MÁRQUEZ, se encuentran barriendo arena en el desierto, cuando en medio de éste encuentran un cadáver que los lleva a vivir una experiencia que llamará de manera angustiante al pasado de GUZMÁN, reencontrándolo con LAURA su hija y MARY su ex esposa que lo ama pero que le desea la muerte. A lo largo de la obra el acceso carnal violento, la tortura y el descuartizamiento son elementos que al parecer para los personajes no generan ninguna sorpresa, ni repudio y al contrario parece que estos actos hacen parte de la normalidad de sus vidas.

**1. TÍTULO DE LA OBRA:** *Donde se descomponen las colas de los burros*

**2. NOMBRE DEL AUTOR:** Carolina Vivas Ferreira

**BIOGRAFÍA DEL AUTOR:**

Carolina Vivas Ferreira, dramaturga, directora y actriz colombiana nacida en Bogotá. Egresada de la Escuela Nacional de Arte Dramático ENAD. Maestra en Teatro de la Universidad de Antioquia. Ha sido alumna de dramaturgia de los maestros Enrique Buenaventura, Santiago García, Mauricio Kartun, Marco Antonio de la Parra, José Sanchis Sinisterra, Alejandro Tantanian y Michel Azama.

Fue por varios años, en la década de los ochenta, actriz del Teatro La Candelaria de Bogotá. En 1991 funda con Ignacio Rodríguez, Umbral Teatro, grupo de investigación - creación, que ha hecho presencia en la escena colombiana con montajes de grandes autores y obras de dramaturgia propia.

Ha escrito y dirigido con Umbral Teatro obras como *Segundos, Filialidades, Gallina y el otro, Cuando el zapatero remendón remienda sus zapatos, Antes* y ha escrito textos como *Donde se descomponen las colas de los burros, Vocingleria (Volcanes de sueño ligero), El bar del silencio*, entre otros.

Ha recibido diversos premios, estímulos y reconocimientos y presentado su trabajo a nivel nacional e internacional. Hace parte del comité de redacción de la revista Teatros de Bogotá, fue docente por diez años de la Academia Superior de Artes de Bogotá, ha escrito textos para diversas revistas y publicaciones especializadas.

Actualmente se desempeña como directora de los proyectos: Punto cadeneta punto (Taller Metropolitano de Dramaturgia), Localidarte (Escuela Artística la Barrio) y Cuerpo fiesta memoria y sanación.

**3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN**

**3.1 CREACIÓN:** 2008

**3.2 FECHA DE ESTRENO:** No ha sido estrenada

**3.3 PUBLICACIÓN:** 2009

## 4. DRAMATURGIA

**4.1 PERSONAJES:** PEDRO CANGREJO, DOLORES CORRALES, CONCEPCIÓN, DON CASTO, PONCIDORO, EL PERSONAJE, UNO, OTRO

### 4.2 SINOPSIS:

*Donde se descomponen las colas de los burros*, transcurre en El Olvido, un pueblo de héroes, víctimas, verdugos y mártires, donde se han desarrollado una industria y unas políticas de seguridad que pretenden proteger a la gente de bien, la cual se siente en peligro. “Hay que poner un escudo entre esa plaga y nosotros”, se dicen los señores a la hora de la cena. Para ello, es necesario tener armas, perros, guardas, cámaras, miradas.

El personaje, SALVADOR CANGREJO CORRALES, reniega del rol que se le ha asignado y de la suerte que le ha tocado correr; se niega a ser un desaparecido y a hablar de su desaparición, entra en choque con su destino. La “plaga” de la que han de protegerse las personas de bien; son hombres del común, como éste joven peón campesino, cuyos parientes buscan sobreponerse a los efectos de la desgracia. Es el caso de PEDRO, quien al ver a su esposa DOLORES completamente ida sin comer ni dormir, a la espera de encontrar el cadáver de su hijo SALVADOR, compra un cuerpo a CONCEPCIÓN, mujer que ha montado en el recodo del río, un negocio de pesca de cadáveres; los vende a quienes necesitan hacer el duelo de algún pariente cuyo cuerpo no aparece, evitando así que se convierta en un alma en pena, por no recibir cristiana sepultura. PEDRO evita que su mujer vea el cadáver, con el pretexto de que es mejor que lo recuerde vivo. Luego de sepultarlo, el cuerpo de SALVADOR aparece, acusado de criminal. “¿Se puede morir dos veces?” Se pregunta DOLORES. “Sí, al parecer sí. En esta tierra todo es posible” contesta, su marido.

DON CASTO, “hombre de bien” ha instaurado en El Olvido normas y leyes que PONCIDORO, el alcalde hace cumplir. Entre ellas, está la prohibición de enterrar delincuentes en el cementerio de El Olvido. Los padres de SALVADOR intentan conseguir el permiso para enterrar a su hijo por segunda vez, logrando con ello, ser expulsados del pueblo. Inician un viaje por caminos polvorientos, donde DOLORES jura venganza, luego de entregar a su hijo al río, con la esperanza que alguien necesite un cuerpo y lo entierre, como hizo ella con el desconocido que su marido consiguió.

A través de los sueños, la madre logra recuperar a SALVADOR, al cual visita cada noche, para que “me cuente sus cosas y yo contarle las mías”.

## 5. CRÍTICA

LA AGENCIA DE NOTICIAS DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

Bogotá, abril 13 de 2010

La escritora Carolina Vivas en Encuentro con la Palabra

*Juan Manuel Tejeiro Sarmiento, Director*

Bogotá D.C., abril. 13 de 2010 - Agencia de Noticias UN- La escritora y dramaturga Carolina Vivas fue la invitada a la versión número 35 del programa Encuentro con la Palabra, del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia. En esta oportunidad, Vivas, actriz, directora y dramaturga bogotana, egresada de la Escuela Nacional de Arte Dramático y Maestra en Artes Escénicas de la Universidad de Antioquia, presentó la obra *Donde se descomponen las colas de los burros*.

“La pieza narra la historia de un personaje que se niega a aceptar el destino que se ha escrito para él. Se rebela frente a su condición porque es una situación trágica y no la quiere aceptar. Ese destino terrible es condenarlo a ser un N.N., un desaparecido”, afirmó Vivas.

Vivas es cofundadora de Umbral Teatro, grupo que dirige desde hace 19 años, donde ha estado al frente de obras de grandes autores como *La opera de tres centavos*, de Bertolt Brecht; *Despertar de primavera*, de Frank Wedekind y *Yerma*, de Federico García Lorca, entre otras.

“Con el grupo teatral estrenamos el pasado 3 de marzo la obra Antes también escrita por mí. Estuvimos en la sala de la Corporación Colombiana de Teatro durante dos semanas. Después participamos en el Festival de Teatro Alternativo y ahora estamos preparando la próxima temporada”, narró la dramaturga.

Dentro de su producción dramaturgica se encuentran *Volcanes de sueño ligero*, *El bar del silencio*, *Mordiscos de vida* y la obra que trató en esta oportunidad *Cuando se descomponen las colas de los burros*, obra que recibió el premio Estimulo Iberescena de Creación Dramaturgica 2009.

Ahora también Vivas se encuentra alistando su próximo texto que lleva por título *Los fantasmas no comen maní*, dirigido al público infantil.

Encuentro con la palabra es un evento en el que los escritores son invitados a leer partes de sus obras u obras completas. Esta lectura es seguida de un diálogo entre el público oyente y el escritor o escritora que participa del encuentro. Está abierto a todos los públicos interesados en la narrativa y la dramaturgia contemporáneas<sup>8</sup>.

8. Tomado de: <http://www.agenciadenoticias.unal.edu.co/en/detalle/articulo/la-escritora-carolina-vivas-en-encuentro-con-la-palabra.html>

**1. TÍTULO DE LA OBRA:** *Gallina y el otro*

**2. NOMBRE DEL AUTOR:** Carolina Vivas Ferreira

**2.1 BIOGRAFÍA DEL AUTOR:** (ver página 258)

### 3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN

**3.1 CREACIÓN:** 1999 - 2000

**3.2 FECHA DE ESTRENO:** 2001

**3.3 PUBLICACIÓN:** 2006

### 4. DRAMATURGIA

**4.1 PERSONAJES:** GALLINA (Animal asociado a supersticiones, enferma de mansedumbre e impotencia), TELMO (Su dueño. Hombre campesino), LA ZARCA (Muchachita huérfana, hijastra del anterior), CHUSCO (Cerdo enemigo de gallina, nacido para ser víctima), RUBIEL CASTAÑEDA (Anciano de 78 años, dueño de una pequeña finca y patrón de Telmo), COLOMBIA TORRES (Esposa del anterior 65 años), EUGENIO CASTAÑEDA (Hombre ciudadano de 45 años, hijo de los anteriores), CHINO (Hombre campechano de mediana edad, fornido y pequeño, conductor de lancha), HILARIO “el hippie” Gómez (locutor de emisora de cabecera municipal, usa cabello largo), EL MORENO (Hombre muy corpulento, ajeno a la región), EL ENMASCARADO (Muchacho muy joven al servicio del anterior), Hombres y mujeres.

#### 4.2 SINOPSIS:

La escena ocurre en cualquier lugar: el grupo armado llega al municipio más pobre de la zona. Traen megáfonos, machetes, motosierras y fusiles, e invitan cortésmente a la población a reunirse en la plaza. Hay gente que sale por miedo, hay gente que no sale, también por miedo. Así lo cuenta un testigo ocular: “a las dos de la tarde anunciaron a la comunidad que les concedían 5 horas para salir. Tan sólo unos minutos después empezaron a degollar a todos los que aparecían inscritos en una lista”. La lista. La famosa lista. El que está en la lista, se muere.

*Gallina y el otro* es aparentemente una obra escrita para teatro, pero es más que eso: los silencios, las didascalias, las mudas de escena están cargadas de poesía. Una gallina y un cerdo advierten, presencian y sufren las consecuencias de una matanza. El clima enrarecido de que está hecha es el mismo marasmo que respiró Colombia en las peores matanzas de los años 90s. Pero el efecto de esa atmósfera recargada no sólo se consigue con unos protagonistas tan extraños, testigos de la matanza, de las violaciones, de los vejámenes, sino con los silencios, con las escenas oníricas, con los poemas contruidos sobre proverbios, fragmentos de canciones populares, con las turbias relaciones humanas expiadas por dos animales.

## 5. CRÍTICA

### UMBRAL TEATRO

2001

Gallina y el otro

*Por Creación Colectiva de Umbral Teatro*

La obra indaga la imagen del país rural, del otro país, del torturado; y para ello, el grupo encuentra un lenguaje; aborda la desgracia a partir de lo muy pequeño, del indicio, en busca de un trazo sutil que pueda convertirse en metáfora y metonimia del presente.

Los actores en la escena dispuesta como una pequeña gallera, un corral donde los espectadores asisten a la pelea, a la lucha a muerte entre seres manipulados, anónimos, que viven un destino impuesto por la lógica de dioses terrenos que desde su impudicia escriben historias sangrientas. Es una trama policíaca de seres desconocidos e indefensos, perdidos en el caos de un hoy que no escogieron. Personajes que en lo confuso, inician la búsqueda del rostro del enemigo y de sí mismos.

La pieza explora lo irremediable. Si arrojar luz sobre el horror de gritos ocultos, sirviera para evitarlos, esta obra tendría razón de ser; pero no será así. *Gallina y el otro* es una pregunta sobre lo inútil. Un interrogante sobre lo casual, que puede resultar el paso de la muerte por la vida de los anodinos.

La obra, beca de creación en literatura del Ministerio de Cultura, 1999, se estrenó en el Teatro la Candelaria de Bogotá en mayo de 2001 y ha participado en el Festival de Teatro de Manizales 2001, Festival Internacional de teatro en Tuluá, 2001 Festival de salas en concierto 2001, Festival Iberoamericano de Bogotá 2002, Festival Internacional de Guayaquil 2002, II Festival Internacional de mujeres Creadoras Lima 2009. Desconcertados Temporadas de Teatro y memoria ciudad de Bogotá y Bucaramanga 2002. Temporada en la sala de teatro Casa Grande 2002 Festival de salas en concierto ciudad de Cali. Temporada de repertorio 2003 Teatro la Candelaria<sup>9</sup>

### EL TIEMPO

7 de junio de 2001

Olor a teatro vivo

*Por Diego León Giraldo S.*

*Gallina y el otro* es brillante. El calificativo puede parecer exagerado pero no es otra cosa que el resultado de una seria formación emprendida por Carolina Vivas (38 años, directora y ahora dramaturga) desde sus años de estudiante de la Escuela Nacional de Arte Dramático y, sobre todo, obtenida cuando fue actriz del grupo La Candelaria –de Santiago García–.

9. Tomado de: <http://umbralteatro.wordpress.com/obras/gallina-y-el-otro/>

Es fácil que el arte caiga en lugares comunes y en frases panfletarias cuando se mete con la realidad del país. El texto escrito por Vivas (primera obra de su pluma) escapa airoso de ese riesgo. La obra habla de la guerra que llega a un pequeño pueblo, pero contada a través de los ojos de una gallina y un cerdo.

El montaje que se ve en el teatro La Candelaria, es una de las más bellas e inteligentes metáforas que se han visto en las tablas colombianas de los años recientes (otra, sin lugar a dudas, es *La Siempreviva*, del grupo El Local).

A Vivas solo la conocíamos como directora, con un estilo en el que se nota claramente la influencia de Santiago García. El teatro de Vivas (dirigió entre otras *Electra o la caída de las máscaras*, *Segundos* y *La suite de los espejos*) se goza por lo artesanal y en él se evidencia el respeto por el oficio actoral como parte de un todo en el que el artista compone la escena y está comprometido con el mensaje.

**1. TÍTULO DE LA OBRA:** *Huesos*

**2. NOMBRE DEL AUTOR:** Jhon Lotero

**2.1 BIOGRAFÍA DEL AUTOR:**

Licenciado en Arte Dramático de la Universidad del Valle, con más de 20 años de experiencia profesional en las áreas de actuación, dirección, dramaturgia y pedagogía teatral, con proyección específica en los campos de la animación teatral, el teatro de acción social y la investigación. Ha escrito y dirigido una veintena de obras de amplio espectro temático entre las que se destacan: *La otra mitad del juez; En tierra de bestias; Un lugar contra el mal tiempo y Caína*, con la que obtuvo el premio Jorge Isaacs 2007, otorgado por la Secretaría de Cultura y Turismo del Valle del Cauca, y que fue publicada al año siguiente. Desde hace 17 años se encuentra vinculado profesionalmente al Teatro Esquina Latina de Cali.

**3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN**

**3.1 CREACIÓN:** mayo de 2010

**3.2 FECHA DE ESTRENO:** No ha sido estrenada

**3.3 PUBLICACIÓN:** enero de 2011

**4. DRAMATURGIA**

**4.1 PERSONAJES:** MANUEL, un hombre del campo de unos 60 años; NORMA, funcionaria.

**4.2 SINOPSIS:**

Un hombre campesino de unos 60 años, trata de realizar unos trámites forenses ante una joven funcionaria del gobierno. Carga para una reseña los huesos de las personas que según él, son su familia asesinada. La necesidad de este hombre queda envuelta por la obtusa legalidad que impone la funcionaria, para una supuesta “reparación” a las situaciones de las víctimas.

## 5. CRÍTICA

*Claudia Rivera*

Comunicadora Social

Me ha gustado, es un texto con línea fuerte y reflexiva, dando en el punto. Por otro lado, me ha hecho sentir muy triste, refleja una situación que me llega al alma. Tiene buen ritmo, si es bien interpretado puede funcionar con el público, como texto para teatro se defiende muy bien.

*Yesi Nayive Majin*

Estudiante universitaria

Resulta un tanto cruel, el trato que la funcionaria del gobierno le da a cada una de las “tristezas” del hombre, ya que cada una, representa para él algo sumamente valioso; claro, al fin y al cabo las tristezas no son suyas, que cruel es Norma, cuando consulta acerca de la forma en que fueron arrancados: si en pares o de a uno. Al hombre realmente no le interesa contar como paso eso, el solo quiere hablar con alguien que pueda entender la magnitud del asunto y se encuentra con una sarta de preguntas que resultan muy irrelevantes para él, muy poco humanas.

Pero, ¿será que es tan cruel la actitud de ella? Alguien podría decir que Norma simplemente está haciendo su trabajo, que no tiene que ir más allá en la vida y en los sentimientos de sus “clientes de huesos”. ¿Qué tal si tuviera que escuchar lo que siente cada uno? Se volvería loca. Si así nada más casi lo está en medio de tantos formularios, ¿cuánto más lo estaría, si tuviese que comprender a cada uno?

Si alguna vez usted ha hecho alguna fila como “humilde” ciudadano ante la ley o cualquier otro ente gubernamental, quizá podrá haber notado toda la “tramitomanía” que debe realizar para lograr algún certificado, o apelar a algún derecho; habrá notado quizá que hay muchas “Normas” en estos espacios, que antes que resolverle su asunto, lo atragantan con miles de preguntas a las cuales usted deberá dar otras miles de respuestas, muchas “Normas” que no hacen más que burocratizar los procesos y... ¡sabrá Dios porque razón!, ya que en este mundo de dualidades uno podría creer que quieren con el alma o con los pies resolverle las dudas a uno.

Si Manuel pudiese expresar hacia esta mujer cuan inconforme está por su trato, quizá podría desahogarse.

**1. TÍTULO DE LA OBRA:** *Kilele. Una epopeya artesanal***2. NOMBRE DEL AUTOR:** Felipe Vergara**2.1. BIOGRAFÍA DEL AUTOR:**

Actualmente es el director artístico de La Barracuda Carmela. Estudió Filosofía en la Universidad de los Andes en donde fue parte del grupo co-fundador del Teatro R101 para el cual escribió y dirigió varias obras entre las que se cuentan *El encierro* y *De dónde vino este animal*. En el 2004 ganó una Beca de residencia artística del Ministerio de Cultura para escribir la obra *Kilele. Una epopeya artesanal* que fue producida inicialmente en Inglaterra y posteriormente en coproducción entre La Barracuda Carmela y el Teatro Varasanta gracias a una Beca de Creación del mismo Ministerio. Por esta época, junto con su nueva compañía, La Barracuda Carmela, se vinculó con el proyecto de cooperación alemana AGEH, en la realización de un proyecto teatral que conjuga el arte con la defensa de los Derechos Humanos en el Chocó. Con su trabajo en esta región ha creado más de 15 obras con las cuales ha realizado varias giras nacionales y una europea. En el año 2007 obtuvo la beca Fulbright-Ministerio de Cultura y viajó a Filadelfia para realizar estudios de Maestría en Dirección Teatral en Temple University, universidad que le otorgó una beca de excelencia académica. En Filadelfia fundó Found Theater, un grupo con el que realizó varias obras de creación colectiva. En 2010 fue honrado con la beca del Teatro Arena Stage para directores, gracias a la cual permaneció un año en Washington trabajando con artistas de la talla de Edward Albee, Mary Zimmerman y Lynn Nottage. En 2011 regresó a Colombia, se hizo maestro de dramaturgia y actuación en instituciones como la Universidad Autónoma, La Casa del Teatro Nacional, Casa Ensamble y el Politécnico Grancolombiano. Ya en el país retomó su trabajo con La Barracuda Carmela y dirigió la obra *Kaspar* de Peter Handke. En junio de 2012 fue galardonado con la beca IDARTES para noveles directores, gracias a la cual dirigirá la obra *Retrato Involuntario de Luigi Pirandello*, escrita por Verónica Ochoa. Adicionalmente estará codirigiendo y escribiendo *Arimbato*, una obra en la cual La Barracuda Carmela estará colaborando nuevamente con Varasanta y el teatro Balagán de Brasil.

**3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN****3.1 CREACIÓN:** 2004

**3.2 FECHA DE ESTRENO:** Estrenada en diciembre de 2004 por el Kelman Group y la Universidad de Leeds (Inglaterra) en el Workshop Theatre de Leeds. Estrenada en Colombia en octubre de 2005 en el Teatro Varasanta por el Teatro Varasanta

**3.3 PUBLICACIÓN:** 2006

## 4. DRAMATURGIA

**4.1 PERSONAJES** EL ÁNGEL DE LA MUERTE, ATRATO (el espíritu del río), VIAJERO (Un campesino chocoano), TOMASA (su mujer), ROCÍO (hija de viajero), coro de ensombreadas: RUTH, FELICIA, BRÍGIDA; Diosecillos de poca monta: ÉLMER, NOELIA, MANISALVA (diosa), CASTAÑO (su perro); dioses exiliados o simples locos de pueblo: SAN JOSÉ (Tadeo), SANTA RITA (Helena), SANTA TECLA (Casimira); Ánimas: POLIDORO (hijo de viajero), ERCILIA (madrina de viajero), otras Ánimas y Espectros; modelos, Gente del Pueblo, Hombre Camuflado.

### 4.2 SINOPSIS:

*Kilele. Una epopeya artesanal* es ruido, bulla, grito, lamento y llanto por las víctimas que ha producido el conflicto social, político, económico y armado que se vive en todo el Atrato. Es también alboroto, celebración, canto, homenaje y voz para animar a quienes continúan rebelándose contra la guerra. La obra, en su concepción escrita y escénica, se alimentó de los más diversos imaginarios sobre el conflicto armado, de las verdades a medio decir y del sol que se quiere tapar con un dedo; de la ambición desbordada y de la ciega prepotencia. Surgió de los relatos de muchos velorios y novenas truncadas, de lágrimas prohibidas y de muertos insepultos. En fin, tomó su forma gracias al brillo misterioso que tienen los ojos de quienes cultivan la resistencia.

VIAJERO, un campesino desplazado tras la masacre de Bojayá realiza un viaje para retornar a su pueblo y enterrar a las víctimas con los rituales apropiados para que puedan descansar.

## 5. CRÍTICA

### CONTRAESCENA

27 de mayo de 2009

Kilele, fiesta y rebelión

Por Sandro Romero Rey

Desde comienzos de los años sesenta, el teatro latinoamericano estaba concentrado en la discusión acerca del compromiso del Arte con la sociedad. Una obra concebida para la escena debería ser testigo de su tiempo, de lo contrario corría el riesgo de ser tildada de reaccionaria o, en el mejor de los casos, de escapista. La discusión se fue polarizando a tal punto que, en los años setenta, los grupos de teatro terminaron convirtiéndose en instrumentos de los cientos de partidos de izquierda que nos rodeaban, hasta que los políticos se encargaron de desplazar a la política de las tablas. En los años ochenta y buena parte de la década del noventa, cualquier aparición de la realidad inmediata sobre los escenarios colombianos se convertía en un ejemplo de teatro anacrónico, fuera de tiempo y de lugar.

Pero la realidad termina imponiéndose y, hoy por hoy, el nuevo desafío en el que se encuentran los autores y creadores del mundo de la escena de nuestros países es el de saber recuperar la reflexión sobre la realidad al interior de sus creaciones artísticas.

Creo que el gran valor de *Kilele*, el conmovedor espectáculo del grupo de teatro Varasanta que continúa en temporada en su sede del barrio Teusaquillo de Bogotá, es el de recuperar de manera sensible y profunda la tragedia colombiana. El conflicto armado de nuestro país está tomado por los medios de comunicación. La prensa y, sobre todo, la televisión, son los encargados de inventarse el tono de las lágrimas que rige la conmoción interior de nuestra guerra. *Kilele* inaugura una nueva manera de enfrentarse a la violencia nacional, sin recurrir al panfleto, ni a la denuncia fría, ni a la ilustración gratuita. *Kilele* es un poema, en el sentido más profundo del término. Pero no sólo es un poema regido por las palabras (con textos conmovedores del dramaturgo Felipe Vergara), sino que la dimensión lírica se extiende a la puesta en escena, a los cantos y a la escenografía, a las velas y a las máscaras, a las figurillas de papel y a los lamentos corales.

Hacía mucho tiempo que en el teatro colombiano no se veía una experiencia tan profunda y tan inquietante. Me atrevería a decir que ni siquiera el mismo grupo Varasanta, en su incesante búsqueda de quince años, había conseguido un concepto tan claro de emotividad y denuncia, de “fiesta y rebelión” (que es lo que, según se nos informa, quiere decir el término *Kilele* para las comunidades de la zona del Atrato, en el Chocó colombiano). Conozco la experiencia del director Fernando Montes desde que se instaló de nuevo en nuestro país en 1994, tras su intensa aventura grotowskiana en Europa. Montes no sólo tuvo el privilegio de ser discípulo del gran maestro polaco, sino de trabajar, a su vez, con Ryszard Cieslak, el mítico actor de las experiencias del Teatro-Laboratorio en los años sesenta. Él y su equipo han sido responsables de diversos montajes rituales como *La conferencia de los pájaros* o *El primer hermano*, como su versión particular de *Los hermanos Karamazov* o *Flores fieras*. Recientemente, Montes y los actores de Varasanta se han destacado con *El lenguaje de los pájaros* y su adaptación de *Esta noche se improvisa* de Pirandello. Todos estos montajes han sido grandes aventuras en los escenarios que los han acogido. Pero creo que *Kilele* es una síntesis y una cima, un desafío y un encuentro, como lo han sido los dos monólogos de la actriz Carlota Llano (“Mujeres en la guerra” y “A dónde el camino irá”, ambos dirigidos por el mismo Fernando Montes).

Este año, con la nueva creación de Varasanta titulada *Animula vagula blandula* (los lectores de *Las memorias de Adriano* de Marguerite Yourcenar recordarán la referencia) el grupo se sumergió de nuevo en el pozo sin fondo de nuestras fosas comunes, en una obra que aún parece estar en proceso de consolidación. Ahora, regresan con *Kilele* en el tercer piso de su nueva sede y la experiencia es contundente, por decir lo menos. Voy a tratar de describir lo que allí sucede, aunque advierto que el teatro, si no se puede filmar, mucho menos se puede describir. Pero lo intento, porque un espectáculo que conmueve es preciso guardarlo de alguna forma, para que la cruel memoria no termine por hacer de las suyas.

A mí, sinceramente, no me gusta como empieza *Kilele*. Uno llega al templo acogedor de Varasanta y la atmósfera, la tranquilidad y el misterio invitan a quedarse a vivir allí. Fieros perros de dos metros con cincuenta se pasean desnudos por sus corredores y nadie dice nada, porque los perros están amaestrados como las flores fieras o las velas incandescentes. El problema comienza cuando aparecen los actores juguetones, revoloteando por entre los espectadores inermes. Juguetean y juguetean con el público y a mí me empieza un mal sabor entre pecho y espalda. Yo no tengo nada contra los juegos de los actores con el público. Pero los actores tienen que ser muy inteligentes y recursivos como para que uno los acepte rompiendo la cuarta pared. Los actores de Varasanta, intentando ser traviesos paraquitos cantantes, no lo consiguen. Por fortuna, cuando subimos a la gran bóveda del tercer piso (¡Qué alegría, qué envidia para los habitantes de Teusaquillo poder tener el privilegio de este espacio único en Bogotá!) el asunto es a otro precio. Aquí comienza, de verdad, la ceremonia. Atravesamos el marco de una puerta de madera, con un arco que antaño debió ser gótico y nos enfrentamos a los oficiantes. Ahora, poco a poco, comenzamos un viaje a una realidad que, intuimos, se va a convertir en el infierno. El espectáculo no pretende que “entendamos” nada (para eso están, gulp, los periódicos, las noticias). *Kilele* nos sacude por otros medios. Se instala en nosotros a través del viejo recurso que Aristóteles denominó hace más de dos mil años como la “Catarsis”. Esto es, sacudir al público a través del “terror” y la “piedad”.

Terror y piedad. Fiesta y rebelión. Los actores de *Kilele*, durante una hora, se encargan de aguarnos las trampas de la felicidad con una colección de signos esenciales, a través de elementos de utilería escogidos con pinzas, figurillas de papel que son quemadas, como metáforas de una masacre, tambores que marcan el tempo del dolor, personajes que a la vez son máscaras que a la vez son sombras que a la vez son cadáveres. Nosotros, los del público, poco a poco, terminamos siendo partícipes de la celebración, pero desde adentro, desde lo más profundo, olvidándonos del jugueteo fácil de la entrada, aceptando que el espectáculo es una cachetada sutil a nuestras conciencias, entendiendo que en la capilla de Bellavista, en un lugar llamado Bojayá, en un país de miedo llamado Colombia, sucedió una matanza de dimensiones aterradoras, donde una comunidad terminó siendo víctima de todas las múltiples violencias irracionales que conviven en nuestro país y que parece no van a desaparecer nunca.

Al salir del teatro, luego de aplaudir rabiosamente, entre la desesperanza y la calma, pensaba en cómo debemos afrontar el tema de la muerte sobre el escenario. Recordé las palabras de Tadeusz Kantor cuando anotaba: “Esa relación particular / A la vez desconcertante y atrayente / Entre los vivos y los muertos / Que antaño, cuando estaban vivos / No daban ningún lugar / A espectáculos inesperados / A divisiones inútiles, al desorden...”. Pensé que, en última instancia, toda gran obra de arte apunta a reflexionar de manera sensible sobre los finales ineluctables. Los responsables de Varasanta y su contundente *Kilele* lo han conseguido. No dudo en recomendar esta fiesta del horror y la esperanza como una

de las experiencias imprescindibles del teatro colombiano de los últimos tiempos. Y preparémonos, porque Varasanta anuncia una conmemoración de los diez años de la muerte de Jerzy Grotowski con invitados del teatro europeo de primera línea. Me temo que a los amantes de las artes escénicas en Bogotá nos va a tocar irnos a vivir, en junio de 2009, al barrio Teusaquillo.

**1. TÍTULO DE LA OBRA:** *Un miércoles de ceniza***2. NOMBRE DEL AUTOR:** José Domingo Garzón**2.1 BIOGRAFÍA DEL AUTOR:**

Nació en Chocontá en 1961. Pedagogo, autor y director teatral. Maestro en Arte Dramático, Magíster en Escrituras Creativas de la Universidad Nacional de Colombia. Perteneció a la planta de directores del Teatro Libre de Bogotá, Director de la Fundación Índice Teatro, creador y director del Proyecto Pirámide, director invitado por el teatro Maticandelas de Medellín. Co-autor de la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional, de la que es Profesor de planta.

Ha sido Director creativo de la agencia TXT Publicidad, Gerente de Arte Dramático del IDCT, Decano de la Facultad de Bellas Artes y Vicerrector de Gestión Universitaria de la Universidad Pedagógica Nacional.

Como dramaturgo, es autor de diez obras teatrales, todas ellas escenificadas. Ha dirigido la totalidad de sus obras y más de 30 montajes de autores del repertorio universal. Ha obtenido el Premio Teatro para el Nuevo Milenio, año 2000, por la obra *Quién dijo medio*; el Premio Nacional de Cultura, Ministerio de Cultura en 2005, en Dirección a montaje teatral por la obra *La procesión va por dentro*; el Premio Nacional de Cultura-Dramaturgia de la Universidad de Antioquia en 2006 por la obra *Emisiones de medianoche*; la Beca de creación dramática IBERESCENA en 2009, por el texto *Ella, artículo femenino*.

**3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN****3.1 CREACIÓN:** 1994

**3.2 FECHA DE ESTRENO:** Se realizó una breve temporada de ciclo de grado, con el grupo de 4 año de estudiantes de la promoción 1994 de la Escuela del teatro Libre: Actuaron Marta Lazcano, María Angélica Gutiérrez, Irith Prilloltenski y Andrés Moure. Acompañamiento en el diseño de escena: Germán Moure. Dramaturgia y dirección general: José Domingo Garzón

**3.3 PUBLICACIÓN:** No ha sido publicada

**4. DRAMATURGIA**

**4.1 PERSONAJES:** CARMEN ROSA, VELANDIA, MARLEN ROSA REY, ROSA ELENA DE NARVÁEZ, SAN CRISTÓBAL GUARÍN ROSAS

#### **4.2. SINOPSIS:**

La obra recrea los días posteriores al denominado “holocausto del palacio de Justicia”. Dentro de sus ruinas, particularmente en los baños de la edificación, los espectros de cuatro víctimas anónimas, circunstanciales, casuales, buscan sus restos carbonizados para clasificarlos dentro de sendas bolsas plásticas, temerosos de ser confundidos con el escombros que será removido. En medio de este cuadro, en el que se sugiere una escenografía compuesta por piedras de carbón, se suceden diálogos anodinos, como de una cotidianidad que niega la crudeza de la muerte consumada.

**1. TÍTULO DE LA OBRA:** *Las muertes de Martín Baldío*

**2. NOMBRE DEL AUTOR:** Andrés Felipe Holguín

**2.1 BIOGRAFÍA DEL AUTOR:**

Andrés Felipe Holguín, inició su carrera artística en el año 1996 en el municipio El Cerroto-Valle, allí hizo parte del programa *Jóvenes, Teatro y Comunidad* integrando el grupo teatral de base Cazamáscaras en el que permaneció durante cuatro años y que actualmente dirige. En el año 2001, se vinculó como animador y actor de planta del Teatro Esquina Latina, participando de montajes como *Alicia Adorada en Monterrey* caracterizando el personaje del acordeonero Abel Antonio, el papel de Nazi en la obra *Para-lelos*, el Sargento en la obra *El enmaletado*, entre otros.

**3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN**

**3.1 CREACIÓN:** 2009

**3.2 FECHA DE ESTRENO:** 2009

**3.3 PUBLICACIÓN:** 2009

**4. DRAMATURGIA**

**4.1 PERSONAJES:** FISCAL, MARTÍN, SEÑOR PALACIOS, SALOMÉ, ALBEIRO, GARCÍA, MADRE,

**4.2 SINOPSIS:**

En un cañaduzal, se ha encontrado el cuerpo decapitado de un joven identificado con el nombre de MARTÍN BALDÍO, lo misterioso es que no se ha podido hallar en ninguna parte. El fiscal encargado de investigar el caso encontrará tres motivaciones distintas para el asesinato: el poder, la pasión, el botín, mientras en el ambiente flota una constante inquietud por el esclarecimiento de la verdad.

Esta obra proviene de dos versiones anteriores, realizadas dentro del programa *Jóvenes, teatro y comunidad* del Teatro Esquina Latina. Para esta nueva versión, dadas las características de lo que entendemos por creación colectiva, el elenco ha trabajado como correalizador del texto, así como de la puesta en escena.

## 5. CRÍTICA

REVISTA MICRA No.1

Octubre 2009

Las muertes de Martín Baldío

Un crimen, varias versiones. Distintas realidades tratando de esclarecer o intrincar un proceso de justicia. Un amante misterioso decapitado; una mujer trastornada por el despecho y su padre, un poderoso e influyente personaje dispuesto a todo por conseguir lo que se le antoje; un hombre atrapado entre su moral y la salud de su hijo; un sargento de dudosa reputación; la madre del decapitado y una fiscal atormentada por resolver el crimen hacen parte de esta historia que transcurre entre intrigas y cañadulzales.

Un ambiente de sospecha se cierne sobre la población en la que transcurre la pieza. El cuerpo sin cabeza de aquel hombre llamado Martín Baldío es hallado enterrado en un cañadulzal, en el sitio en donde justamente sucedían los amoríos entre el mismo y Salomé, la hija del terrateniente Palacios. Albeiro, un mensajero, es el primero en rendir indagatoria: dice que encontró el cadáver mientras hacía sus necesidades. Luego Salomé declara que su padre mató a Martín por unas tierras que él se negaba a vender y ella sólo le cortó cabeza para no separarse de su amor. El señor Palacios argumenta que su hija es la asesina aludiendo a posibles trastornos mentales. La madre de Martín se niega a creer que su hijo está muerto. Albeiro vuelve a declaratoria confesando el supuesto crimen posiblemente para salvar la vida de su hijo enfermo a cambio de un dinero. La fiscal no cree la versión de Albeiro y sospecha que hay otras instancias involucradas en el asunto. Esta es en términos generales la sinopsis de la pieza presentada por el autor.

La obra *Las muertes de Martín Baldío* plantea desde varios focos las temáticas del amor no correspondido, de la ambición, el interés y la corrupción, tratando de poner un lenguaje poético en cada uno de sus personajes. Sin embargo la misma pretensión de abordar tantos temas es la que hace que la obra sea poco clara y no tenga un desarrollo de cada una de las situaciones, dejando parcialmente velado el conflicto. Aunque a primera vista todos los personajes y situaciones están conectados, una lectura más detallada deja la sensación de inconexión y gratuidad de los eventos. Se intuye que el desencadenante de todos los hechos en la obra es la negativa de Martín a vender sus tierras, no obstante –nuevamente con todo el respeto hacia el autor- la ambigüedad de los textos –que bien puede ser intencional- hace que los personajes pierdan credibilidad y presencia, además de hacer que la lectura se torne entrecortada.<sup>10</sup>

10. Tomado de: <http://revistamicra.files.wordpress.com/2009/10/micra-1ra-ed-final.pdf>

**1. TÍTULO DE LA OBRA:** *Mujeres en la guerra* (Basada en la novela del mismo nombre de Patricia Lara)

**2. NOMBRE DEL AUTOR:** Carlota Llano y Fernando Montes

**2.1. BIOGRAFÍA DEL AUTOR:**

*Carlota Llano*

Licenciada en Arte Dramático de la universidad del Valle, Magíster en interpretación Actoral en Londres como becaria de The British Council y Magister en Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia. Durante veintiún años miembro del Teatro Libre, donde fue actriz, directora administrativa y profesora de la Escuela de Formación de Actores. Algunos de sus personajes más recordados: Doña Carmen en *La agonía del Difunto*, de Esteban Navajas; Cordelia y Regania en *El Rey Lear*, de Shakespeare; La hijastra en *Seis personajes en busca de autor*, de Luigi Pirandello; Estelle en *A puerta cerrada*; Nicolasa en *El burgués gentil hombre*, de Moliere; Chirinos y Ortigosa en *Entremeses*, de Cervantes; Manuela en *Episodios comuneros*, de Jorge Plata; Rosa en *Sobre las arenas tristes*, de Eduardo Camacho; Doto en *Un Fénix demasiado frecuente*, de Christopher Fry; entre otras.

Como directora, se destacan sus montajes de *Refugio de pecadores* de José Domingo Garzón, basada en Pedro Páramo de Juan Rulfo; *Advertencias para barcos pequeños*, de Tennessee Williams; *Seis personajes en busca de autor*, de Luigi Pirandello; *Entre telones*, de Michael Frayn; *Sueño de una noche de verano*, de William Shakespeare, y *Cartagena de Indias*, inspirada en *Viña*, de Sergio Vodanovic (2009). Como gestora cultural, fue subdirectora de Cultura del Instituto Distrital de Cultura y Turismo 1998–2000 y gerente de varias empresas editoriales.

Por más de 25 años profesora en diversas universidades; fundadora de la Escuela de Formación de Actores del Teatro Libre y del programa de Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional, trabajó 11 años en cada una de estas instituciones, y cinco años en la Universidad de los Andes. Actriz de los dos monólogos, *Mujeres en la guerra* y *A dónde el camino irá. Columpio de vuelo*, obra de la cual es creadora e intérprete, fue su tesis de grado de la Maestría interdisciplinar de Teatro y Artes Vivas de la universidad Nacional de Colombia 2009. Interpreta a Martina en la película *Del amor y otros demonios*, basada en la novela homónima de Gabriel García Márquez, dirigida por Hilda Hidalgo. Desde 2012 Directora de Montaje y Coordinadora Académica de Casa Ensamble – Escuela

*Fernando Montes*

Se formó en París con Jacques Lecoq, Mónica Pagneux y Ryszard Cieslak durante cuatro años, y en Italia durante cinco años bajo la dirección del maestro Jerzy Grotowski. Cofundador del grupo Teatro Varasanta y director artístico del mismo. Dentro de sus puestas en escena se destacan: La conferencia de los pájaros, adaptación de Carrière

del poema de Farid Uddin Attar; Los Hermanos Karamazov, adaptación de la novela de Fiodor Dostoievski; *El primer hermano*, fábula apócrifa, y *Flores Fieras*, creación del grupo. Pedagogo de varias instituciones nacionales y extranjeras, especialista en entrenamiento actoral. Ganador de la Beca de Creación para Artes Escénicas del Ministerio de Cultura 2005 con su obra, *Kilele. Una epopeya artesanal*, mención de honor del Premio de Dirección Teatral 2007, Invitado al FIT con la obra, en coproducción con Francia, *Una temporada en el infierno- Le Livre de la Folie*. Director de los dos monólogos, *Mujeres en la guerra* y *A dónde el camino irá*. Su última producción: *Fragmentos de libertad 200 años: Libertad en proceso*, Beca Nacional de Creación del Ministerio de cultura, 2009.

### 3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN

**3.1. CREACIÓN:** 2001

**3.2. FECHA DE ESTRENO:** 2001

**3.3. PUBLICACIÓN:** no ha sido publicada

### 4. DRAMATURGIA

**4.1 PERSONAJES:** DORA MARGARITA, la exguerrillera; CHAVE de las autodefensas, JUANA SÁNCHEZ, la desplazada madre de tres niñas; MARGOT, esposa del almirante y madre de tres guerrilleros.

#### 4.2 SINOPSIS:

La actriz entra en escena cantando una canción en contra de la guerra. Luego cuenta un mito Kogi sobre la creación, en el que nuestros ancestros nos dicen que en el principio sólo estaba la Madre y nos revelan cómo sus hijos después de muchas luchas terminan volviendo a ella, que es principio y fin. Con este mito, la actriz entrelaza los cuatro personajes: DORA MARGARITA, la exguerrillera; CHAVE de las autodefensas; JUANA SÁNCHEZ, la desplazada madre de tres niñas; MARGOT, esposa de almirante y madre de tres guerrilleros.

Los personajes van apareciendo en ese orden, siempre frente al público, a través de pequeños cambios de vestuario y elementos esenciales que las caracterizan, y nos cuentan sus historias con la palabra y el canto.

MARGARITA, paisa nacida en la pobreza y cuyo recuerdo más grabado en la memoria es el hambre, a quien un padre franciscano convence de unirse al ELN, pasa luego al M-19 y finalmente abandona desilusionada la guerrilla para dedicarse a cuidar a su mamá MARGARITA encuentra en la metafísica una manera de entender la vida.

LA CHAVE resume el conflicto colombiano: ella era una antigua simpatizante de la guerrilla, quien tuvo una relación amorosa con un dirigente del Ejército de Liberación Nacional asesinado después por la misma organización. Cansada de los abusos que la guerrilla cometía con la población campesina de Córdoba, su tierra natal, participó en la formación de las Autodefensas Unidas de Colombia y dirigió el área social de ese movimiento. Estuvo presa en la cárcel de mujeres “El Buen Pastor”.

JUANA, nacida en el campo, ha sufrido el desplazamiento por la violencia toda su vida, desde que a su papá le tocó dejar su hermosa finca cerca del río Magdalena por la llegada de la guerrilla, organización que de nuevo la forzó a abandonar la finca hecha a pulso con su primer esposo y a quien luego las arremetidas paramilitares la obligaron un buen día a salir corriendo con su segundo marido y sus niñas a rebuscarse la vida en la ciudad, donde después de mucho sufrir logra un ranchito para su familia que poco mitiga la tristeza de la pérdida de su tierrita.

MARGOT, nacida en el seno de una hermosa familia, hija de coronel, esposa de almirante, quien tuvo tres hijos guerrilleros y crió a tres de sus nietos, por sobre todo madre amorosa y católica practicante, quien ha vivido la muerte violenta de dos de sus hijos y un atentado a otro de ellos. Después de encarnar los cuatro personajes, la actriz nos cuenta un episodio de su propia historia, concluye en mito *kogi*, y para finalizar la obra canta una invocación – homenaje a Yemayá, diosa del mar y de la mujer.

## 5. CRÍTICA

RADIO NEDERLAND WERELDOMROEP LATINOAMERICA

27 de abril de 2011

Mujeres en la guerra

*Por Reina Fresco*

(...) *Mujeres en la guerra*, un extenso monólogo de casi una hora y media construido a partir de los testimonios recogidos por la periodista Patricia Lara, se ha convertido en uno de los espectáculos esenciales de la escena colombiana en el nuevo milenio. En él se representa a cuatro mujeres que han sufrido directamente los embates de la lucha armada en Colombia. Desde su estreno en el año 2001, *Mujeres en la guerra*, dirigida por Fernando Montes y protagonizada por Carlota Llano, se ha presentado no solo en las principales ciudades de Colombia, la pieza ha recorrido México, Honduras, Uruguay, Estados Unidos, Grecia, España y Francia, entre muchos otros países, y ha sido traducida al francés, al griego, al inglés y al portugués. Y ahora se estrena en el festival de unipersonales Teatron Neto, en las salas del Teatro Árabe y Hebreo de Yafo, en Tel Aviv.

Una obra teatral que muestra el conflicto armado colombiano como metáfora y recoge en forma precisa el testimonio de cuatro mujeres colombianas: el de la esposa de un Almirante y madre de tres guerrilleros; el de una campesina desplazada, madre de tres niñas; una

ex guerrillera de las FARC y una integrante de las Autodefensas Unidas de Colombia. La obra brinda al público israelí la oportunidad de conocer de cerca las trágicas consecuencias del enfrentamiento armado en ese país sudamericano. Durante una hora y veinticinco minutos Carlota Llano interpreta a cada una de esas mujeres, canta con una voz profunda y vibrante y, sin salir del escenario, cambia los detalles específicos de cada personaje, la forma de hablar, el lenguaje corporal, los zapatos, el peinado, la vestimenta.

“Como dice Nina, la hija de uno de los personajes, la guerra es un horror” nos dice Carlota Llano después de la función, “- la guerra obnubila, tapa, hace que uno ya no sepa lo que es la vida, estas mujeres nos abren su corazón al horror de la guerra”.

La actriz caleña consideró que la obra no solo se adentra en el tema de la guerra, sino que enfoca ese empeño del hombre por imponer su ideología bélica mediante la violencia, desde una mirada femenina crítica: “- Lo dicen ellas con palabras muy espontáneas, como Dora Margarita, que vio desde lo alto de una loma como después de un combate sacaban en carretas a más de cien cadáveres”. Para Carlota Llano la guerra es un problema y las mujeres son quienes expresan, a través de la elocuencia femenina, el anhelo de ser capaces de ver al ser humano que hay detrás del hombre armado, para poder comunicarse, para detener la guerra y rescatar a Colombia del horror<sup>11</sup>.

11. Tomado de: <http://www.rnw.nl/espanol/article/%E2%80%9Cmujeres-en-la-guerra%E2%80%9D>

**1. TÍTULO DE LA OBRA:** *Pasajeras***2. NOMBRE DEL AUTOR:** Ana María Vallejo**2.1. BIOGRAFÍA DEL AUTOR:**

Atriz, dramaturga, directora y docente. Realizó estudios de literatura francesa contemporánea, en la Universidad de la Sorbona, París IV, Francia, y de Licenciatura y Maestría en estudios teatrales en la misma universidad. Fue directora de la ENAD y trabajó en la Universidad Pedagógica. Recibió en el 2010 el Premio Nacional de Literatura en la modalidad de teatro de la Universidad de Antioquia con la obra *Oraciones*. Ana María ha explorado desde sus inicios en diferentes aspectos de la actuación, de la puesta en escena y de la escritura en teatro y en cine. Ha trabajado con múltiples artistas en proyectos tan ricos como diversos, por ejemplo con Paolo Magelli, Adela Donadio, La compañía Dromesko (Francia), Río Teatro Caribe (Venezuela), Mapa Teatro, Teatro Petra, ExFanfarria Teatro (Colombia). Sus obras publicadas son *Pasajeras*, Editorial Casa de America, Madrid, *Magnolia perdida en sueños*, Colección Academia Superior de Artes de Bogotá, *Pies hinchados (mini play)*, encargado por el Royal Court Theater de Londres y *Oraciones*, Premio Nacional de Literatura, Universidad de Antioquia. Con Río Teatro Caribe (Francisco Denis y Talía Falconi) escribió *Juanita en traje de baño rojo*, *Bosque húmedo* y *Violeta*, además de los guiones de largo metraje *Aventuras y sufrimientos de Moses Smith y Tarkari de Chivo*. Como directora recibió becas para los montajes de *Oraciones* en México DF. Centro Nacional de las Artes (CENART), la beca de creación del Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá para *El Ángel de la Gasolinera*, de Ed Thomas y *Cuchillos en las gallinas*, de David Harrower, Casa del Teatro Nacional. En el marco de la experiencia pedagógica de la Casa del Teatro Nacional dirigió más de 10 trabajos de montaje, entre ellos *Macbeth* y *El Sueño de una noche de verano* de Shakespeare, *La puta madre* de Marco Antonio de la Parra, y *Pasajeras* de su autoría.

**3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN****3.1 CREACIÓN:** 2000**3.2 FECHA DE ESTRENO:** 2001**3.3 PUBLICACIÓN:** 2000

## 4. DRAMATURGIA

### 4.1 PERSONAJES: LA MUJER, LA VIEJA, LA JOVEN

#### 4.2 SINOPSIS:

Un taxi clásico de los años 70 es el escenario en el que se desarrolla buena parte del montaje *Pasajeras*, una historia compleja alimentada por las anécdotas de cuatro personajes particulares. LA VIEJA, LA MUJER, LA JOVEN y EL CHÓFER, quienes se arriesgan a compartir un vehículo rumbo a un lugar extraño. Sus personalidades totalmente distintas los llevan a compartir y a tratar de olvidar sus tragedias pasadas. Los minutos y las horas que transcurren en el carro hacen que cada uno entienda que puede huir de todo menos de su propia historia.

LA VIEJA es una viuda amargada y prevenida que intentará a como dé lugar llegar a una población en la que están los recuerdos de su infancia, tal vez los únicos instantes felices de su vida. LA MUJER, por su parte, va en busca del amor sin sufrimiento y lo que consigue es sumergirse en una depresión mayor, mientras que LA JOVEN, rebelde con pinta roquera y sin un norte establecido, quiere llenarse de motivos para justificar su indisciplina.

Todo este cuadro femenino se potencializa cuando EL CHOFER empieza a mostrar sus características. Una de las primeras revelaciones es que es de un amante de la literatura, fiel seguidor de la obra de Mario Vargas Llosa. Después hace gala de su imaginación sin límites y, finalmente, el público concluye que todas esas características están ligadas a su gran frustración.

Esos son los elementos de la obra *Pasajeras*, una creación original de la colombiana Ana María Vallejo que fue publicada en España por la Casa de las Américas y que ha sido base de montajes teatrales en Argentina y otros países de América Latina.

## 5. CRÍTICA

EL TIEMPO.COM

*Pasajeras*, una obra con la dificultad del silencio

Sin telones

*Alberto Sanabria*

En la Casa del Teatro Nacional está en temporada de estreno *Pasajeras*, obra de la dramaturga colombiana Ana María Vallejo, bajo la dirección de la misma autora.

El argentino Mauricio Kartun, uno de los maestros más importantes de la dramaturgia de Iberoamérica, dijo sobre *Pasajeras* en el prólogo del libro *Teatro americano actual*, en donde el texto de la obra fue publicada por Casa de América en el año 2000: “Es una construcción nada convencional donde, con elementos mínimos y personalísimo tono, se perfila un dibujo de fino trazo de la mujer colombiana y de Colombia misma”.

Ese “personalísimo tono”, en gran parte, tiene que ver con el manejo de los silencios que, en muchos pasajes de la obra, cobran mayor importancia que las palabras. No diré que los silencios sean un invento de Ana María Vallejo. De hecho, estos hacen parte de una dramaturgia en donde los personajes hablan, no para exponer sus verdaderos pensamientos o sentimientos, sino, por el contrario, para ocultarlos, técnica cuya paternidad puede endilgársele quizás a Antón Chéjov o a Harold Pinter, el hombre que, según Ariel Dorfman, “reinventó el silencio”.

Pero diré que, al leer el texto original de *Pasajeras*, me llamó la atención el excelente manejo del silencio y de lo no dicho o apenas insinuado, como elementos fundamentales del relato. Un ejemplo de esto es el conductor quien, al no decir una sola palabra, cobraba toda su dimensión como personaje principal. En el montaje, el conductor sí habla.

Creo que esta característica del texto lo convierte en un reto demasiado alto para las actrices y el actor, quienes, en lugar de enfrentarlo, se montan sobre un estado anímico exaltado y uniforme de verborrea y ruido que, por momentos, agota<sup>12</sup>.

12. Tomado de: <http://m.eltiempo.com/entretenimiento/teatro/pasajeras-una-obra-con-la-dificultad-del-silencio/8803455>

## 1. TÍTULO DE LA OBRA: *El paso*

## 2. NOMBRE DEL AUTOR: Teatro La Candelaria (Creación Colectiva)

### 2.1 BIOGRAFÍA DEL AUTOR:

La Candelaria se fundó en 1966 por un grupo de artistas e intelectuales independientes provenientes del naciente teatro experimental y del movimiento cultural. Este grupo inició labores en un galpón de la calle 20 con el nombre de Casa de la Cultura. Allí funcionó durante dos años alternando el teatro con la música y las artes plásticas. Durante los primeros cuatro años se montaron obras de vanguardia. Los críticos del momento calificaron esta etapa como: “El acceso a la modernidad del Teatro Colombiano” Obras como: *Marat-sade* de Peter Weiss, *La manzana* de Jack Gelber, *La cocina* de Arnold Wesker, *La historia del zoológico* de Eduard Albee y el *Triciclo* de Fernando Arrabal, constituyeron parte del repertorio de los 60’s y movilizaron decenas de estudiantes e intelectuales a la Casa de la Cultura.

Por supuesto, desde los inicios del grupo se tuvo como preocupación fundamental trabajar paralelamente por el acceso del público popular al teatro y por la apropiación de la dramaturgia nacional. Se hicieron adaptaciones de obras nacionales como *Soldados* y *El Padre de Álvaro Cepeda Samudio*, dirigidas por Carlos José Reyes y algunos experimentos que se denominaron *Magicos*, que eran experiencias libres de crear conjuntamente entre teatreros y artistas de la plástica. Entre 1966 y 1970 varios teatreros, algunos surgidos de La Candelaria y otros provenientes de escuelas de teatro de Europa y América Latina, iniciaron la construcción y adaptación de nuevas sedes en Bogotá y Cali.

A partir del 68 la Casa de la Cultura se instala en una sede colonial propia en el barrio La Candelaria del centro de Bogotá en donde se adaptó una sala para 250 espectadores. A partir de allí tomó el nombre de Teatro La Candelaria. Al finalizar la década de los 60’s La Candelaria emprendió sistemáticamente la creación de obras originales de dramaturgia nacional con el método de creación colectiva y participación en la formación de la Corporación Colombiana de Teatro. La incursión en temas míticos y la aprobación consciente de situaciones y personajes nacionales produjeron un fenómeno masivo de movilización de público que permitió, en muy poco tiempo, despertar el interés por La Candelaria y por el movimiento teatral nacional a lo largo y ancho del país y por parte de numerosos festivales y eventos internacionales.

El trabajo de creación colectiva y la producción de materiales teóricos por parte de La Candelaria y del movimiento teatral constituyeron una verdadera escuela de formación y creación teatral en América Latina. A partir de 1982 algunos de los integrantes del grupo escriben y montan sus propios textos. De allí surgen, por ejemplo: *El diálogo del rebusque*, escrita y dirigida por Santiago García, *La tras-escena* escrita y dirigida por Fernando Peñuela. *El viento y la ceniza*, escrita y dirigida por Patricia Ariza y la *Trifulca*, de Santiago García, entre muchos otros.

Las obras nacionales del repertorio, la búsqueda de nuevos leguajes expresivos y la producción de imágenes de nuestro entorno, reconocibles por el público han trascendido hacia adentro y hacia fuera. Numerosos festivales del mundo se interesan por La Candelaria y decenas de investigadores visitan al país y al grupo para estudiar los procesos de montaje, las metodologías de trabajo y las obras. Paralelamente, tanto en el grupo como en el movimiento teatral se desarrollan de manera sistemática investigaciones sobre la práctica teatral a través de talleres, seminarios y encuentros. La Candelaria, mantiene el repertorio, la experimentación y el debate como hechos constitutivos de la creación artística.

### 3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN

**3.1 CREACIÓN:** 1987

**3.2 FECHA DE ESTRENO:** 1988

**3.3 PUBLICACIÓN:** 1991

### 4. DRAMATURGIA

**4.1 PERSONAJES:** EMIRO (amante de la dueña de la taberna), CHELA (La dueña), MÚSICO 1, MÚSICO 2, DON BLANCO (Finquero), DORIS (Hija de Chela), OBDULIO (mesero de la taberna), EL TAXISTA, LA SEÑORA, SU AMANTE, LA PUTA, EXTRAÑO 1, EXTRAÑO 2, PILOTO

#### 4.2 SINOPSIS:

La obra se desarrolla en una especie de cantina situada en un cruce de caminos, un lugar donde nunca sucede nada fuera de lo habitual, y lo habitual es bastante monótono y solitario; de repente cambia la atmósfera totalmente con la llegada de nuevos personajes, aparecen dos hombres que debido al poder que manejan, gracias al dinero y las armas, generan un ambiente de violencia y temor.

*El paso* plantea códigos más allá del simbolismo verbal tradicional. Murmullos, silencios, secretos, miradas y mensajes escritos en clave, constituyen toda una gramática escénica sobre las tensiones del presente, mostradas desde el interior del ambiente y de sus personajes.

En la pieza se enfrentan dos mundos, el de un pasado de origen campesino, casi bucólico, con sus canciones nostálgicas y un presente gobernado por el terror y la violencia.

### 5. CRÍTICA

EL TIEMPO

22 de julio de 1988

Un montaje colectivo - El paso

Por Eduardo GómezW

Con esta obra, *El paso* (que significa, en este caso, tienda o restaurante en un cruce de carreteras y caminos) el grupo La Candelaria realiza un notable avance en sus tentativas experimentales por descubrir formas de expresión propia. La idea de esta obra surgió de un ambicioso proyecto que pretendía una semblanza de la revolución nicaragüense y que fue desechado cuando el conjunto resolvió concentrarse en este episodio pero trasladándolo a Colombia y haciéndole las modificaciones adecuadas por medio de un trabajo colectivo, dirigido por Santiago García.

Una serie de personajes, fuertemente caracterizados y nítidamente diferenciados, se pone en contacto, casualmente, en una especie de restaurante popular situado en el campo y a la orilla de una carretera, y a medida que van llegando se va estableciendo entre ellos alguna relación, en la que la comunicación verbal es secundaria, sobre todo al comienzo, y en cambio las miradas, el gesto, el traje, el tono con que se mascullan algunas palabras que se cruzan, constituyen paulatinamente un lenguaje más bien tácito que, de manera progresiva, pone al descubierto, con mucha sobriedad y economía expresiva, una serie de dramas personales. Esos dramas terminan por interrelacionarse en torno a la aparición de dos hombres de la “clase emergente” que dominan y atemorizan con su dinero y sus armas y que están en contacto con alguna operación militar o paramilitar secreta.

El mérito del montaje se encuentra en el tratamiento mímico y moderadamente expresionista de la imagen, en donde la palabra es apenas un complemento en la mayoría de los episodios. Esa forma es especialmente adecuada en este caso, puesto que se trata de dramas que aparecen aislados y la casualidad reúne, de manera que no importa su explicación o descripción como procesos sino su integración inmanente, a través de una cotidianidad excéntrica e individualista. Lo que importa aquí no es tanto interpretar y describir esos dramas como bosquejarlos y mostrar que todos ellos; espontánea y secretamente, hunden sus raíces en un contexto antisocial, en donde el individuo está avasallado por la incomunicación, el fetichismo del dinero, la neurosis y el terror. Pero mostrando, al mismo tiempo, que esa alienación colectiva es vivida con tal inconciencia y frivolidad que lo ridículo y lo grotesco surgen sin compasión, pues todos estos personajes no logran interrelacionarse sino mediante sus frustraciones y no para intentar alguna superación, sino para sobrevivir en un presente sin perspectivas.

Aunque es preciso destacar, ante todo, la estupenda actuación de Álvaro Rodríguez como un camarero, cuya ambigua y casquivana “elegancia” pretende inflar un personaje trivial, y luego la de Patricia Ariza, como la señora que trata de fugarse con su amante (todavía pretenciosa de una “finura” maniaca que aparece risible en sus circunstancias) es indispensable elogiar la interpretación de César Badillo, Francisco Martínez e Ignacio Rodríguez y de los demás integrantes del elenco, por la calidad de conjunto que logran con su trabajo.

**1. TÍTULO DE LA OBRA:** *Pies hinchados***2. NOMBRE DEL AUTOR:** Ana María Vallejo**2.1 BIOGRAFÍA DEL AUTOR:** (Ver página 279)**3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN****3.1 CREACIÓN:** 2002**3.2 FECHA DE ESTRENO:** 2002**3.3 PUBLICACIÓN:** No ha sido publicada.**4. DRAMATURGIA****4.1 PERSONAJES:** MARGARITA, LETICIA la hija de MARGARITA, EL HOMBRE**4.2 SINOPSIS:**

*Pies hinchados* de A. M. Vallejo, es una “miniobra” como la autora misma la llama. Treinta y seis diálogos la conforman. Obra breve, con tres personajes un hombre y dos mujeres, MARGARITA, la madre y LETICIA, su hija, aún una niña. No sabemos el nombre del EL HOMBRE, quien como MARGARITA y LETICIA va huyendo de la violencia de una zona rural hacia una zona urbana. El lugar no está explícitamente ubicado, pero se evocan alimentos como chontaduro y especialmente plátano; el color negro de la piel de LETICIA, nos hace pensar que quizá están en la zona bananera del nororiente del país, en tierra caliente y cerca de un puerto.

La obra se desarrolla en un encuentro pasajero de los tres personajes que van caminando. Mientras los tres hacen un trecho juntos antes que lleguen al puerto en el que se refugiarán, se evidencia en ellos un futuro incierto y un pasado cargado de recuerdos que les pesa. A pesar de ello y de lo corto de los diálogos se entreteje entre los personajes un lenguaje común porque las situaciones vividas son similares. A los dos adultos les mataron sus esposos, a la niña su padre y los tres, sobrevivientes, han sido desplazados de sus casas por la violencia.

El destino los llevó allí, a ese punto de encuentro que se convierte en un cruce de caminos de vida semejantes a causa de sus sufrimientos, pero paradójicamente sin ninguna posibilidad de entablar una relación estrecha porque no hay tiempo para conocerse. Es un momento fugaz, al llegar al puerto se separarán sin ningún signo de volverse a ver, aunque vayan al mismo sitio y a pesar de haber vivido lo mismo. Este rápido encuentro es la sentencia a la imposibilidad de tejer nuevas relaciones humanas en medio de la violencia social en la que viven los personajes, al mismo tiempo que es la posibilidad de entender que como ellos hay muchos en la misma situación. Pues detrás de ellos vienen otros personajes huyendo.

## 5. CRÍTICA

A TEATRO REVISTA, No.16

13 enero, diciembre 2009

Los nuevos diseños del destino en *Pies hinchados* de Ana María Vallejo.

Por *Sandra Camacho*

Catástrofe, que en sus orígenes se dominaba desenlace, fue la palabra que dio nombre a la última parte de la tragedia griega. Es a través de la acción de los personajes, la cual se desarrolla de comienzo a fin siguiendo los diseños del destino, que se llega a la catástrofe. Al llegar a ella el héroe trágico pasaba de la dicha a la desgracia para hacerlo avanzar hacia su gloria y con él al espectador hacia su *catarsis* a través del terror y de la piedad. Todo ello para dar un *sentido* a la existencia. Con el tiempo esta palabra se fue saliendo de su contexto para instalarse en el lenguaje cotidiano y “designar los acontecimientos desastrosos que sobrevienen del mundo real” En el teatro contemporáneo el término ha tenido importantes alteraciones hasta el punto de encontrar dramas que comienzan con la catástrofe, lo cual se hace evidente en dramaturgias europeas desde la posguerra con Beckett, Ionesco, hasta los autores más recientes como Edward Bond, Sarah Kane, entre otros. El estudio de Héléne Kuntz así lo demuestra.

Estas dramaturgias de la catástrofe, asegura Kuntz, representan al hombre incapaz de dar respuesta a los por qué de los sucesos de la guerra y de la violencia que la impregna. Los personajes se sumergen entonces en un sin sentido, en una visión absurda del mundo en ruinas y de la vida en medio de él reducida a la nada.

Cuando nos acercamos al teatro Colombiano descubrimos también que ciertas obras de algunos autores contemporáneos están impregnadas de esa catástrofe inicial. Algunas piezas de Carolina Vivas, Ana María Vallejo, Victoria Valencia, Fabio Rubiano, Víctor Viviescas, Luis E. Lozano, entre otros, son claro ejemplo de ello. Aunque sus piezas representan los sucesos actuales del país, al mismo tiempo en ellas se universaliza cualquier situación del hombre en medio de los horrores de un conflicto armado en cualquier lugar del planeta. Los horrores de la guerra obligará para siempre a la humanidad a la continuidad de su propia tragedia.

Si es con la catástrofe que comienzan ciertas obras de estos autores contemporáneos colombianos, lo que nos interesa de su dramaturgia es encontrar los motores dramáticos que dan continuidad a la acción. Desafortunadamente sería imposible profundizar en un solo artículo todos los autores nombrados. Por eso vamos a tomar como ejemplo para esta ocasión la obra corta *Pies hinchados* de Ana María Vallejo, una de las dramaturgias más importantes de nuestro país.

En *Pies hinchados* los personajes se encuentran en medio de una violencia que arrasa a los hombres y a su entorno, por ello se ven confrontados a dos situaciones extremas. Una, a la soledad en la que quedaron después que murieron sus seres queridos y dos, a seguir viviendo a pesar de esa soledad. A estos personajes, que presenciaron la muerte de quienes amaban, les corresponde ahora asumir su existencia sin ellos en un vacío personal en el que el futuro parece incierto, no solamente por el dolor natural que puede causar una pérdida, sino por el contexto social en que se encuentran.

Personajes en estas circunstancias comprometen directamente la estructura dramática de la tragedia clásica. Para los griegos, la catástrofe era el momento en que todo tendría que ponerse en orden para el personaje que seguía su destino frente a la aceptación de sus culpas y al pago por ellas. En esta obra de A. M. Vallejo ocurre lo contrario. Después de la catástrofe hay un surgimiento de la confusión de los personajes, incapaz de repararse, de organizarse.

Como consecuencia de lo anterior, no existe la representación de la acción de principio a fin. Lo que sucede en *Pies hinchados* son los efectos de la catástrofe. El sentimiento trágico de los personajes de esta obra se pone en medio de dos fuerzas. Por una parte, aquella que ha llevado a la muerte a sus seres amados y por la otra, aquella que les ha dejado con vida. Los personajes son víctimas de una desolación causada por muertes sin causa justa y no por el designio de los dioses. Es así como el destino parece convertirse en una especie de omnipresencia fatal que compromete a los personajes directamente con el cuestionamiento por su existencia, pues la trascendencia religiosa y el sentido de la contradicción en la naturaleza humana, los cuales eran los pilares fundamentales para la creación de las tragedias antiguas, ya no existen. *Pies hinchados* desencadena en los personajes nuevas actitudes y posiciones frente a lo que les ocurre, es así como la visión frente al destino ha cambiado.

**1. TÍTULO DE LA OBRA:** *Quien dijo miedo*

**2. NOMBRE DEL AUTOR:** José Domingo Garzón

**2.1 BIOGRAFÍA DEL AUTOR:** (ver página 271)

**3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN**

**3.1 CREACIÓN:** 2000

**3.2 FECHA DE ESTRENO:** Noviembre de 2000

**3.3 PUBLICACIÓN:** No ha sido publicada

**4. DRAMATURGIA**

**4.1 PERSONAJES:** FELICIANO MOGOLLÓN, el “Director de la Compañía”; FELIPE GIRÓN, ex-concejal y ex-actor, que hará el papel de “El Padre”; ELIANA MEJÍA, esposa del director, que interpretará a “La Señorita Paz”; XIOMARA REYES, reconocida actriz que dará vida a “La Madre”; FEDERICO VALBUENA, en el papel de “El Matador”; CAMILO “Cami” NIETO, que hará de “El Compadre”, y de “Periodista”; LEONARDO BARÓN, en el papel de “El Joven Desocupado”; ROSENDO CEPEDA, actor natural que interpretará al “Payaso Veriuzka”; JENIFFER CEPEDA, su sobrina, en el papel de “Helen, la hija”, CLARITA, “Una Gallina”.

**4.2 SINOPSIS:**

Dos días antes del estreno de la obra teatral *¿Pero si oye como nada se oye?* ante un Congreso Nacional de Desplazados que se llevará a cabo en un prestigioso hotel, con la presencia de diversas personalidades de la política y los medios de comunicación nacionales, del grupo teatral Sembradores de paz desde el escenario presenta un ensayo general de dicha obra para *calibrarla*.

Este ensayo se convierte en el tragicómico espejo de una historia en la que convive, de un lado, la tragedia genuina de los desplazados, del otro lado el oportunismo propio de quienes tratan de beneficiarse política y económicamente del conflicto colombiano.

## 5. CRÍTICA

“Una de las más inteligentes piezas teatrales que se han hecho este año en la escena criolla...” El Tiempo, octubre de 2000

“El trabajo actoral en *Quién dijo miedo* es fuera de serie, es excepcional” Fernando Toledo. Periodista cultural.

“La historia de Helena obliga a pensar, encoge el corazón y paradójicamente hace reír, pero reír con la amargura de ese humor negro que se mira al espejo y se burla de las heridas abiertas” El Tiempo, enero 18 de 2001

“El montaje de índice Teatro *Quién dijo miedo* me impactó, ya que se atreve con un tema candente y muy difícil de tratar, que sin embargo es sorteado a través del humor” Santiago García. Director Teatro La Candelaria

“Después de sonreír y hasta reír a carcajadas durante cerca de 2 horas, cuando se encienden las luces al final de la función de *Quién dijo miedo* queda la sensación de que lo que se ha visto es la representación de la barbarie nacional (...)”. Revista Cambio, enero de 2001 En medio del conflicto por Carlos Gil.

“Partir de un supuesto “Congreso Nacional de Desplazados” que ofrece una obra teatral a cargo del supuesto grupo Sembradores de paz desde el escenario, es una perfecta herramienta para poder realizar una denuncia muy profunda en clave de humor, tratando la realidad colombiana con una perfecta disposición narrativa que coloca la situación planteada en una propia autocrítica.

El público asiste a un ensayo general de la obra del congreso, y de entrada vemos como la paz es utilizada como una bandera electoral, como un excusa para crearse espacios de publicidad, como un asunto que se toma frívolamente, llegando el caso que en esta supuesta compañía que representa la obra *¿Pero sí oye cómo nada se oye?*, hay dos supuestos auténticos desplazados, dos campesinos, que son tratados por el director y los actores profesionales, blancos, con desprecio y autoritarismo.

Nos muestran todas las contradicciones, nos cuentan, insisto con buenas humoradas, con rupturas narrativas a base de canciones que asientan los conceptos, con escenas muy conseguidas en su efectividad escénica, con actores y actrices que saben jugar sus roles con un cierto distanciamiento que nos ayuda a reflexionar sin someternos al baño emocional que las terribles injusticias que se narran, la violencia que se ejerce nos podrían proporcionar. Así entendemos mejor la situación, nos enteramos de la tragedia de una familia precisamente a causa de su gallina Clarita que está allí, en el escenario comiendo maíz, cuando sus amos reciben visitas mortíferas que incendian su casa. Una crónica de un país violentado que se nos muestra en este trabajo con capacidad autocrítica”<sup>13</sup>.

13. Tomado de: <http://www.artezblai.com/artezblai/quien-dijo-miedo-ndice-teatro-colombia.html>

**1. TÍTULO DE LA OBRA:** *La sangre más transparente*

**2. NOMBRE DEL AUTOR:** Henry Díaz

**2.1. BIOGRAFÍA DEL AUTOR:** (ver página 246)

**3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN**

**3.1 CREACIÓN:** 1992

**3.2 FECHA DE ESTRENO:** Montada por la Universidad de Antioquia. Selección para representar a América Latina en el encuentro Mundial de Escuelas de Teatro, Ámsterdam, Holanda, junio 1998.

**3.3 PUBLICACIÓN:** 1992

**4. DRAMATURGIA**

**4.1 PERSONAJES:** OCTAVIO ESPEJO EL TRILLIZO (17 años), SUSANA PIÑA SIENAMANTES (33 años), EL VIEJO EFRÉN FLÓREZ (60 años), EL VIEJO EFRÉN FLÓREZ (40 años), DOÑA SIXTA ESPEJO (45 años), EL CARNICERO DE CASTILLA (35 años), EL PROPIETARIO DEL SÓTANO (60 años), ENCAPUCHADOS, PACHO, VECINAS CURIOSAS

**4.2 SINOPSIS:**

*La sangre más transparente*, una historia entre tantas, una realidad que pertenece a todos aquellos que diariamente luchan por vivir. La profundidad inmensa del ser que lucha contra la ironía del mundo en el cual vive, que lucha por esa inocencia que hoy se agota tras el correr del tiempo. Un tiempo que no tiene más futuro que el permitido, un egoísmo que manipula el mundo.

Hoy la sangre es vida, es fin, es el comienzo del hombre derrotado que ya no le encuentra sentido a la vida, es un correr interminable de lágrimas que se extinguen suavemente, el deseo de ver morir... y después tan simple como no existir.

Porque es su sangre, nuestra sangre, la que continuamente sueña con almas cargadas de amor y no con manos empuñando un arma y a punto de apretar el gatillo.

## 5. CRÍTICA

EL TIEMPO

27 de diciembre de 1992

La sangre mas transparente

*Por Enrique Pulecio*

Esta obra es más que un amargo testimonio del desarraigo, la violencia, la confusión, el amor y la muerte. Y aunque sus personajes hablen en el lenguaje desnudo y directo de la vida ordinaria, constituyen la síntesis de la experiencia vivida por un sector de la población de Medellín, sometida a la brutalidad y la crueldad generada por la violencia homicida, pero expresada en un desgarrado lenguaje teatral. Sin señalar autores ni culpables de esta situación y centrada tan solo en sus víctimas, allí esta la realidad que todos conocemos, como suspendida en el aire. Demasiado inmediata como para presentarse a un análisis, más bien, aparece como una condición de la existencia que crea una atmosfera trágica, en donde la acción avanza como el mecanismo implacable de una bomba de tiempo.

En este ámbito, a pesar del crudo realismo, un extraño aire de pesadilla se apodera de la escena. En la tragedia de la ciudad, estos personajes son quienes sufren las consecuencias, como protagonistas o como víctimas, y a la vez son el comentario que, como en el coro griego, refleja la conciencia colectiva.

Y es así como el lenguaje poético irrumpe como un entrecortado monologo interior, haciendo surgir la voz de las profundidades, que desplaza, en el habla cotidiana, su simple valor de inmediatez. Esta oscilación en la expresión íntima de los sentimientos, que es como una rápida y distanciada ruptura del tono, lleva del terreno de lo puramente testimonial a la inmersión en lo colectivo, al ámbito de lo histórico y lo social.

Y es aquí en donde se da la síntesis del sentido de la obra: expresión y reflejo de las vivencias, pero también creación en el límite. Pues sus personajes viven sus momentos cruciales y su más cruda verdad allí, precisamente, en el límite de sus posibilidades, con lo cual el autor afirma al teatro en su función esencial.

Pero si hay algo verdaderamente interesante en la obra de Henry Díaz es el engranaje dramático bajo el cual la obra se construye como una estructura original. Si lo que se dice en ella no es en absoluto nada nuevo, en la manera de decirlo encuentra el autor toda su eficacia dramática y su carga poética.

La inminencia de la muerte, la suspensión del tiempo, la irrupción del pasado en el presente, las presencias fugitivas, en el breve espacio de unas pocas horas de la mañana en que sucede la acción, son acontecimientos que bastan al autor para crear la ilusión escénica de los destinos de unos personajes que, arrojados en el torrente de la sangre y de las pensiones, van a reclamar para sí en el límite de la existencia un jirón de verdad y de amor.

El retrato de estos seres humanos sin futuro y para quienes la vida no es más que una constante amenaza, constituye también una implacable y sombría crónica familiar, en el vórtice de la violencia<sup>14</sup>.

14. Tomado de: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-266774>

**1. TÍTULO DE LA OBRA:** *La Siempreviva***2. NOMBRE DEL AUTOR :** Miguel Torresw**2.1. BIOGRAFÍA DEL AUTOR:**

Nació en Bogotá y desde muy joven se vinculó a la actividad teatral. Cursó arte dramático en la ENAD de Bogotá y en la Universidad de las Naciones en París. Es miembro de la Sociedad de Autores y Compositores Dramáticos de Francia. En 1970 fundó el grupo de teatro El Local, que dirige desde entonces. Ha realizado numerosos montajes teatrales, entre ellos: *La cándida eréndira*, *El círculo de tiza Caucásiano*, *El proceso*, *En carne propia* y *La Siempreviva*. Esta última fue seleccionada por la Encuesta de Fin de Siglo de la revista Semana como una de las cinco obras más importantes del teatro colombiano del siglo xx. Cuentos suyos han merecido premios y menciones y figuran en diversas antologías. En 1988 publica su libro de cuentos *Los oficios del hambre*. En abril de 2006 Planeta Seix Barral publica su novela *El crimen del siglo*.

Distinciones: *La Siempreviva*, Teatro, Beca de Creación Colcultura, 1993; *Ladrón durante el alba*, Libro de cuentos, Beca de Creación Colcultura, 1994; *En carne propia*, Teatro, Primer Premio, Concurso Bogotá Historia Común, 1998; *La Siempreviva*, Guión adaptado de la obra de teatro, Premio Nacional de Guión, 1999; *Cerco de amor*, Premio Único, Concurso Internacional de Novela Imaginación en el Umbral, Alcaldía Mayor de Bogotá, 1999.

**3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN****3.1 CREACIÓN:** 1992**3.2 FECHA DE ESTRENO:** 1994**3.3 PUBLICACIÓN:** 1996**4. DRAMATURGIA****4.1 PERSONAJES:** LUCÍA, JULIETA, HUMBERTO, SERGIO, VICTORIA, CARLOS, ESPITIA**4.2 SINOPSIS:**

Una mujer que jamás apareció entre los sobrevivientes ni los muertos de la Toma del Palacio de Justicia, regresa, con su experiencia y su historia para instalarse en la memoria colectiva de los colombianos.

*La Siempreviva* es una obra que relata los hechos del Holocausto del Palacio de Justicia desde la mirada de la gente del común, los habitantes de un inquilinato ubicado en el barrio La Candelaria, y cómo éstos se enfrentan a la desaparición de uno de sus miembros, una estudiante de derecho que trabaja para costearse sus estudios como camarera en el Palacio de Justicia.

## 5. CRÍTICA

### GESTUS. SEPARATA DRAMATÚRGICA. COLCULTURA

La Siempreviva. El dolor de la memoria

por Carlos José Reyes

*“Julieta Marín salía trabajar la mañana del 6 de noviembre de 1985 y desde entonces no ha regresado a su casa. Fue vista por última vez caminando entre las palomas de la plaza de Bolívar”.*

A partir de esta condensada introducción surge una compleja historia creada por Miguel Torres, con el grupo de teatro El Local, sobre los acontecimientos de la toma guerrillera del Palacio de Justicia, acaecida a finales de 1985, en las postrimerías del gobierno de Belisario Betancur.

*La Siempreviva* fue gestada a lo largo de un proceso de elaboración que presenta varias vertientes. De una parte, está la trayectoria de Miguel Torres dentro del movimiento teatral colombiano, como actor y director, y de otra, su vocación como escritor, cuentista, poeta y en forma más reciente, dramaturgo. A parte de esto hay que considerar la profunda investigación efectuada sobre los hechos tratados en la pieza.

Como escritor, Miguel Torres escribió hace algunos años un libro de cuentos titulado *Los oficios del hambre*, publicado en 1988. Entre las diversas historias contenidas en el libro, había una, titulada *La casa*, que narraba la historia de las repercusiones del golpe de estado del general Rojas Pinilla en el año de 1953, sobre la vida de una familia. En *La Siempreviva* se hace parte de un esquema semejante: el acontecimiento histórico se encuentra en segundo plano, como un telón de fondo, y lo que aparece en primer plano, son los aspectos singulares de los habitantes de una casona de inquilinato en el barrio La Candelaria de Bogotá.

La señora Lucía, quien ha quedado viuda con dos hijos, tiene como única propiedad una vieja casa de estilo colonial con sus patios y varias habitaciones. Para sobrevivir y contar con los recursos para pagar la educación de sus hijos, debe alquilar varias piezas y convivir con sus inquilinos. De este modo se entrecruzan varias historias, concebidas con un estilo realista, casi fotográfico. Podríamos decir que el estilo realista, casi fotográfico. Podríamos decir que el teatro colombiano de las últimas décadas había dejado un tanto de lado esta clase de dramaturgia verista, con argumentos extraídos de la vida cotidiana y un cuidadoso equilibrio entre los temperamentos y rasgos psicológicos de los personajes y su entorno social, político y económico. Las influencias de Brecht, Weiss o el “Teatro del Absurdo”, fueron muy fuertes y tal vez se considero al realismo fotográfico un tano pasado de moda. Pero la verdad es que el realismo no se había explorado a fondo y los personajes habían perdido en muchas de las obras su densidad y corporeidad, para convertirse en símbolos e ilusiones de la ideología, esquemas de un discurso más que seres de carne y hueso.

Miguel Torres vuelve a un realismo convincente, en *La Siempreviva*, por una necesidad imperiosa de la historia que quiere contar, más que por una determinada voluntad de estilo. El argumento se desarrolla con una completa transparencia, sin “efectos” técnicos ni enrarecimientos buscados para seducir al espectador.

Cada una de las familias que habita en la casona de inquilinato tiene sus propios problemas, temperamentos, pasiones, alegrías y desventuras. El roce de los unos con los otros amenaza con destruir una paz fragmentaria y relativa que se establece entre ellos. Las controversias, celos o conflictos de intereses bordean una situación crítica, pero no llegan a sobrepasarla. Sergio siente celos al ver la forma como Victoria, su sensual y atractiva mujer, es contemplada con ojos de deseo tanto por el hijo de la dueña de casa como por Carlos, el prestamista, hombre maduro y morbosos, quien intenta hacerla suya por todos los medios, especialmente aprovechando las dificultades financieras de la pareja.

Problemas económicos, sexuales, sentimentales, de trabajo y estudio hacen parte de la vida diaria de estas gentes. Las distintas escenas se suceden a partir de menudos detalles de la existencia de los personajes de clase media en decadencia o bien de sectores de una clase más popular que intentan por todos los medios ascender en la escala social. La crónica de estas vidas se desenvuelve de un modo intemporal, hasta que se rompe el equilibrio y el acontecimiento histórico marca una fecha precisa: 6 de noviembre de 1985. El Palacio de Justicia es tomado por un comando del M-19. Durante dos días se produce una violenta confrontación entre el ejército y los guerrilleros. Al final, queda un tétrico balance de muertos de lado y lado: la Corte Suprema de Justicia desaparece casi por completo, y desde entonces, la crisis del país no ha cesado de crecer.

Esta profunda ruptura en la vida nacional también se proyecta sobre las familias que habitan la casona de doña Lucía. Su hija Julieta, interpretada por la actriz Lorena López, había ido ese día, como otros de los últimos meses, a trabajar a la cafetería del Palacio. Era un trabajo esporádico que había conseguido poco antes de recibir su título profesional, que le permitiría litigar como abogada. Sin embargo, nunca pudo ejercer su profesión. Julieta no volvió a aparecer jamás, ni entre los vivos ni entre los muertos.

En este punto la historia menuda de una familia, se integra con la Historia real del país, en uno de sus episodios más sangrientos y dolorosos. La ausencia de la joven, la falta de respuestas, el terrible enigma que constituye su desaparición, el vacío que deja en su familia, hasta llevar a su madre a una locura delirante, nos muestran una de las situaciones, conflictos y personajes más densos que haya creado el teatro colombiano, tanto por su verosimilitud y humanidad, como por el carácter emblemático y mítico que resume.

Por la madre en especial, Julieta será la siempreviva. Contra toda lógica, ella espera que su hija regrese de un momento a otro, no importa cuál sea el lugar donde se encuentre. Como las madres de la Plaza de Mayo, en Buenos Aires. Como los desaparecidos de todos los tiempos. El mito del cadáver insepulto es uno de los grandes paradigmas de la tragedia griega: tal es el drama de Antígona. También, la desaparición de palinuro, en el gran poema

épico de Virgilio. Eneas tiene que descender al mundo subterráneo para descubrirlo entre las filas de los difuntos. Y quizá como en *La aventura*, la hermosa película de Michelangelo Antonioni, en la cual una muchacha desaparece en las islas del Mediterráneo sin que se vuelva a saber nada de ella. Cualquier cosa que se diga no pasará de ser una suposición. Y esta incertidumbre, esta duda, acrecienta la tragedia que se concentra, como un símbolo patético, en el dolor de una madre.

La obra trasciende el realismo y se acerca al expresionismo o el surrealismo. No importan las escuelas o los géneros. Los fantasmas se apoderan de la acción. El escaso equilibrio que existía en las relaciones de los vecinos se rompe. El desenlace de las diversas situaciones se precipita con violencia. La Madre ya no puede hablar con los presentes: ahora sólo tiene tiempo para conversar con la ausente, vivir en la soledad con su fantasma. A partir de ese momento, se trata de una historia sin retorno que ya nunca volverá a ser la de antes, y como los episodios dolorosos de la vida, se instalan en esa tierra desolada donde se encuentran la memoria y el olvido. Memoria desgarrada y olvido imposible.

*La Siempreviva* de Miguel Torres no es una pieza más de la dramaturgia colombiana, sino la obra que condensa y expresa con un alto vuelo poético, sin demagogia ni esquematismo, el dolor de un país ante uno de sus más sangrientos y terribles episodios.

**1. TÍTULO DE LA OBRA:** *Vocinglería (Volcanes de sueño ligero)*

**2. NOMBRE DEL AUTOR:** Carolina Vivas Ferreira

**2.1 BIOGRAFÍA DEL AUTOR:** (Ver página 258)

### 3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN

**3.1 CREACIÓN:** 2006

**3.2 FECHA DE ESTRENO:** junio 7 de 2011

**3.3 PUBLICACIÓN:** no ha sido publicada.

### 4. DRAMATURGIA

**4.1 PERSONAJES:** TADEO (Anciano), ALONDRA (su nieta, 12 años), LAVINIA (hermana de la anterior, 15 años), ELVIRA (mujer de unos 50 años), WILSON (hijo de Elvira, 25 años), GERMANIA (mujer de 23 años), MANUEL (esposo de GERMANIA, 26 años), EL JEFE, AGALLA, CRUCIFIJA (dueña de la tienda), EL VIEJO (hermano de la anterior), ORLANDO- GANSO (sobrino de los anteriores), EL ANGEL, BORRACHO, FUNCIONARIO, CENTINELA, EL SEÑOR, HOMBRES 1 Y 2 (Al servicio del anterior), CAMPESINOS, HOMBRES DEL COMÚN.

#### 4.2 SINOPSIS:

Es el afán de tres personajes por defender a sus familias de un destino que parece inexorable. La historia de dos madres y un abuelo: una a punto de perder a su marido, la otra a punto de perder a su hijo y el abuelo que muere dejando a su nieta en el más completo desamparo. TADEO, anciano que ha perdido a su familia en El Cabo, puerto de donde llegó huyendo hace varios años con ALONDRA, su nieta sobreviviente, da hospedaje en su rancho a ELVIRA, conocida del puerto y ahijada suya que ha quedado desempleada y en manos de quien queda la niña, cuando la TADEO muere.

WILSON, hijo de ELVIRA, sin trabajo, se enrola en Los Justos, grupo comandado por don Noel, siniestro personaje comprometido con negocios de pornografía y limpieza social, en alianza con algunos policías corruptos y al servicio del Señor. Es un mundo peligroso de delaciones y recompensas. Hombres armados han entrado al barrio y se han llevado a MANUEL, vecino de ELVIRA, que ha sido acusado, no se sabe por quién, de un delito que tampoco resulta claro. La esperanza de GERMANIA, su esposa, de recuperarlo con vida, se rompe en el instante en que en que el crimen cometido por el hijo de su vecina ELVIRA, le es achacado a su marido.

Ambos hombres mueren a manos de la turba, que hace justicia por propia mano. El instante de la muerte permite a los personajes “recoger los pasos” cuando “todo marchaba bien”, cuando “éramos pobres pero felices” y detenerse en los instantes en los cuales el rumbo cambio y para no morir a manos de “los castradores de gatos”. Tuvieron que huir dejándolo todo: tierra, gallinas, historia, para llegar a la ciudad, un mundo inhóspito y despiadado en el que la miseria y el delito los devora; una vorágine que se traga a la niña y en cuyas calles no queda rastro de su historia, registro de su nombre o su dolor.

Este montaje de creación colectiva propone al espectador un papel dinámico, en el cual ha de armar su propia versión de este caleidoscopio urbano.

**1. TÍTULO DE LA OBRA:** *Guadalupe años sin cuenta*

**2. NOMBRE DEL AUTOR:** Teatro La Candelaria (Creación Colectivo)

**2.1 BIOGRAFÍA DEL AUTOR:** (ver página 282)

**3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN**

**3.1 CREACIÓN:** 1974

**3.2 FECHA DE ESTRENO:** 1975

**3.3 PUBLICACIÓN:** 1976

**4. DRAMATURGIA**

**4.1 PERSONAJES:** ALTAVOZ, LOCUTOR, JUEZ, ABOGADO ACUSADOR, TENIENTE ACUSADO, SECRETARIA, PERIODISTA, MEDIDOR, TENIENTE DEFENSOR, PRIMER TESTIGO, SEGUNDO TESTIGO, TERCER TESTIGO (UNA MUJER), FOTÓGRAFO, SARGENTO VELANDIA, CORO DE SOLDADOS, ZAMURO, POLICÍA, JERÓNIMO, DON FLORO, ROBLEDO, MUJER DE ARMANDO, AGITADOR 2, SOLDADO 2, BARRENDERO, MUJER, HOMBRE 1, MADRE, CURA, CORO, MONAGUILLOS, MARIDO DE MARGARITA, HOMBRE 2, MUJER 2, HOMBRE 3, HOMBRE 4, MUJER 3, HOMBRE 5, MUJER 4, HOMBRE 6, ARMANDO, MARGARITA, VOZ, DOÑA ELOISA, GUERRILLERO 1, GUERRILLERO 2, NIÑA, SOLDADO, MINISTRO DE GOBIERNO, ESPOSA DEL MINISTRO, CORONEL SMILER, OBISPO, AGITADOR 1, PERIODISTA DEL COSMOPOLITAN INTERNACIONAL, PERIODISTA ARGENTINO, PERIODISTA ESPAÑOL, PERIODISTA BRASILEÑA, PERIODISTA FRANCÉS, HOMBRE DE JERÓNIMO, HOMBRE DE DON FLORO, MONSEÑOR, SEÑOR MONSERRATE, DUEÑA DE LA CANTINA, DUETO, INDIA GUAHIBA, PROSTITUTA, INTÉRPRETE, CORONEL, PERIODISTA GRINGA, PERIODISTA ITALIANA, PRESIDENTE, OLIVA, LAVANDERA 2, LAVANDERA 3, LAVANDERA 4, LAVANDERA 5, GENERAL, GUADALUPE SALCEDO UNDA.

**4.2 SINOPSIS:**

Una banda de folclore cuenta la historia del asesinato de Guadalupe Salcedo, uno de los primeros guerrilleros colombianos del Partido Liberal. La banda funciona como un coro griego. A través de la intervención de este coro y otras estrategias narrativas (como un juicio y una conferencia de prensa), la obra reconstruye el contexto social y político de este asesinato siniestro, parte de la cadena interminable de muertes violentas causadas por la violencia política en Colombia. La Candelaria se remonta al origen histórico de esta violencia (la lucha entre liberales y conservadores por la supremacía nacional y sus efectos desastrosos para los pobres rurales) con el fin de ofrecer una interpretación de su persistencia. Guadalupe Salcedo fue una de las primeras víctimas de la violencia política en Colombia. Del mismo modo, la violencia política en Colombia parece cíclica e interminable. La obra conecta explícitamente los años 50 hasta la actualidad.

## 5. CRÍTICA

EL TIEMPO

Junio 13, 1990

*Armando Neira*

Hace algunos años, en un improvisado y polvoriento escenario en La Primavera (Vichada), los actores del Teatro La Candelaria presentaron “*Guadalupe años sin cuenta*” a uno de los directores más difíciles desde la creación de la pieza en 1975.

En la representación se enfrentaron a un puñado de hombres y mujeres que había peleado en la guerrilla liberal de los Llanos Orientales. Estaba, por ejemplo, una humilde aseadora que había combatido, hombro a hombro, con Guadalupe Salcedo.

Al finalizar la obra, el público se sumió en un silencio sobrecogedor. Pasaron los minutos y los actores pensaron que la presentación no había gustado. Entonces dijeron: “Eso es todo. Escuchamos las críticas que ustedes tengan”.

Un anciano ciego se levantó, sollozante y sentenció: “Esa es la realidad. Así fue la historia. Al escucharla sentí como si me hubieran clavado alfileres en el cuerpo”.

El silencio retornó a la sala, pero en esta ocasión los actores comprendieron que su trabajo había sido bueno; sólo que este público no manejaba el código de los aplausos<sup>15</sup>.

EL TIEMPO

Octubre 7, 1982

*Daniel Samper P.*

En cuántos sitios y festivales se ha presentado con gran éxito *Guadalupe*. En muchos. Lo que sí es bien sabido es que *Guadalupe* constituye una de las mejores creaciones escénicas colombianas de los últimos tiempos, lógica consecuencia de un grupo que lleva trabajando con dedicación muchos años, años sin cuenta<sup>16</sup>.

15. Tomado de: Teatro la Candelaria 1966–1966. Colcultura.

16. Tomado de: Teatro la Candelaria 1966–1966. Colcultura.

**1. TÍTULO DE LA OBRA:** *El silencio de los moradores del viento* (de la trilogía del mismo nombre)

**2. NOMBRE DEL AUTOR:** Henry Díaz

**2.1. BIOGRAFÍA DEL AUTOR:** (Ver página 246)

**3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN**

**3.1 CREACIÓN:** 2002

**3.2 FECHA DE ESTRENO:** no ha sido estrenada

**3.3 PUBLICACIÓN:** no ha sido publicada

**4. DRAMATURGIA**

**4.1 PERSONAJES:** EL, ELLA, EL SILENCIO, LA SEÑORA RAQUEL, LOS HIJOS DE LA SEÑORA RAQUEL, LOS PEDROZA, PECES, GUACAMAYAS, MICOS.

**4.2 SINOPSIS:**

Los personajes EL y ELLA que huyen de la guerra en su campo se encuentran en un descampado a la intemperie, abrazados en medio de la tormenta. Entre la lluvia salen peces que devoran a la SEÑORA RAQUEL y a sus HIJOS, luego llegan las GUACAMAYAS con sus vivos colores, atacan y destrozan a los peces y huyen dejando un amasijo sanguinolento de restos de humanos y peces y guacamayas. Al día siguiente llega el personaje EL SILENCIO que interviene entre EL y ELLA como tercer personaje y parte de la situación. Ellos no saben qué hacer ni para dónde coger. Por los cuatro puntos cardinales hay balaceras. Se quedan dormidos nuevamente. A lo lejos se ven ráfagas de ametralladora, estallido de granadas. La pareja sobresaltada busca salida. No encuentran camino. Una bandada de GUACAMAYAS escandalosas se acerca y pasa. Las detonaciones continúan por un rato. A lo lejos un helicóptero se aleja.

Las GUACAMAYAS multicolores seducen y acarician a los personajes incluyendo a Los PEDROZA que flotan como en una danza macabra, luego del arrancan los intestinos hasta que aparecen los MICOS en su escándalo y hacen huir a la aves. En la algarabía fiestera los MONOS los contemplan, sacan cuchillos para descuartizar. EL y ELLA no pueden hacer nada. A los lejos se escucha una balacera espantosa... la manada de monos huye... EL y ELLA se levantan asustados. Se miran, se reconocen, se abrazan. El ciclón de la balacera se acerca la pareja continua abrazada. El sol canicular los abrasa por completo. Llega la noche y el día es igual de caliente y ellos harapientos y deshechos en medio de cadáveres de animales y frutas podridas no ven ninguna posibilidad de nada. EL la abraza:

EL. Todavía respiramos este aire caliente. Los animales y las frutas están muertos...

ELLA. Y los árboles... Y las aguas... Y el silencio... Y el viento...Y los hijos... Y los vecinos.... Y todos los demás....

Siguen reflexionando hasta que la luz del sol se apaga y llega la noche.

**1. TÍTULO DE LA OBRA:** *Huecos en los ojos*

**2. NOMBRE DEL AUTOR:** Erik Leyton Arias

**2.1 BIOGRAFÍA DEL AUTOR:** (Ver página 248)

**3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN:**

**3.1 CREACIÓN:** septiembre de 2011

**3.2 FECHA DE ESTRENO:** 18 de noviembre de 2011

**3.3 PUBLICACIÓN:** septiembre de 2011

**4. DRAMATURGIA**

**4.1 PERSONAJES:** A, B, C, D

**4.2 SINOPSIS**

*Ciudad babel* es una obra compuesta de 4 piezas cortas escritas por encargo para el grupo la Navaja de Ockham cuyo tema gira en torno a Bogotá y sus habitantes, y que tomando como pretexto el género de la ciencia ficción aborda el universo de la Bogotá imaginada y simbólica vista, entendida como ciudad-espejo del País. Las 4 piezas que hacen parte del montaje son: *El zumbido* de Carlos Enrique Lozano, *Huecos en los ojos* de Erik Leyton, *Bogotá Underground* de Diana Chery Ramirez, *Alaska* de Santiago Merchant.

En *Huecos en los ojos* vemos cómo los ángeles están siendo exterminados. El asesino se esconde detrás de sicarios humanos, y acaba con la vida de un ángel en el mismo momento en que ocurre un magnicidio o un atentado terrorista en Bogotá. Ha sido así desde hace mucho tiempo. Todos ellos lo saben y no han podido detenerlo. Esta vez creen que lo han cercado. Ya quedan pocos. Pero están alerta.

**5. CRÍTICA**

OBRA GANADORA DEL PROGRAMA DISTRITAL DE ESTÍMULOS 2011

Convocatoria de Novel Creador y Convocatoria de Localidades Culturalmente Activas

Concurso Creación Artística Local

13 de marzo de 2011

La navaja de Ockham

(sin autor)

“La memoria urbana se hace de fisuras que marcan el antes y el después. La memoria individual y social se hace de referencias, por eso es necesario reflexionar desde el arte sobre la ciudad en la cual vivimos y transitamos, porque la re- presentación nos permite ver desde afuera un vivencia interna consciente e inconsciente que se vuelve viva otra vez”<sup>17</sup>.

17. Armando Silva. (<http://lanavajaockhamteatro.blogspot.com>)

<b>1. TÍTULO DE LA OBRA:</b> <i>Casas sin ventanas</i>
<b>2. NOMBRE DEL AUTOR:</b> Erik Leyton Arias
<b>2.1 BIOGRAFÍA DEL AUTOR:</b> (ver página 248)
<b>3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN</b>
<b>3.1 CREACIÓN:</b> Agosto de 2009
<b>3.2 FECHA DE ESTRENO:</b> no ha sido estrenada
<b>3.3 PUBLICACIÓN:</b> Abril de 2010
<b>4. DRAMATURGIA</b>
<b>4.1 PERSONAJES:</b> UN BOMBERO. 17 MUJERES sentadas y 17 HOMBRES que las vigilan. UN NIÑO que corre y un hombre que puede ser su PADRE. UN HOMBRE escondido y un muchacho que es su HERMANO. Un hombre que es un PROFESOR y un MUCHACHO con un arma en la mano. Un PRESENTADOR de televisión y una SEÑORA con que perderá la cabeza.
<b>4.2 SINOPSIS:</b> Seis postales sacadas de la convulsionada realidad colombiana son colgadas en las habitaciones desvencijadas de una casa gigantesca, más desahuciada que fantasmagórica, que tuvo mejores años en una época remota. Como los visitantes siempre están en riesgo por el estado de las cosas, un grupo de bomberos se asegura de que el público pueda recorrer, como en una galería, las escenas que transcurren simultáneamente en habitaciones, escaleras, baños, patios y puertas.

## 5. CRÍTICA

REVISTA MICRA No.1  
 Octubre 2009  
 Casa sin ventanas

Hay que caminar con absoluto sigilo y en completo silencio. De ser posible no toque las paredes, los pasillos, ni mucho menos las obras de arte. Usted está en un sitio en el que su única función es la de observar. Absténgase de pensar o de generar conclusiones; sólo pase sus ojos una y otra vez por las imágenes expuestas y déjese llevar por las sensaciones que lo estremezcan. No busque a los curadores de esta exposición; no trate de buscar una razón de ser para lo que está viendo; haga a un lado toda filiación política e ideológica; quítese los lentes de la indiferencia; Mire y sienta. Si usted no cumple con estas condiciones, puede regresar a sus actividades cotidianas o simplemente saltar las páginas en donde está escrita la obra Casa sin ventanas. Si no hay inconveniente entonces es bienvenido a la galería de la condición humana, un espacio abierto para la paradoja...

Personas que cuidan a la gente a pesar de que la gente no ha cuidado de ellos. Hombres que llenan su boca de poesía a la amada mientras cumplen su papel de carceleros de un grupo de mujeres “de exportación” rumbo a “mercados” poco amables. Padres e hijos jugando “congelados” a campo abierto, en un campo donde no es posible dar un paso sin volar por los cielos envueltos en una bola de fuego. Hombres maltrechos y desesperados que claman por una respuesta a la violencia mientras cubren con su mano la boca que vierte testimonio. Sicarios que admiran a su víctima, víctimas que comprenden a su sicario en una carrera por la vida. Mujeres del común llevadas al concurso de la infamia luciendo en su cuello un collar-bomba manchado con la sangre de la patria, mientras los medios masivos se regocijan con el alto rating del programa...

¿Imágenes familiares? En la galería de la Casa sin ventanas, el artista ha plasmado con los pinceles del teatro algunos íconos de la historia de Colombia, pero más allá de eso de la faceta más perversa de los hombres. El dolor, la injusticia, las paradojas y en alguna medida la esperanza se mezclan logrando un excelente balance entre ficción y realidad.

Con un lenguaje pulcro y cargado de imágenes, el autor consigue generar una atmósfera de incertidumbre y de tensión que lleva al lector por un recorrido de historias cruentas que hacen parte del imaginario de los colombianos, sin asumir otra postura más allá de la de un ser crítico que a través del arte dramático construye una puesta/apuesta escénica de la realidad humana.<sup>18</sup>

18. Tomado de: <http://revistamicra.wordpress.com/numero-1-octubre-2009/>

**1. TÍTULO DE LA OBRA:** *Magnolia perdida en sueños*

**2. NOMBRE DEL AUTOR:** Ana María Vallejo

**2.1 BIOGRAFÍA DEL AUTOR:** (Ver página 279)

### 3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN

**3.1 CREACIÓN:** 2007

**3.2 FECHA DE ESTRENO:** Traducida al Inglés por Rod Wooden y puesta en espacio en las Residencias Internacionales del Royal Court Theatre de Londres 2000 con el título inicial “En Estado de coma”. Puesta en Espacio, Casa del Teatro Nacional, 2006, dirección de Ana María Vallejo

**3.3 PUBLICACIÓN:** 2007

### 4. DRAMATURGIA

**4.1 PERSONAJES:** MAGNOLIA (la madre), JUAN (hijo), PABLO (hijo), MARIANA (hija), LÍA (joven vecina), DOÑA CLARA (madre de LÍA), DIEGO (novio de LÍA), LEÓN (otro joven vecino), KIKO (médico), EL GORDO, SANDRA (novia del Gordo), TRES MARIACHIS.

#### 4.2 SINOPSIS:

A veces cómica, pero en última instancia, trágica, esto es un drama poético creado en Medellín, Colombia en 1990, a la altura de una guerra entre bandas rivales. Se centra alrededor de una familia cuya madre ha sido derribado en un accidente en la calle. Mientras que ella se encuentra en estado de coma, su vida se va deslizando hacia la crisis.

### 5. CRÍTICA

MAGNOLIA PERDIDA EN SUEÑOS  
2007  
Sobre Magnolia  
*Por Ana María Vallejo*

En el año 89, la ciudad de Medellín vivió una guerra de sicarios relacionada, entre otras cosas, con la cacería que desembocó en la muerte de Pablo Escobar, es en esta situación de alta tensión que se desarrolla la historia de esta obra.

Magnolia, madre de tres hijos adultos, todos ausentes por distintas razones, sufre un accidente que la deja en un estado de coma profundo. A partir de ese momento, a través de una voz en Of. y desde un tono poético en contraste con el lenguaje prosaico y coloquial de los demás personajes, Magnolia narrará un viaje retrospectivo por su vida y por la historia violenta de Colombia.

El primer momento de ese viaje en sueños, es la niñez de Magnolia en un pequeño pueblo de la costa, más que hechos concretos Magnolia evocará sensaciones y visiones de su infancia en Sincé. Cada una de estas sensaciones está ligada a su vez con lo que pasa con su cuerpo en ese estado de quietud en el que se ha quedado detenida. Por ejemplo, el gesto de mover los párpados durante el pesado y prolongado sueño, la hace ver un mundo partido por la mitad, lo que podría ver un ojo apenas medio abierto, la ubica en el día en que comenzó a ver mal las cosas por una espina que se clavó en un ojo mientras jugaba en un solar de la casa de su infancia.

Mientras Magnolia empieza su itinerario por diversos episodios de 60 años de su vida. Los vecinos, personajes populares todos, se arremolinan en torno de su cama de vieja durmiente esperando a que despierte. Es a través de este encuentro de personajes anodinos, con conversaciones anodinas plagadas de lugares comunes y de anhelos corrientes que descubrimos el presente de Medellín. Los vecinos enumeran diariamente los nuevos muertos del barrio, cuentan las hazañas sangrientas de los pistoleros que conocen, sus aspiraciones de conseguir plata fácilmente como los famosos mafiosos locales y van viviendo también sus tristes historias cotidianas de amores, miedos y frustraciones.

Pablo, uno de los hijos de Magnolia, se mantendrá al margen de esta vida de comadreja aislado en sus propios pensamientos de esquizofrénico, atormentado por su personal delirio que de alguna manera establece un paralelo con la voz de Magnolia, puesto que Pablo, el loco, es también el poeta de la historia.

Mariana, la hija de Magnolia regresa de una larga estadía como estudiante en París, interrumpida por el accidente de la madre. El drama de su madre en coma se mezclará con el drama del retorno a una ciudad devastada en su esencia por la guerra y sumida en una especie de sopor general. Mariana ve, de algún modo, más lúcido a su hermano Pablo que delira con frecuencia que a los vecinos, enajenados en un mundo de sueños de posesión, poder y consumo.

Juan, el tercer hijo de Magnolia, atraviesa el país entero clandestinamente por ser un joven comandante de la guerrilla para ver a su madre dormida y confrontarse una vez más con sus hermanos.

Magnolia duerme durante meses, los vecinos convierten la eterna espera en la rutina de encontrarse, aprovechan el sueño de Magnolia, para convertirla en su confidente. A medida que Magnolia narra su juventud como enfermera del hospital de las petroleras en Barrancabermeja, y continúa uniendo el recuerdo de sus sensaciones de entonces con

las sensaciones presentes, las chicas que cuidan su sueño, Lía una joven vecina y Mariana su hija, se ocupan de sus propios conflictos juveniles enmarcados por las diarias balaceras. Doña Clara, madre de Lía es importante personaje en la historia, será la voz más opuesta a la reflexión de Magnolia, la voz de la ignorancia, del tedio, y de la mezquindad de los pequeños detalles de la vida de barrio, ella sueña con casar a su bella hija Lía con un mafioso y Lía sueña casarse con Diego mientras Diego planea irse cargado de coca a los Estados Unidos para hacerse rico de la noche a la mañana y León, su mejor amigo, su sombra, sueña con el imposible amor de Lía.

Magnolia revive en las imágenes de su sueño su propia historia de amor con un aventurero paisa cantante de tangos y los días terribles de la guerra entre conservadores y liberales en los pueblos cercanos al río Magdalena, revive la sensación de calor y tristeza profunda que le produce el traje de paño que le ponen al cadáver de su hermano para enterrarlo después de haber sido víctima de la técnica violenta conocida como “el corte de franela”. Los tiros de esa época se confunden en su relato con los tiros presentes que atormentan al barrio, a Mariana, a Lía, a su madre Clara, a León a Diego.

Otros personajes se suman por momentos a esta especie de sueño colectivo de la guerra en Medellín, el Gordo y su novia, amigos del grupo. Él, presa de una justificada paranoia luego de haber sobrevivido al paseo de la muerte en el que recibió cinco impactos de bala, ella enfermera permanente de su novio obsesionado con la venganza. Tres pobres Mariachis le dan el toque culminante a esta vida absurda del barrio antioqueño, ofreciendo servicio de serenatas para fiestas de quince, despedidas y velorios.<sup>19</sup>

19. Vallejo, Ana María (s.f.). Magnolia perdida en sueños. MS 3h.

**1. Título de la obra:** *Coragyps sapiens*

**2. NOMBRE DEL AUTOR:** Felipe Vergara

**2.1 BIOGRAFÍA DEL AUTOR:** (Ver página 266)

**3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN**

**3.1 CREACIÓN:** octubre de 2011

**3.2 FECHA DE ESTRENO:** no ha sido estrenada

**3.3 PUBLICACIÓN:** no ha sido publicada

**4. DRAMATURGIA**

**4.1 PERSONAJES:** ULPIANO, REINA

**4.2 SINOPSIS:** ULPIANO BUITRAGO es un pescador que, encantado por el vuelo, la figura y la manera de ser de los gallinazos, se ha dedicado a recolectar los cadáveres desconocidos que bajan por el río. Allí es sorprendido por REINA, una mujer que parece estar buscando a una persona desaparecida. Al encontrarse, ambos personajes se dan cuenta de que, a partir de ese momento no pueden seguir actuando de la misma manera. REINA se enfrenta a la universalidad de su tragedia y ULPIANO tiene que afrontar el hecho de que sus muertos tienen un pasado. De esta forma, entre los dos tienen que encontrar una nueva forma de lidiar con los muertos. Con los propios y con los ajenos por igual. Es únicamente al emprender esta búsqueda en conjunto, como los personajes son capaces de verse el uno al otro tal como son, de entenderse, de acercarse y de encontrarse realmente.

**1. TÍTULO DE LA OBRA:** *La técnica del hombre blanco*

**2. NOMBRE DEL AUTOR:** Víctor Viviescas

**2.1. BIOGRAFÍA DEL AUTOR:** (Ver página 231)

**3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN**

**3.1. CREACIÓN:** 2002

**3.2. FECHA DE ESTRENO:** no ha sido estrenada

**3.3. PUBLICACIÓN:** 2003 – 2004

**4. DRAMATURGIA**

**4.1 PERSONAJES:** KORVAN, apodado Roscoe, 57 años; AGNÉS, apodada Maggy, arribando a los cincuenta; NIRVANA, VIEJO

**4.2 SINOPSIS:**

La *Técnica del hombre blanco* de Víctor Viviescas es un texto manifiestamente político. El título es un buen indicio de lo anterior. En la obra, un hombre blanco sale de cacería y trae como trofeo a un hombre negro.

En la obra de Viviescas la separación personaje doble es radical: cuatro personajes dialogan simultáneamente a través de dos cuerpos. Esto logra generar una tensión continua en el lector/espectador: dos personajes que se ven asechados por las acciones de sus sombras, de sus dobles, de sus apodos. Son seres permanentemente amenazados por sus otros nombres. La clave de su identidad se halla en la palabra que los designa.

**5. CRÍTICA**

EL ARTISTA, No.7

Diciembre 7 de 2010

La tumba gloriosa y el cadáver esparcido: dos caras de la gorgona en el arte de la representación

*Por Sandra camacho lópez*

Para los personajes de hoy que sufren los mismos o peores castigos que los griegos propinaban a sus enemigos una vez muertos surge también su preocupación de perecer en el olvido y viven el horror ante la imagen de su propio cuerpo desmembrado explotado

cortado o abandonado. En la desolación de convertirse en cadáveres esparcidos sin historia y sin memoria es decir reducidos a polvo a putrefacción en síntesis, a la nada los fantasmas de estos cuerpos reaparecen:

*Sólo temo que nunca nadie encuentre mi cadáver. / Porque está perdido mi cadáver / y nadie lo puede encontrar. / Porque nadie va poder encontrarlo de nuevo. / Temo que nadie venga a rescatar mi cadáver de las sombras. / Que no se encuentren mis despojos.* (Viviescas: 2003, 382).

Este es un fantasma que vuelve luego de haber sido cortado su cuerpo con una sierra eléctrica y de haber sido esparcidos sus miembros bajo el follaje Esta es la angustia de un ser asesinado que antes de partir definitivamente intenta hablar con las últimas palabras que le quedan de su aliento justo antes de la partida definitiva Nirvana este es el personaje que habla Un personaje de la pieza teatral La técnica del hombre blanco de Víctor Viviescas Un personaje que mientras estuvo vivo en el tiempo que transcurre la obra no pronunció ninguna palabra, porque estaba amordazado y encerrado en un sótano.

Nirvana, un hombre negro había sido la “presa” obtenida por el personaje Korvan alias Roscoe, una noche en que había salido a cazar a los “animales salvajes” Después del asesinato de Nirvana en manos de Korvan-Roscoe y de su mujer, Agnes, alias Maggy, aparece sobre el escenario el sótano vacío y limpio en el que había estado encerrada la víctima. Allí se ve solamente la caja de la motosierra junto a las escaleras bajo una luz “irreal”. Es en ese momento cuando se escucha la voz de Nirvana por primera y última vez aunque él ya no está: *“Cruzo / parajes acolchados por las hierbas / que han caído en los inviernos de agua pasada. / Debajo las hojas en putrefacción, / las eternas alimañas de las eras pasadas.”* (Viviescas: 2003, 379).

Si bien su texto nos lleva por “parajes” por los que él se encuentra asimila dichos lugares llenos de hojas y de humedad con lo que en lo profundo allí se entierra: es la historia pasada de todos los hombres Pero esta referencia a lo ancestral es también la nostalgia de lo ritual:

*El tiempo venía a posarse en el cuenco de las manos / antes de la ceremonia de compar-tir las viandas / y la carne aromatizada de las bestias. / Antes la grasa de las aves que se ofrecían en sacrificio era liviana / y no obstruía el fuego que se elevaba en ofrenda.*

Los cadáveres de los animales sacrificados como ofrenda a los dioses tomaban otra connotación en la Grecia antigua Esos animales recibían un tratamiento especial después de su muerte Si al héroe lo limpiaban y quemaban para evitar la descomposición como lo vimos anteriormente con el cuerpo del animal sacrificado todo aquello que podía corromperse era para “las viandas” para alimentarse Y lo que no era comestible se quemaba para recuperar también los huesos blancos y dejarlos en las puertas o en los caminos que conducían a los templos de los dioses El fuego era purificador al igual que el sacrificio dentro de su contexto ritualizado La “ofrenda” era el agradecimiento a la divinidad por la existencia y para encontrar su sentido de trascendencia.

Con el personaje de esta obra contemporánea de Víctor Viviescas Nirvana, por su nombre y por sus palabras desde la muerte se hace referencia a los orígenes olvidados a un cuerpo despojado de su historia y del acto sacrificial de la tragedia Su propio veredicto lo dice: Korvan: *(En murmullo) Viene de un paraje frío y umbroso. Viene de un paraje cálido. No iba solo, venían consigo todos los murmullos de los animales salvajes. Hablo de antes, de una imagen de antes, de un tiempo de antes de las palabras. () Soy yo quien le llama. En una antigua lengua su nombre es Nirvana. Es también su nombre ahora.*

Por otro lado, el asesinato de Nirvana no corresponde a un acto noble Es una muerte sin trascendencia. Los asesinos dejan su cadáver descomponiéndose y no podrá ser reconocido Este castigo, se asemeja a lo que los griegos hacían con el cadáver del enemigo pero sin el canto de la epopeya Nirvana es el enemigo de Roscoe Haberlo encerrado en el sótano haberlo dejado gangrenarse en sus heridas era el comienzo del castigo que su enemigo le reservaba El temor que expresa Nirvana desde su muerte refleja la preocupación trágica del hombre ante el momento de su desaparición.

Por esta razón, quedar perdido su cuerpo entre el follaje es verse para siempre en pedazos esparcidos, con la angustia de jamás volver a completarse Porque la completud del cadáver da también la completud de lo que él fue en vida Estar dividido para siempre es perderse en pedazos en fragmentos Es un hombre dividido, que ha perdido su individualidad, su cultura y historia Esta es otra preocupación para Nirvana:

*Queda dedo. / Queda lengua. / Queda arena pastosa en la garganta. / Queda un filo de sangre que corre en alguna parte. / Queda un cierto miembro tumefacto. / Queda cierta rigidez de la columna contrahecha. / Queda una mano. / La otra se ha retirado a la oscuridad. / La otra temo haya sido cercenada*

Estar por partes es dejar de ser hombre para transformarse en dedo o lengua o en una mano cercenada El cuerpo decapitado es reducido en sus partes a objetos putrefactos este hecho fustiga al sentimiento trágico El rito que se hacía a los muertos en la tragedia griega construían el sentido a la muerte, al mismo tiempo que se daba paso a la inmortalidad del ser completo como ya lo vimos antes en esta obra de Viviescas, que representa lo trágico contemporáneo este cadáver esparcido de Nirvana contrasta con la conciencia de este personaje después de la muerte cuando al perder la vida se pierde también su cuerpo obstruyendo así su paso a la trascendencia esta condición produce una mirada terrible hacia su fin inevitable, provocando traumatismos individuales y culturales: *“Nirvana: () Ahora es el tiempo de la confusión. / Vendrán días terribles”* 16.

La técnica del hombre blanco de Viviescas, en una primera lectura, parece ser una visión al hombre occidental por su contraste entre Roscoe (blanco) y Nirvana (negro) Pero una única visión sobre esta obra que descansa sobre el racismo nos parece que nos haría caer rápidamente en una reducción en su interpretación Un viaje hacia el centro de la naturaleza del hombre nos parece para este caso ampliar la mirada a lo que del mundo

contemporáneo se representa a través de esta pieza Una mirada al hombre desde aquello que resulta claro para la razón mientras la sombra oscura asecha detrás de la puerta de la barbarie Para Korvan-Roscoe este hombre, su presa, era salvaje y por ello debía aniquilarlo en su técnica de “hombre blanco” Roscoe resuelve comprar una sierra eléctrica y cortarlo en pedazos al hombre negro porque eliminando a Nirvana se elimina la plenitud la liberación que es lo que significa esta palabra en la religión hindú. Es así que llega la imposibilidad a la muerte gloriosa y se da paso a la agonía del mundo en medio del caos y de la confusión porque se rechaza la posibilidad de la recuperación de lo que Nirvana fue de su unidad. Utilizando nuevas herramientas (la sierra eléctrica), con métodos salvajes e irracionales (cortar el cadáver en pedazos), quedan abolidos lo ancestral la historia de lo salvaje de lo irracional pero sin poder eliminar definitivamente aquello que horroriza del ser racional, es decir, del ser humano: su lado inhumano.

**1. TÍTULO DE LA OBRA:** *Otra de leche***2. NOMBRE DEL AUTOR:** Carlos Enrique Lozano Guerrero**2.1. BIOGRAFÍA DEL AUTOR:**

Carlos Enrique Lozano Guerrero. Mayo de 1972. Dramaturgo colombiano residente en Argentina. Se prepara para ser candidato a doctor en Historia y Teoría de las Artes de la Universidad de Buenos Aires. Máster en escritura creativa de la Universidad de Nueva Gales del Sur (UNSW) en Sydney, Australia. Egresado del postgrado en dramaturgia de la Universidad de Antioquia en Medellín y del programa de dramaturgia del Instituto Nacional de Arte Dramático de Australia (NIDA). Cofundador del grupo teatral Cualquiera Producciones, en Cali, con el que ha trabajado en seis montajes propios desde el 2001. Ha obtenido múltiples reconocimientos por su labor tales como la beca de creación dramaturgía de Iberescena en 2008, el Premio Nacional de Dramaturgia convocado por la Embajada de Francia en Colombia y las Alianzas Colombo Francesas en 2006, y la admisión al programa de Residences Internationales Aux Recollets, en París, 2008, entre otros. Ha sido docente de la Maestría en Escrituras Creativas de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá y de los programas de Arte Dramático de la Universidad del Valle y del Instituto Departamental de Bellas Artes en Cali. Ha sido traducido al italiano y al francés. Sus obras han sido vistas en países como España, Italia, Argentina, Ecuador y Australia.

**3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN**

**3.1. CREACIÓN:** enero y mayo de 2003

**3.2 FECHA DE ESTRENO:** julio 21 de 2005

**3.3 PUBLICACIÓN:** 2006

**4. DRAMATURGIA**

**4.1 PERSONAJES:** En esta obra no hay personajes. Las iniciales indican el nombre del actor para el cual fue escrita cada línea. Cada escena es independiente y la continuidad de las iniciales, de una sección a la otra, no significa que exista una secuencia entre los diferentes fragmentos

**4.2 SINOPSIS:**

*Otra de leche* (material para armar en escena) es un texto compuesto por fragmentos de diálogos y situaciones sin desarrollo en la acción. El vínculo entre las secciones es de orden temático: episodios de violencia extrema causados por grupos organizados. El procedimiento utilizado es el del recorte y la yuxtaposición para producir una reflexión a través de la acumulación de fragmentos.

## 5. CRÍTICA

EXTRACTOS PRÓLOGO DEL LIBRO TEATRO ESCOGIDO

2001-2005

Críticas y reseñas acerca de la creación dramática

Sobre *Otra de leche*

Por *Enrique Lozano*

Es mi hipótesis de lectura que *Otra de leche* sintetiza y realiza de la manera más expresiva la que denomino estrategia de agotamiento y desmantelamiento de la escritura dramática más clásica y convencional, que lleva a cabo Enrique Lozano en su proceso de escritura.

*Otra de leche* (Material para armar en escena) es una obra que participa tanto –o incluso más– de la condición política que yo descubro en las obras de Enrique Lozano. Ese “tanto o más” está queriendo nombrar la indecisión en la que me pone el deseo de privilegiar una obra en la que el poder no sólo se tematiza sino que se postula en un lugar sin límite, en una especie de arqueología del poder, pero en el lugar del anonimato. Este privilegio es, claro está, absolutamente particular y declaradamente subjetivo. Pero tiene que ver con lo que intuyo como una dramaturgia que explora su imposibilidad de ser cuando el material que quiere tematizar hace referencia a un sujeto en proceso de desaparición. Voy a detenerme un poco más en este comentario final.

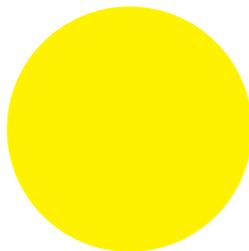
Los aspectos digamos “formales” que dan cuenta de la peculiaridad de esta obra –y que ya señalaba al inicio de este prólogo– son fáciles de inventariar. Ya de entrada tiene que llamarnos la atención este reclamarse de la obra misma como “material para armar en escena”. Hay aquí un nombrar de lo que he llamado “imposibilidad de ser” de la obra dramática. El reconocimiento, digámoslo de manera radical, de que la obra dramática es “imposible”, que esta obra no se puede “escribir”, que, apenas, se puede postular como posible para ser “armada” en la escena. Este reconocimiento de su límite como escritura es sin duda un aspecto fundamental de *Otra de leche* (Material para armar en escena), compuesta directamente en la escena en 2003 y reescrita por el autor en 2005. Hay también el hecho de que esté compuesta de fragmentos –once, en los que los números impares son diálogos, a dos o máximo tres voces, y los pares son monólogos, un único hablante, todos los hablantes designados por una letra que no quiere reclamarse como inicial de un nombre, por más que de la dedicatoria reconozcamos las iniciales de los tres actores con los que la obra se estrenó–. Está también el hecho de que los fragmentos dan cuenta de un proferir de la palabra, de un intercambio dialogal –cuando se da– que no alcanza –que no pretende alcanzar– a delinear propiamente una acción dramática: apenas la tensión permanente entre un puro proferir de palabra y los elementos de una situación que se insinúa pero que no se completa nunca. Es decir, una escritura siempre en tensión entre

lo que constituiría una escena dramática –personaje, situación, acción y diálogo– y una escritura que sería un puro decir desde un hablante que no se constituye como identidad precisa, que no permitiría definir un contexto preciso, sino un lugar de ausencia como único lugar de enunciación.

Creo que hay un aspecto de la escritura fragmentaria que se experimenta en la secuencia de fragmentos de *Otra de leche* (Material para armar en escena) que está relacionado con la tensión en la que se construye la pieza, la tensión en que nos pone la pieza de no poder decidirnos nunca sobre si se trata de una ablación de la situación o de la acción, o si debemos permanecer atentos a la captura de indicios de estas posibles situación y acción. Lo propio del fragmento es la tensión que provoca, es la necesidad que tenemos de “completarlo” y la imposibilidad de llevar a término esta tarea. Es por esta condición aporética –desear lo que al mismo tiempo sabemos que es imposible– que el fragmento se torna dinámico: es un puro movimiento de promesa y postergación, es una negación de lo estático. Así también en los fragmentos de la obra. Cuando pensamos que podemos renunciar a representarnos espacio-temporalmente la pieza, una indicación del texto, una referencia a “los otros”, al “espacio”, “al tiempo”, nos recuerda que no podemos resolver por la vía fácil del abandono la tensión entre escena y fragmento. Como se hace evidente en el cinco –Inevitable– los fragmentos de la pieza se construyen en una situación límite: esas voces que hablan, hablan desde una situación extrema en la que ya muy poco queda por hacer. Y mientras nunca podemos nombrar de manera precisa la identidad a la que hacen referencia estas iniciales que nombran estas voces que sólo son audibles para nosotros, tampoco podemos dejar de reconocer que esta palabra hace referencia a un “nosotros”, a un “tiempo”, a un pasado que se arma con pequeños trozos y trazas, con restos casi perdidos, pero que, después de todo, se arma, o está allí actuando como deseo, como necesidad de estas voces de reconocerse en ellos.

Es este movimiento de la indecisión lo que provoca el fragmento tal como está trabajado en *Otra de leche* (Material para armar en escena). Es esta tensión entre el fragmento que parecería reclamarse como trozo de palabra sin contexto de enunciación definido, pero que inmediatamente provoca la necesidad de imaginar-descubrir la situación y el contexto desde los que se profiere el texto, porque inmediatamente comprendemos que situación sí hay, pero difusa, con contornos difuminados, con límites que son restos: de identidad, de deseo, de proyecto de ideal, de pertenencia a una comunidad, de existencia de un tiempo y un espacio... ¡pero todo ya profundamente fracturado y puesto a distancia del hablante! Y es esta puesta a distancia de la voz que habla y de lo que podría constituir un lugar propio –un suelo, una situación, una comunidad a la que se pertenece– lo que mejor da cuenta del reconocimiento en la escritura de Enrique Lozano de una situación histórico-filosófica de desaparición del sujeto. Esta destitución del sujeto puede también ser entendida en la dimensión de penuria de lo humano de la que decíamos da cuenta la escritura de las

obras reunidas en este volumen. Pero esta destitución de lo humano, decíamos, no sólo es tematizada, no sólo es dicha por la obra, sino encarnada por la escritura. Porque esta escritura deshace la subjetividad, la presencia, lo que podría ser un sujeto de la acción. Y de este deshacer que es un desalojar no queda de la presencia sino apenas el testimonio de una voz que ya no reconoce de manera cierta la situación desde la cual habla, no queda sino un cuerpo que ya no es soporte de identidad sino apenas trozo de carne, carne en su desnudez, no quedan sino trazas de un espacio que ya definitivamente no será territorio para nadie. La pura ausencia. Dice el hablante J de Plomo, el cuarto de los fragmentos: “hay que voltear, lo que venga, hay que quebrarlo. A lo que aparezca y viene un niño. Ahí está. Es un niño y de repente ya no está. O sí está pero incompleto. Le volé la cabeza. Está el niño pero ya no está su cabeza”. Es quizá de este hombre, de esta imagen contemporánea del hombre, que “está pero incompleto” de lo que habla toda la obra de Lozano. Es de ese hombre roto, que ya no está, o que apenas está “pero incompleto”, de quien habla la escritura de esta colección de piezas.





# DIRECTORIO

## INVESTIGADORES

*Enrique Pulecio* EPULECIO@HOTMAIL.COM  
*Hernando Parra* TEATROR101@YAHOO.COM  
*Marina Lamus* LAMUSOBREGON@GMAIL.COM

## DRAMATURGOS

*Díaz, Henry* HDIAZVARGAS@GMAIL.COM  
*Maldonado, Matias* MATIASMAL@YAHOO.COM  
*Dorado, Humberto* DORADOHUMBERTO@GMAIL.COM  
*Ferreira, José Alberto* FERJO12@HOTMAIL.COM / GMAIL.COM  
*Garzón, Jose Domingo* JDGARZON@PEDAGOGICA.EDU.CO  
*Holguín, Andres Felipe* HOLGUINANDRESFELIPE@GMAIL.COM  
*Leyton, Erik* ERIKLEYTON@YAHOO.COM.AR  
*Llano, Carlota* CARLOTALLANO@HOTMAIL.COM WWW.CARLOTALLANO.COM  
*Lotero, Jhon* JHONLOTERO@YAHOO.ES  
*Lozano, Carlos Enrique* C.ENRIQUELOZANO@GMAIL.COM  
*Rubiano, Fabio* HAYTEATRO.BLOGSPOT.COM  
*Torres, Miguel* TEATROELLOCAL@HOTMAIL.COM  
*Torres, Misael* ENSAMBLAJETEATRO@YAHOO.COM  
*Vallejo, Ana María* ANAKIO@HOTMAIL.COM  
*Vergara, Felipe* FEVERGARA@YAHOO.COM  
*Vivas Ferreira, Carolina* CAROLINAVIVASFERREIRAT@GMAIL.COM  
*Viviescas, Victor* VICTORVIVIESCAS@GMAIL.COM

## TEATROS

*Teatro El Local* (57-1) 3 20 25 58 TEATROELLOCAL@HOTMAIL.COM  
*Teatro Esquina Latina* (57-2) 5 54 24 50 INFO@ESQUINALATINA.ORG • WWW.ESQUINALATINA.ORG  
*Teatro La Candelaria* (57-1) 2 86 37 15 CONTACTO@TEATROLACANDELARIA.ORG.CO • WWW.TEATROLACANDELARIA.ORG.CO  
*Teatro Libre* (57-1) 2 17 19 88 WWW.FACEBOOK.COM/PAGES/TEATRO-LIBRE • WWW.TEATROLIBRE.ORG  
*Teatro Nacional* (57-1) 2 17 45 77 ADMINSECRETARIA@TEATRONACIONAL.COM.CO • WWW.TEATRONACIONAL.COM.CO  
*Teatro Petra* CONTACTO EN LA PÁGINA WEB • WWW.TEATROPETRA.COM  
*Teatro R101* (57-1) 3 13 22 49 TEATROR101@YAHOO.COM • WWW.TEATROR101.COM  
*Teatro Varasanta* (57-1) 6 95 12 37 TVARASANTA@GMAIL.COM • WWW.TEATROVARASANTA.NET  
*Teatro Vreve* TEATROVREVE.EKLABLOG.COM/TEATRO-VREVE  
*Umbral Teatro* (57-1) 7 02 74 89 UMBRALTEATRO@GMAIL.COM • WWW.UMBRALTEATRO.COM





## EPÍLOGO

*Por: Hernando Parra*

¿Es el teatro una herramienta útil para la reconstrucción de la memoria histórica? ¿Por medio del teatro podremos aportar a la reparación social y al restablecimiento de la dignidad de las víctimas? ¿Como teatristas seremos capaces de luchar contra la impunidad? ¿Una obra de teatro puede ser un instrumento capaz de prevenir la violación de los derechos humanos?

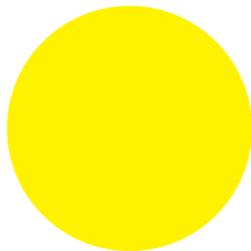
Estas son algunas de las preguntas que nos formulamos al terminar un trabajo tan comprometedor. Cuestionamientos que indudablemente apuntan a revisar el valor del arte teatral como agente de transformación social, a evaluar la capacidad de los trabajos académicos a la hora de desentrañar los múltiples sentidos de la obra de arte, así como para establecer el verdadero impacto que tenemos los artistas y los académicos en el ciudadano desprevenido.

Esa es nuestra principal motivación y deseo como autores del presente trabajo, que las reflexiones consignadas no queden en los anaqueles de las bibliotecas, sino que la fuerza, la lucidez y la poesía de las obras seleccionadas en este estudio lleguen al colombiano común y, por consiguiente, se formen, a través del teatro, públicos con memoria, espectadores capaces de horrorizarse, conmoverse e impedir que la desaparición forzada, el descuartizamiento y tantas otras formas de atrocidad se repitan.

En cuanto a las obras estudiadas, debemos señalar que quedamos en deuda, pues aunque tratamos de realizar una selección que fuera ejemplo de inclusión, en tanto que abarcara los más variados estilos, singularidades, preguntas

y puntos de vista, son escasas las páginas para estudiar todos y cada uno de los textos encontrados. De todas maneras, esperamos que este sea el primero de muchos esfuerzos investigativos y editoriales que aporten decididamente a la consolidación de generaciones de espectadores capaces de encontrar en el arte teatral la forma de interpretarse, representarse y re-significar una realidad dolorosa, pero, a la vez, susceptible de cambio.

Para finalizar, no sobra agradecer a todas las personas e instituciones comprometidas con el desarrollo del presente trabajo, y que sin duda, gracias a ellos, a la acumulación de esfuerzos, tanto públicos como privados, nos llevarán a sanar nuestras heridas.







## BIBLIOGRAFIA

### *Obras reseñadas y referenciadas*

- BORGES, JORGE LUIS (1982). *Nueve ensayos dantescos*. Madrid: Espasa Calpe.
- BOTERO RESTREPO, FELIPE (2012). *El ausente*. MS 49 h. Bogotá.
- CAMACHO LÓPEZ, SANDRA (2010). “Sobre un trabajo de Fabio Rubiano. Una madre entre Hécuba y Medea”. En: *Revista Número* (Bogotá). No. 63, diciembre 2009-febrero 2010. p. 69.
- CAMACHO LÓPEZ, SANDRA (2010). *La figure de l'enfermement comme modèle tragique dans la dramaturgie contemporaine colombienne*. Tesis de grado para optar el título de doctorado. Estudios Théâtrales: Université Paris III.
- CAMACHO LÓPEZ, SANDRA (2010). La tumba gloriosa y el cadáver esparcido: dos caras de la Gorgona en el arte de la representación. En: *El Artista* Universidad Distrital Francisco José de Caldas (Bogotá). No. 7, diciembre 2010. p. 165-178.
- DE TORO, ALFONSO. *Teatro como discursividad espectacular-teórico-cultural-epistemológica mediática- corporal*. Ibero-Amerikanisches Forschungsseminar Universität Leipzig. En: <http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/Introduccion.pdf>.
- DELEUZE, GUILLES (1970). *Lógica del sentido*. Barcelona: Barral Editores.
- DÍAZ VARGAS, HENRY (1992). *La sangre más transparente*. Santa Fe de Bogotá: Colcultura, 1992. 84 p.
- DÍAZ VARGAS, HENRY (1997). *La sangre más transparente*. Antología Crítica del Teatro breve hispano. Medellín: Colección Teatro de la Universidad de Antioquia.
- DÍAZ VARGAS, HENRY (1999 - 2002). *Los campanarios del silencio*. MS 38 h. De la trilogía *El silencio de los moradores del viento*. Medellín.
- DÍAZ VARGAS, HENRY (2002 - 2005). *El silencio de los moradores del viento*. MS 51 h. De la trilogía del mismo nombre. Medellín.
- DÍAZ VARGAS, HENRY (2011). *Los campanarios del silencio*. En: Colección Teatro Colombiano, tomo xxviii. Santa fe de Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Facultad de Artes ASAB.
- DORADO, HUMBERTO Y MALDONADO, MATÍAS. *El deber de Fenster*. MS 65 h. Obra de teatro en un acto. Bogotá.
- DUBATTI, JORGE (2003). “Teatro argentino y destotalización: el canon de la multiplicidad”. En: *Foro Hispánico. Revista Hispánica de Flandes y Holanda*, No. 24 (Número especial “La literatura argentina de los años 90”, Geneviève Fabry e Ilse Logie dirs., Amsterdam / New York, Ed. Rodopi).
- EAGLETON, TERRY (2003). *Dulce violencia*. Madrid: Editorial Trotta. p. 26.

EL PASO (1988). Creación Colectiva. Teatro la Candelaria. En: *3 obras de teatro*. Santa Fe de Bogotá: Ediciones Teatro La Candelaria, 1991. p. 13-58.

FERREIRA MUNÉVAR, JOSÉ ALBERTO (2011). *Los desterrados*. En: *Teatro en estudio: selección de dramaturgia bogotana*. Concurso Distrital de Dramaturgia 2010. Bogotá: Instituto Distrital de las Artes, Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, Orquesta Filarmónica de Bogotá. Bogotá: 2011. p. 141-185.

FREIDEL, JOSÉ MANUEL (1993). *Las burguesas de la calle Menor*. En: *Teatro*. Ediciones Autores Antioqueños. Medellín: Secretaría de Educación y Cultura, Dirección de Extensión Cultural. p. 217-265.

GARZÓN, JOSÉ DOMINGO (1994). *Quién dijo miedo*. Premio de creación Bogotá en el Umbral. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, IDCT, 2000.

GARZÓN, JOSÉ DOMINGO (1994). *Un miércoles de ceniza (Diálogos de difuntos)*. MS 33 h. Bogotá.

GARZÓN, JOSÉ DOMINGO (2011). “El teatro colombiano actual: una mirada de soslayo”. En: Revista Todavía N° 26. Noviembre de 2011. <http://www.revistatodavia.com.ar/todavia26/26.teatronota.html>.

GUADALUPE AÑOS SIN CUENTA (1975). Creación Colectiva. Teatro La Candelaria. En: *5 obras de creación colectiva Teatro*. Bogotá: Ediciones Teatro La Candelaria, 1986, p. 121-225.

HENAO, MARIO (2011). “Kilele una construcción mítica de la guerra en Colombia”. En: [www.razonpublica.com](http://www.razonpublica.com).

HOLGUÍN, ANDRÉS FELIPE (2009). *Las muertes de Martín Baldío*. En: Concurso Nacional de Dramaturgia Contemporánea 2009. Antología radiofónica. Liliana Hurtado Saenz, dirección general. Manizales: Ministerio de Cultura.

LAMUS OBREGÓN, MARINA (2011). “Teatros y Públicos en la Década”. En: *Boletín Cultural y Bibliográfico*. Biblioteca Luis Ángel Arango (Bogotá), Volumen XLV, No. 79-80.

LEYTON ARIAS, ERIK (2003). *Como la lluvia en el lago*. Primer premio del XVIII Concurso de textos teatrales para jóvenes autores Marqués de Bradomín, 2003. Madrid: Instituto de la Juventud del Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales de España y Editora Ñaque de Madrid, 2004. p. 19-57.

LEYTON ARIAS, ERIK (2011). *Huecos en los ojos*. MS. 48 h. Bogotá.

LEYTON, ERIK (2009). *Casa sin ventanas*. Bogotá: Red Colombiana de Dramaturgia, Ministerio de Cultura y Universidad de Caldas.

LLANO, CARLOTA Y MONTES, FERNANDO (2001). *Mujeres en la guerra*. MS 25 h. Bogotá.

LLANO, MARÍA CARLOTA Y MONTES, FERNANDO (2006). “Mujeres que dan Guerra”. En: *Paso de Gato, Revista Mexicana de Teatro*. Año 5, No. 24, enero-marzo 2006.

LOTERO, JHON (2011). *Huesos*. Cali: *Periódico Cultural Caligrafías*.

MONTILLA, CLAUDIA (2005). “Del Teatro experimental al nuevo teatro 1959 - 1975”. En: *Revista Teatros* (Bogotá), julio-agosto 2005.

NAVAJAS, ESTEBAN (1977). *La agonía del difunto*. En: *Gestus*. Separata dramaturgica, número especial. Bogotá: Ministerio de Cultura. p. 39-74.

NUSSBAUM, MARTHA (1995). *Justicia poética*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello. p. 115.

PAVIS, PATRICE (1982). *Diccionario del Teatro*. Barcelona: Editorial Paidós.

PLATA, JORGE (1997). “Una obra maestra de su época”. En: *Gestus*. Separata dramaturgica, número especial 1997. Bogotá: Ministerio de Cultura. p. 17-23.

RENGIFO CORREA, ÁNGELA ADRIANA (2008). “El sicariato en la literatura colombiana: Aproximación desde algunas novelas”. En: [http://estudiosliterarios.univalle.edu.co/cuadernos2/angela\\_rengifo.pdf](http://estudiosliterarios.univalle.edu.co/cuadernos2/angela_rengifo.pdf).

REYES, CARLOS JOSÉ (1996). “La siempreviva: el dolor de la memoria”. En: *Tres dramaturgos colombianos*. Bogotá: Separata Dramaturgica Gestus. Colcultura.

REYES, CARLOS JOSÉ (2006). “Los desplazados, travesía y delirio de la familia Buendía”. En: *Bogotá en escena 2005. Noventa ensayos de crítica teatral*. Colección teatro en estudio. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

RUBIANO ORJUELA, FABIO (1998). *Cada vez que ladran los perros*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

SALCEDO, DORIS (2005). Conferencia. En: *Guerra y pá. Simposio sobre la situación social, política y artística en Colombia*. Organizado por Daros-Latinoamérica AG. Documentos Daros 1, págs. 121-151.

SAMOSATA, LUCIANO DE (1981). “Diálogo de los muertos”. En: *Relatos verídicos*. Obras 1. Madrid: Editorial Gredos.

STEINER, GEORGE (1970). *La muerte de la tragedia*. Caracas: Monte Ávila Editores.

TODOROV, TZVETAN (1995). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Editorial Paidós.

TORRES, MIGUEL (1996). *La siempreviva*. En: *Tres dramaturgos colombianos*. Bogotá: *Gestus*. Separata Dramaturgica. Colcultura. p. 199-275.

TORRES, MISAEL (2006). *Los desplazados: travesía y delirio de la familia Buendía*. En: *Macondo en escena: tres textos dramáticos inspirados en la novela Cien Años de Soledad*. Bucaramanga: Editorial Proyecto Cultural de Sistemas y Computadores (SIC) S.A. p. 59-83.

VALLEJO, ANA MARÍA (2000). *Pasajeras*. En: *Teatro americano actual*. Madrid: Casa de América. p. 15-40.

VALLEJO, ANA MARÍA (2002). *Pies hinchados*. MS 4 h. Maniobra encargada por The English Stage Company at the Royal Court Theatre, para ser estrenada en el programa de autores internacionales del 2002.

VALLEJO, ANA MARÍA (2007). *Magnolia perdida en sueños*. Bogotá: Colección de Teatro Colombiano de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

VERGARA LOMBANA, FELIPE (2005). *Kilele. Una epopeya artesanal*. MS 30 h. Bogotá.

VERGARA LOMBANA, FELIPE (2006). *Kilele*. En: *Ese Atrato que juega al teatro*. Tomo 2. Libretos de ocho historias para el teatro. Quibdó: Editorial Nuevo Milenio. p. 159- 199.

- VERGARA LOMBANA, FELIPE (2011). *Coragyps sapiens*. MS 32 h. Bogotá.
- VIVAS FERREIRA, CAROLINA (1999). *Gallina y el otro*. En: *Dramaturgia de lo sutil. Umbral Teatro 20 años*. Bogotá: Ediciones el Umbral, 2012. p. 88-125.
- VIVAS FERREIRA, CAROLINA (2006). *Vocingleria*. MS 54 h. Bogotá.
- VIVAS FERREIRA, CAROLINA (2009). *Donde se descomponen las colas de los burros*. MS 30 h. Bogotá.
- VIVIESCAS, VÍCTOR (2003). *La Técnica del Hombre Blanco*. En: Autores de la ASAB. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- VIVIESCAS, VÍCTOR (2004). *La técnica del hombre blanco*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- VIVIESCAS, VÍCTOR (2006). “La representación del Individuo en el Teatro Colombiano Moderno”. En: *Paso de Gato, Revista Mexicana de Teatro*. Año 5, número 24, Enero – marzo de 2006. p. 24.
- VIVIESCAS, VÍCTOR (2008). “Mirando la butaca desde el escenario”. En: *Revista Educación y Pedagogía* (Medellín). No. 6. Universidad de Antioquia.
- VIVIESCAS, VÍCTOR (2010). *Los adioses de José*. Buenos Aires: Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral. CELCIT, 2010.

### *Bibliografía teatral*

- ACOPLANDO (2010). Grupo Antares. En: *El teatro de género. Instrumento para el desarrollo de la cohesión social y la identidad femenina en Colombia*. Medellín: Editorial Lealon.
- ÁLBUM DE UNA MUJER (2003). Creación colectiva. En: *Ese Atrato que juega al teatro*. Tomo 1. Libretos de nueve historias para el teatro. Quibdó: Diócesis de Quibdó y AGEH - Servicio Civil para la Paz, 2005. p. 33-41.
- ARIZA, PATRICIA (2003). *La madre*. En: *Ese Atrato que juega al teatro*. Tomo 1. Libretos de nueve historias para el teatro. Quibdó: Diócesis de Quibdó y AGEH - Servicio Civil para la Paz, 2005. p. 99-107.
- ARREDONDO R, JAVIER (2011). *El paso*. En: *dramaturgia en el espejo. Escribe tu propia realidad 2008-2011*. Medellín: Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia, 2011. p. 127-144.
- BADILLO PÉREZ, CÉSAR (2008). *La aclaración*. Bogotá: Ediciones de Esquina.
- BELLO, GILBERTO. (2006). “A dónde el camino irá”. En: *Bogotá en escena 2005. Noventa ensayos de crítica teatral*. Colección Teatro en Estudio. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- BELLO, GILBERTO (2006). “Los desplazados, travesía y delirio de la familia Buendía”. En: *Bogotá en escena 2005. Noventa ensayos de crítica teatral*. Colección teatro en estudio. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- BETANCOURT, CATERINE (2009). *Y si me aparto*. En: *Revista Micra*. N° 2. Bogotá: Red Nacional de Dramaturgia Colombiana.

BLANDÓN, JORGE (2006). “Nuestra gente, corporación cultural”. En: *Paso de Gato, Revista Mexicana de Teatro*. Año 5, N° 24, enero-marzo de 2006. p. 36.

CAJAMARCA CASTRO, ORLANDO (2006). “Esquina Latina: Teatro con proyecto social”. En: *Paso de Gato, Revista Mexicana de Teatro*. Año 5, N° 24, enero-marzo de 2006.

CAMACHO LÓPEZ, SANDRA (2006). “La figura del encierro en la dramaturgia colombiana de hoy”. En: *Paso de Gato, Revista Mexicana de Teatro*. Año 5, N° 24, enero-marzo de 2006. p. 21.

CAMACHO LÓPEZ, SANDRA (2009). “Los nuevos designios del destino en *Pies hinchados* de Ana María Vallejo”. En: *A Teatro* (Medellín). Año 13, enero-diciembre. N° 16. p. 44-49.

CAMACHO LÓPEZ, SANDRA (2009). “Presencia del encierro y su figura trágica”. En: *Revista Teatros* (Bogotá). febrero-abril, No. 12. p. 49.

CAMARGO ESTRADA, BEATRIZ (2008). *Sólo como un sueño de pronto nos levantamos*. Cali: Fundación Festival de Teatro de Cali.

COLECTIVO TEATRAL LUZ DE LUNA (S. F). *Artistas para la vida*. Experiencias de Teatro, Arte y Comunidad en Colombia, Chile y Brasil: Atrapasueños.

CORREA, JORGE IGNACIO. (2011). *La pasión según el desarraigo*. Medellín: Fondo Editorial A Teatro revista - ATRAE.

DÍAZ VARGAS, HENRY (2006). *El cumpleaños de Alicia*. En: *Teatro Breve*. Separata de dramaturgia N° 2. *A Teatro* (Medellín). Publicación de ATRAE y ANDE Colombia.

DIÉGUEZ CABALLERO, ILEANA (2007). *Escenarios liminales. Teatralidades, performance y política*. Biblioteca de historia del teatro occidental. Siglo XXI. Buenos Aires: Atuel.

DIÉGUEZ CABALLERO, ILEANA (2007-2009). *Cuerpos ex-puestos, prácticas de duelo: primeras aproximaciones; entrevista, Eloísa Jaramillo, Sylvia Jaimes*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2007-2009.

DORADO MIRANDA, HUMBERTO (2002). *Con el corazón abierto*. Monólogo teatral en un acto (veinte cuadros y un grito para una actriz sola). MS 56 h. Bogotá: Istituzione Leonardo Da Vinci.

EL ARCA DE NOÉ (2003). Creación Colectiva convocada por la Diócesis de Quibdó, las Organizaciones de Base y apoyada por diferentes ONGs. En: *Ese Atrato que juega al teatro*. Tomo 1. Libretos de nueve historias para el teatro. Quibdó: Diócesis de Quibdó y AGEH – Servicio Civil para la Paz, 2005. p. 76 - 91.

EL ESPEJO (2004). Grupo de teatro del Carmen de Atrato. En: *Ese Atrato que juega al teatro*. Tomo 1. Libretos de nueve historias para el teatro. Quibdó: Diócesis de Quibdó y AGEH – Servicio Civil para la Paz, 2005. p.128-151.

GALLEGO HERNÁNDEZ, DUBIAN DARÍO (2005). *El viaje de Orestes*. En: *Colección Teatro colombiano*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Artes, Academia Superior de artes de Bogotá ASAB 300.

GALLEGO LORZA, HÉCTOR LEÓN (2002). *Mi barrio: historia de un amor*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

- GALLEGO, DUBIAN (S.F.). *Memoria Inútil*.
- GÓMEZ, DARÍO (2006). “Apuntes de un conversatorio”. En: *Paso de Gato, Revista Mexicana de Teatro*. Año 5, número 24, enero-marzo de 2006. p. 18.
- GÓMEZ, EDUARDO. (1996). “*La siempreviva: comienzos de una auténtica madurez*”. En: *El Espectador, Magazín Dominical* (Bogotá), No. 701, 20 de octubre de 1996. p. 12.
- GRANADA MELÁN, JUAN DIEGO (2011). *Los desaparecidos*. En: *dramaturgia en el espejo. Escribe tu propia realidad (2008 - 2011)*. Medellín: Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia. p. 25-34.
- GRISALES CARDONA, JORGE IVÁN (2012). *¡Qué saludes de mi mamá!* En: *Dramaturgia del acontecimiento social I*. Colección de textos sobre pensamiento y creación en las artes. Medellín: Universidad de Antioquia. p. 3-55.
- GRISALES CARDONA, JORGE IVÁN (2012). *Angie por siempre muerta o la pesadilla del cerdo*. En: *Dramaturgia del acontecimiento social I*. colección de textos sobre pensamiento y creación en las artes. Medellín: Universidad de Antioquia. p. 59-95.
- HOMBRAS Y MUJEROS, DULCE Y AMARGO (S.F.). Creación colectiva con jóvenes integrantes del primer curso de formación de multiplicadores del Programa Servicio Civil para la Paz y la Diócesis de Quibdó. En: *Ese Atrato que juega al teatro*. Tomo 2. Libretos de ocho historias para el teatro. Quibdó: Diócesis de Quibdó y AGEH - Servicio Civil para la Paz, 2008. p. 27-43.
- HOYES UN DÍA ESPECIAL (S.F.). Creación Colectiva. Grupos teatrales de Bellavista y Vigía del Fuerte. En: *Ese Atrato que juega al teatro*. Tomo 1. Libretos de nueve historias para el teatro. Quibdó: Diócesis de Quibdó y AGEH - Servicio Civil para la Paz, 2005. p. 156-170.
- IMÁGENES DE UN PUEBLO (S.F.). Grupo de Teatro de Vigía del Fuerte. En: *Ese Atrato que juega al teatro*. Tomo 1. Libretos de nueve historias para el teatro. Quibdó: Diócesis de Quibdó y AGEH – Servicio Civil para la Paz, 2005. p. 60 – 71.
- JARAMILLO, MARÍA MERCEDES (2006). “El teatro como terapia colectiva”. En: *A Teatro* (Medellín), N° 12. Publicación de ATRAE y ANDE Colombia.
- JURADO GIRALDO, JAIVER (2010). *Eternidad o larga vida de los sastres*. Medellín: La Carreta Editores.
- KLEUTGENS, INGE (2005). *Ese Atrato que juega al teatro. Tomo 1*. Libretos de nueve historias para el teatro. Inge Kleutgens, coordinadora. Quibdó: Diócesis de Quibdó y AGEH – Servicio Civil para la Paz, 2005.
- KLEUTGENS, INGE (2008). *Ese Atrato que juega al teatro. Tomo 2*. Libretos de ocho historias para el teatro. Inge Kleutgens, coordinadora. Quibdó: Diócesis de Quibdó y AGEH – Servicio Civil para la Paz, 2008.
- LA HISTORIA SE REPITE (S.F.). Creación Colectiva. En: *Ese Atrato que juega al teatro*. Tomo 1. Libretos de nueve historias para el teatro. Quibdó: Diócesis de Quibdó y AGEH - Servicio Civil para la Paz, 2005. p. 174-190.
- LAMUS OBREGÓN, MARINA (2000). *Estudios sobre la historia del teatro en Colombia*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

- LAMUS OBREGÓN, MARINA (2010). *Teatro colombiano. Reflexiones teóricas para su historia*. Medellín: Fondo Editorial A Teatro Revista –Atrae.
- LLANO, CARLOTA (2003). *A donde el camino irá*. MS16 h. Bogotá
- LLANO, CARLOTA (2009). *Columpio de vuelo*. Tesis de grado. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes. Maestría interdisciplinaria en Teatro y Artes vivas.
- LLANO, MARÍA CARLOTA (1997). “Creciendo con mi personaje”. En: *Gestus*. Separata dramaturgica, número especial 1997. Bogotá: Ministerio de Cultura. p. 27-36.
- LOS MUERTOS HABLAN (S.F.). Creación Colectiva, pueblo de Bellavista. En: *Ese Atrato que juega al teatro*. Tomo 1. Libretos de nueve historias para el teatro. Quibdó: Diócesis de Quibdó y AGEH - Servicio Civil para la Paz, 2005. p. 49-55.
- LOTERO, JHON (2008). *Caína*. MS 65 h.
- LOTERO, JHON (S.F.). *Arlequino enamorado*. MS 2h.
- LOZANO GUERRERO, CARLOS ENRIQUE. (2008). *Otra de leche*. En: *Teatro escogido 2001-2006*. Cali: Universidad del Valle. p. 215-241.
- MAL ESCOGIDOS. ENCUENTRO Y DESENCUENTRO DE LOS DIOSES (2008). Creación Colectiva. Grupo Interétnico Resistencia Teatral. En: *Ese Atrato que juega al teatro*. Tomo 2. Libretos de ocho historias para el teatro. Quibdó: Diócesis de Quibdó y AGEH - Servicio Civil para la Paz, 2008. p. 235-255.
- MARTÍNEZ PÉREZ, JAIRO (2011). *Sin llantos Rosa, por favor...* En: *Dramaturgia en el espejo. Escribe tu propia realidad (2008 - 2011)*. Medellín: Instituto de Cultura y patrimonio de Antioquia. p. 15-22.
- MERCHANT, SANTIAGO (2011-2012). *Tom, Tom, The Piper's Son*. MS 33 h. Basado en la canción infantil inglesa del mismo nombre. Bogotá.
- MONTOYA, SERGIO ALBERTO (2011). *Los negocios son los mismos*. En: *dramaturgia en el espejo. Escribe tu propia realidad (2008 - 2011)*. Medellín: Instituto de Cultura y patrimonio de Antioquia. p. 93-111.
- NIÑO, JAIRO ANÍBAL (1975). *El Monte Calvo*. En: *Antología colombiana del teatro de vanguardia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura. p. 103-135.
- OSPINA, FERNANDO (2011). *De ausencias...* En: *Dramaturgos de la ASAB Tomo II*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bogotá: editorial proyecto cultural de sistemas y computadores SIC. p. 221 - 260.
- PRADA PRADA, JORGE (2007). “Rapsoda Teatro: Pasarela”. En: *Bogotá en escena 2007: Ensayos de crítica teatral. Colección teatro en estudio*. Bogotá: Orquesta Filarmónica de Bogotá, Secretaría de Cultura Recreación y Deporte.
- PRADA PRADA, JORGE (2007).”Corporación Teatro Luna: Cada vez que ladran los perros”. En: *Bogotá en escena 2007: Ensayos de crítica teatral. Colección teatro en estudio*. Bogotá: Orquesta Filarmónica de Bogotá, Secretaría de Cultura Recreación y Deporte.
- PUEBLOS DEL BARRO (2006). Creación colectiva. Servicio civil para la paz y diócesis de Quibdó. En: *Ese Atrato que juega al teatro*. Tomo 2. Libretos de ocho historias para el teatro. Quibdó: Diócesis de Quibdó y AGEH - Servicio Civil para la Paz, 2008. p. 85-96.

RASTROS SIN ROSTRO (2011). Creación Colectiva. MS 23 h. Teatro Inverso, Liliana Hurtado, directora. Manizales.

RENTERÍA PALACIOS, MILCIADES (S.F.). *María Rostro de mujer negra*. En: *Ese Atrato que juega al teatro* (2008). Tomo 2. Libretos de ocho historias para el teatro. Quibdó: Diócesis de Quibdó y AGEH - Servicio Civil para la Paz, 2008. p. 204-210.

REYES, CARLOS JOSÉ (1966). *Soldados, según la novela de Alvaro Cepeda Samudio La Casa Grande*. Carlos José Reyes, adaptación y dirección. Bogotá: Ediciones Casa de la Cultura.

REYES, CARLOS JOSÉ (2007). “Poética y crítica teatral”. En: *Memorias de Teatro, Revista del Festival de Teatro de Cali*. Número 4. Cali: Alcaldía de Santiago de Cali, Secretaría de Cultura y Turismo.

ROMERO DE LA ROSA, ORBEY (2011). *Goles de un conflicto - Glis -*. En: *Dramaturgia en el espejo. Escribe tu propia realidad (2008 – 2011)*. Medellín: Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia. p. 55-67.

SANABRIA, LUIS ALBERTO (2006). “*La siempreviva*”. En: *Bogotá en escena 2005. Noventa ensayos de crítica teatral. Colección teatro en estudio*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

SCHIEFF, THOMAS J (1986). *La catarsis en la curación, el rito y el drama* (traducción de Juan José Utrilla). México: Fondo de Cultura Económica.

SEPULVEDA, CARLOS (2009). *Homo sacer*, un proyecto de investigación - creación. MS. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes.

SERVICIO CIVIL PARA LA PAZ - DIÓCESIS DE QUIBDÓ (2006). *Resistir no es aguantar*. En: *Ese Atrato que juega al teatro*. Tomo 2. Libretos de ocho historias para el teatro. Quibdó: Diócesis de Quibdó y AGEH - Servicio Civil para la Paz, 2008. p. 55-80.

TADA RUEDA, DIANA CAROLINA (2007). *Magdalena*, monólogo. MS 11 h. Bucaramanga. Teatro la Candelaria (1990). Los lenguajes no verbales. *Revista del Teatro La Candelaria* N° 4. Bogotá: Ediciones Teatro la Candelaria.

TEATRO LA MÁSCARA (2006). *Los perfiles de la espera*. En: *Dramaturgia de la urgencia*. Compiladora: Pilar Restrepo Mejía, Cali. p. 207 – 219.

TEATRO VARASANTA (S.F.). *Animula Vagula Blandula*. MS 9 h. Bogotá.

TEATRO VARASANTA (S.F.). *Fragmentos de Libertad*. MS 18 h. Bogotá.

TERRUÑO O ARUÑO (2007). Grupo Resistencia Itinerante. Diócesis de Quibdó y Servicio Civil para la Paz. En: *Ese Atrato que juega al teatro*. Tomo 2. Libretos de ocho historias para el teatro. Quibdó: Diócesis de Quibdó y AGEH - Servicio Civil para la Paz, 2008. p. 115-153.

TIERRA EN GUERRA (2010). Grupo Aves del Paraíso. En: *El teatro de género. Instrumento para el desarrollo de la cohesión social y la identidad femenina en Colombia*. Medellín: Editorial Lealon. p. 95.

TODOS LA MATARON Y ELLA SOLA SE MURIÓ (2008). Creación Colectiva. Grupo de Teatro: Imágenes. Director: John Jairo Chaverra Murillo. En: *Ese Atrato que juega al teatro*. Tomo 2.

Libretos de ocho historias para el teatro. Quibdó: Diócesis de Quibdó y AGEH - Servicio Civil para la Paz, 2008. p. 215-230.

TRES VECES CANTÓ EL GALLO (S.F.). Creación Colectiva. Los jóvenes de Murindó. En: *Ese Atrato que juega al teatro*. Tomo 1. Libretos de nueve historias para el teatro. Quibdó: Diócesis de Quibdó y AGEH - Servicio Civil para la Paz, 2005. p. 112-123.

VALENCIA, VICTORIA (2006). *Rubiela Roja*. En: *Memorias de Teatro*. Cali: Revista Festival de Teatro de Cali, N° 3. p. 91-105.

VELÁSQUEZ, FARLEY (2006). “El estado actual del Teatro Colombiano”. En: *Paso de Gato, Revista Mexicana de Teatro*. Año 5, número 24, enero-marzo de 2006. p. 31.

VIDAL MEDINA, FERNANDO (2007). “La crítica teatral, un ejercicio para la memoria”. En: *Memorias de Teatro*, Revista del Festival de Teatro de Cali. Número 4. Cali: Alcaldía de Santiago de Cali, Secretaría de Cultura y Turismo.

VIDAL MEDINA, FERNANDO (2009). “Tendencias y fragmentaciones del teatro colombiano”. En: *Papel Escena. Revista anual de la facultad de artes escénicas* N° 9. Cali: Bellas Artes, entidad universitaria, facultad de arte escénicas. p. 6.

VIGNOLO PAOLO (2009). *Ciudadanías en escena: performance y derechos culturales en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

VIVIESCAS, VÍCTOR (2006). “El Teatro Colombiano en la Transición del Siglo xx al XXI”. En: *Paso de Gato, Revista Mexicana de Teatro*. Año 5, número 24, enero - marzo de 2006.

YEPEZ, M (1999). *La Historia y la Política en el Teatro: una especulación sobre lenguajes*. El caso de dos obras de Enrique Buenaventura. Tesis de Maestría en Ciencias Políticas: Universidad de Antioquia.

ZATIZÁBAL, CARLOS (2010). *La muerte o cómo enterrar al padre*. En: *Antología de obras de Teatro Volumen 1*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Maestría en Escrituras Creativas.

### *Bibliografía de apoyo*

BELLO ALBARRACÍN, MARTHA NUBIA Y CANCEMANCE LÓPEZ, JORGE ANDRÉS. (2011). *La masacre de El Tigre*. Bogotá: CNRR-Grupo de Memoria Histórica.

BLAIR, ELISA (2002). “Memoria y narrativa: la puesta del dolor en la escena pública”. En: *Estudios políticos*. Universidad de Antioquia. Instituto de Estudios Políticos. No. 2, julio-diciembre.

BOJAYÁ. *LA GUERRA SIN LÍMITES* (2010). Informe del Grupo de Memoria Histórica de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación. Bogotá: Ediciones Semana, Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A.

CUBIDES, FERNANDO (1997). “Los paramilitares y su estrategia”. En: *Paz Pública*. Programa de Estudios sobre Seguridad, Justicia y Violencia. Documentos de trabajo 8. Bogotá: Universidad de los Andes.

GUERRA Y PÁ. *SIMPOSIO SOBRE LA SITUACIÓN SOCIAL, POLÍTICA Y ARTÍSTICA EN COLOMBIA*. ORGANIZADO POR DAROS-LATINOAMÉRICA AG. DOCUMENTOS DAROS 1 (2005).

Participantes: Fernán E. González, Alfredo Molano, Óscar Muñoz, Doris Salcedo y otros.  
Zurich, Zwtzerland: Lichtdruck AG, Dielsdorf.

GUTIÉRREZ, R (1989). *Hispanoamérica: imágenes y perspectivas*. Bogotá: Temis.

*Memorias en tiempo de guerra. Repertorio de iniciativas* (2009). María Victoria Uribe, Coordinadora de la investigación. Bogotá: CNRR, Grupo de Memoria Histórica.

*MUJERES QUE HACEN HISTORIA. TIERRA, CUERPO Y POLÍTICA EN EL CARIBE COLOMBIANO* (2011). Informe del Grupo de Memoria Histórica de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación. Bogotá: Ediciones Semana, Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A.

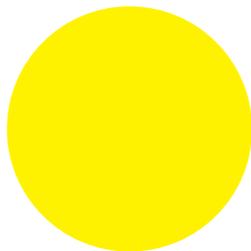
*MUJERES Y GUERRA. VÍCTIMAS Y RESISTENTES EN EL CARIBE COLOMBIANO* (2011). Informe del Grupo de Memoria Histórica de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación. Bogotá: Ediciones Semana, Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A.

PALACIOS, MARCO (1995). *Entre la legitimidad y la violencia. Colombia 1875-1994*. Bogotá: Editorial Norma.

PIZARRO LEÓNGÓMEZ, EDUARDO (2004). *Una democracia asediada. Balance y perspectivas del conflicto armado en Colombia*. Bogotá: Editorial Norma.

*SAN CARLOS. MEMORIAS DEL ÉXODO EN LA GUERRA* (2011). Informe del Grupo de Memoria Histórica de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación. Bogotá: Ediciones Semana, Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A.

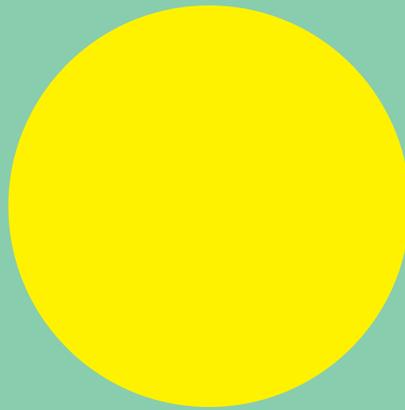
TITTLER, J (1989). *Violencia y literatura en Colombia*. Madrid: Orígenes.











**Prosperidad  
para todos**



**Ministerio de Cultura**  
República de Colombia

en asocio con



con el apoyo de



**Unidad para la Atención  
y Reparación Integral  
a las Víctimas**